



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO  
CURSO DE MUSEOLOGIA

Fabiana Maria de Oliveira Ferreira

**A CINEMATECA BRASILEIRA E AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A  
PRESERVAÇÃO DE ACERVOS AUDIOVISUAIS NO BRASIL**

Brasília, DF  
2020

**Fabiana Maria de Oliveira Ferreira**

**A CINEMATECA BRASILEIRA E AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A  
PRESERVAÇÃO DE ACERVOS AUDIOVISUAIS NO BRASIL**

Dissertação apresentada como requisito básico para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes

Brasília, DF  
Faculdade de Ciência da Informação da UnB  
2020

FERREIRA, Fabiana Maria de Oliveira. A Cinemateca Brasileira e as políticas públicas para a preservação de acervos audiovisuais no Brasil/ Fabiana Maria de Oliveira Ferreira; Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia de Abreu Gomes. - - Brasília, 2020. 174 p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Brasília, 2019.

1. Arquivo audiovisual. 2. Cinemateca Brasileira. 3. Políticas públicas. 4. Preservação audiovisual.

Dissertação de Fabiana Maria de Oliveira Ferreira, sob o título **A Cinemateca Brasileira e as políticas públicas para a preservação de acervos audiovisuais no Brasil**, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Aprovada em 17 de fevereiro de 2020 pela comissão julgadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dra. Ana Lúcia Abreu Gomes – UnB

---

Prof. Dr. Rafael Luna Freire – UFF

---

Prof. Dra. Eliane Oliveira Braga – UnB

---

Prof. Dr. Clóvis Carvalho Britto – UnB  
Suplente

Brasília, 17 de fevereiro de 2020.

*Dedico este trabalho aos meus sobrinhos, Enzo e Sofia,  
na esperança de que possam contar as histórias do Brasil  
pelos filmes nacionais a que assistiram na infância.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Hércelus e Joines, que me ensinaram a perguntar os porquês e a ter coragem de viver com amor. Com eles aprendi que compartilhar é a única forma de ser inteira.

Ao meu irmão, Bruno, amigo desde outras vidas, pelo dia a dia compartilhado, a cabeça fria, o humor leve e o coração sempre pronto para me ouvir.

Aos amigos e familiares que torceram por mim desde sempre, acompanhando minhas dificuldades e celebrando minhas conquistas diárias com palavras e gestos de afeto.

À minha orientadora, professora e mestra, Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes, por todo interesse, entusiasmo e generosidade no decorrer deste trabalho, que se tornou criativo, instigante e prazeroso graças à incrível orientação que recebi.

À professora Dra. Miriam Manini, pela receptividade e incentivo na minha primeira visita ao curso de pós-graduação, em 2016.

Às professoras Dras. Cynthia Roncaglio e Georgette Medleg Rodrigues, pelas contribuições na fase do relatório intermediário, que foram fundamentais para delimitar os objetivos do trabalho durante minha defesa.

À revisora Cibele Silva, que me auxiliou na etapa final da escrita e na formatação deste trabalho com soluções perfeitas.

Agradeço também ao Instituto Brasileiro de Museus, do qual sou servidora, pela licença concedida durante o período de pesquisa e redação da dissertação.

À Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, pelo universo de conhecimentos adquiridos com colegas, equipe técnica e professores.

Esta pesquisa me trouxe oportunidades de criar laços, fazer amigos, conhecer profissionais e acadêmicos de diversas áreas. A experiência foi rica e complexa, dificilmente transferível para o relato que faço nesta dissertação. Deixo aqui um agradecimento pelos encontros, diálogos, contatos com profissionais e acadêmicos, em particular a Carlos Alberto Calil, Carlos Roberto de Souza, Gabriela Sousa de Queiroz, Laura Bezerra, Maria Fernanda Coelho, Olga Futemma e Rafael Luna.

*Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo que foi realizado.*

Paulo Emilio Sales Gomes  
*Cinema: trajetória do subdesenvolvimento, 1980.*

## RESUMO

Considerando o cenário plural de instituições que tratam da política do audiovisual brasileira, as quais deveriam cuidar da preservação dessa documentação, e as condições frágeis de conservação e de acesso público dos acervos audiovisuais, o trabalho procura responder em que medida a dispersão de atribuições e responsabilidades entre essas entidades que se ocupam do audiovisual no Brasil implica as formulações, articulações e implementações de políticas coordenadas de preservação de acervos audiovisuais. A pesquisa analisou as políticas públicas para preservação do audiovisual a partir das ações de agências e agentes e discutiu as políticas de preservação/informação/audiovisual em um cenário formado por essas entidades. Além disso, apresentamos um diagnóstico da participação do Governo Federal, do setor de preservação audiovisual e da sociedade civil nas discussões sobre preservação audiovisual, com a trajetória das ações, agentes e agências participantes desses processos, utilizando documentação, normativas e revisão bibliográfica, para concluir que o campo da memória e do patrimônio audiovisual não possui uma política pública instituída e implementada.

**Palavras-chave:** Arquivo audiovisual. Cinemateca Brasileira. Políticas públicas. Preservação audiovisual.

## ABSTRACT

Considering the plural scenario of institutions dealing with Brazilian audiovisual policies, which should take care of the preservation of these documents, and the fragile conditions of conservation and public access to audiovisual collections, the work seeks to respond to what extent the dispersion of attributions and responsibilities among these entities that deal with audiovisual in Brazil affect the formulation, articulation and implementation of coordinated policies of preservation of audiovisual collections. The research analyzed public policies for audiovisual preservation from the actions of agencies and agents and discussed policies of preservation/information/audiovisual in a scenario formed by these entities. In addition, we present a diagnosis of the Federal Government participation, the audiovisual preservation sector as well as civil society in discussions on audiovisual preservation, with the trajectory of the actions, agents and agencies participating in these processes, through the analysis of documentation, regulations and bibliographic review, to conclude that the field of memory and audiovisual heritage doesn't have a public policy instituted and implemented.

**Keywords:** Audiovisual archive. Brazilian Cinemateque. Public policies. Audiovisual preservation.

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual  
ACAN – Associação Cultural do Arquivo Nacional  
ACERP – Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto  
BNDES – Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social  
Centrocine – Fundação Centro Modelo de Cinema  
CFC – Conselho Federal de Cinema  
CGU – Controladoria-Geral da União  
CNC – Conselho Nacional de Cultura  
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural  
Concine – Conselho Nacional de Cinema  
CSP – Conselho Superior de Cinema  
CTAv – Centro Técnico Audiovisual  
DAC – Departamento de Assuntos Culturais  
Dasp – Departamento Administrativo do Serviço Público  
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda  
DNI – Departamento Nacional de Informação  
Donac – Diretoria de Operações Não Comerciais  
DPCP – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural  
Dphan – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes  
FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa  
Fiaf – Federação Internacional de Arquivos Fílmicos  
FICC – Federação Internacional de Cineclubes  
Finatec – Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos  
FNC – Fundo Nacional da Cultura  
FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória  
Funarte – Fundação Nacional das Artes  
Geince – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica  
IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural  
IJNPS – Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais  
INC – Instituto Nacional do Cinema  
Ince – Instituto Nacional do Cinema Educativo

Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
LBA – Legião Brasileira de Assistência  
MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro  
MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo  
MEC – Ministério da Educação e Cultura  
MHN – Museu Histórico Nacional  
MinC – Ministério da Cultura  
MNBA – Museu Nacional de Belas Artes  
MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York (sigla em inglês de Museum of Modern Art)  
NFB – Conselho Nacional de Filme (sigla em inglês para National Film Board)  
PCH – Plano de Cidades Históricas  
PNC – Plano Nacional da Cultura  
SAC – Sociedade dos Amigos da Cinemateca  
SAv – Secretaria do Audiovisual  
Seac – Secretaria de Assuntos Culturais  
Semear – Seção de Memória do Arquivo do Museu Nacional  
SiBIA – Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais  
Sinar – Sistema Nacional de Arquivos  
Sphan – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
UnB – Universidade de Brasília  
Unesco – United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation  
USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>Objetivos</b> .....	<b>18</b>
<b>Metodologia</b> .....	<b>18</b>
<b>A Experiência da Pesquisa de Campo</b> .....	<b>21</b>
<b>Breve Histórico da Cinemateca Brasileira</b> .....	<b>22</b>
<b>Definições para esta Pesquisa</b> .....	<b>24</b>
<b>PARTE 1</b> .....	<b>28</b>
<b>SEÇÃO 1</b> .....	<b>28</b>
<b>1.1 O Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo</b> .....	<b>34</b>
<b>1.2 Breve Histórico de Cinematecas Internacionais</b> .....	<b>35</b>
<b>1.3 Um Agente a Serviço da Preservação</b> .....	<b>36</b>
<b>1.4 O Clube de Cinema de São Paulo</b> .....	<b>37</b>
<b>1.5 A Filmoteca São Paulo na Fiaf</b> .....	<b>39</b>
<b>1.6 A Primeira Lei sobre Conservação de Filmes</b> .....	<b>43</b>
<b>SEÇÃO 2</b> .....	<b>45</b>
<b>2.1 Militares</b> .....	<b>50</b>
<b>2.2 Cineastas e Amigos da Cinemateca</b> .....	<b>53</b>
<b>SEÇÃO 3</b> .....	<b>56</b>
<b>3.1 A Convenção para o Patrimônio da Unesco</b> .....	<b>58</b>
<b>3.2 A Política Cultural do Governo Federal</b> .....	<b>59</b>
<b>3.3 O Centro Nacional de Referência Cultural</b> .....	<b>61</b>
<b>3.4 A Embrafilme</b> .....	<b>63</b>
<b>3.5 Enquanto isso, na Cidade de São Paulo</b> .....	<b>65</b>
<b>3.6 O MIS em São Paulo e as Mudanças na Cinemateca Brasileira</b> .....	<b>66</b>
<b>3.7 A Universidade de São Paulo</b> .....	<b>69</b>

<b>PARTE 2.....</b>	<b>72</b>
<b>SEÇÃO 4.....</b>	<b>72</b>
<b>4.1 1980: A Década da Federalização.....</b>	<b>76</b>
<b>4.2 A Cinemateca Brasileira Federalizada.....</b>	<b>77</b>
<b>4.3 O Ministério da Cultura.....</b>	<b>79</b>
<b>SEÇÃO 5.....</b>	<b>86</b>
<b>5.1 O Início dos Anos 2000.....</b>	<b>93</b>
<b>5.2 De Quem é a Preservação Audiovisual?.....</b>	<b>96</b>
<b>5.3 Últimas Décadas.....</b>	<b>100</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>108</b>
<b>Referências.....</b>	<b>115</b>
<b>Apêndice.....</b>	<b>133</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>149</b>

## INTRODUÇÃO

“Cada vez que há tensão em torno dos termos difusão versus conservação, recreação versus cultura, é porque chegou o momento de um exame atento e em profundidade da situação criada.”

Paulo Emilio Sales Gomes, *Nascimento das cinematecas*.

Escolhemos iniciar nossa dissertação com o comentário de Paulo Emilio Sales Gomes<sup>1</sup> – que transformamos em epígrafe – porque acreditamos que ele representa uma das primeiras conclusões a que chegamos ao nos inquietarmos com questões relacionadas à preservação do audiovisual no Brasil. O trecho, a nosso ver, apresenta um “viver entre dois mundos” no cenário das políticas públicas de preservação do audiovisual brasileiro: a difusão e a conservação/preservação.

Podemos inferir dessa sentença que Paulo Emilio Sales Gomes percebia ações complementares e não de oposição entre difusão e conservação ou recreação e cultura. Sua compreensão é aquela esposada por Edmondson, quando afirma que

(...) a preservação e o acesso são as duas faces de uma mesma moeda. (...) a preservação não é um fim em si. Ela é necessária para assegurar o acesso permanente e careceria de sentido sem esse objetivo. (...) a palavra acesso possui igualmente um amplo leque de significados. E a designa qualquer forma de utilização das coleções, dos serviços dos conhecimentos de um arquivo, notadamente a leitura em tempo real de sons e imagens em movimento e a consulta de fontes de informação sobre o material sonoro e de imagens em movimento, bem como sobre os campos de conhecimento a que se referem (EDMONDSON, 2013, p. 77-78).

O ano de nossa epígrafe é 1957. Um ano antes, Paulo Emilio Sales Gomes convertera o Clube de Cinema de São Paulo em Filmoteca, e, em seguida, em Cinemateca Brasileira, uma organização civil sem fins lucrativos que objetivava preservar o patrimônio cinematográfico nacional. Seu texto ilumina nossa reflexão, uma vez que nos fala da necessidade de um “exame atento e em profundidade da situação criada.”

O final de sua sentença pode parecer simples; entretanto, ao nosso ver, poderia indicar atores, discussões e agenciamentos em torno do tema; não poderia Paulo Emilio Sales Gomes ter concluído sua sentença na palavra “situação”? Ao inserir o vocábulo “criada”, ele nos aponta uma inquietação: criada por quem?

A revisão da literatura acerca da história da Cinemateca Brasileira (SOUZA, 2009; CORREA, 2010) nos revelou a “tensão” sinalizada por Paulo Emilio desde suas origens: para alguns dos fundadores do Clube de Cinema de São Paulo, nos idos de 1940, a ação principal

<sup>1</sup> Texto publicado em 2 de março de 1957, na Crítica de Cinema do Suplemento Literário (1982, v. 1, p. 88).

era a difusão, ou seja, dar acesso aos filmes por meio de mostras de cinema, debates e intercâmbio de fitas. Mas havia também aqueles que tinham preocupação com a preservação das películas e defendiam que, antes de exibir uma cópia, era essencial cuidar de sua qualidade física, sua conservação e sua guarda, para que o conteúdo apresentado pudesse continuar a ser veiculado. Era o caso de Noronha e Caio Scheiby. Noronha publicou em 1948 o artigo “Indicações para organização de uma filмотeca brasileira”, na revista *A Cena Muda*,<sup>3</sup> no qual assinala a importância de se preservar o cinema nacional, muitas vezes superior ao cinema estrangeiro, e utiliza o termo *patrimônio nacional* para elencar títulos nacionais e descrever os procedimentos para a criação e manutenção de um acervo cinematográfico. Caio Scheiby inicia seus trabalhos como voluntário na Filмотeca, e sua pesquisa pelo país, encontra filmes nacionais para uma Retrospectiva do Cinema Brasileiro, dentre os quais estarão os primeiros filmes de Humberto Mauro (SOUZA, 2009).

Não nos parece que a preocupação com a preservação das películas fosse, naquela ocasião, motivada por uma compreensão de documento como fonte de informação sobre a sociedade; os motivos da defesa da preservação diziam respeito à continuidade da difusão dos filmes, numa perspectiva de entretenimento.

A compreensão do cinema e do audiovisual como fonte de informação sobre determinada sociedade, ou seja, sua compreensão como *documento*<sup>4</sup> foi o movimento que permitiu que, para além da preservação das películas para a continuidade de sua difusão, reprodução e entretenimento, se pensasse nas películas e produções audiovisuais como fonte de informação e conhecimento em relação à sociedade.

Portanto, sob essa perspectiva, *documento* passa a ser compreendido como a informação associada a seu suporte e registro, sendo as películas cinematográficas e as produções audiovisuais documentos para a compreensão das sociedades. Desse modo, a atividade de preservação fílmica agrega mais um elemento: além da preservação para a manutenção da

<sup>2</sup> No decorrer do trabalho, citaremos agentes de grande importância para a construção no nosso objeto. Os principais nomes formaram o apêndice desta dissertação.

<sup>3</sup> Anexo 1. Indicações para organização de uma filмотeca brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=49126>. Acesso em: 2 mar. 2019.

<sup>4</sup> Durante muito tempo, o documento se caracterizava pelo registro sob a forma *escrita*. Este deveria representar um acontecimento do qual esse registro escrito seria prova. O campo do Direito, da Diplomática e da História reforçaram essa ideia. No início do século XX, pelas transformações sociais e pelas pesquisas que essas transformações incentivavam, entendeu-se que as fontes ditas tradicionais não respondiam de maneira adequada às perguntas que esse novo tempo demandava. Associe-se a esse processo o próprio desenvolvimento de campos variados de conhecimento ao longo do século XIX, como a antropologia e a arqueologia, que, tratando de sociedades ágrafas, tinham, na cultura material, fontes para sua pesquisa. O objeto da cultura material, assim, se transforma em documento (RABELLO, 2009).

difusão, acrescenta-se sua preservação como documento e fonte para a ampliação do conhecimento sobre as sociedades.

Observe-se, nesse sentido, o trabalho dos antropólogos, por exemplo, que auxiliou no alargamento dessa compreensão dos filmes como documento: além de os objetos da cultura material serem tomados como documentos, fontes de informação sobre as sociedades e grupos pesquisados, o cinema foi utilizado como mecanismo para o registro e a produção de informação desde o início do século XX no Brasil e no mundo.

No caso brasileiro, na perspectiva dos arquivos, é fundado em 1838 o Arquivo Nacional, instituição que será responsável pela guarda dos documentos públicos produzidos pelos poderes Executivo, Legislativo e Moderador (à época), em um primeiro momento. A instituição sofreu modificações no decorrer dos anos e, em 1958, com novo Regimento Interno, são criadas áreas para o tratamento dessa documentação de natureza imagética. Nesse novo Regimento, criaram-se o Conselho de Administração de Arquivos; o Serviço de Documentação Escrita; o Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica; o Serviço de Pesquisa Histórica; o Serviço de Registro e Assistência; a Seção de Consultas; a Seção de Restauração; e a Seção de Administração. Essa estrutura foi novamente alterada nos anos seguintes, e, em 1975, o Arquivo Nacional cria a Divisão de Pré-Arquivo, Divisão de Documentação Escrita, Divisão de Documentação Audiovisual, Divisão de Pesquisas e Atividades Técnicas, Divisão de Publicações, Divisão de Administração e Coordenadoria de Cursos de Arquivologia. Em 2002, a Autarquia cria o Festival Internacional de Cinema de Arquivo e, em 2010, a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais.

Além da atuação do Arquivo Nacional, outras instituições, por necessidades relacionadas às suas atividades finalísticas, também passaram a produzir/guardar a tipologia audiovisual de documentação. É o caso do Museu Nacional, por exemplo: em 1910, Roquette-Pinto instalou uma filmoteca no Museu Nacional, fundado em 1818. Essa filmoteca recebeu, em 1912, películas produzidas no contexto da Comissão Rondon sobre os nambiquaras, por exemplo (RANGEL, 2010, p. 110). Jonathas Serrano e Venâncio Filho assim se referem a essa filmoteca:

Por iniciativa do prof. Roquette-Pinto foi organizado no Museu Nacional o serviço de assistência ao ensino das ciências naturais, onde qualquer professor idôneo pode, com aviso prévio, utilizar-se da sala de conferências e do material do Museu. Além da opulenta coleção de diapositivos, possui ainda todos os filmes *Pathé Enseignement*, além de muitos nacionais. (SERRANO, J.; VENÂNCIO FILHO, 1931, p. 140)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Agradecemos essa referência à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Margaret Lopes.

Para Souza (2009), a coleção de filmes citada nunca fez parte do Museu Nacional, sendo tão somente uma coleção pessoal. Se este foi o caso, nossa pesquisa encontrou nos documentos do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC) do arquivo do Iphan, em Brasília, dados de que a coleção pessoal de Roquette-Pinto fora para o Programa Cine-Memória da Diretoria de Operações Não Comerciais (Donac) da Embrafilme. Em 1980, esse acervo migrou para o Museu de Cinema da Funarte, que, por sua vez, teve suas coleções levadas ao Departamento de Documentação e Divulgação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

Caso tenha havido uma filmoteca institucional no Museu Nacional, todo o acervo ficou sob a guarda da Seção de Memória do Arquivo do Museu Nacional (Semear) até o incêndio que consumiu o prédio, coleções e arquivo em 2 de setembro de 2018.

A preservação audiovisual no Brasil é, portanto, tema necessariamente vinculado aos primeiros registros encontrados e arquivados em equipamentos públicos. É em 1898 que se iniciam as produções cinematográficas nacionais, das quais restaram somente alguns fotogramas:

(...) graças ao diretor de filmes experimentais, hoje podemos ver em movimento o que restou da filmagem feita por Cunha Sales em novembro de 1897. Um século depois, para o curta *Remanescências* (1997), (Carlos Adriano) copiou os 11 fotogramas arquivados na Cinemateca Brasileira – duas tiras de películas em acetato enviadas pelo Arquivo Nacional, onde o original em nitrato estava guardado, na verdade com 12 fotogramas, que significam pouco mais de meio segundo de imagem em movimento, se filmadas a 16 quadros por segundo (SOUZA apud RAMOS, 2018, v. 1, p. 37).

Observa-se que iniciativas de preservação e guarda se encontram bastante dispersas, uma vez que a organização de uma política pública para o campo dos arquivos em âmbito federal é bastante recente, data da Constituição de 1988, que viabilizou a promulgação da Lei nº 8.159, de 1991, a chamada Lei de Arquivos, a qual, por sua vez, dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, já apresentando o conceito de documento de arquivo atualizado. Compreende-se que, mesmo sem mencionar a tipologia de arquivo fílmico ou audiovisual, o entendimento de documento explicitada na forma da lei é suficiente para que se compreenda que esses acervos, desde que recolhidos às instituições competentes, devem ser protegidos.

Pode-se dizer que a competência federal para a preservação dos acervos audiovisuais é da Cinemateca Brasileira a partir de 1984, quando foi incorporada ao Governo Federal nos quadros da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), no campo do patrimônio e memória. No ano seguinte, em 1985, foi criado o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) como resultado de um acordo de cooperação técnica entre a então Embrafilme, setor de produção audiovisual, e a

National Film Board (NFB), do Canadá. Dentre as competências do CTA<sub>v</sub> também estava a preservação da produção audiovisual brasileira. Em 1992, após o *impeachment* do Presidente Collor, houve uma reestruturação do Governo Federal, recriando o Ministério da Cultura e inserindo em sua estrutura uma Secretaria de Desenvolvimento do Audiovisual, que também tinha, dentre suas funções, a preservação do acervo audiovisual brasileiro, da qual a Cinemateca Brasileira passará a fazer parte a partir de 2003. Em 2001, por meio da Lei nº 2.281, se institui uma política nacional para o cinema e para a produção audiovisual que, em seu artigo 26, reconhece a Cinemateca como a instituição depositária da produção audiovisual brasileira para fins de preservação. É também nos anos 2000 que se desenvolveram ações de entidades da sociedade civil organizada, como a Associação Brasileira de Preservação do Audiovisual, ABPA.

Portanto, até a finalização desse trabalho, tem-se o Ministério da Cidadania com a Secretaria Especial de Cultura que, por sua vez, chancela quatro entidades que tratam especificamente sobre o tema audiovisual, quais sejam: a Agência Nacional de Cinema (Ancine),<sup>6</sup> o CTA<sub>v</sub>, a Secretaria de Audiovisual (SA<sub>v</sub>) e a Cinemateca Brasileira,<sup>7</sup> todas com responsabilidades de executar as políticas culturais<sup>8</sup> em consonância com a Política Nacional da Cultura, através do Plano Nacional da Cultura.<sup>9</sup> Ainda no âmbito federal, o Arquivo Nacional é a autarquia responsável pela gestão de arquivos federais, até a redação deste trabalho, vinculada ao Ministério da Justiça, e instituiu a Câmara Técnica para acervos audiovisuais para a preservação específica de documentos no suporte audiovisual em 2010.<sup>10</sup> No entanto, ao que parece, não há diálogo entre as entidades citadas, o que pode gerar um vácuo de implementação de políticas e até a inexistência de ações ligadas às políticas de preservação do audiovisual, o que, para nós, confirma uma dispersão do tema no âmbito das políticas públicas.

<sup>6</sup> **Medida Provisória nº 2.281**, de 6 de setembro de 2001. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

<sup>7</sup> **Decreto nº 4.805**, de 12 de agosto de 2003. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto/2003/D4805.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/2003/D4805.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

<sup>8</sup> **Decreto nº 9.411**, de 18 de junho de 2018. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2018/Decreto/D9411.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Decreto/D9411.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

<sup>9</sup> O Plano Nacional de Cultura teve uma versão em 1970. O vigente é o de 2010, com a Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/Lei+12.343++PNC.pdf/e9882c97-f62a-40de-bc74-8dc694fe777a>. Acesso em: 8 set. 2018.

<sup>10</sup> **Portaria nº 90**, de 27 de maio de 2010. Disponível em: [http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Portaria\\_criacao\\_ctdais\\_20100527.pdf](http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Portaria_criacao_ctdais_20100527.pdf). Acesso em: 12 out. 2019.

Nesse sentido, considerando essa pluralidade de instituições que tratam da política para o audiovisual brasileiro e que devem cuidar da preservação dessa documentação; e considerando as condições frágeis em termos de conservação e de acesso público, utilizaremos esse cenário como argumento para o nosso problema de pesquisa: em que medida a dispersão de atribuições e responsabilidades entre as entidades que se ocupam do audiovisual e da memória do patrimônio no Brasil implica as formulações, articulações e implementações de políticas coordenadas de preservação de acervos audiovisuais?

## **Objetivos**

Teremos como objetivo geral analisar as políticas públicas para preservação do audiovisual a partir das ações de agências e agentes e, como objetivos específicos, discutir as políticas de preservação/informação/audiovisual em um cenário formado por agentes e agências, elencando essas entidades e personagens. Além disso, vamos apresentar um diagnóstico da participação do Governo Federal, do setor de preservação audiovisual e da sociedade civil nas discussões sobre preservação audiovisual, com a participação de agentes e agências desses processos.

## **Metodologia**

Fizemos a leitura de periódicos, artigos e outras literaturas que compuseram o *corpus* documental de um campo de interação entre agentes e entidades dos campos do patrimônio e da produção audiovisual. Ainda, demos ênfase à legislação específica do setor de preservação e de produção audiovisual e a documentos oficiais norteados pelas legislações de criação e/ou extinção das entidades pertinentes à pesquisa, assim como às demais normativas que estabelecem ações no campo de preservação do acervo audiovisual, que consideramos como ações dos agentes envolvidos.

Também nos interessou a análise de relatórios de gestão, atas de reuniões e outros documentos que nos auxiliaram a construir um entendimento sobre como se deu a participação das entidades na construção da política de preservação do acervo audiovisual. Com isso, elaboramos um diagnóstico da participação do Estado, mais especificamente do Governo Federal, nesse processo. Por meio da construção de uma trajetória das políticas públicas de preservação de acervos audiovisuais, demonstramos os movimentos das políticas públicas culturais e, em especial, daquelas sobre preservação de acervos audiovisuais.

A literatura sobre o tema, nossos subsídios teóricos, a legislação consultada nos permitiram identificar as ações do poder público naquilo que se refere à preservação da produção audiovisual brasileira. Permitiram igualmente que colocássemos no centro dessa problemática a Cinemateca Brasileira, seguindo a linha do tempo elaborada por Souza (2009) e Calabre (2009).

Como referenciais teóricos, buscamos em Pierre Bourdieu (2007) as ideias sobre campo, capital, bem simbólico e indústria cultural, e em Michel de Certeau (1984), os conceitos de *tática* e *estratégia* para a identificação de agentes propulsores das discussões sobre preservação audiovisual no Brasil, possibilitando a articulação dos diferentes agentes (e suas respectivas agências) na constituição do campo da preservação do audiovisual no Brasil.

Pierre Bourdieu é responsável por constituir a ideia de que as relações em sociedade se dão em um espaço de luta, de disputa por posições que assegurem legitimidade no contexto em que agentes e agências se encontram. Para o autor, esse espaço de luta conforma o *campo* articulado e experienciado sempre de forma desigual pelos agentes envolvidos, a depender do capital econômico, simbólico, político, cultural que cada um detém.

No campo das Ciências Sociais, o conceito de agência e agentes nos permite pensar a assimetria das relações sociais uma vez que envolve poder e recursos, portanto, como sinaliza Bourdieu os agentes e agências nunca estão dispostos de forma simétrica nas relações. Para nosso objeto de estudo, ressaltar essa assimetria entre agentes e agências pode ajudar a compreender as relações entre indivíduos e Estado, por exemplo. Numa perspectiva da Sociologia, insere-se assim a contingência, a ação em meio às estruturas sociais e políticas. Por isso o conceito de agências e agentes: ambas as palavras carregam a ideia de ação no interior dos condicionamentos das estruturas.

O cinema como produção simbólica do campo da produção da indústria cultural<sup>11</sup> e, por sua vez, aquele que constitui o aparelho de produção simbólica do sistema da cultura, foi criado no final do século XIX e se desenvolveu no século XX para se tornar um campo de produção de um bem cultural da indústria cultural. É possível dizer que o cinema se subdivide em arte e entretenimento, com intersecções no campo da consagração, um outro campo de produção

<sup>11</sup> Segundo Bourdieu (2007), a cultura seria um sistema simbólico que possui a função lógica (logo, a função social) e da filosofia do conhecimento de ordenar o mundo e de fixar consenso sobre o mundo. Essas funções são a maneira com que a cultura exerce seu poder político – a função política –, que é a de legitimar uma ordem arbitrária. Essa função política de legitimação é a função externa da cultura. E para afirmar que a cultura possui essa função externa, Bourdieu explica os aparelhos de produção simbólica de linguagens e representações, os quais constituem a cultura em si. Com a sua teoria, enfatiza as condições materiais e institucionais que atuam na criação e transformação desses aparelhos de produção simbólica, cujos bens, por sua vez, deixam de ser vistos como instrumentos de comunicação e/ou conhecimento e se transformam em espaços onde se produzem linguagens, representações e onde a cultura como sistema ganha realidade própria.

simbólica, que Bourdieu afirma pertencer também ao sistema simbólico da cultura. O campo de consagração traz no seu bojo os equipamentos culturais como museus, bibliotecas, e o cinema teria relação com esses equipamentos quando é entendido como patrimônio detentor de uma linguagem específica e representação de determinada cultura no espaço e tempo.

Michel de Certeau, junto a Bourdieu, nos ajuda a pensar as relações entre estratégias e táticas dos diferentes agentes sociais. Para aqueles já estabelecidos no campo, há um conjunto de estratégias desenvolvidas para sua permanência e manutenção; para os novatos, com pouco capital (de qualquer natureza) há duas possibilidades: se inserir no campo (manutenção das estratégias) ou subvertê-lo, reformulá-lo (estabelecimento de táticas).

Em meio a essas escolhas, não há como não nos confrontarmos com a trajetória desses agentes, indivíduos, em última instância, que procuraram levar à frente seus projetos, aquilo que eles consideravam que seria o melhor caminho, ou a melhor saída para as questões com que se confrontavam em relação às perspectivas do cinema no Brasil. Dos diferentes aspectos da vida desses agentes aqui elencados, optamos por trabalhar com a busca pela compreensão de um conjunto de ações que envolveram suas escolhas quando a temática era o campo da preservação do cinema/audiovisual no Brasil. Acreditamos que, desta maneira, circunscrevendo a tipologia do conjunto de ações, tenhamos as condições metodológicas para a construção da narrativa, tendo como espaços de ação os diferentes *loci* de práticas e debates acerca da área da preservação. Nesse sentido, a coerência metodológica não estaria em pressupor unicidade e identidade absolutas nos agentes envolvidos em nossa pesquisa (BOURDIEU, 2006). Nossa questão estaria relacionada à compreensão das escolhas tomadas em relação às opções apresentadas. Especialmente, se considerarmos, que alguns de seus agentes buscavam dialogar com seus interlocutores, onde quer que eles se encontrassem.

Souza (2009) defende sua tese de doutorado a partir da história da Cinemateca Brasileira e suas origens como Clube de Cinema de São Paulo, associação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), alteração de personalidade jurídica de sociedade civil para fundação e, finalmente, sua vinculação ao poder federal como entidade autônoma. Calabre (2009) parte da Era Vargas e discorre sobre as políticas culturais no Brasil até 2006. Em Marques (2013) encontramos uma linha do tempo da trajetória das políticas públicas no campo da Ciência Política. Também revisamos Bezerra (2009, 2011, 2013) e Correa (2007, 2012) para delinear aspectos políticos e internacionais, respectivamente, os quais consideramos essenciais para a construção da nossa fundamentação. Decidimos por um recorte temporal, no qual pontuaremos eventos e ações ocorridas na Cinemateca e no Governo do Brasil a partir da década de 1940 até 2019, com ênfase nas alterações das políticas do audiovisual dos períodos, tanto aqueles

efetivados pelo Estado – com leis, normativas, criação e extinção de agências –, como as ações das entidades civis, agentes e academia.

O método escolhido, portanto, é, de acordo com a abordagem, o dialético/indutivo, já que a construção de política pública para preservação de acervos audiovisuais se dá por questões políticas e históricas, tanto do ponto de vista da organização do Estado e seus governos como da organização da sociedade civil por meio de associações dos profissionais do audiovisual que trabalham diretamente no setor de preservação. Utilizaremos o método qualitativo e, no que tange aos procedimentos das Ciências Sociais, pretendemos adotar o método histórico, com o estudo de políticas públicas culturais e de preservação desde 1940 até 2019.

A pesquisa pode proporcionar um olhar informacional sobre as ações políticas no campo da preservação do acervo audiovisual que remeterá a discussões no campo, assim como a diálogos entre as instituições interessadas no tema, além de reforçar a relevância dessa discussão na Ciência da Informação e contribuir para a construção científica do debate interdisciplinar que envolve a preservação de acervos audiovisuais. Além disso, o binômio preservação/difusão a ser estudado foge de trabalhos sobre cinema e audiovisual que tradicionalmente se debruçam sobre aspectos envolvendo as dimensões da educação e da comunicação, por exemplo, as quais podem centralizar seus temas no binômio educação/propaganda, que apresentaremos aqui como aquele utilizado pelas políticas públicas culturais para a construção de agências e normas até 1990.

Fizemos da história da Cinemateca Brasileira o fio condutor na construção das políticas públicas de preservação do audiovisual neste trabalho e partiremos da premissa de que há significativa dispersão de atribuições e responsabilidades entre as entidades que se ocupam da preservação do acervo audiovisual no Brasil, o que traz implicações nas formulações e articulações coordenadas de uma política pública para o campo.

### **A Experiência da Pesquisa de Campo**

O levantamento do material necessário para pesquisa na Cinemateca Brasileira foi realizado, em um primeiro momento, no site da instituição. Após envio de formulário, esperamos durante um mês pela resposta com a data da visita aos acervos. Graças ao aporte financeiro subvencionado do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação, fizemos visita ao Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. A resposta da instituição para nossas solicitações foi que os acervos Embrafilme e Carlos Augusto Calil

não estavam tratados arquivisticamente. Com a autorização do professor Calil, nos foi possível acessar seus documentos mesmo sem tratamento.

A Cinemateca tem como política não autorizar a fotografia do material; também não digitaliza imediatamente a seleção solicitada. Ao preencher formulário solicitando digitalização, recebi nova mensagem, após três semanas, perguntando como os documentos seriam utilizados. Até o final deste trabalho, não recebemos o material digitalizado da visita realizada em agosto de 2019.

Apesar de ter sido muito bem recebida pela equipe do Centro de Documentação e Biblioteca, tive dificuldades em entender a lógica dos documentos tratados, as regras de digitalização de instituição. Infelizmente, a semana de pesquisa *in loco* não deu conta do volume de documentos a serem analisados. Tudo isso sem mencionar que o acervo da Embrafilme, de posse da Cinemateca desde 2015, somente em meados de 2019 recebeu equipe para iniciar o tratamento documental, conforme já mencionamos.

As pesquisas realizadas nos sítios do Ministério da Cultura, porém, foram as mais frustrantes de todas. Não foi possível encontrar portarias e documentos assinados pelo Ministro da Cultura das gestões anteriores. O sítio do Ministério da Cidadania só possui uma aba para a legislação federal, não há memória das normativas ministeriais. O link para o antigo Ministério da Cultura possui algumas páginas ainda funcionando, mas não tivemos acesso a portarias e normativas referentes a nenhuma das gestões anteriores. Os links ainda existentes se encontram quebrados, não levando aos documentos. Na tentativa de conseguir mais informações pelo formulário da Lei de Acesso à Informação, a resposta que recebemos foi que os links das normativas se encontravam no site. De fato, os links estão lá, mas não levam aos documentos. Essa ruptura na informação é grave, já que não há como se estabelecer uma memória institucional do MinC e, com isso, não há como pesquisar políticas culturais utilizando normativas do órgão, que está atualmente extinto.

### **Breve Histórico da Cinemateca Brasileira**

Criada como associação privada – Clube de Cinema de São Paulo (1946) –, passou em seguida a departamento de uma instituição igualmente privada – Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949). Desligada desta, transformou-se em entidade autônoma – Associação Civil Cinemateca Brasileira (1956). Para que pudesse assinar 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 (FNPM) do Ministério da Educação e Cultura (MEC), mediante salvaguardas que lhe garantiam autonomia administrativa e de gestão sobre o acervo (1984). Passou, ainda como vinculada à FNPM, ao âmbito do MinC (1985). Foi vinculada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (1991) quando da extinção do MinC e criação da Secretaria de Cultura da Presidência da República. Com a recriação do MinC, passou a órgão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1992). Finalmente em 2003, tornou-se órgão da administração direta, vinculada à Secretaria do Audiovisual (SAV) do Ministério da Cultura (SOUZA, 2009, p. 47). Em 2018, sua gestão é entregue à Sociedade Civil, por meio de uma assinatura de contrato entre MinC e Ministério da Educação com a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp).

Cada seção desta dissertação coincide com alterações de normativas federais e com os incêndios que abateram a Cinemateca Brasileira, em um total de quatro. Os incêndios são metáfora da fragilidade da construção de uma política de preservação audiovisual que se esvai em chamas a cada mudança de Governo, de criação de entidades, de novos agentes.

Na primeira seção, apresentaremos as primeiras iniciativas de difusão de filmes antigos, com o Clube de Cinema de São Paulo, a filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a figura de Paulo Emilio Sales Gomes como precursor da discussão sobre preservação audiovisual. No âmbito governamental, pontuaremos a relevância do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e das normativas criadas pela Prefeitura dessa cidade. Na esfera federal, discorreremos sobre a importância do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e da participação do Brasil nas reuniões da Unesco e da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (Fiaf), ambas representadas na figura de Paulo Emilio Sales Gomes.

A segunda seção apresentará a criação da Fundação Cinemateca de São Paulo e sua busca por parcerias nas esferas municipal e estadual para a manutenção dos seus trabalhos e para se beneficiar das normativas de declaração de utilidade pública. No âmbito do Governo Federal, o golpe militar (1964) será analisado pelas criações de inúmeras agências e da participação de agentes do setor audiovisual na construção de políticas do período.

A terceira seção seguirá elencando a criação de agências federais durante o Governo Militar, período em que se discutiu oficialmente a possibilidade de uma política pública de preservação audiovisual com a participação de agentes advindos da elite intelectual e acadêmica.

A quarta seção inicia a Parte 2 do trabalho, com o final de década de 1970 e a integração da Cinemateca ao Governo Federal, na década de 1980, a criação do Ministério da Cultura e de novas agências.

Na quinta seção, novas alterações na estrutura federal extinguem o MinC e agências criadas em governos anteriores, recria o MinC e redistribui responsabilidades entre agentes e agências durante a década de 1990. A chegada dos anos 2000 traz novas alterações, mais aporte orçamentário para a Cinemateca Brasileira e o início das discussões de preservação no âmbito da sociedade civil. Em 2016, a Cinemateca sofre o último incêndio de sua história.

### **Definições para esta Pesquisa**

Para adentrar o mundo da preservação e difusão do audiovisual, vamos antes delimitar nossa discussão com conceitos e termos essenciais para este trabalho. Edmondson (2017) alerta para a problemática da terminologia e afirma que há mau uso dos poucos conceitos já estabelecidos, acrescentando ainda que as traduções entre os diferentes idiomas também dificultam a delimitação dos conceitos.

A tese de Edmondson se confirma se observarmos, nos estudos acadêmicos, a polissemia dos termos do audiovisual nos estudos da Ciência da Informação. Bethonico (2006) afirma que a terminologia conceitual para o audiovisual é “oscilante” na Ciência da Informação. Para o autor, as questões vão desde quais os suportes podem ser definidos como audiovisuais até como denominar os materiais envolvidos. Smit (1993) parece ser a precursora da ideia de polissemia do termo, afirmando que a Arquivologia, a Biblioteconomia e a Museologia lidam de maneiras distintas com os materiais audiovisuais, sem acessar as soluções dadas pelas outras áreas, gerando, assim, bibliografias isoladas. Segundo ela, apesar de os documentos audiovisuais fazerem parte da rotina profissional de arquivistas, bibliotecários e museólogos, não parece haver consenso sobre a denominação desses acervos. Cada área possui sua própria bibliografia, com terminologia distinta, ora chamada de *acervo fílmico*, ora de *documento audiovisual* (grifo nosso). Smit afirma que a polissemia se dá pela falta de prioridade do tema no âmbito da Ciência da Informação. Ela propõe a necessidade de se estabelecer uma terminologia para as pesquisas nessa área e, com isso, delinear seu domínio, em um dicionário crítico de Ciência da Informação. A ausência desses conceitos próprios esvazia as discussões sobre o que faz a Ciência da Informação:

A terminologia surge da necessidade de denominar os sistemas de conceitos das diferentes disciplinas, com o objetivo de permitir uma comunicação eficiente entre

especialistas. Este objetivo, ao ser atingido, supõe a obtenção de outros não menos importantes: a elaboração de uma terminologia da Ciência da Informação, contemplando conceitos próprios e de empréstimo, permitirá reconhecê-la na sua autonomia. Na prática, significa estabelecer a linguagem da área (SMIT, 2010, p. 5).

A autora realizou amplo trabalho acadêmico no campo da Biblioteconomia sobre o documento audiovisual e afirma que a ausência de consenso acaba por refletir no tratamento desses documentos, o que pode ser um problema tanto para o profissional da informação como para a democratização do acesso aos públicos interessados.

Tendo em mente a polissemia do tema na área da Ciência da Informação, buscamos utilizar os conceitos chancelados por especialistas e profissionais da preservação audiovisual somados àqueles de outros campos do conhecimento que realizaram pesquisas sobre a temática em tela. Ademais, entendemos que essa polissemia pode ser mais um argumento para justificar a dispersão do tema preservação audiovisual no âmbito das políticas públicas no Brasil.

Na esfera internacional, em 1990, em busca de consenso, um grupo de arquivistas audiovisuais iniciou uma discussão sobre a necessidade de se criar um corpo teórico para fundamentar as atividades profissionais do setor. Com o apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 1994, Ray Edmondson iniciou um trabalho de catalogação de definições e conceitos chancelado por arquivistas especializados em audiovisual e publicou a primeira edição do livro *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*, em 1998. Na obra, esse autor esclarece as definições utilizadas pelos profissionais denominados arquivistas audiovisuais e coleta as definições de arquivo, que seriam, dentre muitas outras, “os próprios registros e documentos, quando deixam de ser de uso corrente, mas podem ter relações com atividades, direitos, posses, etc. de uma pessoa, de uma família, corporação, comunidade, nação ou outra entidade”; ou, ainda, “a agência ou organização responsável pela coleta e guarda de documentos” (EDMONDSON, 2017, p. 30).

Edmondson defende a utilização do termo *arquivo* como espaço de organização por ser o mais genérico entre museu e biblioteca e porque, aparentemente, a Cinemateca Francesa, na década de 1930, deu origem a essa tendência. O autor define também que a arquivística audiovisual é um campo que abarca todos os aspectos da guarda e repercussão de documentos audiovisuais, além da administração dos locais onde eles são guardados e das organizações responsáveis pela execução dessa tarefa. Por fim, adotaremos o seguinte conceito de audiovisual: “(...) é o termo usado pela UNESCO para reunir os campos de atividades dos arquivos de filmes, de televisão e de som que, embora de origem diversa, encontram cada vez mais pontos em comum em virtude da mudança tecnológica” (EDMONDSON, 2018, p. 20).

Para Soares (2014), o termo *audiovisual* passou a ser empregado no final do século XX para designar todas as imagens em movimento e sons gravados, de qualquer natureza. O termo inclui toda a produção fílmica do século XIX, que ganhou tanto volume de produção quanto visibilidade, especialmente após o advento da televisão. Ela enfatiza que há alguns segmentos que utilizam o termo *cinema* separado de *audiovisual*. Não será o nosso caso, já que entendemos que a discussão de políticas públicas deve englobar a produção de imagens em movimento e som, independentemente do suporte.

Acrescentamos ainda Bellotto (2004) com o conceito clássico de documento como qualquer elemento pelo qual o homem se expressa e tudo que é produzido pela atividade humana, seja para a profissão, seja para manifestação artística ou para desenvolvimento científico. O processo de fornecer informações a partir desses dados é da área dos profissionais da Ciência da Informação. A autora ressalta ainda que os arquivos, assim como as bibliotecas, centros de documentação e museus, têm corresponsabilidade no processo de recuperação da informação, em benefício da divulgação científica, tecnológica, cultural e social. O acervo de um arquivo seria então um conjunto documental reunido naturalmente segundo a sua origem e função, independentemente da forma ou do suporte.

O termo *preservação* será utilizado de acordo com Souza (2009):

A preservação será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias, mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. Melhorar o artefato não faz parte do processo de preservação. A preservação objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazos. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo. A preservação não é uma operação pontual, mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme depende da qualidade e do rigor do processo de preservação executado ao longo das décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme está preservado; na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação (SOUZA, 2009, p. 6).

Vamos delinear os termos *cinemateca* e *patrimônio cinematográfico* utilizando estudos que possuem a temática semelhante àquela que apresentamos aqui. Correa (2007) traz em sua dissertação de mestrado o estudo do conceito de cinematecas com base na experiência histórica dessas instituições. Apesar de o foco do autor ser o final da década de 1950 e início da década

de 1960, no âmbito internacional, ele discorre sobre a construção que se deu ao mesmo tempo que a instituição e definição desta. Para Correa, a cinemateca seria um somatório de atividades e de funções que poderiam ser entendidas como somente técnicas, com pesquisa, prospecção de filmes e suas proveniências, somados ao armazenamento copiagem e criação de arquivos relativos a esse acervo, como biblioteca e material de divulgação; com tudo isso feito, o acesso e a divulgação do acervo são também responsabilidade da cinemateca, assinalando a relevância da função pedagógica, educacional e democrática dessa instituição.

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

Calabre (2009) e Marques (2013) serão nossos fios condutores para agentes e agências atuantes tanto nas políticas públicas como no campo audiovisual durante o período estudado.

Com base nesses levantamentos, utilizaremos a expressão *política pública para a preservação dos acervos audiovisuais* do país como tema da nossa pesquisa.

Uma última consideração antes de iniciarmos nossa dissertação diz respeito ao entendimento do filme documentário como documento. As primeiras cinematecas que surgiram na Europa iniciaram suas coleções com filmes que documentavam a realidade de um grupo ou de uma situação, especialmente após a Primeira Guerra Mundial. Com a mercantilização do cinema como entretenimento, as narrativas de ficção tomaram o espaço das pesquisas e dos acervos, tendo em vista sua maior facilidade de difusão junto ao público em geral e, por consequência, maior visibilidade das cinematecas aos olhos dos cidadãos. Em 1981, durante a realização do Encontro Nacional de Documentaristas Cinematográficos realizado pela Embrafilme, o então diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Aloísio Magalhães, explicou a relevância do filme documentário como documento do fenômeno da cultura:

Lembro-me que, recentemente, em Congonhas, começou-se uma experiência de um registro cinematográfico. A devolução dos ex-votos de Congonhas do Campo, o ato de devolução, a reinserção daquelas tabuinhas coloridas e mágicas em seu habitat, a volta desses bens que haviam sido roubados, foi pretexto para uma aproximação à linguagem cinematográfica. Mas, de que tamanho seria isso? Seria o simples e factual registro da inauguração da sala com as tabuinhas? O que se observou é que havia em torno do fenômeno outros componentes do próprio fenômeno que explicitaria a sua profundidade. Eles deveriam ou não ser objetos desse registro (audiovisual)? Até que ponto – e isso foi uma coisa sentida por todos nós – seria preciso documentar a romaria, que era o fenômeno básico? (IPHAN, 1981, p. 1).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Disponível no Acervo Iphan de Brasília.

## PARTE 1

### SEÇÃO 1

Nosso ponto de partida será uma análise das iniciativas da sociedade civil e da participação de entidades governamentais na construção de políticas públicas de preservação de acervos audiovisuais. As primeiras iniciativas de difusão de filmes antigos, com o Clube de Cinema São Paulo e a filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, são fundamentais para a construção de uma trajetória nessa discussão sobre preservação audiovisual como parte de uma política de patrimônio cultural a ser assimilada pelas políticas do Estado. Ainda, a figura de Paulo Emilio Sales Gomes como agente precursor da discussão sobre preservação audiovisual foi considerada essencial para a aproximação de agentes da sociedade civil com aqueles do poder público. No governo local, pontuamos o ineditismo das políticas do Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo. Já no âmbito federal, discorreremos sobre a importância do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince); do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan); e da participação do Brasil nas reuniões da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência, e a Cultura (Unesco) e da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (Fiaf), estas duas últimas representadas por Paulo Emilio Sales Gomes.

Em um breve contexto histórico, Calabre (2009) traça o perfil brasileiro na construção de políticas públicas culturais. O primeiro período analisado por ela, a Era Vargas (1930-1945), se caracteriza por um conjunto de ações que se transformaram em política cultural, como a criação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em 1935, agência precursora em políticas culturais sob a liderança de Mário de Andrade, que futuramente participaria do Governo Federal e da criação do Sphan, em 1937.

Durante a era Vargas, o Estado federaliza a censura cinematográfica, e as políticas se dividem em três grupos: educativo, regulamentação (com estímulo à produção de iniciativa privada) e doutrinação (cinejornais do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, antecessor do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP) (CALABRE, 2009). A criação de agências e a redação de normativas desenharam duas áreas distintas: a da produção cinematográfica, com o Ince e o DIP, e a da preservação do patrimônio, que se desenvolvia em torno do Sphan.

O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (1934-1939) foi criado com vinculação ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores e tinha como competências:

- a) estudar a utilização do cinematógrafo, da radiotelefonia e demais processos técnicos e outros meios que sirvam como instrumento de difusão;
- b) estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição, em todos os meios sociais, de filmes educativos;
- c) classificar os filmes educativos, nos termos do decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932, para se prover à sua intensificação, por meio de prêmios e favores fiscais;
- d) orientar a cultura física. (BRASIL, 1934)<sup>13</sup>

Vê-se que a função da entidade era estudar o cinema como meio de difusão e estimular a produção de filmes educativos, incluindo-se aí a função de fomento e de classificação destes. É clara uma política voltada para o cunho educativo do cinema e sua possibilidade de propaganda. Para nós, isso sugere o binômio educação/propaganda, diferente daquele defendido para a preservação audiovisual, que é preservação/difusão.

No campo da preservação, em 1937, a criação do Sphan pela Lei nº 378 substitui o então Conselho Nacional de Belas Artes com a finalidade de promover o tombamento, conservação, enriquecimento e conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional. Contou com a colaboração do Museu Histórico Nacional (MHN), do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e de outras entidades. Notamos que não há a inclusão do tema preservação audiovisual em nenhuma das pautas da política federal do período, seja no quesito educação e propaganda, seja no da preservação do patrimônio.

O Sphan tinha como objetivo proteger o patrimônio histórico e artístico. No mesmo ano de sua criação, o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro 1937, regulamentou o instituto do tombamento no Brasil. Sob essa proteção, não há nenhum filme brasileiro tombado até a atual data, ou seja, o cinema não foi reconhecido como patrimônio histórico e nem artístico nacional, se considerado o entendimento restrito do tombamento (SOARES, 2014). Em 1946, o Sphan se torna uma Diretoria, o Dphan, conforme veremos adiante.

Na mesma Lei nº 378/1937, o Governo cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), que será substituído pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966. O Ince sofreu alterações no decorrer dos anos, mas manteve como sua principal atribuição a promoção e orientação da cinematografia como processo auxiliar de ensino e como meio de educação popular em geral. Vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, com Gustavo Capanema como

<sup>13</sup> **Decreto nº 24.651**, de 10 de julho de 1934. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24651-10-julho-1934-503207-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 1º jul. 2019.

ministro, o Ince só será regulamentado em 1946 e, da sua estrutura, a filmoteca ganha nosso destaque. No Artigo 14 do Decreto 20.301, de 2 de janeiro de 1946, lê-se:

Art. 14. À Filmoteca e Distribuição compete:

I. guardar os originais das edições cinematográficas e fonográficas e zelar pela sua conservação;

II. manter atualizado:

a) Fichário que contenha a vida completa dos originais e cópias dos filmes, diafilmes e fonogramas e registrar o destino, a saída e a entrada dos mesmos;

b) catálogo dos filmes e diafilmes em circulação nos estabelecimentos de ensino e cultura;

c) cadastro dos estabelecimentos de ensino e cultura, oficiais e particulares;

d) cadastro dos possuidores de aparelho de projeção fixa e animada standard e sub-standard;

III. inscrever e registrar os estabelecimentos de ensino e cultura que solicitarem os serviços do Instituto e provem possuir aparelhamento conveniente;

IV. preparar as demonstrações a professores e interessados, por ocasião de suas visitas ao Instituto;

V. fazer a distribuição de cópias das edições e registrá-las;

VI. registrar o movimento da sala de projeção;

VII. rever o material que volta da circulação e comunicar a ocorrência de defeitos observados ao chefe da Seção Auxiliar; (...) (BRASIL, 1946. Grifos nossos).

Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) como o primeiro órgão estatal brasileiro exclusivamente voltado para o cinema. Os filmes educativos visavam à formação popular através da divulgação de conhecimentos técnicos e científicos, e à promoção de uma identidade nacional com assuntos históricos, culturais e artísticos. Em três décadas, o Ince compôs um extenso catálogo que compõem um raro repositório audiovisual das evoluções, transformações e permanências históricas na sociedade brasileira. O Ince coordenava todas as etapas de produção e distribuição. A projeção nos cinemas ficava sob responsabilidade da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB). Entretanto, essa situação muda a partir de 30 de dezembro de 1939, com a criação do DIP. Uma das principais consequências foi a centralização das atividades, enfraquecendo a atuação do Ince e do Gabinete Cinematográfico do Serviço de Informação Agrícola,<sup>14</sup> órgão junto ao Ministério da Agricultura, no qual Pedro Lima trabalhava (LUCAS, 2008).

<sup>14</sup> Criado em 1940, o Gabinete Cinematográfico tinha como competências realizar filmes sobre propaganda dos métodos agropecuário e mineral e fazer registro animado dos aspectos e acontecimentos decisivos da vida econômica do país. A produção era orientada e dirigida por técnicos especializados e plano previamente aprovado pelo diretor. A aprovação do ministro antecedia o exame das outras esferas, e o Gabinete possuía filmoteca.

Em 2010, a Cinemateca Brasileira e o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) finalizaram a identificação dos materiais e melhores matrizes para recuperação dos filmes, deixando acessíveis as informações de conteúdo na base de dados Filmografia Brasileira. Dos mais de 400 títulos produzidos e distribuídos pelo Ince, 218 podem ser assistidos on-line no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.

Até 1947, o Instituto foi presidido por Roquette-Pinto, que contratou Jurandyr Noronha e Humberto Mauro, personalidades fundamentais para a construção do campo do cinema no Brasil. Em 1947, Pedro Gouveia Filho assume o cargo até 1966, quando é substituído por Flávio Tambellini (ANDRADE, 2018).

É possível afirmar que o Governo Federal, portanto, possuía uma filmoteca<sup>15</sup> sob a estrutura do Ince. Até 1943, as projeções realizadas nas escolas chegaram a 7.195. Logo depois, o Ince interrompeu a distribuição de suas produções, seguindo a nova ordem político-econômica implantada pelos militares, depois do golpe de 1964 (ANDRADE, 2018).

A discussão sobre a patrimonialização do cinema não tinha espaço nas políticas públicas de patrimônio e não cabia na discussão sobre o cinema nacional, que tinha regulamentação sob o binômio educação/propaganda, com normativas e entidades para produção de filmes educativos e difusão visando à propaganda do Estado tão somente para o controle estatal sobre a produção e a difusão. Assim, a preservação audiovisual carecia de discussões levadas ao âmbito político de patrimônio histórico e artístico nacional. Consideramos Roquette-Pinto um dos agentes que atuou na área do cinema no Brasil, especialmente na primeira metade do século XX. Seu agenciamento promoveu o incremento do cinema no braço educativo dessa política.

Ele teve assento no Conselho Consultivo do Sphan enquanto diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) no período de 1936 a 1946. Mesmo assim, as atas do Conselho Consultivo do Sphan nos indicam que o cinema não era objeto da política pública de patrimônio.

A criação do Conselho Nacional da Saúde e do Conselho Nacional da Educação também estava contida na Lei nº 378/1937. Já o Conselho Nacional de Cultura (CNC)<sup>16</sup> é criado no ano seguinte, 1938, por meio do Decreto-lei nº 526, vinculado ao então Ministério da Educação e Saúde para coordenar todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural, dentre elas:

<sup>15</sup> Ao contrário do que afirma Soares (2014), a primeira filmoteca nacional poderia ser a do Museu Nacional, nos idos de 1910, sob a direção de Roquette-Pinto (MONTEIRO, 2006), ou ainda a do Ince, em 1937, constituída durante o período em que Jurandyr Noronha ali trabalhou.

<sup>16</sup> Utilizaremos esta sigla somente para o Conselho Nacional de Cultura.

(...) o cultivo das artes; a conservação do patrimônio cultural (patrimônio histórico, artístico, documentário, bibliográfico, etc.); a difusão cultural entre as massas através dos diferentes processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema, etc.) (BRASIL, 1938. Grifo nosso).

Originalmente constituído por sete membros, o CNC ganhou mais três componentes, totalizando dez representantes.<sup>17</sup> Ao final de 1938, o Conselho tem a seguinte representação:

Presidente da Comissão Nacional de Literatura;  
 Presidente da Comissão Nacional de Teatro;  
Presidente da Comissão Nacional de Cinema;  
 Presidente da Comissão Nacional de Música;  
 Presidente da Comissão Nacional de Dança;  
 Presidente da Comissão Nacional de Artes Plásticas;  
 Secretário Geral;  
 Representante do Ministério da Educação e Cultura;  
 Representante do Ministério da Fazenda;  
 Representante do Ministério das Relações Exteriores;  
 Representante da Universidade do Brasil. (BRASIL, 1938. Grifo nosso).

Nota-se a ausência de um representante de patrimônio, apesar de já existir o Sphan, e que nominadamente aparece dentre as atribuições pertinentes ao CNC. Observamos que as atribuições do CNC eram somente de planejamento, levantamento e sugestões para o melhoramento dos serviços culturais do Ministério da Educação e Saúde, sem qualquer peso sobre o tema específico de preservação audiovisual.

No ano seguinte, 1939, a Presidência da República ganhou novo órgão, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP),<sup>18</sup> que herdou as atribuições do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, retirando essa competência do Ministério e a levando para mais perto do Chefe do Poder Executivo. Dentre as atribuições do DIP, ressaltamos, do art. 2º, os seguintes itens:

(...)

- c) fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de radiodifusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei;
- d) estimular a produção de filmes nacionais;
- e) classificar os filmes educativos e os nacionais para concessão de prêmios e favores;
- f) sugerir ao Governo a isenção ou redução de impostos e taxas federais para os filmes educativos e de propaganda, bem como a concessão de idênticos favores para transporte dos mesmos filmes;

<sup>17</sup> **Decreto-lei nº 802**, de 21 de outubro de 1938. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-802-21-outubro-1938-349390-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

<sup>18</sup> **Decreto-lei nº 1.915**, de 27 de dezembro de 1939. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

- conceder, para os referidos filmes outras vantagens que estiverem em  
 g) sua alçada;  
 (...) estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais  
 l) brasileiros, no sentido de incentivar uma arte e uma literatura  
genuinamente brasileiras, podendo, para isso, estabelecer e conceder  
prêmios; (BRASIL, 1939. Grifo nosso).

O Decreto-lei nº 4.064 de 29 de janeiro de 1942, regulamenta o DIP e cria o Conselho Nacional de Cinematografia.

Nesse mesmo Decreto-lei, temos que:

§ 1º O Conselho Nacional de Cinematografia será constituído, sob a presidência do Diretor Geral do Departamento de Imprensa e Propaganda, de um representante de cada uma destas organizações:

- a) Produtores Cinematográficos Brasileiros;
- b) Distribuidores de Filmes Nacionais;
- c) Sindicato de Exibidores;
- d) Importadores de Filmes Estrangeiros.

Observamos que não há menção a preservação ou conservação mesmo com uma filmoteca já configurada na esfera federal.

Em maio de 1945, nova lei extingue o DIP e cria o Departamento Nacional de Informação (DNI), mantendo basicamente as mesmas atribuições do anterior, porém retirando da Presidência da República o vínculo com o novo Departamento, que fica então sob a chancela do Ministério da Justiça e Negócios Interiores. De acordo com o Decreto-lei nº 7.582, de 25 de maio de 1945,

Art. 4º. O Departamento Nacional de Informações será constituído de:

- a) Divisão de Imprensa e Divulgação, com a Seção de Biblioteca;
- b) Divisão de Radiodifusão, com a Seção de Discoteca;
- c) Divisão de Cinema e Teatro, com a Seção de Filmoteca;
- d) Divisão de Turismo;
- e) Agência Nacional;  
Serviço de Administração, compreendendo as Seções do Pessoal,
- f) Comunicação, Contabilidade, Tesouraria e Material.  
(BRASIL, 1945. Grifo nosso).

O DNI dava conta da Agência Nacional que produziu notícias cinematográficas em grande volume e da qual 2.100 latas serão recolhidas pela Cinemateca em 1956 (SOUZA, 2009, p. 68).

Mais uma vez, notamos a menção a um acervo cinematográfico federal, desta vez sob a tutela do DNI. Em entrevista a Rafael Luna, Jurandyr Noronha afirma ter conhecido a filmoteca do Ince, mas não tinha conhecimento da Filmoteca do DNI,<sup>19</sup> o que pode indicar certa

<sup>19</sup> NORONHA em entrevista concedida a LUNA. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2015/05/jurandyr-noronha.html>. Acesso em: 14 mar. 2019.

desarticulação interna do governo ou simplesmente o fato de a nomenclatura filmoteca não ser necessariamente a ideal para o que de fato existia: é possível que o DNI tenha tido um setor de distribuição, que não necessariamente se traduziu em uma filmoteca.

Com o final da guerra, a industrialização e a urbanização se intensificam. Em 1945, o Governo aumenta a exibição de filmes nacionais para três longas-metragens por ano; em 1950, para seis; e, em 1946, com a divisão dos cinemas em três categorias, essas exibições variam de 6 a 24. Em 1949, no âmbito da produção nacional privada, inaugura-se a Vera Cruz, que sobrevive até 1954, quando a Cinédia encerra suas atividades. Nesse período, o Ince fez parceria com outras instituições para suas produções. É o caso do convênio com o Iphan para produção de filmes sobre cidades históricas (CALABRE, 2009, p. 48). Essa foi a única articulação entre as duas entidades federais que encontramos até aqui.

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

Na área audiovisual, se, de um lado, não houve investimento significativo de recursos financeiros na produção por parte do governo, de outro, este criou uma série de regulamentações (muitas não obtiveram efetividade) buscando garantir mercado para o produto nacional e a geração de renda do próprio setor (CALABRE, 2009, p. 66).

## **1.1 O Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo**

Enquanto, na esfera federal, a criação de normas para as políticas culturais girava em torno do binômio propaganda/educação para o setor cinematográfico e tombamento/preservação para o setor do patrimônio, a política de gestão da cultura teve uma outra experiência na cidade de São Paulo. O Departamento de Cultura do Município de São Paulo foi criado em 1935, tendo Mário de Andrade como diretor nomeado pelo Ato nº 861, de 30 de maio de 1935, do prefeito Fábio Prado, por inspiração de intelectuais modernistas, como o próprio Mário de Andrade, Paulo Duarte e Rubens Borba de Moraes. Mário foi diretor do primeiro órgão público do país dedicado exclusivamente à promoção de políticas culturais. Além de incorporar as unidades isoladas existentes, como o Teatro Municipal, o Departamento implementou ações baseadas na ideia de que a cultura deveria ser colocada ao alcance de todos. Para registrar e dar um novo estatuto à cultura popular brasileira, promoveu a Missão de Pesquisas Folclóricas, que percorreu o Norte e o Nordeste e realizou um dos primeiros mapeamentos musical e etnológico do país. Ainda, frente à impossibilidade de construir

bibliotecas em todos os bairros populares, criou-se uma biblioteca ambulante em uma "jardineira" que percorria a periferia, garantindo o acesso aos livros.<sup>20</sup>

O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1939) foi dirigido por Mario de Andrade, o qual também chefiava a Divisão de Expansão Cultural, com as temáticas do cinema, teatro, rádio-escola e biblioteca pública. Para muitos, seria um embrião para um futuro Instituto Nacional de Cultura e, para tal, seria criado o Instituto Paulista de Cultura no âmbito estadual. No entanto, a ideia não se desenvolveu por completo devido ao golpe de 1937. Ainda assim, o Departamento de Cultura criou políticas públicas com o objetivo de tirar das mãos das elites a fruição do bem cultural através de pesquisas e divulgação de maneira articulada. Foi nesse período que Mario Andrade foi convidado por Gustavo Capanema a criar um projeto de patrimônio do Brasil, que viria a ser o Iphan (CALABRE, 2009).

De acordo com Fonseca (2001), Mario de Andrade enfatizou que a grandeza do patrimônio nacional ia muito além de monumentos e obras de arte no projeto entregue ao então ministro Capanema. No entanto, é somente a partir da década de 1970 que os critérios de patrimônio começam a ser questionados por setores como o *design* e a informática.

O Departamento de Cultura também foi o precursor da primeira legislação que institui uma ação concreta para a preservação audiovisual em 1955, conforme veremos a seguir.

## 1.2 Breve Histórico de Cinematecas Internacionais

A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf) foi fundada em 1938 e terá grande influência na Cinemateca Brasileira no que diz respeito a sua função e finalidade, com destaque para a discussão do binômio preservação/difusão.

Em julho de 1946, a reunião da Fiaf acontece em Paris. A Federação já havia sido criada com a Cinemateca Francesa, a alemã Reichsfilmarchiv, a britânica British Film Institute e a estadunidense Film Library do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, entre seus membros.

Paulo Emilio Sales Gomes havia chegado à França naquele ano e se aproximou do grupo naquela ocasião. Futuramente, a aproximação da Fiaf com a Unesco será um dos fatores de mudança do cenário para políticas de preservação audiovisual a partir de 1979 (BEZERRA, 2009).

<sup>20</sup> BONDUKI, Nabil. **Secretaria Municipal de Cultura, 80**. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/outros/203-secretaria-municipal-de-cultura,-80.html>. Acesso em: 30 jun. 2019.

### 1.3 Um Agente a Serviço da Preservação

Ainda nesse período, Paulo Emilio inicia a trajetória que iria originar a futura Cinemateca Brasileira, juntamente com um grupo que pensava o campo do cinema e da preservação independentemente das ações políticas do Estado. Para nós, a atuação desse escritor, crítico e cineasta foi o cerne da construção da instituição cinemateca e também da formação de um grupo de profissionais e técnicos que se mobilizaram em torno do tema preservação do audiovisual.

O intelectual Paulo Emilio transitava entre políticos e intelectuais e morava em Paris à época. Além de fundar a Cinemateca Brasileira, pode ser considerado militante, professor universitário e pioneiro dos estudos acadêmicos em cinema no Brasil. Essas três dimensões de fato representam facetas da sua trajetória (BORMANN, 2019).

Nascido na cidade de São Paulo em 1916, Paulo Emilio agenciou iniciativas em prol da preservação do audiovisual e foi crucial no desenvolvimento do tema e das discussões que ensejaram ações para a preservação. Transitou por diferentes segmentos do campo de produção cinematográfica, mas especialmente se estabeleceu como crítico e preservador, defendendo a difusão como ferramenta principal para a preservação e, por isso, promovendo debates sobre cinema, ao mesmo tempo que se empenhou incansavelmente pela consolidação da Cinemateca Brasileira (BORMANN, 2019).

Em 1935, é preso pelo governo Getúlio Vargas e, no ano seguinte, foge para França, onde conhece o físico Plínio Sussekind Rocha, com quem fundou o Clube de Cinema de São Paulo, em 1941. De volta ao Brasil, se forma em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) em 1944 (BORMANN, 2019).

Em 1946, com o fim da guerra na Europa, volta à França e se engaja na preservação cinematográfica e desenvolve pesquisa sobre o cineasta francês Jean Vigo (1905-1934) e seu pai, o militante anarquista Miguel Almereyda (1883-1917). Nesse período, foi um intenso articulador da participação do Brasil em círculos internacionais que discutiam o cinema e a preservação, como foi o caso da sua atuação no Festival de Cannes de 1946 e nos primórdios da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (Fiaf) no mesmo ano (BORMANN, 2019). Aproximou-se de personalidades como Plínio Sussekind e de Aloísio Magalhães, agente de importância fundamental para as políticas de patrimônio no Brasil e cuja amizade foi crucial para a assinatura do convênio entre o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e a Cinemateca no final de 1970 (SOUZA, 2009). Sônia Houston Veloso Borges, com quem se

casara em 1949, advinda de uma família tradicional de elite paulista, legitima a presença de Paulo Emilio nos círculos sociais e políticos da capital paulistana (BORMANN, 2019, p. 115).

Paulo Emilio retorna mais uma vez ao Brasil, em 1954, e passa a liderar a difusão do cinema e a institucionalização de uma cinemateca que, futuramente, será a entidade federal responsável pela preservação do acervo audiovisual brasileiro (BORMANN, 2019).

Em 1964, participa da criação do curso de Cinema na Universidade de Brasília, interrompido em 1965 pelo Regime Militar. Também foi o criador da 1ª Semana do Cinema Brasileiro, em 1965, evento que origina o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Escreve, entre outros, o livro *70 Anos de cinema brasileiro* (1966), com Adhemar Gonzaga (1901-1978), e o ensaio “Cinema: trajetória do subdesenvolvimento” (1973), para a revista *Argumento*. Em 1963, casa-se novamente, com a escritora Lygia Fagundes Telles (1923), com quem redige o roteiro do filme *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni (1933-2012), e, com David Neves (1938-1994), o de *Memória de Helena* (1969). Integra o corpo docente da Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo em 1967. Doutora-se em 1972 (BORMANN, 2019). Morre em 1977, deixando um legado de práticas e teorias estudados e revistos até hoje.

#### 1.4 O Clube de Cinema de São Paulo

Paulo Emilio, juntamente com Plínio Sussekind e Décio de Almeida Prado, funda, em 1946, o Clube de Cinema de São Paulo instituição privada criada aos moldes dos cineclubes franceses e inspirada pelo Chaplin Club do Rio de Janeiro (1928-1930) (SOUZA, 2009).

Nesse mesmo ano, 1946, Paulo Emilio<sup>21</sup> integra a Subcomissão de Comunicação de Massa da I Conferência Geral da Unesco, mesmo sem ter vínculo oficial com o governo do Brasil à época. Na oportunidade, ele defendeu a relevância da democratização da cultura, para a qual o acesso a filmes era primordial e dependia da cooperação entre cinematecas e cineclubes.

O delegado brasileiro ressaltou o lado artístico do cinema; foi essencialmente uma arte de demonstração e deve contribuir efetivamente para a democratização da cultura, desde que cuidado seja tomado para garantir a qualidade artística. Para este propósito, ele pediu o desenvolvimento de clubes de cinema e bibliotecas, e repetiu uma sugestão no Memorando francês sobre direitos autorais. Finalmente, ele recomendou um

<sup>21</sup> Paulo Emilio fez parte da delegação oficial do Brasil na Unesco durante a primeira Conferência Geral. Para nós, isso sinaliza uma forte articulação entre agentes, já que, nesse período, Paulo se encontrava em Paris, que possuía uma delegação brasileira com nomes como Paulo Carneiro, Carlos Chagas Filho etc.

prêmio de cinema internacional a ser concedido pela Unesco (UNESCO, 1946, p. 159. Tradução nossa).<sup>22</sup>

Nota-se que o tema cinema aparece na pauta de comunicação de massa, mas Paulo Emilio, em nome do Brasil, alerta para a necessidade de que o cinema seja incluído nas pautas relativas à arte e à cultura. A inclusão parece ser acatada a partir de 1954, pois no texto da Recomendação de 1980 para a Salvaguarda e Preservação de Imagens em Movimento<sup>23</sup> há menção a instrumentos normativos da Unesco de 1954 em diante, os quais validam a Recomendação de 1980.

O desenvolvimento da pauta do cinema como patrimônio cultural migrou muito lentamente de *status* porque a ideia de cultura do período era restrita, no âmbito de sua dimensão erudita, não incluindo a cultura midiática, popular.

Durante a exposição internacional<sup>24</sup> pelo Centenário da Independência, em 1922, o cinema foi amplamente utilizado para divulgar os feitos do Estado, mas não como uma forma de arte nacional. O evento, organizado pelo Ministério da Indústria, até pensou em produzir um filme histórico, mas a ideia não saiu do papel. As produções foram realizadas em forma de documentário e jornais de atualidades para propagar os feitos do Estado brasileiro da época, sinalizando que o único cinema possível era o natural, ou seja, aquele da realidade, oposto da ficção (GOMES, 1980, p. 53). Paulo Emilio, em seu artigo para o Suplemento Literário de Crítica Cinematográfica da *Folha de S.Paulo*, “Vinte milhões de Cruzeiros”, de 1957, lembra que as únicas imagens preservadas do jurista Rui Barbosa são justamente as de sua visita à Exposição Internacional (CALIL, 2016, p. 420).

<sup>22</sup> (Records of the) General Conference, First Session, Held at UNESCO House, Paris, from 20 November to 10 December 1946 (Including Resolutions). Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114580>. Acesso em: 12 out. 2019.

<sup>23</sup> Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images. Disponível em: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13139&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). Acesso em: 12 out. 2019.

<sup>24</sup> Em comemoração ao Centenário da Independência, durante a presidência de Epitácio Pessoa, aconteceu a Exposição do Centenário no Rio de Janeiro. Foram erguidos 15 pavilhões estrangeiros. Na área nacional, havia os palácios de festas, dos estados, da música, das diversões, da caça e pesca e muitos outros. A Exposição Universal durou de setembro de 1922 até abril de 1923, e o número de expositores chegou a 10 mil. A entrada principal ficava na avenida Rio Branco, com uma porta de 33 metros de altura. Na avenida das Nações, se alinhavam os palácios e representações estrangeiras, e na praça logo à frente, os palácios brasileiros simbolizavam "monumentos majestosos de nossa riqueza e de nossa capacidade de trabalho". Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CentenarioIndependencia/ExposicaoUniversalRJ>. Acesso em: 22 maio 2019.

### 1.5 A Filmoteca São Paulo na Fiaf

Com a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 8 de março de 1949, pelo industrial Ciccilio Matarazzo, Paulo Emilio encontra a oportunidade de vincular uma filmoteca a esse museu, aos moldes da Film Library do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA, o qual também possuía um acervo de filmes e organizava exposições e curadorias (SOUZA, 2009, p. 57). No caso norte-americano, todo o aporte orçamentário vinha da iniciativa privada, vinculada ao Museu (CORREA, 2012); no caso brasileiro, no entanto, a estabilidade financeira seria uma questão, porque a Filmoteca recebia do MAM-SP o valor dos salários dos empregados e o espaço que ocupava no prédio do Diários Associados, mas sem investimento em equipamento e adequação dos espaços. Ainda assim, a Filmoteca seguiu na aquisição de filmes e na preservação e guarda de um acervo que só aumentava, graças à prospecção de Rudá de Andrade e à realização de festivais e mostras na primeira década de sua existência, como foi o caso das bem-sucedidas I Retrospectiva do Cinema Brasileiro e I Mostra Internacional de Cinema Brasileiro (SOUZA, 2009).

Em 1948, o Festival de Cannes organizou o Congresso Internacional de Clubes de Cinema, no qual Paulo Emilio esteve presente. Ele já havia participado da reunião da Unesco, em 1946, e, para nós, Paulo Emilio parece unir as pontas das iniciativas da sociedade civil, representada na Europa pela Fiaf, e governamental, representada pela Unesco. Ele participou do Congresso como representante do Clube de Cinema de São Paulo, mas conseguiu convencer a organização do evento de que o clube seria vinculado à recém-criada Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM-SP, logo, estaria apto a fazer parte da Federação Internacional de cineclubes (Ficc). Em correspondência datada de 23 de novembro de 1947, Paulo Emilio comunicou ao diretor do MAM-SP, Francisco Luiz de Almeida Salles, o aceite de sua participação pela Federação Internacional dos Clubes de Cinema como representante do Clube de Cinema de São Paulo e aproveitou para esclarecer a “complexidade desse negócio de fita velha”. Ele explica a diferença entre cinemateca e filmoteca, representadas respectivamente pelas Ficc e Fiaf. “Quem tem fita” são os arquivos, escreve Paulo Emilio, que tinha como objetivo principal articular o intercâmbio de filmes estrangeiros desses arquivos para o Clube de Cinema de São Paulo. Por isso, enfatiza a importância de o cineclube se transformar em filmoteca, para fazer a participação da Fiaf. Para tal, sugeria que o Clube mudasse de nome, ou que se criasse nova instituição adjacente, uma filmoteca (GOMES apud SOUZA, 2009, p. 56).

Paulo Emilio introduziu as definições para cinematecas, os acervos detentores de fitas para empréstimo, e cineclubes, os difusores das peças cinematográficas. Essa diferença na

compreensão das competências de cada setor é o cerne da discussão que se dará por décadas no âmbito da Fiaf e que atravessa a existência da Cinemateca Brasileira, já que a difusão tem como um de seus vértices a inclusão de transações comerciais, direitos autorais e geração de lucro, tópicos que claramente entram no campo de produção do audiovisual (CORREA, 2012).

Neste primeiro momento, a disputa parecia ser entre os cineclubes e as cinematecas, já que as cinematecas da FIAF defendiam o monopólio da difusão, que se daria por meio dos cineclubes, mas que passaria necessariamente pelo regramento da Federação (CORREA, 2012).

A fundamentação da tese de Correa (2012) são as discussões sobre modelos de gestão nas cinematecas associadas à Fiaf já citadas (da Alemanha, Estados Unidos, França e Reino Unido), que originalmente deram início à Federação e incitaram uma discussão sobre uma disputa de campo para o domínio do que ele chama de mercado do “patrimônio cinematográfico”.<sup>25</sup> A questão das atribuições da cinemateca era dissonante dos objetivos da produção do cinema como indústria, já que a ideia de difusão dos filmes para as cinematecas não era necessariamente buscar lucro, mas trazer financiamento para a preservação desses acervos. Ele segue relatando as divergências de entendimentos entre os cineclubes e as cinematecas, o que culmina em uma crise institucional da Federação em 1959/1960. Correa (2012) afirma que as cinematecas federadas centralizavam a difusão dos filmes nos cineclubes, controlando quais e o que seria exibido.

(...) é preciso dar o devido destaque para o fato de que tais ações (de difusão do patrimônio cinematográfico) eram também, senão, sobretudo, a defesa de um modelo de cinemateca, do que viria, e deveria ser uma instituição desse tipo. Essa quase ontologia das cinematecas (que passa por uma espécie de hermenêutica do conceito) pressupõe compreender aquilo que as cinematecas (elas mesmas) entendiam por cinema, por arte, por política, por sociedade, e isso só é possível de ser averiguado nas ações de difusão de uma instituição desse tipo (cinemateca). A preservação encerrada em si mesma pode até ser apolítica, mas a difusão nunca será (...). O que estava em jogo na crise era a autonomia da FIAF; ou ao menos a possibilidade de manter ao máximo a autonomia da FIAF frente ao mercado que ela própria criara: o mercado do patrimônio cinematográfico (CORREA, 2012, p. 102-103).

Aí, entendemos que há uma disputa interna em relação à consagração,<sup>26</sup> se considerarmos os cineclubes e as cinematecas como equipamentos pertencentes ao campo da

<sup>25</sup> Correa não define o termo, mas usa uma citação da Ata do III Congresso de Cinematecas Latino-Americano realizado no Uruguai, em 1959, quando se usou a mesma expressão.

<sup>26</sup> Segundo Bourdieu (2007), a manutenção e perpetuação do poder político se daria pelo campo de consagração, que é distinto do campo de produção, aqui, no caso, de produção do cinema. Entendemos que as cinematecas, assim como os cineclubes e museus, pertencem ao campo de consagração dos bens simbólicos produzidos, ou seja, trabalham com o patrimônio, a memória do campo de produção. Essas entidades fazem parte de um campo que autentica, confirma e preserva o sistema da cultura, no caso a produção audiovisual. Assim, é possível pensar as cinematecas como equipamentos desse campo, os quais, por sua vez, poderiam ser pensados como antagonistas na disputa do poder político do campo produção cinematográfica, mas também como uma intersecção com o sistema de produção simbólica do cinema e um possível aliado para a perpetuação desse campo.

memória, do patrimônio. Pensamos que, no Brasil, não houve um cenário semelhante ao mencionado por Correa no que tange à disputa entre cineclubes e cinematecas. Mas conseguimos observar que, historicamente, a disputa do campo da consagração se deu pela ausência de um pertencimento da Cinemateca Brasileira dentro de entidades federais de patrimônio e memória, nominadamente, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM) e o Iphan, conforme demonstraremos nas próximas seções.

Em outra instância, porém, é possível concordar com a tese de Correa sobre a disputa entre a produção audiovisual e a cinemateca e suas atribuições de preservação conflitantes com aquelas da produção cinematográfica. Para nós, esse poderia ser um dos entraves para que o setor do audiovisual não englobasse a questão da preservação: para os produtores e distribuidores, as cinematecas são ameaças ao lucro possível. Ainda, o não pertencimento ao campo do patrimônio fez com que a Cinemateca Brasileira migrasse para o setor de audiovisual sem necessariamente ganhar muito espaço nesse campo, formado quase que exclusivamente de produção e difusão mercadológica dos filmes produzidos.

Acreditamos, porém, que nesse primeiro período de existência, a Cinemateca Brasileira funcionou como uma aliada à produção cinematográfica nacional, com o grupo de Paulo Emilio defendendo que somente através da difusão seria possível preservar.

Na década de 1950, surgiram produtoras cinematográficas como Cinédia,<sup>27</sup> Atlântida<sup>28</sup> e Maristela.<sup>29</sup> A I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada pela Filmoteca a partir de 28 de novembro de 1952, reuniu filmes novos, independentes e os recém-encontrados pela equipe

<sup>27</sup> Cinédia (1930-) – Fundada por Adhemar Gonzaga, foi a primeira experiência de cinema industrial bem-sucedida na história do cinema brasileiro. Em 75 anos de atividades, realizou 53 longas-metragens, 700 cinejornais e mais de 200 documentários e filmes ficcionais de curta-metragem. Nesta época, torna-se pioneira na introdução de inovações como o estúdio de filmagem, a captação e reprodução ótica do som, a revelação automática, a copiagem com marcação de luz, entre outras. Foi responsável pelo lançamento de alguns dos maiores sucessos de público da década, como *Alô, Alô*, *Carnaval!* e *Bonequinha de Seda*. Deteve o recorde de bilheteria do cinema brasileiro, com o campeoníssimo *O Ébrio* (1946), com 8 milhões de espectadores. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/A-Cinedia/12/6552>. Acesso em: 18 out. 2019.

<sup>28</sup> Atlântida Cinematográfica (1941-1962) – Fundada no Rio de Janeiro por Moacir Felon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. Seus filmes representaram a primeira experiência de longa duração na produção cinematográfica brasileira produziu sobretudo cinejornais, *Atualidades Atlântida*. Entre 1943 e 1947, a Atlântida se consolidou como a maior produtora brasileira: foram 12 filmes, como *Tristezas Não Pagam Dívidas*, de José Carlos Burle, com Oscarito e Grande Otelo atuando juntos pela primeira vez. Disponível em: [https://www.ancine.gov.br/media/Saiba\\_mais.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/Saiba_mais.pdf). Acesso em: 18 out. 2019.

<sup>29</sup> Maristela (1950-) – Criada por Mario Audrá Junior, o Marinho, que acompanha produções a custos muito baixos e traz da Itália esse conceito, apostando na qualidade dos atores brasileiros e trazendo técnicos do exterior. Eram 18.000 m<sup>2</sup> de área, onde passaram a funcionar 4 estúdios de 40m X 25m com 15m de pé direito arredondado, carpintaria e marcenaria, restaurante, alojamento para 40 pessoas. Possuía câmeras, além da iluminação necessária para rodar dois filmes simultaneamente. A exibição estava garantida por contrato com a Columbia Pictures. Produziu mais de 60 filmes. Atualmente, é dirigida por Marco Audrá. Disponível em: <http://www.maristelafilmes.com.br/>. Acesso em: 18 out. 2019.

em viagens realizadas para tal fim, o que corrobora nossa ideia de que, nesse período, não havia disputa entre o campo de produção e o de consagração, pelo menos não na esfera civil.

Em 1953, Jurandy Noronha, em artigo publicado no *Diário Trabalhista*, menciona o termo patrimônio nacional para o cinema brasileiro, defende a necessidade de um levantamento para sua preservação e pede apoio para a manutenção da Filmoteca do MAM-SP. Para ele, era essencial o apoio a Caio Scheiby na salvaguarda dos filmes nacionais resgatados, em especial no que tange ao financiamento para estrutura e equipamentos (SOUZA, 2009, p. 63). No artigo, Noronha faz apelo à iniciativa privada somente. Teria sido possível chamar a atenção de autoridades do Estado para uma ação respaldada pelas leis e entendimentos já estabelecidos; no entanto, Noronha havia sido funcionário do Governo Federal, trabalhando no DIP (1939)<sup>30</sup> e depois no Ince (1937). A crítica fica com Paulo Emilio, que alega que as ações junto ao Estado demandam “um tipo de perseverança que atinge os limites do encarniçamento” (GOMES, 2016, p. 51).

Um outro evento, a I Mostra Internacional de Cinema do Brasil, realizada a partir de 12 de janeiro de 1954 para celebrar os 400 anos da cidade de São Paulo, teve grande repercussão tanto no Brasil quanto no exterior, e possivelmente surtiu o efeito de trazer agentes do governo mais para perto da questão da preservação.<sup>31</sup> Souza (2009) relata que representantes do Ministério das Relações Exteriores e das esferas estaduais e municipais compareceram em peso às sessões de filmes. A imprensa registrou a visita de cineastas internacionais, e o acervo da Filmoteca ganhou notoriedade como o terceiro maior do mundo.

A Filmoteca ganha popularidade e acervo, e, com isso, cineclubes de todo o país solicitam o empréstimo de filmes, o que era positivo para a difusão. Porém, não havia cópias suficientes para essa política.

Numa tentativa de resolver o impasse, lança-se a Campanha do Contratipo: os clubes cotizar-se-iam e financiariam a feitura de um novo negativo – um contratipo – a partir do qual outras cópias poderiam ser tiradas. Em contrapartida, os clubes participantes teriam direito a um determinado número de programas. A campanha funcionou pouco porque a maior parte dos cineclubes era paupérrima e, exceto por alguns como os de Marília, Santos, Porto Alegre e Curitiba, outros não podiam dar contribuições significativas e a Filmoteca acabava cedendo as cópias a taxas irrisórias, às vezes de graça (SOUZA, 2009, p. 66).

Sem equipamento para duplicação das cópias emprestadas, a difusão não gera insumos para investimentos mínimos de guarda e conservação, como era idealmente pensado; com a

<sup>30</sup> Noronha possuía uma carteira de identificação de cinegrafista do DIP datada de 1943. Disponível em: <https://carmattos.com/2015/05/11/jurandy-no-reino-da-memoria/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

<sup>31</sup> **Prosseguem os trabalhos do Festival de Cinema.** Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_10/19733](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/19733). Acesso em: 14 mar. 2019.

crise de espaço para o novo acervo adquirido com o Festival Internacional de 1954, somada à falta de dinheiro, a Fimoteca do MAM passa de Departamento para associação civil sem fins lucrativos, na expectativa de trazer fundos públicos às atividades operacionais, em 1956. Essa estratégia foi bem-sucedida, com a assinatura de um convênio com o Estado de São Paulo somente em 1961. A Fimoteca se tornava oficialmente a Cinemateca Brasileira.

## 1.6 A Primeira Lei sobre Conservação de Filmes

Enquanto no setor privado a cinemateca buscava um meio de estruturar sua existência como Departamento/Fimoteca do Museu de Arte Moderna, em 1955, a Lei Municipal nº 4.854 regulamentou o fomento à exibição cinematográfica em São Paulo a partir de 1957. A lei objetivava estimular a produção cinematográfica brasileira através de prêmios em dinheiro concedidos aos filmes exibidos na cidade de São Paulo. O artigo 14 estabelecia a obrigatoriedade de depósito, no Serviço Municipal de Cinema,<sup>32</sup> de uma cópia de todo filme beneficiado pela lei, e o artigo 15 previa que o Município estabelecesse convênios com “entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais”. Pela primeira vez na história, um estatuto legal brasileiro referia-se explicitamente à atividade de conservação de filmes (SOUZA, 2009, p. 72-73).

Essa lei municipal foi a precursora do depósito legal<sup>33</sup> no audiovisual brasileiro e, até 1986, manteve-se como a única iniciativa desse modelo.

<sup>32</sup> Simis (2005) menciona a Criação da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo em 1955. A única normativa que menciona a criação de órgão semelhante encontrada é a própria Lei nº 4.854, que cria um Júri Municipal de Cinema – composto de 9 (nove) membros, a ser integrado por um representante da Secretaria de Educação e Cultura, que será o Presidente, por um Vereador, indicado pela Câmara Municipal, por três críticos de cinema, militantes, designados pela associação de classe, ou, na sua falta, escolhidos pelos jornalistas especializados, com exercício nos jornais da Capital, devendo, ainda ser convidados um representante do Sindicato dos Exibidores Cinematográficos do Estado de São Paulo, um representante da Associação Paulista de Cinema e dois representantes de entidades culturais, escolhidos em reunião conjunta pelos representantes das seguintes entidades: Fimoteca do Museu de Arte de São Paulo, Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, Associação Brasileira de Escritores (Secção de São Paulo), Sociedade Paulista de Escritores e Foto-Cine Clube Bandeirantes. Paulo Emilio menciona uma Secretaria de filmes que seria o depósito legal dos filmes produzidos.

<sup>33</sup> Queiroz (2010) cita que no Brasil, o depósito legal é introduzido pela Corte Portuguesa em 1798. Com a transferência do acervo da Real Biblioteca da Ajuda para a cidade do Rio de Janeiro, em 1810, formou-se o acervo da Biblioteca Nacional do Brasil, a Real Biblioteca. Em 1823, o Tratado de Amizade e Aliança entre Brasil e Portugal tornou o acervo da Real Biblioteca patrimônio do Império do Brasil, o qual passou a ser custodiado pela Biblioteca Imperial e Pública até o início da República, quando a instituição passou a ser denominada Biblioteca Nacional. Em 1847, as obras impressas pela Corte teriam o depósito legal na Biblioteca Imperial e Pública, e os impressos publicados nas províncias deveriam ter o depósito legal remetidos às bibliotecas das respectivas capitais. Desde então, sucessivas alterações legislativas ocorreram quanto ao depósito legal de obras impressas e digitais no Brasil.

No mesmo ano, em 1955, em 21 de novembro, a Lei nº 4.819 dispõe sobre as condições para entidades serem declaradas como de Utilidade Pública. Em seu texto original, um dos quesitos era de que a entidade tivesse dez anos de personalidade jurídica. A cláusula foi alterada em 1966, reduzindo o período exigido para cinco anos. Em 1968, a cláusula sofre nova alteração, e a redução agora é para três anos. Em 1992, a exigência passou a ser de somente um ano de personalidade jurídica comprovada.

A intenção do grupo de Paulo Emilio era conseguir a declaração de utilidade pública para usufruir dos direitos garantidos pelas normas que regiam o assunto. Isso se dará somente na década de 1960, no âmbito estadual, e na década de 1970, no âmbito municipal.

Para nós, essa primeira década delimitou uma intenção clara da iniciativa privada, liderada por Paulo Emilio Sales Gomes, de criar um espaço de discussão, juntamente com entidades de preservação e difusão, exemplificados pela Filmoteca do MAM-SP, transformada em Cinemateca Brasileira, e dos cineclubes, norteadas pelo binômio preservação/difusão, paralelamente a uma política pública federal preocupada em criar agentes e normas para o controle, a propagação e o aspecto educativo do cinema, no binômio educação/propaganda. Podemos considerar como as primeiras iniciativas de políticas públicas concretas para a preservação audiovisual o somatório de normativas que mencionam filmotecas federais e a Lei Municipal nº 4.854/1957, precursora do depósito legal. No entanto, essas ações isoladas não serão suficientes para a implementação de programas governamentais, e a Cinemateca Brasileira segue isolada.

No que tange à disputa de campo, esta não se dava no âmbito das entidades civis, produtoras *versus* cinematecas. Parece-nos que o grupo de Paulo Emilio, com a criação da Filmoteca do MAM-SP, a realização de festivais, a participação em eventos e a assinatura de convênios, buscou trazer o tema preservação audiovisual para a pauta de políticas públicas já delineadas para o setor de produção cinematográfica, campo este que não absorveu a discussão da preservação. Paralelamente a essa ação da sociedade civil, a preservação da intensa produção cinematográfica também não era acolhida pelas políticas do campo de consagração capitaneadas na esfera federal pelo Iphan.

Em 28 de janeiro 1957, a Cinemateca Brasileira sofreu o primeiro incêndio da sua história.

## SEÇÃO 2

Em 28 de janeiro de 1957, a Cinemateca Brasileira sofreu seu primeiro incêndio, que destruiu cerca de um terço de seu acervo e inúmeros outros itens. Já como Sociedade Civil (1956), pede apoio ao Governo do Estado de São Paulo, mas não obtém sucesso imediato. Paulo Emilio fala sobre o assunto na sua coluna Crítica de Cinema, no Suplemento Literário, seis meses depois do desastre. Ele conta que a Comissão Federal de Cinema<sup>34</sup> visitou o local do incêndio dias depois do ocorrido. Na semana seguinte, a mídia divulgou que o Governo Federal faria um aporte de emergência de 3 milhões de cruzeiros. O crítico detalha a tramitação burocrática desse aporte: do Ministro da Educação e Cultura para a Casa Civil; da Casa Civil para o Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp), de volta para a Casa Civil, para o Congresso Nacional. No entanto, em três meses do ocorrido, segundo Paulo Emilio, a tramitação ficou parada na Casa Civil, que não enviou o pedido ao Congresso Nacional. No âmbito estadual, ele afirma que a solicitação (de convênio) se perdeu na burocracia e, extraoficialmente, soube que o Estado de São Paulo não teria aportes para aquele ano, mas que, no ano seguinte, 1958, haveria patrocínios para a cultura na soma de um milhão de cruzeiros. Por fim, Paulo Emilio menciona a já citada Lei Municipal nº 4.854/1955, base do convênio assinado entre o Município de São Paulo e a Cinemateca, “no valor de 1 milhão de cruzeiros em 18 meses, os quais não foram recebidos integralmente devido às dificuldades orçamentárias da Prefeitura.” (GOMES, 1982, v. 1, p. 149-150).

Souza (2009) relata que a contrapartida da Cinemateca no convênio era a construção de instalações adequadas para a guarda dos acervos. Paulo Emilio também escreve sobre isso no Suplemento Literário:

O estabelecimento do convênio cultural entre a Prefeitura e a Cinemateca Brasileira é um marco fundamental na história da cultura cinematográfica no Brasil. (...) Se os poderes público federal e estadual demonstrarem a mesma compreensão revelada pelo municipal, São Paulo terá novamente, em breve, uma das melhores cinematecas do mundo (GOMES, 1981, v. 1. p. 98).

<sup>34</sup> Segundo Malafaia (2012), a Comissão foi criada em 1956, durante o Governo JK. Correa Jr. (2012) afirma que a criação da comissão federal se deu graças ao bem-sucedido funcionamento da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo, criada em 1955. Nas nossas pesquisas, não encontramos, até o momento, documentação legal sobre a criação de nenhuma dessas Comissões mencionadas, e os outros autores referidos aqui também não citam suas fontes.

No âmbito municipal, a intenção da prefeitura era criar uma relação com a Cinemateca, oficializando a assinatura de convênio. No entanto, o problema de repasse orçamentário foi a justificativa para a dificuldade na execução do acordo. Aliás, essa falha na gestão é quase que uma tradição nas políticas públicas no Brasil: os documentos assinados não garantem os aportes orçamentários para a execução das atividades firmadas.

Em 1961, a Cinemateca adquire personalidade jurídica de Fundação para que amplie ainda mais sua capacidade na celebração de contratos e convênios. Em 13 de setembro de 1961, o Estado se prontifica a pagar 8 milhões de cruzeiros por 10 anos consecutivos a partir de 1960, mediante a execução de 19 itens dos 23 da Lei Estadual nº 6.286, promulgando a lei do convênio entre o Estado e a Cinemateca.

Constituídos a Fundação e o primeiro Conselho Consultivo, a Diretoria se manteve sob a presidência de Francisco Luiz de Almeida Salles, e a Conservadoria não se modificou: Paulo Emilio, Caio e Rudá.<sup>35</sup>

Em 1966, uma nova conquista no âmbito estadual: o Decreto Estadual nº 46.734 declara a Fundação Cinemateca Brasileira de utilidade pública graças à ajuda do Desembargador Felício Calil, pai de Carlos Augusto Calil.

Já a Lei Municipal nº 4.854, de 30 de dezembro de 1955, alterava o tempo de existência da instituição para solicitar a declaração. Demoraria alguns anos para que a Cinemateca ganhasse o mesmo *status* em âmbito municipal.

Até a publicação da Lei Municipal nº 4.854/1955, da cidade de São Paulo, não havia outras ações do Estado direcionadas à preservação do audiovisual (GOMES, 1982; SOUZA, 2009). As pessoas lideradas por Paulo Emilio ao redor da Cinemateca do MAM-SP eram os agentes da sociedade que, organizados por causa da Cinemateca, trabalhavam ativamente no campo da preservação. Talvez já antecipando o “deslocamento dos estudos da ciência política” que acontece a partir da década de 1950 (MARQUES, 2013),<sup>36</sup> Paulo Emilio pensa na

<sup>35</sup> O Conselho Consultivo tinha nomes como Adhemar Gonzaga, Antônio Moniz Vianna, Arnaldo Pedroso Horta, Benedito J. Duarte, Cláudio Abramo, Decio de Almeida Prado, Flávio Tambellini, Francisco Matarazzo Sobrinho, Geraldo Ferraz, Guilherme de Almeida (presidente), Humberto Mauro, Júlio de Mesquita Filho, Mário Pedrosa, Mário Schemberg, Octavio de Faria, Paulo F. Gastal, Plínio Sussekind Rocha, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Rubem Biáfara, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Hollanda, Vinicius de Moraes e Walter da Silveira, conforme Arquivo Cinemateca Brasileira.

<sup>36</sup> O autor refere-se a políticas públicas como “conjunto de ações implementadas pelo Estado e pelas autoridades governamentais em um sentido amplo” (MARQUES, 2013, p. 24). Seria estudar a ação do Estado, dado o contexto em que se insere. No final da década de 1950, a literatura em Ciência Política começa a questionar o modelo da racionalidade da tomada de decisão como centro das discussões. Aponta que a política pública na prática não é o que foi decidido porque sofre inúmeros impactos, até dos próprios atores, e que a implementação acaba por não coincidir com aquilo que foi pensado, com o que está “no papel”. Assim, iniciam-se discussões que mudam o foco dos estudos: a implementação passa a ter mais relevância que as tomadas de decisões nos estudos das décadas anteriores (MARQUES, 2014, p. 32-33). Esse questionamento do modelo racionalista na Ciência Política poderia

participação do Estado quando entende a necessidade de declaração de utilidade pública e da articulação com o Governo para legitimar a Cinemateca nas suas funções por meio de leis, decretos e assinaturas de convênios com o poder público e, assim, sustentar a execução das atividades diárias e estruturais da instituição. Paulo Emilio admite que

(...) o atual progresso cultural cinematográfico do nosso país deveria melhor permitir à Cinemateca o cumprimento de sua função fundamental que é a museológica. [...] Porém, essa orientação tem sido mais teórica do que efetiva pois esse tipo de trabalho, por despertar menos atenção, dificulta a obtenção de recursos; é mais difícil obter verbas para guardar e restaurar obras-primas ou documentos históricos do que para organizar espetáculos de cultura cinematográfica. Essa situação vem condicionando os trabalhos da FCB nos últimos anos: a instituição não consegue realizar bem seus trabalhos básicos, por ser impelida a atividades mais circunstanciais e de um brilhantismo que se distancia de seu objetivo principal: o museológico. Daí decorre a riqueza de seus relatórios, a variedade de suas atividades, a falsa ideia de vivacidade, da modernidade da instituição. Um museu moderno vive com outros princípios, pretende resultados socioculturais profundos, a longos prazos e portanto, infalivelmente, baseia-se em planejamento (GOMES apud SOUZA, 2009, p. 90).

Nesse período, Paulo Emilio procura solucionar os problemas financeiros da Cinemateca com a criação de um tripé que funcionaria em etapas: prospecção, conservação/preservação e difusão/exibição, sendo que esta última não seria fonte de recurso para os outros dois vértices, que, por sua vez, seriam responsabilidade do Estado. Segundo o Relatório de Atividades de 1966, seriam dois trabalhos:

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

Para Paulo Emilio, a solução seria o aporte de orçamento dos Poderes Públicos para a prospecção e a preservação, os quais viriam graças ao conhecimento da sociedade sobre a importância da preservação de filmes no Brasil. Essa ideia confirma para nós o pertencimento da cinemateca ao campo da consagração no âmbito das políticas públicas de um Estado que subsidia ações e orçamento para tal. A estratégia parece ter sido realizada em duas frentes.

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

dialogar com a teoria de Certeau (1982), na qual ele afirma que o sistema estabelecido pelas estratégias sofre com as ações táticas daqueles que não estão nele inseridos, e essas ações impactam o sistema até haver uma alteração maior. É o que parece ter ocorrido com as ações de Paulo Emilio e seu grupo durante a institucionalização da Cinemateca Brasileira.

Além de sua estreita relação com a prefeitura e o Estado de São Paulo, Paulo Emilio também acompanhava de perto os projetos de leis federais, sendo ele próprio o possível porta-voz do tema entre os representantes federais. O Projeto de Lei nº 711, de 1959, de iniciativa do deputado Sérgio Magalhães (PTB-GB), era um decreto do Congresso que autorizava a assinatura de convênio entre a União e a Cinemateca Brasileira por de dez anos, isentando a instituição de tributos alfandegários e anunciando o repasse de 30 milhões de cruzeiros. Na justificativa encaminhada, o deputado conta da necessidade de uma instituição de preservação, das tentativas de se criar tal instituição e da impossibilidade de manutenção de tal equipamento sem o subsídio governamental. Menciona ainda o incêndio ocorrido em 1957.

No início do ano de 1961, Paulo Emilio viaja a Brasília e relata em seu artigo do Suplemento Literário da *Folha de S. Paulo* que

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

O processo do Projeto de Lei terminou com assinatura a caneta do deputado Martins Rodrigues (MDB-CE), desafeto<sup>37</sup> do autor da proposta, solicitando arquivamento do todo, em 1962 (SOUZA, 2009). No Diário do Congresso Nacional de 5 de abril de 1962, a justificativa para o arquivamento se baseia na preocupação do deputado Aduino Cardoso com a natureza autorizativa – já que era facultado à União estabelecer convênios –, mas, especialmente, com o fato de a União estar, cada dia mais, ganhando prerrogativas e invadindo a competência dos estados relativamente a gestão. O discurso é basicamente sobre a intervenção federal no Estado da Guanabara, alertando aos demais deputados de que aquela decisão da União poderia deixar de ser exceção.

Não, Senhores! Não é UDN que sofre. Não é o Governador Carlos Lacerda. É o precedente que se instala não somente para o Estado da Guanabara. É o caminho nunca trilhado e que o Gabinete resolveu percorrer com o sacrifício das prerrogativas de autonomia do menor e do mais jovem dos Estados. (...) É isso, em matéria de prerrogativas da União, que me suscita à lembrança a leitura deste projeto. É o crescimento desmesurado, gigantesco da área de intervenção do Governo Federal e, pior ainda, srs. Deputados, do Conselho de Segurança Nacional (CONGRESSO NACIONAL, Diário do Congresso Nacional, 1962, p. 23).

<sup>37</sup> Apesar de Souza não relatar o motivo do desafeto, comparando as biografias pesquisadas, notamos que ambos os parlamentares entraram no mesmo ano para seus primeiros mandatos. Em 1956, Sérgio Magalhães fundou a Frente Parlamentar Nacionalista e, em 1962, ligou-se à Frente de Mobilização Popular. O arquivamento da matéria da PL 711 se deu em 1962, possivelmente já antecipando a tensão de ambos assumirem as vice-lideranças de frentes distintas: Sérgio Magalhães assumiu como vice-líder da Maioria e vice-líder do seu partido, o PTB, em 1963; Martins Rodrigues foi vice-líder do Bloco Parlamentar no mesmo ano e havia sido líder do seu partido, MDB, no ano anterior, 1962.

Encontramos outro projeto com tema idêntico, do mesmo ano. O deputado Antonio Silvio Cunha Bueno (PSD-SP) iniciou novo projeto de lei com o mesmo conteúdo: o Projeto de Lei nº 4.603, de 1962, recebeu apoio unânime, mas, em 5 de agosto de 1964, o parecer final da Comissão de Constituição e Justiça pede o arquivamento da peça em virtude da promulgação do Ato Institucional nº 138 pela Junta Militar.

Vale mencionar rapidamente que, em 1963, novo Projeto de Lei nº 803 cria uma agência de cinema, a Cinebrás. O PL foi arquivado no ano seguinte, 1964, mas pensamos que foi um embrião para a criação da Embrafilme, em 1969. Pela proposição, a ideia era que se criasse uma sociedade de ações com o objetivo de promover o cinema através de financiamentos e coparticipações e se associar a outras empresas do setor. A empresa só poderia produzir documentários e teria o monopólio na importação, exportação e distribuição de filmes. Com um aporte inicial de 500 milhões de cruzeiros distribuídos entre ações nominativas, o adicional do dinheiro seria conseguido através das taxas criadas pela própria lei: 20% do preço do ingresso e cobrança de produtores e distribuidores de acordo com critérios definidos na lei, com um mínimo de 5 mil cruzeiros. A justificativa era a necessidade de fomento e distribuição para o setor cinematográfico. A tramitação do projeto foi prejudicada pelo Ato Institucional de 1964, que impedia projetos de leis advindos dos parlamentares que originassem aumento de despesa.<sup>39</sup> De todo modo, o escopo da lei não prevê nenhuma ação a favor da preservação da produção cinematográfica.

Podemos inferir que a ação das esferas municipais, estaduais e federal trouxeram o tema preservação audiovisual para a pauta política. Além disso, a intensa participação de Paulo Emilio em uma sequência de eventos, em uma espécie de contingência de fatos iniciados com o I Festival Internacional de Cinema de 1954, na celebração do aniversário da cidade de São Paulo, chegando ao incêndio de 1957, em uma São Paulo administrada por políticos e intelectuais atentos às demandas de políticas públicas culturais, causaram uma convergência para discussões sobre preservação nesse período. No entanto, o Golpe Militar reestruturou essas pautas.

<sup>38</sup> Composto de 11 artigos, o AI-1 concedia ao comando revolucionário as prerrogativas de cassar mandatos legislativos, suspender direitos políticos pelo prazo de dez anos e deliberar sobre a demissão, a disponibilidade ou a aposentadoria dos que tivessem ‘atentado’ contra a segurança do país. No dia 10 de abril, a junta militar divulgou a primeira lista dos atingidos pelo AI-1, com 41 deputados federais; 122 oficiais foram também expulsos das forças armadas. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/atos-institucionais>. Acesso em: 26 maio 2019.

<sup>39</sup> **Resolução da Câmara dos Deputados nº 50**, de 1964. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/rescad/1960-1969/resolucaodacamaradosdeputados-50-24-abril-1964-321292-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 8 jul. 2019.

## 2.1 Militares

Calabre (2009) conta que, entre 1960 e 1964, pouco antes do Golpe Militar, houve tentativas de ações para a estruturação de políticas de cultura. A década de 1960 busca condições favoráveis à produção cinematográfica, mas sofre oposição dos distribuidores e exibidores estrangeiros.

Em 1961, o Decreto nº 50.293, de 23 de fevereiro, promulga o Conselho Nacional de Cultura, diretamente subordinado à Presidência da República. O novo CNC não menciona o CNC criado na década de 1930, mas a desvinculação do Ministério da Educação e Cultura (MEC) já demonstrava a vontade do presidente Jânio Quadros de ter maior controle das políticas públicas de cultura. A redação do já citado Decreto nº 50.293 designava membro do Conselho Nacional de Cinema obrigatoriamente advindo do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, Geicine, criado no mesmo ano.

O GEICINE (era) dotado de poder executivo, autonomia e poder decisório. Entre os membros natos do grupo estavam o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Educação e Cultural, o Ministério da Justiça e o Banco nacional do Desenvolvimento, BNDE, (...) ou seja, as questões da indústria cinematográfica passaram a envolver diversas instâncias do poder público. (...) era um órgão com previsão de dotação orçamentária, o que não resolveu os problemas financeiros do setor (CALABRE, 2009, p. 64).

De acordo com Lustosa (2011), os nomes que compuseram a Comissão<sup>40</sup> de Cinema eram: Flávio Tambellini (presidente e diretor do Ince a partir de 1966), Antonio Moniz Viana, Rubem Biáfara (do grupo de Paulo Emilio), Francisco Luiz de Almeida Salles (diretor da Cinemateca Brasileira) e Lola Brah. Para a autora, não há como afirmar que o CNC teve políticas claras, com exceção da Caravana Cultural, ou repasse de aportes orçamentários e, por isso, não deixou um grande legado para o seu futuro substituto, o Conselho Federal de Cultura.

O CNC não funcionou após a renúncia de Jânio e, em 1962, novo Decreto tira o órgão da Presidência da República e o coloca sob o MEC: o Decreto nº 771, de 23 de março de 1962, manteve a maioria das atribuições e comissões, como órgãos de assessoramento, mas sem a obrigatoriedade de serem consultados para deliberar sobre questões.

<sup>40</sup> Os demais membros por comissão são: 1. Comissão Nacional de Literatura: Alceu do Amoroso de Lima, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Belarmino Austregésilo de Athayde (presidente), Antônio Candido de Melo e Souza e Mário Pedrosa; 2. Comissão Nacional de Artes Plásticas: Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente), Augusto Rodrigues, Geraldo Benedito Gonçalves Ferraz, Lívio Abramo e Oscar Niemeyer; 4. Comissão Nacional de Teatro: Clóvis Garcia (presidente), Alfredo Mesquita, Cacilda Becker, Nelson Rodrigues e Décio de Almeida Prado; 5. Comissão Nacional de Música e Dança: José Cândido de Andrade Muricy (presidente), Otto Maria Carpeaux, Eleazar de Carvalho, Heitor Alimonda e Edino Krieger; 6. Comissão Nacional de Filosofia e Ciências Sociais: Djacir Menezes, Sérgio Buarque de Hollanda, Dom Clemente Isnard, Euríalo Canabrava e Gilberto Freyre. (LUSTOSA, 2011)

Eram membros natos das comissões de teatro, cinema e artes plásticas, os diretores do Serviço Nacional do Teatro, do INCE e do Museu Nacional de Belas Artes, respectivamente. Ao secretário geral cabia a tarefa de organizar um Plano Nacional de Cultura para cada exercício (CALABRE, 2009, p. 62).

As diretrizes implementadas pelo Governo Militar em meados de 1960 têm um forte apelo ao nordeste como personificador do Brasil Verdadeiro. Agentes como Aloísio Magalhães e Gilberto Freyre constroem um cenário para o Brasil Gigante desejado pelos militares (LAVINAS, 2014).

O Governo Militar arquivou iniciativas legislativas, conforme já vimos, e enterrou iniciativas políticas como as que aconteciam na prefeitura de São Paulo, com o Departamento de Cultura. Com o golpe, as poucas instâncias governamentais ainda abertas para diálogo se fecharam (SOUZA, 2009).

O golpe militar de 1964 movimenta mais uma vez toda a estrutura federal de agentes e agências, visando à integração nacional e ao controle dos meios de comunicação e de produção de bens. Os militares investem pesadamente na infraestrutura necessária, com a Telebrás e a Embratel (LUSTOSA, 2011).

Em 1966, a Política Nacional de Cultura (PNC) do Governo Federal acabara de ser redigida pelo também recém-criado Conselho Federal de Cultural (CFC),<sup>41</sup> e é possível que tenha havido um esforço dos militares para se articular com todos os setores da cultura, na esperança de legitimar a nova proposta. Lavinias (2014) comenta que a proposta da Política Nacional de Cultura possuía três objetivos a serem cumpridos pelas políticas culturais, todos a ver com patrimônio: preservar o patrimônio cultural brasileiro; incentivar a criatividade do brasileiro, de forma a aproveitar todo o potencial inventivo da cultura; e difundir as criações e as manifestações culturais. A preservação audiovisual se encaixaria muito bem na plataforma governamental, restava eleger um protagonista do setor para ser o porta-voz não só da Fundação Cinemateca, mas também de todas as outras instituições espalhadas pelo país.

O CFC<sup>42</sup> só inicia seus trabalhos a partir de 1967, em substituição ao CNC. Apesar de possuir quatro câmaras (Artes, Letras, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e estar regulamentado, o CFC não teve muito poder de ação porque houve uma reformulação da legislação federal sobre o limite das atribuições dos conselhos de Estado. No entanto, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e o Arquivo Nacional foram

<sup>41</sup> **Decreto nº 771**, de 23 de março de 1962. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-771-23-marco-1962-353623-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 28 maio 2019.

<sup>42</sup> **Decreto-lei nº 74**, de 21 de novembro de 1966. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del0074.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0074.htm). Acesso em: 28 maio 2019.

elencados como prioridades tanto na recuperação quanto nas suas posições de órgãos centralizadores das políticas dos setores respectivos. O decreto também criava uma câmara especial de patrimônio, que incluía, além do edificado, os acervos documentais e bibliográficos.

Em 18 de novembro 1966, o Decreto-lei nº 43 cria o Instituto Nacional de Cinema (INC), que absorve o Ince e o Geince: “Art. 31. São incorporados ao INC o Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Cultura e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, do Ministério da Indústria e do Comércio.”

Além de poucos recursos, havia muitas regulamentações, a maioria sem efetividade, o que dificultava a execução de todas as atribuições do órgão.

Mesmo assim, o modelo burocrático foi utilizado para a criação da Embrafilme em 1969. O Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, traz a instituição com personalidade jurídica de direito privado, vinculada ao Ministério da Educação Cultura e com a função de distribuir, promover e realizar mostras de filmes, sempre em diálogo com o INC.

Desse período, podemos inferir que existiam normativas para o campo do cinema, em particular para o cinema educativo e para o cinema de entretenimento, com vistas ao controle e à propagação, em um binômio educação/propaganda. Existiam também normativas para o patrimônio, especificamente o histórico e o artístico com valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico e artístico. O que não havia era uma normativa que fizesse a intersecção desses dois campos, que seria uma normativa considerando o audiovisual como patrimônio artístico nacional e, por isso, digno de preservação. Isso porque, naquele período, conforme já vimos, além de as políticas públicas não serem articuladas, o entendimento do cinema era voltado tão somente para a sua produção e distribuição, e o conteúdo da legislação era de caráter muito mais coercitivo que regulamentador. O próprio campo do cinema não entendia a sua preservação como uma questão política.

Além disso, é possível afirmar que não havia uma articulação governamental com suas entidades de maneira transversal, visto que a relevância dada ao cinema como ferramenta educativa e de entretenimento não o incluiu como forma de arte ou manifestação cultural a ponto de ser qualificado como patrimônio artístico sob tutela do Sphan. Ademais, em nenhuma das normativas que incluem o cinema como ferramenta educativa e de entretenimento cita-se a necessidade da preservação desse material, mesmo considerando as filmotecas do Ince e do DNI, que posteriormente foram absorvidas pelo INC, mas que, aparentemente, não tiveram um diálogo com o Sphan.

Ao final de década de 1960, pode-se dizer que as políticas públicas culturais existiam tanto nas normativas quanto nas representações do Governo Federal, mas a preservação de

acervos audiovisuais não é contemplada por nenhum campo da cultura.

## 2.2 Cineastas e Amigos da Cinemateca

Em 1962, fundou-se a Sociedade dos Amigos da Cinemateca (SAC), liderada pelo exibidor Dante Ancona Lopez. A SAC torna-se uma potente mão difusora do cinema nacional. Ao que parece, era essa a ideia original por meio da sensibilização da elite intelectual organizando mostras e eventos, atingindo o objetivo de difusão do tripé de Paulo Emilio (prospecção, conservação/preservação e difusão/exibição). No entanto, não há auxílio na manutenção estrutural da Cinemateca. Com 600 sócios em 1962, a SAC inicia uma parceria longa com a Cinemateca que vai permear outras discussões de gestão. No Estatuto de 2015, publicado no sítio da Sociedade, tem-se no artigo 2º que o principal objetivo da SAC é

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

Em 1966, a SAC já contava com mais de 3 mil associados. Seguiu como uma instituição indispensável à vida da Cinemateca Brasileira, em especial quando encontrou soluções para auxiliar na contratação de equipe e pagamento de despesas correntes, já nos anos 1990.

Para nós, a SAC foi uma ideia precursora das associações ligadas a equipamentos artísticos e culturais. A mentalidade da elite nacional é a de subsidiar a arte e a cultura de outras nações, deixando para o Estado a manutenção diária de equipamentos como museus, bibliotecas e cinematecas. Entendemos que a participação da SAC na trajetória da Cinemateca é fundamental porque foi o braço da sociedade civil na construção de ações e projetos que garantiram a sobrevivência da instituição e do seu acervo de maneira efetiva para um setor que não tem respaldo nem dos governantes nem da própria sociedade.

Em meados de 1960, o diretor baiano Glauber Rocha lança *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A Universidade de Brasília (UnB) é inaugurada, e Paulo Emilio se muda para a nova capital para criar, com Wladimir Carvalho e outros cineastas, o curso de Cinema. Sua estadia é curta. Em 1967, volta para São Paulo e inicia sua carreira como professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde cria o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) (SARNO in CAETANO, 2012, p. 152).

Segundo Souza (2009), nesse período Paulo Emilio pediu aportes financeiros ao Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério de Educação e Cultura para a

construção de um depósito de filmes no terreno doado pela família do artista Lasar Segall. O aporte não era possível porque a administração da Cinemateca estava sem contabilidade, atas ou outros documentos administrativos e, naquele momento, não possuía mais personalidade jurídica. O problema foi contornado por Paulo Emilio com o auxílio de Carlos Augusto Calil, e a Cinemateca conseguiu finalmente o apoio dos secretários de Cultura do Estado de São Paulo e do Município de São Paulo. No entanto, com a notícia de que Paulo Emilio tinha a intenção de passar a Cinemateca para a gerência de novos colaboradores advindos da USP, o setor cultural o pressionou e ele permaneceu no comando da Cinemateca. Um novo Conselho<sup>43</sup> é eleito, com representantes antigos e alguns colaboradores mais novos, professores e especialistas (SOUZA, 2009).

As questões que permeiam as relações entre os agentes do setor cinematográfico e aqueles que eram profissionais da Cinemateca parecem ser fonte de inúmeras decisões políticas maiores. Seria necessário um mergulho mais profundo em uma linha do tempo para analisar as dinâmicas entre os agentes políticos dentro e fora da instituição, e também dos colaboradores técnicos. Souza (2009) aponta situações em que essas divergências interpessoais comprometeram profundamente as decisões institucionais, o que parece corroborar a tese de Calabre (2009) e Bezerra (2013) sobre a inconsistência política das agências governamentais de políticas culturais do Brasil.

Até aqui, a trajetória da criação de uma instituição de acervo e guarda do audiovisual pode ser entendida como uma história feita praticamente por agentes independentes, reunidos ao redor de uma ideia e um protagonista, Paulo Emilio Sales Gomes. Para nós, o intelectual se aproveita da sua condição elitizada, tomando para si o cinema como arte como digno de guarda e preservação e pertencente ao campo de consagração, quando a sétima arte era ainda considerada tão somente um entretenimento popular, tecnicamente complexo e desintegrado das discussões políticas de patrimônio. Ao que parece, ele resistiu à estratégia do espaço posto para o cinema das décadas de 1930 e 40, participando da I Conferência da Unesco em 1946 com a delegação oficial do Brasil; da Fiaf, como representante do primeiro país latino-americano a ter uma Filmoteca como parte dessa Federação; e, especialmente, criando a Cinemateca Brasileira, em articulação com o setor do audiovisual e com o Estado. O papel de Paulo Emilio, no que tange à construção de um espaço para a preservação dos acervos

<sup>43</sup> Antonio Candido, presidente, Paulo Emilio, tesoureiro (respondendo pela Conservadoria), Sylvia Naves, secretária, e Decio de Almeida Prado, Maria Rita Galvão e Ismail Xavier. Calil passou a integrar o Conselho sob a presidência de Almeida Salles (SOUZA, 2009, p. 104).

audiovisuais, poderia ser entendido como uma tática<sup>44</sup> que finalmente adere ao sistema e constrói espaços de discussão política, ao mesmo tempo em que cria um acervo de audiovisual nacional.

A participação nos espaços acadêmicos faz Paulo Emilio se interessar pelo cinema nacional, conforme veremos nas próximas seções. A convivência com jovens produtores, diretores e artistas nas universidades toma a atenção do crítico, que passa a escrever e defender o cinema brasileiro e a relevância da sua preservação e pertencimento ao campo de consagração.

Em 1969, um outro incêndio dizimou os filmes de nitrato e obrigou a Cinemateca a realocar os acervos em duas casas, ao lado do galpão da sua sede no Parque Ibirapuera.

<sup>44</sup> Mitchel (2007) argumenta que Michel de Certeau (1925-1986) vê a ação de resistência no cotidiano como relativamente autônoma da social, embasada em uma natureza humana mais fundamental. Uma resistência que advém da vontade originária, da alma humana. Em Certeau (1984), a teorização da resistência contém a dialética do "sistema/ação", a qual se configura em estratégias e táticas. Estratégias são "as ações dos poderosos, derivadas e orientadas para a realização de modelos abstratos" (CERTEAU, 1984, p. 29). Elas emergem onde uma instituição – um negócio, um exército, uma cidade, uma instituição científica – se separa de seu ambiente para estabelecer uma posição distanciada e panorâmica da sociedade. As estratégias estabelecem como "outro" aquilo que eles pesquisam, de modo que seus efeitos – política, economia, ciência e tecnologia – evitam as incertezas e complexidades da vida cotidiana. Entendemos que as políticas públicas do Brasil até aqui estão inseridas em um contexto estratégico do Estado brasileiro que se entende separado, distanciada das entidades e agentes da sociedade. Enquanto as estratégias podem produzir, tabular e impor espaços, a tática pode somente usar, manipular e divergir nesse espaço. Logo, as táticas são as artes dos fracos, do outro. Elas acontecem no âmbito das estratégias do sistema, não estabelecendo novas estratégias, mas sim, se aproveitando do estado das coisas para protestar contra e criando espaço do e para o "outro" (CERTEAU, 1984).

### SEÇÃO 3

Em 18 de fevereiro de 1969,<sup>45</sup> um outro incêndio com filmes de nitrato obrigou a Cinemateca a realocar seus acervos do Parque Ibirapuera enquanto a construção de um prédio era providenciada. Esse processo só será finalizado na década de 1980 (SOUZA, 2009).

O período entre 1967 até 1974 é tido como período de pior crise para a Cinemateca. Sem funcionários no quadro, só não fecha suas portas porque alguns poucos insistem em manter alguma atividade, trabalhando voluntariamente (COELHO, 2009).

Desde 1950, o Governo Federal vinha criando possibilidades para o crescimento da indústria, e a Embrafilme cumpre importante papel na década de 1970 (CALABRE, 2009). Essa década será de intensa produção cinematográfica, com ações do Estado criando um sistema articulado de funcionamento das políticas culturais, dando especial atenção ao cinema, somadas às ações dos profissionais do setor, que criam os movimentos Cinema Novo e Cinema Marginal.

Amancio (2007) relata que intelectuais das artes e da literatura já participavam do governo desde a Era Vargas. No campo da produção do cinema, tal estratégia é perene, inicialmente com a participação de agentes como Humberto Mauro e Jurandyr Noronha no Ince, por exemplo, até a criação da Embrafilme, passando pelos conselhos, comitês e reuniões em que os agentes da produção cinematográfica estão representados. Desse modo, pelo menos no campo do cinema, a ação ditatorial do governo não parecia cercear o diálogo ou o trânsito dos especialistas da cultura no âmbito das entidades estatais, mas sim, agia norteando com extrema rigidez os encaminhamentos das atividades do campo, com uma legislação de censura e controle, inserido no binômio educação e propaganda.

Ainda segundo Amancio (2007), as políticas elaboradas pelo Regime Militar são claramente impositivas, sem qualquer consulta ou diálogo com a sociedade. É possível observar, porém, que o governo busca a colaboração dos agentes do campo de produção cinematográfica, e isso poderia ser entendido como a participação da sociedade. Pode-se falar, também, na ação em redes desses agentes, que, mobilizados, participaram da criação de políticas públicas como representantes do campo nas ações do Estado. Seria possível interpretar esse movimento como uma tática que, aos poucos, foi inserindo agentes do cinema nas agências do Estado. No caso da Embrafilme, por exemplo, criada em 1969, teve Roberto Farias como presidente em 1974, com o apoio explícito da classe cinematográfica em nomes como Glauber

<sup>45</sup> Djalma Batista Limongi declara em seu texto para a publicação do 45º Festival de Cinema de Brasília que houve um incêndio no Natal de 1965. Esta é a única divergência temporal que encontramos sobre o segundo incêndio da Cinemateca Brasileira (CAETANO, 2012, p. 111).

Rocha e Nelson Pereira dos Santos, claramente contra o governo do período.

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

A Carta Compromisso de Brasília,<sup>46</sup> de abril de 1970, foi uma ação federal decorrente do primeiro encontro dos governadores de Estado, secretários estaduais da área de cultural, prefeitos de Municípios interessados, presidentes e representações de instituições culturais. Seu objetivo principal era criar uma rede de agentes e entidades para ações de preservação dos “monumentos, à cultura tradicional e à natureza”. A carta afirma que haverá criação de órgãos locais vinculados ao então Dphan, treinamento e contratação de técnicos, inclusão da temática na grade curricular das escolas, entre outros. Destacamos aqui os parágrafos que citam a “defesa do acervo arquivístico, museológico e bibliográfico” como recomendações para a defesa, preservação e conservação desses acervos. O documento teve a assinatura do Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, Governadores de Estado:

(...) presentes à reunião por. S. Exa. convocada, Secretários de Estado, Diretores dos Departamentos de Cultura, Diretores dos Conselhos Estaduais de Defesa do Patrimônio Histórico, pelos Presidentes do Conselho Federal de Cultura, prof. Artur Cesar Ferreira Reis, do Patrimônio Histórico Nacional, prof. Renato Soeiro, presidente do Instituto Histórico Brasileiro, prof. Pedro Calmon, e delegados de outras entidades culturais do país representadas no conclave (BRASIL, 1970).

A partir do acesso que tivemos, não há como inferir se houve a participação do Arquivo Nacional, da Biblioteca Nacional e de museus federais. O que vale ressaltar é que o Compromisso de Brasília consolidou a intenção do então Dphan para ações de preservação do patrimônio em âmbito nacional através de colaboração, em um sistema de capacitação e gerenciamento “nas pontas”, ligado à entidade federal. No caso da preservação de acervos audiovisuais, não há menção ao assunto no documento.

No mês de julho de 1970, o governo faz uma reformulação no Ministério da Educação e Cultura pelo Decreto nº 66.967.<sup>47</sup> Cria-se o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e transforma-se o Dphan em instituto, o Iphan, sob a presidência de Renato Soeiro.

A partir daí, o CFC seria instância normativa e de consulta, enquanto o DAC seria o

<sup>46</sup> **Compromisso de Brasília**, de abril de 1970. Disponível em: <http://portal.Iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Compromisso%20de%20Brasilia%201970.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2019.

<sup>47</sup> **Decreto nº 66.967**, de 27 de julho de 1970. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-66967-27-julho-1970-408779-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 abr. 2019.

braço executivo, ao mesmo tempo em que o Iphan ganhava maior autonomia administrativa e financeira.

### 3.1 A Convenção para o Patrimônio da Unesco

No âmbito internacional, em 1972, o Brasil foi signatário da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural<sup>48</sup> da Unesco, que passa a utilizar o conceito “patrimônio cultural” em substituição ao de “patrimônio histórico e artístico”. Apesar de o novo termo ter uma ideia geral mais ampla, a definição segue muito restrita, conforme o artigo 1º do Decreto nº 74, de 30 de junho de 1977, que ratifica a assinatura da Convenção da Unesco pelo Brasil.

Para fins da presente convenção serão considerados como patrimônio cultural:

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

Para Silva (2001), a tendência de criação de políticas culturais seria fomentada pela Unesco, a partir dos anos 70, e havia uma preocupação em tentar definir qual seria o papel do Estado numa política cultural. As noções de cultura e de política cultural oscilam entre conceitos muito amplos ou muito restritos, que causa uma inação de um lado, ou ampla setorização, que, por sua vez, gera um isolamento dos demais processos sociais, por outro lado.

Para alguns estudiosos, a década de 1970 se caracterizou pelo mecenato do Estado. Essa tendência é resultado de fortes pressões de setores em dificuldades e caracteriza o conservadorismo da política governamental. Silva (2001, p. 108) afirma que a exceção seriam os projetos sobre conservação do patrimônio histórico e artístico, por terem tido um consenso no meio cultural e receberem a maior parte dos recursos da área, embora fosse grande o conflito entre as vertentes "patrimonial" e "executiva" no MEC. Nesse cenário otimista, o patrimônio audiovisual não está contemplado, já que patrimônio histórico é entendido aqui basicamente como arquitetura.

Ao que parece, o que ocorreu com a área de preservação de acervos audiovisuais é que,

<sup>48</sup> **Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage.** Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2019.

sem um campo de consagração no âmbito das políticas do Estado, os agentes da sociedade, que estavam mobilizados, trabalharam isolados para ganhar espaço tanto junto aos campos de produção cinematográfica quanto junto ao campo de patrimônio e memória no contexto governamental.

### 3.2 A Política Cultural do Governo Federal

A década de 1970 traz uma política de objetivo bem definido: "a codificação do controle sobre o processo cultural" (COHN in SILVA, 2001, p. 109). Assim, tanto as Diretrizes para uma Política Cultural, de 1973, quanto a Política Nacional de Cultura, em 1976, tiveram a mesma característica de subordinar a cultura à segurança nacional e ao desenvolvimento. Essas tentativas resultaram de necessidades vitais para o projeto político do Estado autoritário e foram experiências únicas.

O Plano de Ação Cultural (PAC) foi lançado em agosto de 1973 e tinha como meta a execução de eventos culturais, incluindo mostras de cinema. O orçamento vinha do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (CALABRE, 2009). Tinha como objetivo o cumprimento de um calendário de eventos culturais nas áreas de teatro, música, circo, folclore, cinema, além de ações no setor de patrimônio. Porém as disputas internas do MEC minimizaram a ação política do Plano e o limitaram a simples execuções de eventos, tornando-o menos "patrimonial" (LUSTOSA, 2011).

O governo cria, ainda em 1973, o Conselho Nacional de Cinema (Concine),<sup>49</sup> que tinha como competência principal a regulamentação da veiculação de filmes nacionais e estrangeiros, não mencionando a preservação audiovisual. Foi sugerida a criação da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), ligada à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais), mas nunca foi constituído, revelando o caráter industrial e mercadológico da política estatal e confirmando, mais uma vez, a invisibilidade do tema de preservação audiovisual para o setor cinematográfico no âmbito de políticas públicas (MALAFAIA, 2012). Ao que parece, as tentativas de se criarem entidades de memória do cinema ligadas àquelas de produção cinematográfica não lograram êxito em nenhum momento da história das políticas de preservação audiovisual.

Também nesse ano foi criado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) sob o

<sup>49</sup> Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-77299-16-marco-1976-425826-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 26 mar. 2019.

comando de Aloísio Magalhães, com o objetivo de traçar um sistema referencial básico a ser empregado na descrição e análise da dinâmica cultural brasileira. Em 1979, como resultado da fusão entre o Sphan e o CNRC, seria criada a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM).

Em 1974, Jarbas Passarinho é substituído por Ney Braga no MEC. Braga, como agente cultural do presidente Geisel, ressaltou a construção de uma política cultural fomentando encontros entre as secretarias federais e estaduais de cultura com a participação dos conselhos de cultura; enfatizou a relevância do planejamento administrativo e da distribuição de competências; buscou a construção do Sistema Nacional de Cultura, com relatórios nos setores de Arquivo, Bibliotecas e Museus.

Em 1975, o INC (1966) é extinto, e suas funções são absorvidas pela Embrafilme,<sup>50</sup> que incorpora os colaboradores e parte dos bens do Instituto, assim como ganha novas atribuições no artigo 6º da Lei 6.281, com grifos nossos, que afirma:

§1º. Além do disposto neste artigo, a EMBRAFILME desempenhará, no campo da cultura cinematográfica, as seguintes atividades:

I - pesquisas, prospecção, recuperação e conservação de filmes;

II - produção, coprodução e difusão de filmes educativos, científicos, técnicos e culturais;

III - formação profissional;

IV - documentação e publicação;

V - manifestações culturais cinematográficas.

§2º. A EMBRAFILME destinará, anualmente, um percentual de seus recursos, para desenvolver as atividades previstas no parágrafo anterior.

Por esse novo dispositivo, a Embrafilme ganha responsabilidades de preservação, inclusive do ponto de vista orçamentário. Trataremos desse aspecto a seguir.

Nesse mesmo ano de 1975, sob a presidência de Raul do Rego Lima, o Arquivo Nacional adota um novo Regimento Interno, criando nova estrutura para a instituição, com uma Divisão de Documentação Audiovisual. Apesar disso, não encontramos participação do Arquivo Nacional nas discussões que envolveram as cinematecas e preservação cinematográfica nesse período.

No que tange à preservação audiovisual, não parece ter havido políticas específicas, mas é clara a intenção do Estado de criar articulações e diálogos entre suas entidades e elaborar projetos culturais com uma visão mais transversal: “Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios”

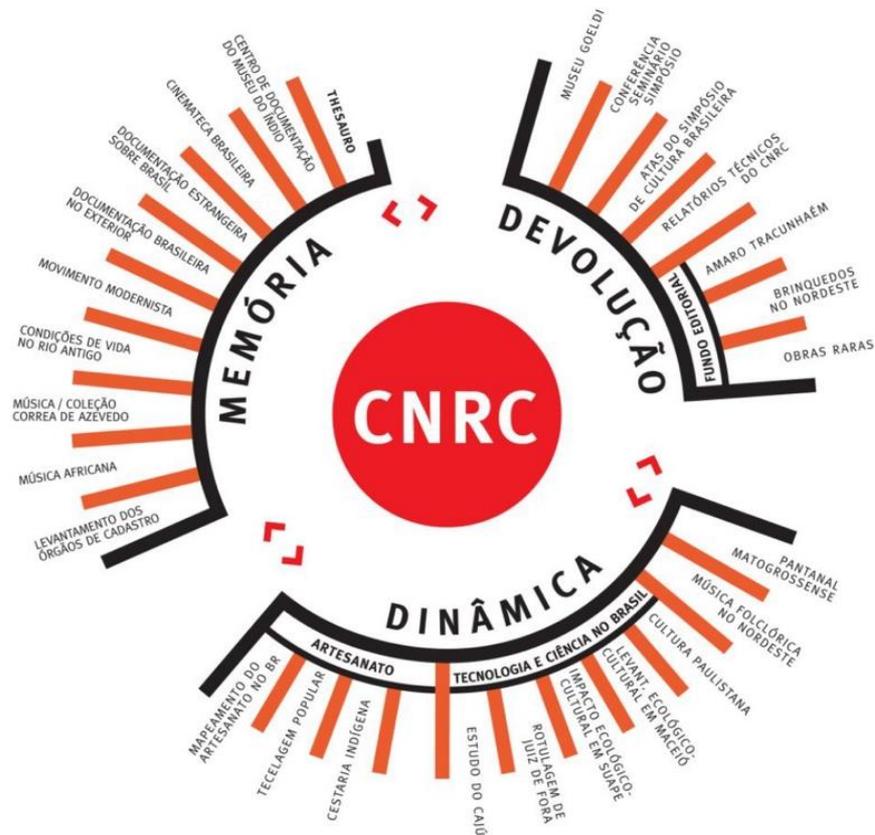
<sup>50</sup> **Lei nº 6.281**, de 9 de dezembro de 1975. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/1970-1979/L6281.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/L6281.htm). Acesso em: 30 maio 2019.

(MICELI apud CALABRE, 2009 p. 79).

### **3.3 O Centro Nacional de Referência Cultural**

O CNRC foi criado e implementado fora da estrutura do Ministério da Educação e Cultura. Idealizado por Aloísio Magalhães e apoiado pelo então Ministro Severo Gomes, da Indústria e Comércio, era mantido por um convênio firmado entre os ministérios da Indústria e do Comércio, da Educação e Cultura, do Interior e das Relações Exteriores, entre outras instituições federais e o Governo do Distrito Federal. Funcionou de 1975 até 1979, quando foi absorvido pelo Iphan, sob o comando do MEC.

(...) CNRC foi favorecido pela maior flexibilidade decorrente de seu formato para-institucional, que permitiu um considerável grau de agilidade e autonomia na definição de programas, na gerência de recursos e na contratação de pessoal. Assim, o CNRC renovou e dinamizou a política de preservação até então adotada pelo IPHAN, que se resumia basicamente à restauração arquitetônica do “monumento de pedra e cal”. Apesar de reconhecer o mérito do IPHAN em introduzir o tema da preservação do patrimônio na pauta das preocupações governamentais, Aloísio Magalhães destacava o esgotamento de sua política vigente. Dessa forma, o CNRC propôs retomar a proposta original formulada por Mário de Andrade em 1936. Contudo, para dar continuidade ao processo iniciado com a criação do CNRC, tornava-se necessário institucionalizar o projeto, objetivo alcançado somente em 1979, com a fusão do IPHAN, do PCH e do CNRC numa única instituição, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Neste mesmo ano foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória, com o objetivo de funcionar como órgão executivo da política de preservação da SPHAN (SILVA, 2001, p. 115).



O diagrama elaborado<sup>51</sup> a partir do risco original de Aloísio Magalhães mostra como atuava o CNRC. Pesquisa, registro e arquivamento de práticas culturais (memória), estudos e análises em torno dessas atividades (dinâmica) e inserções que impulsionassem reflexões e melhoras em cada contexto cultural (devolução) compunham as etapas ou fases de cada projeto.

Notamos que a Cinemateca Brasileira estava incluída no diagrama de Aloísio Magalhães desde o princípio, sob o campo da memória. A ideia do autor vai contra as normativas, até então, de inserir a preservação audiovisual sob a mesma rubrica da produção cinematográfica, na Embrafilme. Magalhães entendia o campo da memória como um outro campo, que incluiria pesquisas sobre música, acervos, pesquisas sobre documentações em algumas áreas e a preservação audiovisual protagonizada pela Cinemateca Brasileira. Para nós, este é um forte indício de que a instituição seria a protagonista na elaboração e implementação de políticas de preservação no Brasil.

A Cinemateca era gerida por Paulo Emilio Sales Gomes, e o CNRC, por Aloísio Magalhães. As costuras das duas gestões foram ainda mais estreitas porque esses dois agentes

<sup>51</sup> **Diagrama CNRC.** Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-gestor-cultural/?content\\_link=2](http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aloisio-magalhaes/o-gestor-cultural/?content_link=2). Acesso em: 31 mar. 2019.

já possuíam uma relação pessoal anterior,<sup>52</sup> compartilhavam de ideias e opiniões semelhantes e estavam na linha de frente para a execução dos projetos, apesar de um Governo Federal de censura e controle.<sup>53</sup>

A Cinemateca se beneficiou diretamente do aporte orçamentário do CNRC para o tratamento dos cinejornais do antigo DIP sob o programa Levantamento de Documentação sobre o Brasil, em 1977 (SOUZA, 2009, p. 117).

### 3.4 A Embrafilme

Os anos Embrafilme (1969-1990) caracterizam um dos ciclos do cinema brasileiro e ensaiam um projeto de financiamento de produção voltado para a busca de uma eficiência mercadológica e com forte controle do conteúdo. Houve parceria entre o Estado e a produção de longa-metragem e, na esfera político-administrativa, pretendia-se a promoção do filme brasileiro no exterior, aproveitando o prestígio internacional que o cinema brasileiro já possuía em festivais e mostras fora do país. A reação da classe cinematográfica é negativa, pois não concorda com os objetivos da agência, alegando a necessidade de uma estruturação do mercado nacional e de um diálogo com o setor. Com a liberação dos aportes orçamentários, no entanto, o campo de produção cinematográfica se reorganiza e passa a participar ativamente da criação das políticas de fomento da Embrafilme (SOUZA, 2009).

A diretoria da Embrafilme era composta de três membros, incluindo um diretor-geral. Seu primeiro diretor, Durval Gomes Garcia, foi seu idealizador, juntamente com Jarbas Passarinho, então Ministro da Educação e Cultura (SILVEIRA e CARVALHO, 2016, p. 81).

A partir de setembro de 1970, o diretor-geral era Carlos Guimarães de Mattos Jr., filho de brigadeiro da Aeronáutica, e o diretor administrativo era o vice-almirante Boris Markenson. Em 1970, na gestão de Ricardo Cravo Albin, a Embrafilme concede os primeiros financiamentos, concebidos à moda de empréstimo bancário. Em 1972, o brigadeiro Armando

<sup>52</sup> Anexo 2. Aloísio Magalhães e Paulo Emilio conviveram no início da década de 1950 em Paris, quando ambos moraram lá. Em sua fala durante o Encontro Nacional de Documentaristas Cinematográficos, em 1981, Aloísio rememora a importância da convivência com Paulo Emilio nos anos vividos no exterior.

<sup>53</sup> Marques (2013) afirma que a década de 1970 traz a concentração do processo de decisão em centros mais ou menos autárquicos de decisão, ou seja, as decisões não são tomadas por um único indivíduo, mas por grupos de atores sociais. Nesse período, a análise das redes foi relevante, assim como a análise de vários outros fenômenos sociais que dialogam com a Ciência Política. Representa um somatório de ferramentas e meios que auxiliam no acesso de todas as situações sociais, mesmo distintas entre si. Tais conformações sociais dariam lugar aos “tecidos relacionais do Estado”, que impactariam a construção de políticas públicas. Esses tecidos nos parecem bem claros quando observamos as relações entre agentes dentro e fora do Governo Federal em articulações para a efetivação de ações culturais. Nosso exemplo mais concreto é a vinculação da Cinemateca ao Centro Nacional de Referência Cultural.

Tróia foi o diretor-geral, sucedido por Walter Borges Graciosa, amigo do Ministro Jarbas Passarinho. Entre 1974 e 1979, o foco da empresa se deu na produção e distribuição. Durante os anos 1980, quebrando a sequência de gestores cineastas, o indicado é o embaixador Celso Amorim. Os próximos diretores-gerais serão Roberto Parreira (1982/1985), Carlos Augusto Calil (1985/1986), Fernando Ghignone (1987/1988) e Moacir de Oliveira (1988/1990). No período em que esteve sob a direção da Embrafilme, Carlos Alberto Calil participou do Conselho Consultivo da Cinemateca.

O nosso entendimento é que o governo segue no controle da produção cinematográfica e acaba por unificar o campo de produção do cinema de maneira curiosa: se, por um lado, produtores eram reticentes em utilizar os aportes estatais para suas produções, por outro, ficava claro que este era o caminho para combater a produção internacional, especialmente a americana, que monopolizava as salas de cinema nacionais. Ainda, a corrente mais aquém do Estado se organiza e passa a produzir filmes independentes também com grandes sucessos: o Cinema Marginal, marcadamente reconhecido pelo grupo paulista Boca do Lixo, com produções independentes e sucessos de bilheteria; e o Cinema Novo, que é a manifestação estética e contra o *status quo*, que desde meados da década de 1960 reúne discussões políticas e culturais nacionais. De todo modo, a preservação audiovisual, mesmo prevista legalmente no estatuto da Embrafilme, não é tomada como um tema relevante e segue órfã de entidade e de políticas federais, apesar de o CNRC atuar pontualmente ao lado da Cinemateca.

Gostaríamos de anotar o fato de que, até a atual data, a documentação da administração da Embrafilme está sob a guarda da Cinemateca Brasileira para tratamento e catalogação. Em 2002, a guarda desses documentos foi transferida do MinC para a Ancine.<sup>54</sup> Com base nessa notícia de 2004, no dia 12 de abril de 2019, enviamos formulário para Ancine por meio da Lei de Acesso à Informação, solicitando acesso aos documentos da Embrafilme. A resposta dada em 26 de abril de 2019<sup>55</sup> é que os documentos estavam em posse da Cinemateca Brasileira para tratamento. Em correspondências eletrônicas com a Cinemateca, solicitei acesso a eles. As respostas dos e-mails não mencionam diretamente o acervo, mas, pessoalmente,<sup>56</sup> fui informada de que a massa documental chegou à Cinemateca em 2015, após um acordo assinado em 2007 e que, por motivos orçamentários, somente agora foi possível iniciar o trabalho, fato que comprovei em minha visita técnica no dia 22 de agosto de 2019. A documentação da

<sup>54</sup> **Acervo da Embrafilme e Concine recuperados.** Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/acervos-embrafilme-e-concine-recuperados-rio-de-janeiro-30112004>. Acesso em: 5 set. 2019.

<sup>55</sup> Anexo 03. Resposta da Ancine para Formulário da Lei de Acesso à Informação.

<sup>56</sup> Recebi o aporte de R\$ 1.200 referente a auxílio estudante para viagem de pesquisa da Faculdade de Ciência da Informação, Museologia.

Embrafilme a que tive acesso foi aquela juntada no acervo de Carlos Augusto Calil, que também se encontra sem tratamento na Cinemateca Brasileira.

### 3.5 Enquanto isso, na Cidade de São Paulo

O movimento Cinema Novo finalmente ganha a atenção de Paulo Emilio, que passa a falar e pensar o cinema nacional de maneira diametralmente contrária ao que vinha fazendo até ali. Segundo Ramos (2018), no livro *70 anos de cinema brasileiro*, publicado por Paulo Emilio e Adhemar Gonzaga, em 1966, Paulo Emilio menciona a onda do Cinema Novo ainda muito timidamente, com a atenção voltada às questões de produção e distribuição. Sobre o Cinema Marginal, surgido a partir de 1968, Ramos relata que Paulo Emilio foi o responsável pela transição geracional para essa estética cinematográfica.

Glauber, já cineasta, acaba trazendo a influência de sua época. Viany e sua geração durante a década de 1960, vindos do início dos anos 1950, ainda conseguem, com certo esforço, entrar em sintonia com o Cinema Novo, abraçando-o sem reservas, mas perdem por completo o salto para o cinema Marginal, o que somente a singularidade da formação pessoal de Paulo Emilio permite efetivar (RAMOS, 2018, p. 17).

Em entrevista a Claudio Kahns, Paulo Emilio admite que enaltecia o cinema estrangeiro, especialmente o europeu, e alega que a preservação que o preocupava era digna de um homem da elite, desinteressado pela cultura nacional com olhos em Paris.

(...) culturalmente, éramos totalmente colonizados e a retórica nunca correspondia a nada da realidade brasileira. (...) a gente só se interessava por cinema estrangeiro e por ideias estrangeiras. Era o colonialismo cultural completo (CAETANO, 2012, p. 97).

Essa postura não muda de uma hora para outra, mas começa já com a inauguração da Filмотeca do MAM-SP, que ganha como acervo inúmeros filmes nacionais coletados pelo grupo liderado por Caio Scheiby, que à época descobre tesouros como Humberto Mauro. Desse modo, a década de 1970 culminou para que Paulo Emilio adotasse uma visão de cinema que vai dialogar com a próxima geração da Cinemateca Brasileira graças à USP. Segundo Calil (2016), o interesse de Paulo Emilio pelo cinema nacional se revela em uma série de oito artigos publicados no Suplemento Literário da *Folha de São Paulo*, quando o articulista explica sua compreensão histórica de herança colonial e, por sua vez, econômica, inserindo o cinema nesse contexto como parte de uma luta por emancipação política.

Durante os últimos quarenta anos, nunca faltaram jornalistas empenhados em fazer a promoção do cinema brasileiro. Essa atividade, porém, não refletia desejos manifestados por algum setor considerável da opinião pública. O hábito do cinema foi adquirido entre nós pelo consumo de filmes estrangeiros (GOMES in CALIL, 2016, p. 62).

### 3.6 O MIS em São Paulo e as Mudanças na Cinemateca Brasileira

O Museu de Imagem e do Som de São Paulo<sup>57</sup> (MIS-SP) é fundado pelo Estado de São Paulo em 1970. Para nós, o caso é curioso, já que a Cinemateca estava instituída como entidade de preservação e tinha com a cidade de São Paulo uma relação já longeva, ocupando o Parque Ibirapuera. Segundo Souza (2009), ao saber da intenção do Governador Roberto Costa de Abreu Sodré, Paulo Emilio e Almeida Salles elaboraram uma exposição de motivos para que o Museu fosse vinculado à Cinemateca, alegando que teriam funções distintas, mas complementares. Para eles, uma instituição nova tão semelhante ao lado daquela já existente seria um grande desprestígio para esta última. No entanto, a situação legal da Cinemateca Brasileira não ajudou: sem reuniões, atas ou qualquer outra documentação em ordem, e ainda com a personalidade jurídica de pessoa privada, era legalmente impossível criar uma instituição pública anexada a ela.

A alternativa sugerida pelas assessorias – a simples incorporação do acervo da Cinemateca através de convênio – foi adotada e consignada no Artigo 5 (sic)<sup>58</sup> do Decreto de maio de 1970 que criou o Museu da Imagem e do Som. À FCB, enquanto não se dissolvesse no MIS, ficava reservado o direito de indicar um representante para o Conselho de Orientação do museu. Rudá de Andrade e Luiz Ernesto Kawall foram nomeados respectivamente diretor-executivo e diretor-técnico do novo órgão (SOUZA, 2009, p. 93).

Assim, com o acervo incorporado ao MIS-SP, novas iniciativas são feitas para a reforma da sede da instituição na Avenida Europa e de um depósito de filmes. O trabalho de levantamento do acervo para sua mudança fica a cargo da Lucilla Bernadet, Rudá de Andrade e uma pequena equipe. Com a mudança de governo, Laudo Natel toma posse como Governador do Estado de São Paulo sem demonstrar interesse pelo projeto. Todo o dinheiro conseguido é colocado na reforma do prédio e na celebração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, deixando os acervos na mesma situação precária. Ainda, no Parque Ibirapuera, com as reformas do local, o acervo sofre ameaça de despejo da Prefeitura de São Paulo (SOUZA, 2009). Assim, mesmo com a iniciativa para otimizar a preservação dos acervos no novo Museu estadual, ao que parece, isso não ocorreu por completo por problema orçamentário e de interesse político.

Durante o período da pesquisa documental na Cinemateca Brasileira, enviamos solicitação de pesquisa em documentos do MIS-SP pelo formulário do *site* do museu no dia 20

<sup>57</sup> **Decreto-lei nº 247**, de 29 de maio de 1970. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto.lei/1970/decreto.lei-247-29.05.1970.html>. Acesso em: 26 mar. 2019.

<sup>58</sup> O Decreto faz referência a esse assunto na Seção V, não no Artigo 5º.

de agosto de 2019. Até presente data, a entidade não respondeu a nossa solitação.

A relação com o MIS-SP parece ter provocado um grupo de entusiastas a colaborarem com a Cinemateca. Alain Fresnot, aluno da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), era voluntário e auxiliou em várias frentes, até finalmente ser contratado pelo MIS-SP, a pedido de Lucilla Bernadet. Em meio a essa mudança para o MIS-SP, a Cinemateca recebe convite da família Segall para integrar o Museu,<sup>59</sup> que doaria um terreno para construir um depósito de filmes de nitrato. Além do acervo de objetos e itens bibliográficos, a Cinemateca faria as programações cinematográficas do Lasar Segall. O acordo assinado em 1974<sup>60</sup> ficou aguardando a construção do depósito para os filmes, enquanto os demais itens do acervo migraram para o Museu Lasar Segall. Ocorre que a Prefeitura não poderia construir em área particular, e o terreno da família Segall era parte do espólio do pintor. Além disso, a administração da Cinemateca seguia sem contabilidade, atas ou outros documentos administrativos e, naquele momento, não possuía mais personalidade jurídica, situação que só seria resolvida com a chegada de Carlos Augusto Calil na Cinemateca, entre 1979 e 1986 (SOUZA, 2009).

A mudança da Cinemateca para o Museu nunca ocorreu oficialmente. A Cinemateca não enviou seus acervos fílmicos e atrasava com frequência a programação combinada. Paulo Emilio defende esse comportamento alegando que a Cinemateca não caberia dentro de um museu. Essa defesa tinha o respaldo da equipe, em uma espécie de corporativismo solitário já que, sem espaço no campo da produção cinematográfica, a Cinemateca Brasileira parecia também perder a oportunidade de se adequar ao campo de consagração, já bem sedimentado com a presença dos museus.

Lucilla e Alain organizaram um seminário interno para discussões sobre a Cinemateca. Para Lucilla, a geração de Paulo Emilio perdia o fôlego, e a nova geração, inspirada possivelmente no Cinema Novo e no Cinema Marginal, rejeitava a ideia de se vincular ao Estado e, do ponto de vista do binômio difusão/preservação, rechaçava o modelo europeu de filmes guardados, mas nunca exibidos. A nova geração defendia a difusão de filmes de maneira portátil, para o maior volume de pessoas possível. Lucilla retomou a discussão do tripé de Paulo Emilio (prospecção, conservação/preservação e difusão/exibição) e compartilhou a “teoria contra o blockhaus” – a recusa às técnicas de conservação europeias, aquelas preconizadas por

<sup>59</sup> O Museu Lasar Segall, até a finalização deste trabalho, estava vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus, Ibram, pela Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. O Ibram, por sua vez, estava vinculado ao Ministério da Cidadania desde janeiro de 2019.

<sup>60</sup> Disponível em: <http://bcc.cinemateca.org.br/textos/225171>. Acesso em: 26 mar. 2019.

Ernest Lindgren, que defendiam a não exibição do filme até que se garantisse a conservação da obra. Lucilla sugeria a política da difusão ampla, sem o Poder Público nem a ideologia europeia tradicional do filme musealizado. Alain Fresnot tem uma posição mais pragmática e pede mais infraestrutura para que haja recursos que mantenham os trabalhos já desenvolvidos em continuidade. Ele alerta que seria necessário um perfil mais gerencial para seguirem em frente. Para Lucilla, o Museu Lasar Segall era a resposta (SOUZA, 2009).

Nos parece claro que há uma posição política dos jovens da Cinemateca em relação ao que está dado pelo Estado. Naquele período, o governo enfatiza o cinema como produto da indústria cultural enquanto reorganiza o campo do patrimônio histórico e nacional com um novo entendimento de patrimônio no CNRC. Porém, a nova geração não vê relevância nessa mudança paradigmática do Estado. Ainda, influenciados pelo Cinema Novo e Marginal, o grupo da USP não parece ver no cenário de vinculação com o Museu Lasar Segall ou qualquer outra entidade, seja ela privada, seja pública, uma oportunidade de diálogo com o Estado e nem com a esfera civil. Nesse sentido, o grupo da nova geração parece ter perdido duas oportunidades: aquela taticamente “cavada” por agentes do campo da produção cinematográfica, de galgar espaços no campo das políticas públicas culturais do Estado, participando dos comitês, grupos de trabalho e influenciando largamente as decisões das agências estatais; e a outra, estrategicamente criada pelo próprio Estado, com o CNRC, na construção de um pertencimento ao campo de consagração, que se ampliava graças ao novo entendimento de patrimônio e articulações de agentes como Renato Soeiro, Aloísio Magalhães e Paulo Emilio Sales Gomes.

O fato é que as três aproximações feitas pelos três museus em São Paulo (MAM-SP, MIS-SP e Museu Lasar Segall) poderiam ter sido otimizadas, se não do ponto de vista de convênios, doações e atividades, pelo menos para a interlocução com outros setores da cultura, na expectativa de se criar um bloco maior para pressão do Poder Público em relação à cultura.

Na esfera municipal, a Prefeitura de São Paulo seguia inovando na gestão cultural. Em 1975, cria o Departamento de Informação e Documentação Artísticas,<sup>61</sup> com uma Divisão de Iconografia e museus e uma Divisão de Restauro, dentre outras. Em 1976, a Cinemateca Brasileira finalmente consegue a chancela de entidade de utilidade pública municipal, título que já obtivera na década anterior, no âmbito estadual.

<sup>61</sup> **Lei nº 8.252**, de 20 de maio de 1975. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1975/826/8252/lei-ordinaria-n-8252-1975-dispoe-sobre-a-criacao-do-departamento-de-informacao-e-documentado-artisticas-e-da-outras-providencias?q=LEI+N%C2%BA+8252%2C+DE+20+DE+MAIO+DE+1975>. Acesso em: 1º abr. 2019.

Conforme mencionado anteriormente, em maio de 1977, Aloísio Magalhães e Paulo Emilio assinam o convênio para a conservação dos cinejornais do DIP (1939-1945) – ação determinante para assinatura de um outro contrato, em 1978, com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que possibilitou a duplicação em película de segurança de grande parte das edições do cinejornal brasileiro. Em carta de Calil para Clara Alvim, do CNRC, o então assessor do prefeito de São Paulo informa que o valor de 800 mil cruzeiros deveria dar conta da conclusão da catalogação e do início da restauração dos cinejornais.<sup>62</sup>

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

Segundo Coelho (2009), esse primeiro período da história da Cinemateca Brasileira, de 1948 até meados da década de 1970, teve atuação associada à difusão de filmes. Com o grupo da ECA-USP, houve uma ruptura clara no direcionamento da entidade e as dificuldades financeiras de sempre. Assim, a partir de 1975, o esforço da instituição seria para o conhecimento e a conservação do acervo fílmico.

Seria possível pensar que, apesar do isolamento da nova geração em relação às ações do Estado, a decisão de romper com a prática de difusão para se concentrar na preservação como prioridade coincidiu com o projeto de Aloísio Magalhães para a Cinemateca no âmbito do CNRC. Nomes como Carlos Augusto Calil e Carlos Roberto de Souza se aproximam da instituição, na tentativa de resgatá-la. Calil, agente político no Município de São Paulo (1977-1979) e depois da Embrafilme (1979-1986), pode ser considerado o nome que uniu as frentes Cinemateca e Estado, quando, na década de 1980, sob sua gerência, a Cinemateca Brasileira passa a ser oficialmente vinculada ao Poder Público Federal.

### **3.7 A Universidade de São Paulo**

Conforme dito anteriormente, Paulo Emilio lecionava na ECA-USP desde 1967, organizava encontros com alunos da USP e, eventualmente, de outras universidades, para discutir projetos e trabalhos em andamento sobre cinema brasileiro. As reuniões aconteciam no que viria a ser o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro,<sup>63</sup> criado em 1969 na

<sup>62</sup> Acervo Carlos Augusto Calil, Cinemateca Brasileira.

<sup>63</sup> CPCB – Entidade sem fins lucrativos, com 40 anos de existência, que tem entre seus principais objetivos o estímulo à pesquisa e à preservação fílmica da cinematografia nacional, de modo a ajudar na salvaguarda da memória do audiovisual brasileiro. Foi idealizada por Paulo Emilio Sales Gomes e fundada, entre outros, por Alex Viany, Jean-Claude Bernardet, Cosme Alves Netto e José Tavares Barros. Desenvolveu análises e estudos que

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o MAM-RJ. A presença de Paulo Emilio como professor de um prestigiado centro acadêmico mobilizou jovens interessados em discutir a situação política do país e entender o papel do cinema na sociedade. Alunos que participaram das aulas do Centro de Pesquisa produzindo filmes e trabalhando na Cinemateca são unânimes em admitir, em seus relatos, a enorme influência que Paulo Emilio teve na formação de cineastas, críticos, intelectuais (CAETANO, 2012). A inserção do campo acadêmico nas discussões sobre política e cinema parecem só ter sido possíveis graças a ele. A preservação de acervos audiovisuais e a cinemateca não aparecem muito nos relatos dos tantos pupilos do professor, mas é inegável que a formação de uma geração de estudiosos do cinema moldou a construção da instituição de preservação, tendo em vista que os alunos se tornaram voluntários e colaboradores durante essa mesma década. Tanto que a nova geração participa da composição da Cinemateca Brasileira na constituição do seu Conselho Consultivo em 1975, um reflexo da mudança ocorrida na instituição: sob a presidência, se manteve Almeida Salles e chegaram os novatos Carlos Roberto de Souza, Felipe Macedo, Alain Fresnot, Carlos Augusto Calil, Rudá de Andrade, somados à velha guarda, formada por Jean-Claude Bernardet, Lucilla Bernardet, entre outros, compondo, quase que por maioria, um conselho jovem<sup>64</sup> (COELHO, 2009).

Alfredo Manevy, estudante e integrante do Grupo de Cinema ECA-USP, define com primor o nosso entendimento sobre o papel de Paulo Emilio como agente tático do campo da cultura como um todo e, em especial, do cinema como patrimônio:

A necessidade de uma política para o cinema brasileiro. O papel do Estado, necessário. (...) Paulo Emilio nos mostrou a importância de não compreender o cinema como manifestação isolada. (...) Organizou o debate, e também pavimentou ou construiu de instituições públicas a redes de colaboração, numa época em que essas formas não estavam ainda suficientemente elaboradas e viabilizadas pelas tecnologias (MANEVY in CAETANO, 2012, p. 168-169).

O professor declara ainda que Paulo Emilio teceu uma rede de tendências, incluindo o Cinema Novo, construindo uma espécie de vasos comunicantes do cinema brasileiro. Para Manevy, Paulo Emilio talvez tenha sido o maior mediador de cinema brasileiro com o mundo

contribuíram para a introdução da pesquisa no meio cinematográfico e nas entidades acadêmicas, resultando inclusive na criação das primeiras escolas de cinema; o estabelecimento das primeiras preocupações com a guarda e a preservação fílmica; edição de várias publicações que foram fundamentais para o desenvolvimento e registro do nosso cinema. O CPCB é membro fundador do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) e da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), tem núcleos regionais em praticamente todos os estados brasileiros e sua sede atualmente é no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.cpcb.org.br/sobre-nos/>. Acesso em: 27 mar. 2019.

<sup>64</sup> Na nova diretoria ficaram Antonio Candido, presidente, Paulo Emilio, tesoureiro (respondendo pela Conservadoria), Sylvia Naves, secretária, e Décio de Almeida Prado, Maria Rita Galvão e Ismail Xavier, estes dois últimos, pupilos de Paulo Emilio (COELHO, 2009).

ao redor.

Para nós, o espaço acadêmico existente no período foi fundamental para a nova geração da Cinemateca Brasileira criar novas táticas e novos paradigmas para a gestão da instituição. O processo colaborativo que se dá na produção de um filme foi levado às salas de aula de Paulo Emilio, que exercia o papel de mestre para conduzir os debates e o diálogo multidisciplinar, que aproximavam o cinema das soluções sociais possíveis no Brasil da época. Pela primeira vez, quem produzia filmes no Brasil, os próprios cineastas, discutiam o futuro de suas obras como patrimônio nacional, parte da memória política e social do período em que viviam. O contexto histórico tenha talvez auxiliado na urgência do tópico, fazendo-o pertinente para aqueles estudantes de Paulo Emilio.

## PARTE 2

### SEÇÃO 4

Em 1978, aconteceu o Encontro Internacional de Especialistas em Preservação de Filmes e Outros Materiais Audiovisuais em Países em Vias de Desenvolvimento, em Buenos Aires, de 16 a 20 de outubro de 1978, por iniciativa da Unesco.<sup>65</sup> Carlos Augusto Calil exercia cargo na Secretaria de Cultura do Município de São Paulo e fazia parte do Conselho Consultivo da Cinemateca. Compareceu como observador com direito a voz, indicado pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

Em seu relatório de participação no encontro,<sup>66</sup> Calil escreve que, até aquele momento, não existia uma convenção ou recomendação internacional que definisse padrões desejáveis para a preservação de imagens em movimento como parte do patrimônio cultural da humanidade.

O delegado oficial do Brasil para o Encontro Internacional foi Cosme Alves Netto, diretor da Cinemateca do MAM-RJ e sênior de Calil. Historicamente, as relações entre a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM eram amigáveis. Interessante notar que o MAM-RJ é, até atual data, uma instituição privada sem vínculo com o poder público.

Em 1978, a Cinemateca do MAM estava estruturada como instituição privada e seu diretor/curador Cosme Alves Netto era um hábil político que havia legitimado seu prestígio em esfera nacional (cineastas do Cinema Novo, MRE) e internacional (FIAF, Unesco, estreita ligação com Cuba e países comunistas). Cosme era já um homem maduro. A recuperação da Cinemateca Brasileira ainda não estava consolidada e era também ela uma instituição privada (uma Fundação). As duas cinematecas tinham uma aliança tática: a do MAM dominava a política e a Brasileira estava se dirigindo a uma expertise técnica, voltada ao tratamento e restauro dos filmes, para atender a demandas nacionais (cariocas, mineiras, gaúchas, curitibanas, nordestinas), e com isso beneficiar o acervo de ambas (CALIL, 2019, entrevista à autora).

Ainda segundo Calil (2019), o INC e a Embrafilme vinham propondo a criação de uma cinemateca nacional há anos, ignorando ambas as cinematecas já existentes. A indicação do MRE foi uma vitória política de Cosme Alves Netto, do MAM, que incluiu as duas cinematecas.

<sup>65</sup> A Unesco já iniciava pesquisas no setor para a redação da Recomendação de 1980. Para o processo de redação de novo instrumento normativo, é de praxe a Unesco organizar reuniões de especialistas e convidar os países a colaborarem na elaboração de pareceres e documentos suporte, assim como na redação da Recomendação em si. Os documentos estão disponíveis em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000033428>. Acesso em: 1º abr. 2019.

<sup>66</sup> Acervo Carlos Augusto Calil, Cinemateca Brasileira.

Nesse evento internacional, foram apresentadas as respostas ao questionário enviado pela Unesco e elaborado pela Fiaf para saber o perfil dos arquivos de audiovisual em 55 países. O documento não revela exatamente as perguntas feitas, mas, dos 55 países, somente 19 responderam; destes, onze afirmaram possuir um arquivo audiovisual. O Brasil não respondeu ao questionário.<sup>67</sup> A omissão brasileira parece apontar para a ausência de articulação internacional em relação tanto à Fiaf quanto à Unesco no âmbito federal do Ministério das Relações Exteriores, órgão responsável por receber e encaminhar informações e documentações temáticas às entidades nacionais responsáveis. À época, a entidade federal que respondia pelo tema preservação audiovisual legalmente era, conforme já vimos, a Embrafilme.

O Encontro em Buenos Aires foi um marco da retomada da posição do Brasil nas discussões da Unesco. Tanto que, no seu retorno, Calil propõe um fórum para a discussão dos encaminhamentos do Encontro Internacional. Já como diretor da Embrafilme, que tinha como diretor-geral o diplomata Celso Amorim, realizou o Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil, nos dias 17 e 18 de agosto de 1979, no Rio de Janeiro, e daí nasceu documento com recomendações para a criação de um arquivo nacional de matrizes, cinematecas regionais e um inventário nacional.<sup>68</sup> Souza (2009) relata que o Simpósio reuniu profissionais do eixo Rio-São Paulo, mas contou também com a presença do Estado, com Aloísio Magalhães, agora presidente do Iphan, e do Secretário de Assuntos Culturais do MEC, Márcio Tavares D’Amaral.

A afirmação do cinema brasileiro como arte, manifestação da cultura nacional e indústria rentável; o maior desenvolvimento do aparelho estatal de apoio a organismos culturais; o lento trabalho de sensibilização que teria redundado na criação de cursos universitários de cinema, renovação do movimento cineclubístico (...) que acabou provocando a própria renovação dos quadros da Cinemateca Brasileira – seriam alguns dos fatores que, conjugados, teriam propiciado o ressurgimento da instituição (SOUZA, 2009, p. 129).

Ainda segundo Souza (2009), o Fórum teria sido uma tentativa de Calil de buscar federalizar o debate e unificar as Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e do MAM, no Rio. Se não foi bem-sucedido, houve grandes avanços.

Replicamos aqui parte do conteúdo da publicação final do Simpósio:

O Simpósio recomenda que a EMBRAFILME assuma o papel de provedora do programa unificado, atuando como repassadora de recursos e coordenando a contribuição das várias entidades, oficiais e particulares, co-participantes do processo.

O Simpósio desaconselha a criação de uma Cinemateca Nacional e enfatiza o

<sup>67</sup> Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/search/?criteria=agreements&category=Documents>. Acesso em: 3 abr. 2019.

<sup>68</sup> Adeus à euforia. **Tribuna da Imprensa**, 29 e 30 de dezembro de 1979. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_03&pesq=Simp%C3%B3sio%20sobre%20o%20Cinema%20e%20a%20Mem%C3%B3ria%20do%20Brasil&pasta=ano%201979](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pesq=Simp%C3%B3sio%20sobre%20o%20Cinema%20e%20a%20Mem%C3%B3ria%20do%20Brasil&pasta=ano%201979). Acesso em: 2 abr. 2019.

aparelhamento das instituições existentes – a Fundação Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do MAM-RJ –, atribuindo-lhes a administração do arquivo nacional de matrizes cinematográficas, salvaguardados os direitos dos proprietários.

O grupo definirá oportunamente as normas que regerão a administração do arquivo nacional de matrizes cinematográficas (CALIL, 1981, p. 66-70).

Das conclusões do Simpósio, podemos pensar que a Cinemateca Brasileira saía de um estado de agente tático no âmbito das políticas públicas para a cultura para entrar numa disputa de espaço do campo audiovisual. Apesar de não termos encontrado lista de presença do Simpósio, a participação do Arquivo Nacional não foi registrada na principal publicação do evento: *Cinemateca imaginária: cinema & memória*, de 1981.

Em 1978, sob a presidência de Raul do Rego Lima, o Arquivo Nacional também passava por uma reestruturação: o Decreto nº 82.308, de 25 de setembro, institui o Sistema Nacional de Arquivos – Sinar, com a finalidade de assegurar a preservação de documentos do Poder Público, tendo como órgão central o Arquivo Nacional. Também foi instituída, junto ao Arquivo Nacional, a Comissão Nacional de Arquivos, CONARq. Não encontramos, no entanto, nenhuma participação ou articulação formal entre essas entidades e seus agentes.

Em 1979, Eduardo Portela assume o MEC e, em junho, Celso Amorim é nomeado para a direção-geral da Embrafilme.

Com o início do governo do general Figueiredo, houve troca da diretoria da Embrafilme. Os cineastas se dividiram. Uma parte apoiava a manutenção de Roberto Farias, outro grupo, mais ligado ao Cinema Novo, apoiava a candidatura de Gustavo Dahl. Eles não se aliaram e, com isso, o Ministro Eduardo Portella se viu obrigado a convocar um tertius, o diplomata Celso Amorim, chefe do Departamento Cultural do Itamaraty (CALIL, 2019, entrevista à autora).

Celso Amorim convida Calil para ser o diretor de Operações Não Comerciais (Donac), da Embrafilme o que equivalia ao posto de diretor Cultural. A pauta da preservação audiovisual ganhava uma posição de proeminência. No entanto, a recomendação do Simpósio não agrada a Celso Amorim. Para o então ministro, a preservação de filmes deveria ser articulada junto à Secretaria de Cultura do Ministério, não junto à Embrafilme. Para nós, a questão não é razoável, pois, desde 1975, a Embrafilme assumira as questões de preservação e conservação, com a Lei nº 9.281, já citada. O grupo gestor da política brasileira de preservação cinematográfica não é formado, e o projeto Arquivo Nacional de Matrizes também não se concretiza. Ainda assim, a Cinemateca, sob a diretoria de Carlos Roberto de Souza, assina convênio com a Embrafilme, por meio do Donac, no valor de 610 mil cruzeiros para a compra de novas embalagens plásticas que substituem as latas enferrujadas, em um total de 5.500 estojos.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Carta de Carlos Roberto Souza para Calil em 3 de agosto de 1980. Acervo Calil, Cinemateca.

O novo Ministro Euro Brandão, com o Decreto nº 81.454, de 17 de março de 1978, transforma o Departamento de Assuntos Culturais do MEC em Secretaria de Assuntos Culturais (Seac), à qual se subordinavam a Funarte, a Embrafilme, o Iphan, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e a Fundação Casa de Rui Barbosa. Os Conselhos Federal de Cultura e Nacional de Cinema seriam órgãos de fiscalização e consulta. Essas implementações só vão ocorrer em 1979, sob o Ministro Eduardo Portela, que teve sua gestão marcada pela preocupação com a democratização do acesso à cultura.

Já no final de 1978, o Programa de Cidades Históricas (PCH) fica sob a custódia do Iphan, que passa a se chamar Sphan, ganhando *status* de Secretaria e saindo da chancela da Seac. Da soma da Sphan com CNRC, nasce a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM). Segundo Malafaia (2012), o Sphan ficaria responsável pelo PCH e pelo CNRC e, além do Sphan, cria-se a FNPM. Não é o entendimento que tivemos da descrição feita pelo próprio Iphan: ao que parece, ao absorver o Programa de Cidades Históricas, o Iphan ganha forças para se tornar uma Secretaria, o Sphan. Meses depois, o Sphan é aglutinado ao CNRC, em uma única instituição final, a Sphan/Pro-Memória. De fato, esse é o entendimento que tivemos da leitura do art. 2º da Lei nº 6.757/1979: “São transferidos ao domínio da Fundação, e passam a integrar o seu patrimônio, os bens móveis e imóveis da União, que estavam em uso ou sob a guarda de responsabilidade do extinto Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.”

Para nós, esse evento de 1979 poderia assinalar uma disputa interna do campo do cinema entre a produção e a consagração. Historicamente consistente, a Cinemateca Brasileira busca ocupar um espaço político no campo da produção, utilizando os aportes da Embrafilme, difusora e produtora de cinema nacional.<sup>70</sup> No entanto, justamente por ser o braço executivo do cinema, a Embrafilme arrecada e gerencia aportes orçamentários de grande soma e não está atenta à área de preservação. É notório que políticas só são implementadas quando há recursos

<sup>70</sup> O campo de produção audiovisual detém a produção cinematográfica, que, por sua vez, é fruto de uma produção simbólica da cultura. Bourdieu (2007) enfatiza as funções sociais dos sistemas simbólicos que, segundo ele, se transformam em funções políticas. A cultura seria um sistema simbólico que possui a função lógica (logo, a função social) e da filosofia do conhecimento de ordenar o mundo e de fixar consenso sobre o mundo. Essas funções são a maneira com que a cultura exerce seu poder político – a função política –, que é a de legitimar uma ordem arbitrária. Essa função política de legitimação é a função externa da cultura. Para afirmar que a cultura possui essa função externa, Bourdieu explica os aparelhos de produção simbólica de linguagens e representações, os quais constituem a cultura em si. O teórico enfatiza as condições materiais e institucionais que atuam na criação e transformação de aparelhos de produção simbólica, cujos bens, por sua vez, deixam de ser vistos como instrumentos de comunicação e/ou conhecimento e se transformam em espaços onde se produzem linguagens, representações e onde a cultura como sistema ganha realidade própria. É o caso do cinema como produção simbólica. Desse modo, é possível inferir que haja uma tentativa de domínio do campo do audiovisual para uma ocupação de todos os espaços políticos no âmbito da construção de políticas públicas.

financeiros e, em última instância, é esta a justificativa para a disputa interna do campo.

O ano de 1980 foi de inaugurações quando, em 25 de janeiro, no Parque Público da Conceição, a Cinemateca aloja primeiramente a sede das áreas de Conservação e da Administração. Com um funcionamento linear crescente no período de quatro anos, a Cinemateca Brasileira seria incorporada à FNPM como entidade autônoma, com garantia de autonomia administrativa e de gestão do acervo, o que foi de importância fundamental. A partir de então, poderia tão somente se concentrar nas atividades de gestão e execução das tarefas da sua alçada. O Projeto idealizado no Simpósio de 1979, de Filmografia, teria início já sob a chancela da FNPM a partir de 1984. Não sem, antes, o terceiro incêndio abater os acervos da Cinemateca, em 1982.

#### **4.1 1980: a Década da Federalização**

Em 6 de novembro de 1982, o depósito 4 no Parque Ibirapuera pegou fogo. A combustão do nitrato de celulose é muito veloz:

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

O incêndio demandou uma revisão do acervo em nitrato (cerca de 4 mil rolos, correspondentes a um milhão de metros de película), revisão esta que também tinha como objetivo a definição de prioridades para o Programa Nacional de Restauração do Acervo de Filmes Brasileiros Antigos coordenado pela Embrafilme com recursos da Secretaria de Cultura do MEC. Porém, além do incêndio, a inflação da década de 1980 fez o preço de filmes virgens subir em até 300%. Como consequência, o Laboratório de Restauração da Cinemateca dependia de doações e custeios de terceiros para o trabalho de processamento. A produção do Laboratório caiu em 90% de 1980 para 1981 e um pouco mais no ano seguinte (SOUZA, 2009).

No ano anterior, em 1981, as diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC reivindicam a ampliação da imagem de cultura utilizada pelos órgãos oficiais, não só em prol do patrimônio cultural não consagrado, como também da participação de outros atores no processo de gerenciamento da produção e da preservação dos bens culturais. Formulou-se, assim, uma proposta de democratização da política cultural que, durante a década de 1980, foi sempre reiterada nos discursos produzidos pelos órgãos estatais.

Em 1980, várias ações foram implementadas no campo da preservação e valorização do patrimônio tais como a inscrição da cidade de Ouro Preto na lista do Patrimônio Mundial da Unesco, a compra de 5 lotes, em leilão internacional, de documentos originais que integravam os autos da devassa da Inconfidência Mineira, o projeto de revitalização do centro histórico de São Luiz do Maranhão, entre outros (CALABRE, 2009, p. 97).

Um movimento nacional nos governos estaduais criava secretarias de cultura. Em Minas Gerais, o secretário, José Aparecido de Oliveira, promoveu fóruns nacionais de secretarias de cultura de 1983 a 1985. Além da promoção dessas diretrizes, a principal reivindicação dos encontros era a criação do Ministério da Cultura, a qual não tinha apoio da própria equipe do MEC (CALABRE, 2009).

Seria possível inferir que a nova pasta incorreria também na divisão orçamentária, o que poderia ter como consequência repartir o financeiro ao meio, não multiplicar por dois.

Ainda em 1981, entidades são vinculadas à FNPM, com a Portaria nº 276, de 10 de abril de 1981, e, alguns anos depois, a vinculação de entidades como o Museu de Biologia Prof. Mello Leitão, o Sítio Burle Marx e o Museu Lasar Segall amplia ainda mais o conceito de bem cultural, já que esses equipamentos tratam de fauna, flora e meio ambiente (CALABRE, 2009).

Carlos Augusto Calil, já na Embrafilme, leva o tema da vinculação da Cinemateca ao Governo Federal às reuniões da instituição até a assinatura do Decreto que vincula a Cinemateca Brasileira à Fundação Nacional Pró-Memória, em 1984.

Enquanto isso, o Arquivo Nacional sofria reestruturações com a transformação em órgão autônomo da Administração Direta vinculado ao Ministério da Justiça em 1983. Em 1987, é fundada a Associação Cultural do Arquivo Nacional (Acan), entidade civil que apoia o Arquivo Nacional, através da captação de recursos, no desenvolvimento de projetos culturais e de atividades técnicas. Apesar de haver no nome a palavra cultural, os arquivos públicos não estão inseridos no entendimento de patrimônio histórico do ponto de vista das políticas públicas vigentes do período.

#### **4.2 A Cinemateca Brasileira Federalizada**

Em Souza (2009), encontramos o relato da reunião de diretoria da Cinemateca de 20 de abril de 1983, em que Calil, da Diretoria e do Conselho, como representante da Embrafilme, propôs a anexação da Cinemateca à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para garantia de aportes orçamentários permanentes e com alguma autonomia de gestão. Fábio Magalhães, secretário de Cultura do Município, não responde a essa demanda. Naquele ano, tanto a Diretoria quanto o Conselho da Cinemateca sofrem perdas como as de Antônio Candido e

Sylvia Naves, e entram novos atores, como João Batista de Andrade e Francisco Ramalho Júnior. Em 21 de novembro de 1983, Irapoan Cavalcanti de Lyra, subsecretário de Cultura do MEC, apresenta um documento, preparado com Calil, no qual a Fundação Cinemateca Brasileira seria incorporada ao MEC através da FNPM. O documento já era conhecido da ministra da pasta, Esther de Figueiredo Ferraz. No mês seguinte, a reunião do Conselho, convocada para 17 de dezembro de 1983 (data escolhida por ser aniversário de Paulo Emilio), apreciou a proposta. Almeida Salles foi radicalmente contra a anexação da Cinemateca, que perderia sua personalidade jurídica de fundação, sendo somente depositária da quase totalidade do patrimônio. Para ele, a solução do convênio ainda era a melhor alternativa. Lygia Fagundes Telles faz o contraponto de que o Estado de São Paulo não pôde solucionar as questões em todas aquelas décadas e que o crescimento da Cinemateca havia aumentado a necessidade de recursos. Era uma questão de ceder às liberdades para seguir existindo. Na reunião do Conselho Consultivo da Cinemateca, do dia 17 de dezembro de 1983, a Fundação Cinemateca Brasileira é extinta. Em reunião do dia 4 de janeiro de 1984, a Diretoria realiza a mesma ação.<sup>71</sup>

Em fevereiro, a instituição era vinculada à FNPM<sup>72</sup> por meio de convênio. O vínculo garantiu o pagamento – equiparado aos salários em vigência na FNPM – de um quadro pessoal mínimo (os funcionários e colaboradores que trabalhavam antes da vinculação acrescidos de uma estrutura básica de funcionamento estabelecida pelo grupo diretivo da Cinemateca) e os recursos para a manutenção administrativa. As atividades técnicas e de finalidades institucionais continuaram dependentes de outras fontes de recursos com mais ou menos sucesso. A partir daí, a Cinemateca ganha *status* de Governo Federal e a promessa de que orçamento e questões operacionais dariam lugar às atividades-fim da instituição (SOUZA, 2009).

Fernanda Coelho lembra que, com a garantia de um orçamento para equipe e manutenção, os profissionais puderam debater um sistema de trabalho, discutir os processos, o que representou um amadurecimento muito grande do grupo. “Todo mundo tinha dois empregos até então. O fato de termos um salário estável nos permitiu crescer como instituição. A Cinemateca não seria o que era hoje se não fosse essa estabilidade” (COELHO, 2019, entrevista à autora).

A criação da FNPM e a vinculação da Cinemateca a essa entidade poderia ampliar a discussão da política de preservação e da memória. No entanto, não foi uma decisão unânime

<sup>71</sup> Acervo Cinemateca Brasileira.

<sup>72</sup> MEC garante prosseguimento das atividades da Cinemateca. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/boletim\\_28.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/boletim_28.pdf). Acesso em: 22 abr. 2019.

nem pacificada. A transição entre gerações trouxe desentendimentos sobre a vinculação da Cinemateca a qualquer outra entidade, seja privada, como no caso do Museu Lasar Segall à época, seja pública, como foi o caso da Pró-Memória. A nova geração entendia que seria um rompimento ideológico e que, mesmo com todas necessidades físicas, não valeria a pena. Porém, é possível imaginar que as demandas do dia a dia, somadas ao incêndio em 1982, poderiam ser considerados como contingências que levaram à decisão final. Em 1984, a anexação da Cinemateca ao Governo Federal segue como insatisfatória para parte da equipe e demonstra que o tema não havia sido completamente pacificado.

A partir da década de 1950 até 1980, desde a criação da filmoteca até meados de 1960, o movimento de difusão foi o propulsor da instituição. No entanto, o entendimento de Paulo Emilio muda, graças a sua relação com a nova geração do cinema no país, estudantes da ECA-USP, e com a vivência cotidiana na Cinemateca. Assim, as décadas de 1970 e 80 invertem a lógica do binômio preservação/difusão, e a Cinemateca passa a gerir seu acervo quase que exclusivamente pensando na preservação.

Esta reorientação surge a partir do reconhecimento do estado lamentável do acervo e da necessidade de uma ação imediata em prol de sua salvaguarda. A equipe centra seus esforços iniciais numa série de ações inadiáveis: recompor a personalidade jurídica da FCB, buscar recursos financeiros e pensar em que rumo dar à instituição (BEZERRA, 2011, p. 9).

Essa mudança de estratégia coincide com as alterações de entendimento de patrimônio cultural e a chegada de agentes como Aloísio Magalhães à esfera federal.<sup>73</sup>

### **4.3 O Ministério da Cultura**

As eleições indiretas de 1985 elegeram Tancredo Neves, que faleceu antes da posse. Como presidente, José Sarney cria o Ministério da Cultura pelo Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985. Sarney convida José Aparecido para o novo Ministério. Três meses depois, Aluísio Pimenta toma posse e fica até o ano seguinte, fevereiro de 1986, quando a sede do ministério começa a ser construída em Brasília, gerando uma grande crise na classe artística.

<sup>73</sup> Marques (2013) estuda o neoinstitucionalismo no qual o Estado é agente autônomo à sociedade, autonomia esta entendida como insulamento, ligado ao fato de seus agentes e agências possuírem identidades, recursos e interesses próprios. Desse modo, para essa linha de estudo, a produção de política pública se dará por meio da intersecção entre o Estado e agentes da sociedade em ambientes específicos nos quais os agentes só podem ser pensados no contexto de suas agências, por elas moldados e conformados. O autor cita algumas maneiras nas quais as instituições influenciam na criação de políticas públicas, quais sejam: primeiramente, criar representações sobre a política, realização bem-sucedida das demandas e constituição de um corpo de agentes; em segundo lugar, formação de grupos de interesse que produzem suas agendas por meio das questões estruturadas pelas agências estatais existentes, absorvendo as demandas dos agentes para dentro das organizações estatais.

Pimenta é seguido de Celso Furtado, que fica o maior tempo na pasta: de fevereiro de 1986 até julho de 1988. Hugo Napoleão é seu sucessor, assumindo em final de julho e permanecendo até meados de setembro do mesmo ano. Por fim, o governo dá posse a José Aparecido novamente, como seu último Ministro da Cultura, que fica de setembro de 1988 até março de 1990.

Inicialmente, o Ministério foi formado pelo Conselho Federal de Cultura; Conselho Nacional de Direito Autoral; Conselho Nacional de Cinema; Secretaria da Cultura; Empresa Brasileira de Filmes S/A; Fundação Nacional Pró-Memória; Fundação Casa de Rui Barbosa; e Fundação Joaquim Nabuco. Essa divisão é claramente partidária do cinema, tendo o CNC, a Embrafilme e a Pró-Memória temáticas do setor audiovisual, enquanto as demais entidades dividiram inicialmente o *status* de secretarias vinculadas diretamente ao Ministério.

(...) os novos tempos democráticos deveriam significar um processo de ruptura com a herança do período da ditadura – fato que provocou uma espécie de esquecimento da rede de processos, políticas e discussões, originários dos tempos da repressão política. Sem dúvida, é necessário acrescentar o fato de que o país não mantém, até os dias atuais, a prática de continuidade de ações políticas entre diferentes governos (CALABRE, 2009, p. 100).

Em entrevista para este trabalho, Calil comenta que a mudança do MinC para Brasília desarticulou a classe artística e burocratizou os processos. Ele revela ainda que José Aparecido foi nomeado como primeiro ministro da Cultura para cumprir acordo político de Tancredo Neves, mas, com a posse de Sarney, acaba assumindo, logo em seguida, o cargo de governador do Distrito Federal, com mais visibilidade política. Para Calil, a criação de um Ministério da Cultura não foi um avanço, já que a temática de cultura não tem força política para manter uma pasta exclusivamente para o assunto.

Segundo Calabre (2009), Celso Furtado assume o Ministério da Cultura (1986-1988), sendo considerado o primeiro ministro que buscou, efetivamente, promover a estruturação necessária para o funcionamento da pasta. Foi durante sua gestão que Sarney promulgou a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1982, que concedeu benefícios fiscais na área do imposto de renda para ações de caráter cultural – a Lei Sarney. A mesma lei também cria o Fundo de Promoção Cultural que, em 1991, muda de nome para Fundo Nacional da Cultura, FNC, com a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro. O FNC, por sua vez, estabelece o Pronac, Programa Nacional de Apoio à Cultura. O Fundo de Promoção Cultural seria o embrião da Lei Rouanet, de 1991.

Em sua gestão na Cinemateca, de 1985 a 1990,<sup>74</sup> Calil alegava que a relação com a FNPM engessava os projetos – falta de funcionários, burocracia para contratações e para o recebimento dos orçamentos da Cinemateca, como por exemplo, a cobrança de taxas de serviço,

<sup>74</sup> Anexo 4. Informativo Pró-Memória nº 3, janeiro e fevereiro. Atos. p. 1.

de preservação, de cessão de imagens. Em reunião com o Conselho, a Sociedade Amigos da Cinemateca foi reativada, após dez anos de interrupção. Ela ficaria responsável pelo pagamento dos colaboradores, entre outras despesas (SOUZA, 2009).

Em 1985, um acordo de cooperação entre a Embrafilme e o National Film Board (NFB), do Canadá, criou o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), para atuar no apoio ao desenvolvimento da produção audiovisual brasileira. Suas ações abrangem produção, coprodução, difusão, **preservação**, documentação, pesquisa, produção de conteúdo, disseminação de técnicas do ofício, inovação e empréstimo de tecnologia (grifo nosso).<sup>75</sup> Observa-se que a conservação e preservação do audiovisual também ficaria a cargo desse Centro, vinculado à Embrafilme, que já detinha essa atribuição no ato da sua criação.

Bezerra (2013) descreve a trajetória do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) como sinal da instabilidade nas instituições no país. O CTAv foi vinculado inicialmente ao Donac, da Embrafilme, depois transformado em uma Superintendência da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), criada em 1987. O Centro possuía uma filmoteca para a guarda das suas próprias produções, conforme conta César Elias, ex-coordenador técnico do CTAv, na *Revista Filmecultura*:<sup>76</sup>

O arquivo de filmes foi todo construído seguindo os padrões internacionais, como umidade adequada, porta corta-fogo, entre outros itens. Isso mais tarde veio a contribuir para que uma série de filmes nacionais esteja preservada, parte na Cinemateca Brasileira e outra no CTAv, porque, até então, não havia um lugar para se guardar os rolos de negativo (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 2007, p. 35).

Refletindo sobre esse período, Calil lamenta a mudança: o novo órgão “não vingou, e nem chegou a dispor de orçamento próprio. Afundou no mesmo torvelinho da Embrafilme...” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007, p. 46).

O CTAv poderia ser entendido como uma tentativa de ponte entre o Estado e a produção experimental e não comercial, deixando para a Embrafilme a parte de produção e distribuição dos filmes comerciais. Uma maneira de enxergar esse novo desenho seria a disputa de espaço no campo político e orçamentário, no qual criar e agregar entidades traz mais recursos financeiros, especialmente em meados da década de 1980, quando a Embrafilme começa a diminuir a quantidade de produções, pois o mercado impunha melhor qualidade e demandava mais investimentos. A empresa federal se tornava pouco competitiva no mercado

<sup>75</sup> Disponível em: <http://cultura.gov.br/secretaria/secretarias/sav-secretaria-do-audiovisual/>. Acesso em: 12 abr. 2019.

<sup>76</sup> Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/colecao/filme-cultura/?item=filme-cultura-n-49>. Acesso em: 17 out. 2019.

cinematográfico. O surgimento da Lei Sarney, em 1982, também é outro fator, já que obriga a Embrafilme a completar seu orçamento com verba externa, concorrendo com outras áreas relacionadas às artes para o financiamento de suas produções (SILVEIRA; CARVALHO, 2016).

Em 1986, a Cinemateca participa pela primeira vez da criação de uma política nacional do cinema<sup>77</sup> que inclui a preservação como temática. A instituição era parte do Conselho de Assessoramento da Área Cultural da Embrafilme.

Após quarenta anos de esforço que se deu principalmente por iniciativa de particulares, o governo vem reconhecendo e apoiando o trabalho das cinematecas brasileiras. O acervo brasileiro primitivo, composto de filmes que registravam os primeiros anos da República, desapareceu irremediavelmente por falta de uma política de preservação. A mesma ameaça paira sobre o acervo contemporâneo – de filmes ou teipes – pela ausência de uma estrutura adequada à sua conservação, somente resolvida pela construção de um Arquivo Nacional de Matrizes Audiovisuais e pela instituição do depósito legal. (Por sugestão da Embrafilme, foi criada recentemente, pelo Conselho Nacional de Direito Autoral, comissão para estudar o assunto) (SOUZA, 2009, p. 178).

Porém, divergências entre o ministro da Cultura, Celso Furtado, e Calil, então diretor-geral da Embrafilme,<sup>78</sup> deixam a nova política como letra morta. Segundo o relato de Calil para Souza (2009, p. 174),

O Celso Furtado era uma canseira: não ouvia, não queria saber de nada, era contra tudo, queria desfazer tudo, por ele acabaria o Ministério da Cultura, acabavam os órgãos todos. Ele queria acabar com a Embrafilme e eu disse: “Mas por que o senhor quer acabar com a Embrafilme?” “Ah, porque aquilo lá é um antro de não sei o quê”. “Mas não dá pra reformar a Embrafilme? Não podemos reformar a Embrafilme?” “Não. Ela tem um vício de origem: ela foi criada pelo regime militar”. “O Sphan também foi.” Aí ficou puto. Porque o Sphan foi criado em 37 [...]. E qual é o problema? Você vai agora extinguir o Iphan porque foi criado por Getúlio ditador? Aí ele perdeu as estribeiras e eu junto.

Ainda em 1986, três fatos marcam a produção cinematográfica brasileira: primeiramente, a adoção do Plano Cruzado, em 27 de fevereiro de 1986, com o congelamento de preços de bens e serviços e a reforma monetária, derrubando provisoriamente a inflação. Esse plano acabou por possibilitar investimentos maiores na produção cultural, devido justamente ao congelamento de preços de bens e serviços e à desindexação da nova moeda (cruzado) em relação ao dólar. Em segundo lugar, a publicação da Política Nacional de Cinema. Por fim, previsão de investimentos na ordem de US\$550 milhões para produção, distribuição e exibição; divisão da Embrafilme em dois setores: um setor comercial (produtores, exibidores e

<sup>77</sup> O texto integral da Política Nacional de Cinema foi publicado no jornal *Tela*, da Embrafilme, Edição Especial, de março de 1986 (SOUZA, 2009).

<sup>78</sup> Carlos Augusto Calil assume a direção-geral da Embrafilme em 15 de fevereiro de 1986.

distribuidores) e outro cultural (curta-metragistas, documentaristas, pesquisadores, cineclubes etc.). Consolidava-se a construção de uma política cinematográfica que contemplava, em tese, os variados setores do cinema brasileiro (MALAFAIA, 2015).

Um outro marco que consideramos relevante é a promulgação do Decreto<sup>79</sup> que dispõe sobre o Conselho Nacional de Cinema (Concine), órgão colegiado do Ministério da Cultura que tem por finalidade disciplinar as atividades cinematográficas em todo o território nacional, por meio de sua normatização, controle e fiscalização. Com 24 membros, somente a Embrafilme tem assento como entidade pública representante da Cultura, além do Presidente do Conselho, que é o próprio Ministro da Cultura.

Em 1987, a Embrafilme foi desmembrada e criou-se a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB).<sup>80</sup> Essa mudança levou à migração de funcionários da Embrafilme para a Cinemateca, gerando descontentamento dos funcionários antigos e desestruturando o clima organizacional mais uma vez. A Fundação do Cinema Brasileiro herda algumas das funções da Embrafilme, que já haviam sido alteradas em 1975,<sup>81</sup> quando da extinção do INC:

§1º.

I - pesquisas, prospecção, **recuperação e conservação de filmes**;

II - produção, co-produção e difusão de filmes educativos, científicos, técnicos culturais;

III - formação profissional;

IV - documentação e publicação;

V - manifestações culturais cinematográficas.

§3º. Os programas relativos às atividades previstas no § 1º, serão, sempre que possível, executados mediante convênio com escolas de cinema, cinematecas, cineclubes e outras entidades culturais sem fins lucrativos.

Ainda, no §3º do artigo 10: “Os empregados da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME, após a cisão, poderão optar pela transferência de seu vínculo empregatício para a FCB, desde que atendam às necessidades e às peculiaridades dos serviços da Fundação.”

A criação de uma nova fundação com atribuições de preservação no âmbito federal é, no mínimo, curiosa. A Cinemateca Brasileira já fazia parte da estrutura do setor audiovisual no âmbito federal e, ainda assim, não era vista como uma protagonista no tema. A Fundação do Cinema Brasileiro, portanto, ganharia parte do orçamento da Embrafilme e disputaria o campo

<sup>79</sup> **Decreto nº 93.881**, de 23 de dezembro de 1986. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1980-1989/1985-1987/D93881imprensa.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/1985-1987/D93881imprensa.htm). Acesso em: 2 jun. 2019.

<sup>80</sup> **Lei nº 7.624**, de 5 de novembro de 1987. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1980-1987/lei-7624-5-novembro-1987-367604-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 10 abr. 2019.

<sup>81</sup> **Lei nº 6.281**, de 9 de dezembro de 1975. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6281-9-dezembro-1975-366389-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

da consagração com a já instituída Cinemateca, que se mantinha no Iphan e dividia seu orçamento com as demandas desse Instituto.

Em 1988, a nova Constituição estabelecia que o Estado garantiria o exercício dos direitos culturais e o acesso às suas fontes. A regulamentação do artigo 215, porém, só aparece no ordenamento jurídico em 2005.<sup>82</sup> No mesmo ano, a Cinemateca ganha sua sede permanente, na Vila Clementino, na cidade de São Paulo.

A década de 1980 foi de institucionalização das ferramentas federais para a implementação de uma política cultural, ao mesmo tempo que esta última era delineada. A criação de entidades, novas formas de fomento para a cultura e, especialmente, a federalização da Cinemateca, primeiro vinculada ao CNRC, posteriormente à FNPM e, finalmente, ao Iphan, causaram impactos internos. Apesar de fazer parte do desenho institucional do novo MinC, não ganhou espaço político no campo da consagração no âmbito do Iphan. Ao contrário, foi paulatinamente puxada para o campo da produção, fazendo parte das discussões de políticas de cinema e dividindo a pauta da preservação de acervos do audiovisual com a Fundação do Cinema Brasileiro, o CTAv, enquanto o Iphan, a quem estava subordinada, seguia com a pauta do patrimônio arquitetônico, possivelmente sem perceber a possibilidade de um ganho político associado à inclusão do audiovisual como patrimônio cultural. A Cinemateca, por sua vez, parece não ter tido fôlego para travar uma batalha política e conquistar mais espaço, já que estava sobrecarregada com as mudanças, tanto físicas quanto administrativas.

A Cinemateca é absorvida pelo Estado, mas não parece ter tido participação na construção de políticas públicas, já que o foco do Estado era produção e distribuição.

(...) é promulgada a Lei nº 7.624, em 5 de novembro de 1987, a qual criava a Fundação Nacional Pró-Leitura, a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Reorganizando o setor cultural, principalmente no que dizia respeito ao incentivo à produção, o governo federal atendia em parte às demandas do setor cinematográfico expressas na Política Nacional de Cinema: a área cultural da Embrafilme ganhava status próprio, **recebendo parques 15% do orçamento destinado à área cinematográfica**; os outros 85% continuariam com a Embrafilme, agora voltada exclusivamente à área comercial (produção, distribuição e exibição). Em tempos de crise, tais mudanças nada acrescentaram e, devido à necessidade de reconstruir estruturas para garantir o pleno funcionamento das recém-criadas fundações, aumentaram-se os gastos com a burocracia, desviando recursos que por muitas vezes poderiam atender às atividades-fim (MALAFAIA, 2015, p. 7. Grifo nosso).

Encontramos algumas dificuldades no levantamento da documentação federal desse período. A legislação do Ministério da Cultura não está disponível no sítio da atual Secretaria

Especial de Cultura do Ministério da Cidadania. O Arquivo Nacional possui arquivados inúmeros dossiês da Embrafilme, graças a uma parceria realizada entre a Ancine e a Finatec no início dos anos 2000. Para nossa pesquisa, infelizmente, os documentos foram de pouca valia. Ainda, sabe-se que parte da massa documental da Embrafilme perdeu-se em alagamentos do prédio do Ministério da Cultura. O Centro de Documentação do Iphan no Rio de Janeiro nos comunicou<sup>83</sup> que a massa documental referente à Fundação Nacional Pró-Memória não está tratada.

Em 1990, o novo presidente da República, Fernando Collor de Mello, extingue o Ministério da Cultura e a Embrafilme. A Cinemateca fica vinculada a uma recém-criada instituição que substitui a FNPM, o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC).

<sup>83</sup> Anexo 5. Correspondência eletrônica do Arquivo Central Iphan-RJ.

## SEÇÃO 5

De 1985 a 1994, o Ministério da Cultura teve dez titulares para a pasta, levando em conta a extinção do órgão em 1990 e seu retorno em 1992 (CALABRE, 2009, p. 293).

Em abril de 1990, Fernando Collor de Mello assina a Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990, e substitui o Ministério da Cultura pela Secretaria de Cultura, ligada à Casa Civil. Cria o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), que absorve as funções da FNPM, juntamente com a chancela da Cinemateca.

Em 1991, Sérgio Paulo Rouanet assume a pasta de Secretaria da Cultura, e Ricardo Ohtake substitui Carlos Augusto Calil na direção da Cinemateca.

O orçamento majoritário da Cinemateca, advindo da SAC, fica bloqueado pelo Governo Federal devido ao Plano de Estabilização Econômica da Ministra da Fazenda, Zélia Cardoso de Mello. As dívidas acumuladas desse período criam uma situação frágil para a SAC a partir de 1997, e é possível que esse evento tenha servido de precedente para o que ocorreu em 2013, quando a então Ministra da Cultura, Marta Suplicy, pede a exoneração do presidente da Cinemateca, Carlos Magalhães, com base na relatoria da Controladoria-Geral da União sobre as contas da SAC,<sup>84</sup> conforme veremos a seguir.

Em 23 de dezembro de 1991, o Governo Federal assina a Lei nº 8.313, instituindo o Programa Nacional de Cultura (Pronac), e estabelece a normatização para o Fundo Nacional de Cultura (FNC). O Pronac tem o objetivo de captar e “canalizar” os recursos para as áreas da cultura, “preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro” através da implementação dos Fundo Nacional da Cultura, Fundo do Investimento Cultural e Artísticos (Ficart) e de incentivos a projetos culturais.

Também em 1991, é promulgada, em 8 de janeiro, a Lei nº 8.159, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. A partir dessa data, são deveres do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos como instrumento de apoio à administração, à cultura e ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação. O Conselho Nacional de Arquivos (Conarq), órgão colegiado vinculado ao Arquivo Nacional, tem como uma de suas competências definir normas gerais e estabelecer diretrizes para o funcionamento do Sistema Nacional de Arquivos (Sinar).

<sup>84</sup> Veja-se matéria intitulada “A cinematográfica crise da Cinemateca Brasileira”. Disponível em: <https://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/08/cinematografica-bcriseb-da-cinemateca-brasileira.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

É interessante pensar que a Cinemateca Brasileira poderia ser considerada instituição arquivística com acervo composto da produção de “documentos audiovisuais privados, mas relevante para a história e desenvolvimento científico nacional”, conforme art. 12 da Lei nº 8.159, e, ainda, muitos deles produzidos graças ao fomento federal. Ao que nos parece, não há uma cooperação ou sinergia no trabalho das duas entidades, o Arquivo Nacional e a Cinemateca, nesse período. Marcus Vinícius Pereira Alves, da Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais na Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional desde 1982, confirma essa ausência de diálogo quando afirma que não há nenhum acordo de cooperação nem projeto nesse sentido. Ainda, ele entende que o Arquivo Nacional e a Cinemateca Brasileira atuam em campos diferentes do audiovisual.

Atualmente, as principais instituições voltadas para o trabalho de arquivo e preservação de acervos audiovisuais além do Arquivo Nacional são o Museu de Arte Moderna, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), todos no Rio de Janeiro, e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. (Entrevista à autora por e-mail, em 9 de agosto de 2019).

Conforme vimos na seção anterior, a Portaria nº 276, de 10 de abril de 1981, regulamenta a vinculação de entidades ao Governo Federal, e Carlos Augusto Calil propõe a vinculação da Cinemateca ao Governo Federal em reuniões da Fundação Nacional Pró-Memória, até sua efetivação, em 1984.

Já o Arquivo Nacional se transformava em órgão autônomo da Administração Direta do Ministério da Justiça em 1983 e, em 1987, a Associação Cultural do Arquivo Nacional (Acan) apoia o Arquivo Nacional no auxílio em captação de recursos e execução de projetos.

Acreditamos que seria possível uma convergência de temas e o compartilhamento de experiências entre essas entidades, mesmo que atuassem em campos diferentes do audiovisual, pois o setor de preservação é o mesmo e há uma dispersão de atribuições que facilita o sombreamento de atribuições. O diálogo e a parceria poderiam diminuir essas falhas.

Em 1992, com a posse do vice-presidente Itamar Franco, que substitui Collor após processo de *impeachment*, o Ministério da Cultura ressurgiu e, com ele, a Secretaria do Audiovisual (SAv), é criada pela Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992. A nova secretaria tem como premissa a proposição de políticas nacionais para cinema e audiovisual, incluindo formação e capacitação profissional, **preservação** e difusão de conteúdos audiovisuais e cinematográficos brasileiros (grifo nosso). A Cinemateca será vinculada à SAv a partir de 2003, conforme veremos a seguir.

A Lei nº 8.401, do mesmo ano, dispõe sobre controle de autenticidade de cópias:

Art. 25. A Cinemateca Brasileira ou a entidade credenciada poderá solicitar o depósito de obra audiovisual brasileira, por ela considerada relevante para a preservação da memória cultural.

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

O artigo abre a prerrogativa do depósito para a Cinemateca no que tange à relevância para a preservação, mas não regulamenta essa prerrogativa e não determina aporte para tal, ou seja, apesar de haver uma previsão legal, não há que se falar em política pública, já que, sem orçamento, não é possível a implementação de ações concretas.

Para o então diretor do IBPC, Francisco de Mello Franco, a Cinemateca deveria ser chancelada pela recém-criada SAV. Essa opinião gerou uma tensão interna na Cinemateca, mas, sob a liderança de Ricardo Ohtake, a instituição seguiu sob a tutela do IBPC (SOUZA, 2009).

O período em que a Cinemateca Brasileira esteve vinculada ao CNRC e à FNPM parece não ter sido suficiente para uma compreensão do audiovisual como patrimônio artístico nacional. A discussão da transferência da Cinemateca para o campo da produção cinematográfica começa ali e seguirá até sua efetivação, em 2003.

Fonseca (2009) defende que a política de patrimônio adotada pelo Estado restringia o entendimento de preservação.

Tal situação veio reforçar a ideia de que as políticas de patrimônio são intrinsecamente conservadoras e elitistas, uma vez que os critérios adotados para o tombamento terminam por privilegiar bens que referem os grupos sociais de tradição europeia, que, no Brasil, são aqueles identificados com as classes dominantes (FONSECA, 2009, p. 62).

Além disso, a ideia do cinema tão somente como entretenimento parecia ainda dominar as opiniões dos agentes que desenhavam as políticas públicas. Talvez por isso a Cinemateca Brasileira era convidada a entrar para o campo da produção cinematográfica e sair do campo do patrimônio. Essa possibilidade de migrar do setor de patrimônio para o do audiovisual comprova um cenário que há décadas já vinha se estabelecendo: sem a função de salvaguarda do patrimônio material legitimada, a Cinemateca tinha dificuldades em pertencer à política exercida até ali. Ao mesmo tempo, o campo da produção audiovisual buscava forças para seguir com as tantas restrições de orçamento e cortes de políticas realizados pelo Governo Collor. A ideia de agregar mais instituições poderia ser estratégica para um aumento orçamentário. Conforme já vimos, porém, historicamente, essas mudanças não necessariamente trazem mais

dinheiro. Ao que nos parece, a perda orçamentária se dá justamente com as constantes alterações internas na cultura federal, não havendo oportunidade de sedimentar procedimentos para a criação de políticas estáveis. Sem estabilidade, é fácil justificar a retirada de orçamento, que, por sua vez, impulsiona mudanças estruturais tanto no campo da preservação quanto da cultura em geral.

Bezerra (2014) pontua que não havia menção ao tema preservação audiovisual nem nas políticas de audiovisual, nem na proteção ao patrimônio cultural desde 1930, se pensarmos que política cultural não é somente um conjunto de intencionalidades nem um conjunto de ações. Para a autora, o sentido da política cultural é a conexão entre esses elementos. No período Lula (2003-2006), haverá um descompasso entre intenção e ação, orçamento e normativas.

Em 1993, Ricardo Ohtake é convidado a assumir a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e é substituído por Thomas Farkas na direção da Cinemateca. Em reunião com o então ministro da Cultura do Governo Itamar Franco, Antonio Houaiss, garante que ambas as esferas, federal e estaduais, darão auxílio financeiro à Cinemateca. De fato, o Governo do Estado de São Paulo disponibiliza 10 mil dólares para as mostras cinematográficas na Sala Cinemateca; a SAV garante a preservação de coleções com matrizes para copiagem; orçamentos do Fundo Nacional de Cultura auxiliam na compra de estantes metálicas para a mudança para a nova sede. Tânia Savietto, então na operação da presidência de Farkas, articula com a Secretaria de Cultura do Estado e leva a exposição Cidade sem Janelas, do projeto Arte/Cidade, para a sede ainda em reformas. Com isso, o novo espaço ganha pintura, dedetização e limpeza (SOUZA, 2009).

Em julho do mesmo ano, a Lei do Audiovisual<sup>85</sup> é assinada, prevendo fomento através de percentual de dedução do imposto de renda de pessoa física ou jurídica e instituindo o depósito legal para a Cinemateca Brasileira.

Art. 8º Fica instituído o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia da obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal.

Parágrafo único. A Cinemateca Brasileira poderá credenciar arquivos ou cinematecas, públicos ou privados, para o cumprimento do disposto neste artigo.

O Decreto,<sup>86</sup> que regulamenta a lei, também de 1993, diz:

<sup>85</sup> **Lei nº 8.685**, de 20 de julho de 1993. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8685.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

<sup>86</sup> **Decreto nº 974**, de 8 de novembro de 1993. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/d0974imprensa.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d0974imprensa.htm). Acesso em: 14 out. 2019.

Art. 15. As cópias das obras audiovisuais para depósitos na Cinemateca Brasileira ou em outro arquivo por ela credenciado, em decorrência de terem sido efetuadas com recursos incentivadas ou merecedoras de prêmios em dinheiro do Governo Federal deverão ser cópias novas, na bitola original, com marcação de luz, devendo o depósito ser efetivado no prazo máximo de seis meses após a conclusão da obra.

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

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

§3º. A obrigação do depósito restringe-se a uma cópia por título.

A Lei do Audiovisual é para incentivo e fomento de produção cinematográfica, especificando aportes e meios de transferências orçamentárias do Estado, de patrocinadores e de pessoas físicas para filme ou produção específica. Seria interessante fazer um levantamento dessas produções para que se visse o valor do aporte recebido e o valor destinado à cópia para depósito legal. Isto porque, se o argumento é de que a lei do depósito legal inclui a Cinemateca como um elo da produção cinematográfica, ou seja, é parte do campo de produção, ela deveria ser contemplada nos aportes das leis de incentivo e fomento. Desse modo, o acondicionamento e a manutenção desses filmes deveriam fazer parte do custo da produção, não só a cópia para depósito legal.

É importante notar aqui que a Cinemateca já estava incluída na esfera federal, pertencia há algum tempo ao campo de consagração, do patrimônio – tendo sido vinculada ao CNRC, FNPM, IBPC –, ao mesmo tempo em que era incluída, pela primeira vez, em normativas estabelecendo sua função como depositório legal da produção cinematográfica nacional. A Lei Municipal nº 4.854/1955, que mencionamos nas primeiras seções deste trabalho, obrigava o depósito legal no Serviço Municipal de Cinema para filmes produzidos com benefícios dessa lei. É somente em 1993 que uma lei federal se inspira no mesmo princípio para a salvaguarda do cinema nacional.

Em 1994, o IBPC foi extinto, e o Iphan reassumiu suas atribuições. De 1994 até 2003, a Cinemateca ficou vinculada ao Instituto.

O Ministério da Cultura e a direção do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) iniciam, em 1995, tratativas para um programa de preservação de patrimônio cultural focado nos conjuntos urbanos. Enquanto isso, Tânia Savietto, eleita diretora da Cinemateca, inicia a captação de orçamento para construção de um complexo cultural no valor de 8 milhões

de reais. Destes, 1,5 milhão viria do MinC (SOUZA, 2009).

Quando Fernando Henrique Cardoso toma posse em 1995, nomeia Francisco Weffort como ministro da Cultura. Pela primeira vez, o cargo se manterá ocupado por um único ministro por mais de dois anos, de 1995 a 2002. Foi também o momento de implementação de Estado mínimo, o que prejudicou os trabalhos do recém-criado MinC. A principal atividade da pasta foi aprovar os pedidos para a Lei de Incentivo à Cultura. Com isso, “havia sido desperdiçada uma grande oportunidade de fortalecimento da área da cultura dentro do campo das políticas públicas” (CALABRE, 2009, p. 293).

Fernando Henrique Cardoso extingue a Legião Brasileira de Assistência (LBA), colocando o quadro de funcionários à disposição de outros órgãos do Governo Federal. Também extingue o IBPC, e o Iphan volta a cancelar a Cinemateca Brasileira. Nesse processo, 14 pessoas são acrescentadas à Cinemateca, 50% do efetivo da instituição. No mesmo período, os profissionais pagos pela SAC dobram de número, chegando quase às três dezenas. Isso onerou a entidade e se refletiu no déficit que, a partir de 1996, transformou-se numa bola de neve (SOUZA, 2009).

Ainda segundo Souza (2009), em reunião do Conselho em abril de 1997, Tânia Savietto não apresenta o Plano de Trabalho para aprovação da Cinemateca antes de ser aprovado pelo Iphan. Somado a isso, a equipe da Cinemateca solicita ao Conselho uma mobilização pela revisão dos salários. Também enfatiza a necessidade de se criar uma Comissão para se estudar o planejamento financeiro da SAC e a possibilidade de uma complementação salarial através da Sociedade. Tais pedidos não foram atendidos. Com o Programa de Demissão Voluntária federal do final de 1996, alguns profissionais são desligados da Cinemateca Brasileira. Nesse mesmo ano, o relatório anuncia o início da construção do Arquivo de Matrizes, com aportes do MinC, de pouco mais de 200 mil reais, de um total necessário de 600 mil. Ainda, a SAV transfere 630 mil reais para cópiagem e dublagem de filmes brasileiros para a Mostra Cinema Novo and Beyond no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Esses aportes transferidos pelo Governo Federal para ações da Cinemateca podem parecer um meio de se construir a transferência do campo do patrimônio para o da produção. Usufruir de orçamentos vindos tanto do MinC quanto da SAV poderia ser a justificativa para a Cinemateca sair do Iphan e ir para a Secretaria. O Instituto, por sua vez, não parecia se envolver nas estratégias da Cinemateca senão para aprovar planos de trabalho.

Em 1998, a criação do Canal Brasil traz a oportunidade de cineastas e realizadores exibirem seus filmes na televisão. A demanda para cópiagem de filmes aumenta. O mesmo fenômeno havia ocorrido com a chegada da televisão na década de 1950: naquele período, a

demanda por imagens de arquivos aumentou e trouxe a preservação para o centro da produção audiovisual através de reportagens jornalísticas (SOUZA, 2009).

Podemos pensar que a chegada das tecnologias de vídeo, como o videocassete portátil, VHS, na década de 1980, também impulsionou o campo de preservação de acervos porque facilitou o acesso aos filmes em película, agora copiados em material portátil para difusão em bibliotecas, cineclubes e escolas. Apesar do aumento da demanda, não havia aportes destinados para tais projetos, e a Cinemateca segue na luta entre um espaço interno político e também organizacional.

Em 1999, o Ministério da Cultura sofre reestruturações na gestão de Francisco Weffort.

Discutiu-se muito a saída das unidades museológicas do Iphan e sua reunião numa Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas e eventualmente numa fundação. Entre as modificações desenhadas para o Iphan previa-se a desvinculação da Cinemateca Brasileira do instituto e sua ligação com a Secretaria do Audiovisual. Thomaz Farkas fora procurado tanto pelo ministro Weffort quanto por José Álvaro Moisés, secretário do Audiovisual, para o encaminhamento da questão. Trazida a Conselho, a proposta foi novamente colocada em termos do perigo de se concorrer com as verbas para a produção de filmes – sempre contemplada com a quase totalidade dos orçamentos – além do risco de a Cinemateca ser utilizada como braço executor de projetos do MinC e da SAV. (...) Octávio Elíseo Alves de Brito, secretário de Museus, manifestou profundo interesse em que a Cinemateca fosse vinculada a esta Secretaria (SOUZA, 2009, p. 247).

As preocupações do Conselho estão em sintonia com as nossas: em raros momentos de divisão de entidades administrativas, o orçamento é duplicado para atender à repartição de atribuições entre agências diferentes. O que ocorreu no caso da Embrafilme e da Fundação Nacional de Cinema, por exemplo, é que não houve o dobro de aportes para atender às duas instituições. A Embrafilme ficou com o orçamento para produção, e a FNC não alavancou grandes projetos ou propostas por falta de um orçamento que atendesse a esse braço de memória e patrimônio do cinema. Agora, na virada do século, parecia que ocorreria algo muito semelhante com a mudança da chancela da Cinemateca do Iphan para a SAV.

Em um contraponto mais contemporâneo, a Secretaria de Museus, chefiada por Octávio Elísio, parecia estar mais sintonizada com as atribuições da Cinemateca, que, conforme já mencionamos, se entendia como uma instituição museológica. Em 2016, em uma crise institucional que veremos a seguir, a Cinemateca solicita sua vinculação ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia federal criada em 2009.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Disponível em: <https://manifestopelacinematecabrasileira.wordpress.com/2016/08/10/agradecimento/>. Acesso em: 16 set. 2019.

## 5.1 O Início dos Anos 2000

Em 2000, a Secretaria do Audiovisual do MinC convoca uma reunião<sup>88</sup> e, pela primeira vez, é criado o Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes.

Estavam chegando [à SAV] inúmeros pedidos para liberação de recursos a serem aplicados na restauração deste ou daquele filme, desta ou daquela obra completa de determinado cineasta. A Secretaria queria uma avaliação da situação e sugestões para sua pronta resolução. O relato ouvido das diversas partes indicou um problema complexo, com diferentes facetas e graus de manifestação e sobretudo com perspectivas de solução apenas a médio e longo prazos (HEFFNER, 2001<sup>89</sup>).

Heffner se refere ao aumento de demanda para a difusão de filmes com a chegada do Canal Brasil em 1988, já mencionada. A emissora de televisão tem como principal conteúdo a veiculação da produção audiovisual brasileira. Com essa nova janela para exibição, produtores e diretores demandaram serviços para a restauração e duplicação de suas obras guardadas pela Cinemateca Brasileira.

O Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes tinha como objetivo criar a política de preservação de acervo brasileiro de imagem em movimento. Para isso, em 2001, a SAV libera orçamento para a Fase I do Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM-RJ. Nesse mesmo ano, o Módulo I do *Arquivo de Matrizes* na sede da Cinemateca é inaugurado. O projeto com o mesmo nome teve financiamento da BR Distribuidora, do BNDES, do MinC, do Bradesco e da Vitae. O presidente da BR, Luiz Antônio Viana, era amigo de Cosette Alves, da SAC. Gilberto Gil, membro do Conselho Consultivo da BR Distribuidora, havia sugerido um Censo Cinematográfico Brasileiro, e a ideia foi encampada paralelamente ao Diagnóstico do Acervo Cinematográfico. José Álvares Moisés, secretário do Audiovisual, no entanto, desmembrou os projetos e enviou o orçamento relativo ao Diagnóstico do Acervo, de 1 milhão de reais, para a SAC.

(...) os recursos concedidos pela Secretaria do Audiovisual poderiam ter sido empregados na duplicação de algumas dezenas de documentários e cinejornais que se deterioravam nos depósitos das cinematecas. Ironicamente, havia sido a própria diretora-executiva da Cinemateca Brasileira, Tânia Savietto, que, de acordo com a orientação da SAV, encaminhara aquela lista de longas a duplicar (SOUZA, 2009, p. 261).

<sup>88</sup> Participaram da reunião: secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, Sylvia Naves e José Roberto de Souza pela Cinemateca Brasileira, Hernani Heffner pela Cinemateca do MAM-RJ, Roberto Leite pelo Centro Técnico Audiovisual (naquele momento, ligado à Funarte), Augusto Sevá (cineasta, membro da Comissão Nacional de Cinema), Alice Gonzaga, da Cinédia, e Haroldo Coronel (dono do acervo do cineasta Pedro Lima) (SOUZA, 2009).

<sup>89</sup> **Diagnóstico do cinema brasileiro.** Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/diagnostico.htm>. Acesso em: 24 abr. 2019.

Já o projeto da BR Distribuidora, o Censo Cinematográfico Brasileiro, tinha quatro eixos: 1. o levantamento e exame do acervo; 2. a duplicação de filmes em deterioração; 3. a divulgação do trabalho e de seus resultados; 4. o estudo de medidas legais para a proteção do patrimônio audiovisual. Seu objetivo era que

(...) o estudo de medidas legais para que o patrimônio audiovisual brasileiro, “a ser produzido de hoje em diante”, fosse “devidamente registrado e protegido, possibilitando dessa forma que o Censo Cinematográfico esteja permanentemente atualizado (SOUZA, 2009, p. 262).

Nesse mesmo ano de 2001, por Medida Provisória, cria-se a Agência Nacional de Cinema (Ancine), vinculada ao Ministério da Indústria e Comércio.<sup>90</sup> A agência deveria ter recebido aporte de 3 milhões de reais da Prefeitura do Rio de Janeiro, prometidos por Cesar Maia, para equipar o acervo do MAM-RJ. Souza (2009) descreve a situação como um grande mal-entendido e atropelo de agentes com a entrada do Arquivo Nacional como depositório de acervos audiovisuais.

Eduardo Escorel, em um telefonema, informa-me que, a pedido de Murilo (Salles), esteve no Arquivo Nacional pois havia um oferecimento deste para abrigar o acervo da Cinemateca do MAM. Expus a Escorel a minha divergência em relação a esse encaminhamento, entre outros motivos porque considerava inconcebível duas instituições da esfera federal (o Arquivo Nacional é ligado à Casa Civil da Presidência da República) compartilharem das mesmas atribuições. A pedido de Escorel, Murilo fica de me telefonar explicando a mudança de atitude da Abraci (Associação Brasileira de Cineastas) mas não recebo nenhuma comunicação dele. Por sua vez, Cacá Diegues me encaminha cópia de um e-mail que enviou ao presidente da Abraci expondo seu ponto de vista: a entidade federal encarregada de zelar pela preservação de filmes chama-se Cinemateca Brasileira e é necessário reforçar seus recursos e estruturas; por outro lado, não admite que a recusa da Abraci em aceitar a parceria ‘seja apenas porque a sede da Cinemateca Brasileira está em São Paulo; o bairrismo é um argumento provinciano e ridículo, inaceitável de um modo geral, muito menos numa atividade cosmopolita como a nossa’ (SOUZA, 2009, p. 271).

Não aprofundamos nossas pesquisas para entender como a promessa do recurso e sua não execução impactou o MAM-RJ. Para nós, poderia ser mais um indicativo de que agentes em determinadas posições acabam por criar políticas isoladas em ações únicas devido à falta de política ampla e que contemple um escopo maior do setor.

A obrigatoriedade do depósito legal pela Lei do Audiovisual de 1993 demanda que a Cinemateca Brasileira receba a produção cinematográfica feita com orçamento federal. O Arquivo Nacional, instituição de guarda de acervos federais, passaria a ser o depositório dos acervos do MAM-RJ, instituição privada. É curioso pensar que, enquanto a Cinemateca Brasileira crescia em demandas e atribuições legais sem o devido respaldo institucional e

<sup>90</sup> **Medida Provisória nº 2.228-1**, de 2001. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm). Acesso em: 16 set. 2019.

administrativo, a Prefeitura do Rio de Janeiro aloca um valor para o acervo do MAM, que será preservado por entidade federal.

O Arquivo Nacional, fundado em 1838, foi vinculado à Secretaria do Estado de Negócios do Império; sofreu diversas alterações internas, como já vimos na Introdução deste trabalho. Em 1983, estava vinculado ao Ministério da Justiça e teve regulamentação da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, somente em 2002, pelo Decreto nº 4.073. Nele, dispõe-se sobre a política pública nacional de arquivos públicos e privados. Conforme já mencionado, em 1958, é inaugurado o Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica. No ano de 1975, surge a Divisão de Documentação Audiovisual. Em 1983, o Arquivo Nacional se torna órgão autônomo do Ministério da Justiça e, com a promulgação da já mencionada Lei nº 8.159/1991, fica estabelecido que são deveres do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura e ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação. Por esse ângulo, a Lei de 1993 com o tópico do depósito legal de filmes deveria ter previsto o já estabelecido Arquivo Nacional como entidade federal com uma Divisão específica para Documentação Audiovisual; no entanto, atribui essa obrigação à Cinemateca Brasileira.

Acreditamos que se houvesse, no campo da consagração, um entendimento de pautas semelhantes, as agências de memória do Governo Federal já teriam se unido para ganhar espaço político. Nos nossos estudos, não encontramos a participação do Arquivo Nacional nas discussões sobre patrimônio audiovisual no âmbito de políticas nacionais. Ao contrário, parece ter havido um suposto ganho para o campo de produção, fazendo do depósito legal uma questão muito mais de produção que de memória.

A fragmentação do campo do patrimônio acaba por criar situações nas quais, para nós, todos perdem. Chama-nos a atenção que a Lei de Arquivos, publicada em 1991, somente dois anos antes da Lei do Audiovisual, de 1993, não tenha sido de conhecimento do setor audiovisual. Certamente o fato de o Arquivo Nacional estar fisicamente na cidade do Rio de Janeiro ensejou a disputa do meio cinematográfico em 2001 para manter os filmes antes depositados no MAM-RJ agora no Arquivo Nacional e não na Cinemateca Brasileira, localizada em São Paulo.

No ano seguinte, 2002, Sylvia Naves se afasta da direção e Carlos Magalhães é eleito o novo diretor da Cinemateca, o que não melhora a crise interna entre o corpo diretor, conselho e equipe técnica.

## 5.2 De Quem é a Preservação Audiovisual?

No Brasil, há órgãos distintos responsáveis pela gestão da cultura e, por isso, é essencial criar uma relação entre essas entidades, de todas as esferas, e a sociedade civil organizada. As competências comuns devem ser alinhadas para se evitar o sobreamento, a sobreposição de atividades dos equipamentos culturais (CALABRE, 2009). É o caso da preservação audiovisual, com entidades como o Arquivo Nacional e a Cinemateca Brasileira, que promovem atividades muito semelhantes sem uma gestão de informações e práticas. Calabre (2009, p. 299) percebe “(...) a necessidade de realizar algumas partilhas de tarefas entre os diversos níveis de governo, evitando duplicidades ou, ao contrário, a omissão de ações, como comumente ocorre na área dos bens tombados”.

Calabre (2009) afirma que os anos de gestão de Gilberto Gil no MinC, entre 2003 e 2006, foram para a construção de um Ministério, colocando a cultura dentro da agenda política do governo, buscando articulações com outras esferas e entidades governamentais. Para isso, houve uma extensa reformulação de seus órgãos e a extensão da sua atuação, com o objetivo de democratizar e regionalizar a distribuição de recursos. O secretário do Audiovisual, Orlando Senna, e Gustavo Dahl, na Ancine, articulam a mudança da Cinemateca do Iphan para a SAV, apesar da resistência da instituição.<sup>91</sup>

A Cinemateca Brasileira foi integrada à SAV com a promessa de valorização da entidade e viveu anos de modernização e investimento, de 2003 a 2010, inéditos na sua história. No entanto, esses aportes financeiros não foram acompanhados por uma discussão política mais profunda ou produtiva (BEZERRA, 2014). De fato, apesar de receber dinheiro, a Cinemateca viveria inúmeros conflitos internos, sucessão de diretoria e conselho e distanciamento entre a equipe e o corpo diretivo.

Souza (2009) afirma que a saída do Iphan se deu porque havia uma ideia de Fundação de Museus na qual a Cinemateca faria parte, e a SAV seria um instituto com a anexação do CTAv e da Cinemateca. O argumento principal do Governo era de que finalmente o Estado tinha conhecimento dos problemas da preservação audiovisual e que não haveria concorrência orçamentária entre fomento e preservação. No entanto, a Fundação de Museus não se concretizou, e a SAV teve a personalidade jurídica de uma Secretaria, ou seja, sem as prerrogativas de instituto, conforme idealizado. Apesar de o argumento parecer sólido, não

<sup>91</sup> **Decreto nº 4.801**, de 12 de agosto de 2003. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2003/decreto-4805-12-agosto-2003-497080-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 28 abr. 2019.

houve uma política implementada para preservação audiovisual.

A Ancine, sob a presidência de Gustavo Dahl, sai do Ministério do Desenvolvimento e Comércio e vai para o MinC em 2003. Ele defende a participação da Cinemateca nessa nova estrutura, onde haverá mais apoio à preservação, sendo um elo da cadeia produtiva do audiovisual, ao contrário do que ocorria no Iphan, que seguia na manutenção do patrimônio arquitetônico. É interessante perceber a forte presença do então presidente da Ancine nas negociações, considerando que a Cinemateca não responderia à sua presidência e que a Ancine também não estava ligada à SAV naquele momento.

Em outubro do mesmo ano, é lançado o *Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil, um País de Todas as Telas*, que define a política pública de atuação na produção e difusão. O programa era ambicioso: tinha o objetivo de desenvolver 450 projetos para cinema e TV e transformar o parque exibidor do Brasil para o formato digital. Também criaria a bolsa capacitação para 5 mil profissionais e produziria 300 longas-metragens e mais 400 obras para TV. Era gerido pela Ancine e também contemplava ações da SAV, dentre editais para longas-metragens de baixo orçamento e o Programa de Desenvolvimento de Infraestrutura para o CRA – Centro de Referência do Audiovisual junto à Cinemateca Brasileira. Isso, por sua vez, configura-se como um banco de dados e acervo da produção audiovisual no Brasil, que para nós, é um precursor do SiBIA, Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais, que veremos a seguir. No encarte sobre os 15 anos da Ancine, há menção ao *Programa Brasil de Todas as Telas*. No entanto, apesar de mostrar gráficos de produção, exibição e tantos outros, não há resultados ou qualquer menção ao Programa de Desenvolvimento de Infraestrutura para o Centro de Referência do Audiovisual (CRA) junto à Cinemateca Brasileira.

No mesmo mês, promulga-se o Decreto que cria o Conselho Superior do Cinema (CSC), colegiado vinculado ao MinC. O CSC terá participação de agentes públicos e privados, dos quais nenhum é membro da Cinemateca Brasileira. Ademais, o artigo 1º do Decreto nº 4.858 prevê como suas competências (com grifos nossos):

- I. formular a **política nacional do cinema**;
- II. aprovar diretrizes gerais para o desenvolvimento da **indústria** cinematográfica nacional, com vistas a promover sua auto sustentabilidade;
- III. estimular a presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de **mercado** da área cinematográfica nacional;
- IV. acompanhar a **execução das políticas** estabelecidas nos incisos anteriores;
- V. estabelecer a distribuição da Contribuição para o Desenvolvimento da **Indústria** Cinematográfica CONDECINE para cada destinação prevista em lei;

VI. propor a atualização da legislação relacionada com as atividades de desenvolvimento da **indústria** cinematográfica nacional; e

VII. elaborar e propor modificações no seu regimento interno e decidir sobre as alterações propostas por seus membros.

Assim, apesar de já incluída legalmente na SAV do MinC, a preservação dos acervos audiovisuais não está contemplada nas competências do Conselho Consultivo e nem na sua representação como entidade pública. Interessante notar também que informações institucionais sobre políticas e sobre o Conselho estão na página da Ancine, e não na da SAV, o que, para nós, caracteriza uma distorção das atribuições da Agência, já que a preservação não está incluída nas atribuições da Ancine. A SAV fica com a chancela da Cinemateca Brasileira, repassa aportes financeiros para projetos, que não é sinônimo de política pública de preservação audiovisual.

Mais uma vez, parece-nos que historicamente as atribuições das tantas entidades para um único setor acabam se confundindo e sendo entregues àquela que possui maior volume de orçamento. No caso, a Ancine passa a gerenciar o Conselho Superior de Cinema, aportes para editais, fomento e incentivo à produção, enquanto a SAV vai, aos poucos, sendo tão somente gestora de contratos e fiscalizadora de execuções orçamentárias.

Ainda assim, é um período de forte investimento público na conservação do patrimônio audiovisual, e a Cinemateca Brasileira se consolida como órgão público federal responsável pela preservação do patrimônio audiovisual (SOUZA, 2009).

Dos anos da década de 1990 até os anos de 2003, a Cinemateca Brasileira trabalhou para finalizar sua transferência para o novo endereço, restauração dos prédios, construção das novas reservas técnicas para acondicionar o acervo, além das adaptações para acomodar toda a área técnica da instituição com o apoio da Secretaria de Assuntos Culturais, SAC. Foram realizadas publicações técnicas de referência ao processamento técnico de acervo audiovisual (como o Manual Manuseio de filmes<sup>92</sup> e Manual de Catalogação (FERREIRA; SANTOS, 2016, s.n.).

Em 2002, Sylvia Naves havia pedido afastamento da direção e Carlos Magalhães assume em seu lugar. Magalhães indica Guilherme Lisboa e a própria Sylvia Naves como adjuntos. A equipe técnica questiona essa nomeação, já que ela havia acabado de pedir afastamento. No entanto, o Conselho dá seu de acordo, reforçando a distância entre os profissionais da Cinemateca Brasileira e a direção de Magalhães e o Conselho. Para amenizar a situação, o corpo funcional apoiou a candidatura de Olga Futemma ao cargo de diretora-executiva em maio de 2004. Pela primeira vez na história da Cinemateca Brasileira, um cargo executivo era efetivamente disputado (SOUZA, 2009).

<sup>92</sup> **Manual de manuseio de películas cinematográficas.** Disponível em: <http://egov.df.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Manual-de-manuseio-de-pel%C3%ADculas-cinematogr%C3%A1ficas.pdf>. Acesso em: 18 set. 2019.

Naquele mesmo ano, o projeto Censo Cinematográfico Brasileiro, patrocinado pela BR Distribuidora, é encerrado com a justificativa de que sombreava atividades diárias da Cinemateca, como a de duplicação de negativos, por exemplo. A Cinemateca encaminha novo projeto à Petrobras, *Cinema Brasileiro: Prospecção e Memória*, com um escopo menor que o anterior. Bezerra (2014) enfatiza que o abandono do Censo Cinematográfico, de amplitude nacional, deu preferência a um outro que concentrava esforços e recursos na Cinemateca, obedecendo a uma lógica de gestão por metas e demonstrando que o cenário político era centralizador de recursos e estratégias.

Ao final de 2006, o projeto *Cinema Brasileiro: Prospecção e Memória*, desenvolvido no âmbito do Sistema, possibilitou à Cinemateca Brasileira a anotação de créditos de 362 longas e 3.790 curtas-metragens, a análise técnica de 6.527 rolos de filmes e a complementação dos dados da Filmografia Brasileira, com a inserção de dados referentes à produção das décadas de 1960 a 1980 e dos anos iniciais do século XXI (SOUZA, 2009). Esses dois projetos citados geraram o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA). A coordenação era da Cinemateca Brasileira, e seu objetivo era estabelecer uma rede de instituições de preservação de acervo de imagens em movimento no Brasil. A ideia inicial era criar um ambiente de intercâmbio e, através de projetos coordenados, possibilitar às instituições ligadas à preservação audiovisual uma visibilidade política consistente para seguir com os desafios do campo. Pretendia delinear um mapa da preservação audiovisual no Brasil, a partir da aproximação de instituições diversas entre si, mas que compartilhassem a missão comum de preservar o patrimônio audiovisual brasileiro, reconhecendo o que pode ser realizado para atender às demandas mais urgentes de cada instituição para, gradualmente, garantir e solidificar a discussão de um plano de preservação das imagens em movimento para todo o Brasil. No final de 2006, reunia três dezenas de instituições de todo o país, detentoras de acervos com coleções de imagens em movimento. Em 2008, o I Encontro Nacional do SiBIA resultou em sugestões elencadas por temas que vão desde capacitação técnica até um banco de dados nacional.<sup>93</sup>

No II Encontro do SiBIA, em junho de 2009, as instituições envolvidas apresentaram ao então secretário de Audiovisual, Sílvio Da-Rin, lista de itens indispensáveis ao funcionamento do Sistema, como equipamentos para manuseio de películas, sistema de climatização e formação profissional para seus funcionários. Também pediam o fortalecimento do Sistema com a constituição de um grupo executivo, de comissões de normas e padrões,

<sup>93</sup> **I Encontro Nacional SiBIA.** Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/page.php?id=90>. Acesso em: 17 out. 2019.

comunicação e formação, realização de encontros regionais em 2009 e 2010 e de um terceiro Encontro Nacional. Os recursos necessários somariam R\$ 1.762.000. As demandas não foram atendidas, e o SiBIA não se reuniu mais.

A suspeição de que a SA<sub>v</sub> não estaria efetivamente interessada em implementar uma política de preservação audiovisual descentralizada foi reforçada pela concentração de verbas na Cinemateca Brasileira, que, por sua vez, mostrava uma tendência fortemente centralizadora, inclusive com o impulso de incorporar acervos de outras instituições (BEZERRA, 2014, p. 6).

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

### 5.3 Últimas Décadas

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

A Secretaria do Audiovisual tem investido como nunca na preservação da memória audiovisual brasileira. O importante é que esse programa vem contemplando a diversidade da produção nacional. Afinal, ele abrange desde a época do cinema mudo brasileiro a títulos do Cinema Novo e Cinema Marginal, sem deixar de lado produções com perfis mais comerciais<sup>94</sup> (CULTURA E MERCADO, 31 de agosto de 2006).

O investimento do MinC na Cinemateca cresceu: de R\$ 747 mil (em 2002) para R\$ 3.179 milhões (em 2005). Entre 2003 e 2006, a Cinemateca contou com R\$ 7.493 milhões, mais os orçamentos de agências de fomento e patrocínios de empresas. Apesar do aumento nos aportes financeiros, Souza (2009) afirma que nem por isso houve profissionalização do quadro técnico, tendo em vista que as equipes eram contratadas por projetos e dispensadas, em sua maioria, ao final de daquela ação específica. A ideia de um corpo profissional sonhado na década de 1970 não se efetivou com o aumento de dinheiro. Ao contrário, a gestão administrativa se tornou cada vez mais frágil, com as constantes mudanças de vinculação, as discordâncias entre os profissionais e os gestores e as crises financeiras.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> **Lula visita a Cinemateca.** Disponível em: <https://www.culturaemercado.com.br/site/lula-visita-a-cinemateca-brasileira/>. Acesso em: 21 set. 2019.

<sup>95</sup> Informações da mesma matéria citada na nota anterior.

Bezerra (2014) aponta que um dos fatores para se entender o cenário da era Lula para as políticas de preservação audiovisual é o amadurecimento do campo da preservação audiovisual, com representantes cientes da necessidade de se articularem politicamente e se unirem em prol desse patrimônio. Para a autora, esse processo vem se fortalecendo, com a inserção da preservação como parte da cadeia produtiva e nas normativas, como, por exemplo, a Resolução nº 10 de 2006 do Conselho Nacional de Educação,<sup>96</sup> que prevê a inclusão da preservação audiovisual no currículo dos cursos de Cinema.

Em 2008, foi criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto. “A recém-criada associação teve que passar por um processo de maturação conceitual e política – ainda não encerrado – e definir, num árduo processo de negociação interna, seus objetivos e caminhos” (BEZERRA, 2014, p. 7).

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

Em 2011, a ABPA convida a secretária do Audiovisual, Ana Paula Santana, e o diretor da Cinemateca Brasileira, Carlos Magalhães, para o encontro da ABPA em Ouro Preto. A secretária seria exonerada em outubro de 2012, e o diretor, em janeiro de 2013, conforme veremos logo a seguir. Suas ausências

foram percebidas como indícios que a diretoria da Cinemateca Brasileira, com anuência da SAV, encarava a participação dos atores interessados nos processos decisórios como um problema e não como parte dos procedimentos democráticos de construção de políticas públicas de cultura (BEZERRA, 2014, p. 9).

Somente em 2012 a ABPA aprovou regimento e realizou eleição de sua primeira diretoria. No ano seguinte, a Associação adquiriu personalidade jurídica (BEZERRA, 2014).

<sup>96</sup> O CNE tem por missão a busca democrática de alternativas e mecanismos institucionais que possibilitem, no âmbito de sua esfera de competência, assegurar a participação da sociedade no desenvolvimento, aprimoramento e consolidação da educação nacional de qualidade. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/conselho-nacional-de-educacao/apresentacao>. Acesso em: 17 out. 2019.

Dia 9 de agosto de 2008, a revista *Época* publica matéria sobre a crise causada pelo relatório da Controladoria-Geral da União (CGU). Rodrigo Pereira, jornalista que assina a matéria, conta que a Cinemateca Brasileira se tornou uma Organização da Sociedade Civil, possibilitando um acordo da Sociedade dos Amigos da Cinemateca (SAC) com a Secretaria do Audiovisual e a transferência de mais de R\$ 105 milhões do MinC para a Cinemateca entre 2008 e 2010. Em 2007, antes da assinatura, o repasse tinha sido de pouco mais de 2,5 milhões de reais; no ano seguinte, saltou para 15,5 milhões, chegando a quase 52 milhões em 2010 (quase 20 vezes o valor transferido três anos antes). Tais valores correspondiam aos projetos dos planos de trabalho, geridos pela SAC – a quem cabia prestações anuais de contas sobre cada um deles.<sup>97</sup>

A matéria afirma que a entrada menos burocrática de dinheiro foi responsável pela execução de projetos na Cinemateca, mas também da SAV: o Laboratório de Cultura Digital e Tecnoestética, assinado na gestão Juca Ferreira, que acabava de substituir Gilberto Gil.

Em sua defesa, a SAC, presidida pela professora da USP Maria Dora, afirma que todas as prestações de contas foram encaminhadas à SAV e contratou a auditoria PricewaterhouseCoopers.

O relatório chegou às mãos de Leopoldo Nunes, recém-empossado na SAV, que, por sua vez, encaminhou o documento para Marta Suplicy, ministra da Cultura desde setembro de 2012. No dia seguinte, a Ministra pede que Leopoldo ligue para Carlos Magalhães e o comunique de sua exoneração.<sup>98</sup>

No dia 11 de agosto de 2013, Eduardo Scorel escreve para a revista *Piauí* artigo criticando a gestão do MinC.<sup>99</sup> O cineasta alega que a então Ministra da pasta da Cultura teve atitude medíocre e preferiu a “paralisia ao dinamismo, a inoperância à eficiência, o retrocesso ao aperfeiçoamento – opções que já causaram prejuízos consideráveis e põem em risco o mais valioso acervo de filmes brasileiros existente”.

O cineasta reclama que a inação do Ministério da Cultura desde a demissão do diretor Carlos Magalhães só piora o estado das coisas e conclui que a ação da ministra foi cômoda, já que, ao invés de investigar o mérito das acusações, preferiu demitir o diretor. O escopo do nosso

<sup>97</sup> **A cinematográfica crise da Cinemateca Brasileira.** Disponível em: <https://epoca.globo.com/regional/sp/cultura/noticia/2013/08/cinematografica-bcriseb-da-cinemateca-brasileira.html>. Acesso em: 25 set. 2019.

<sup>98</sup> A informação é da mesma matéria citada.

<sup>99</sup> **Cultura de contadores: o caso da Cinemateca Brasileira.** Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cultura-de-contadores-o-caso-da-cinemateca-brasileira/>. Acesso em: 25 set. 2019.

projeto não nos permitiu investigar mais a fundo o resultado do relatório da CGU e dos encaminhamentos seguidos pelas instituições envolvidas.

Carlos Augusto Calil, membro do Conselho Consultivo em 2013, informa<sup>100</sup> que, desde então, os conselheiros seguiam sem mandato. A demanda do grupo era a publicação em Diário Oficial do Regimento Interno da Cinemateca, que formaliza a autonomia conquistada em 1984. Em 2018, porém, o Ministro da Cultura publica Portaria nº 51, de 5 de maio, cria um conselho paritário e presidido por ele. Em junho do mesmo ano, o Decreto Presidencial nº 9.411 reestrutura o MinC e extingue os cargos em comissão da Cinemateca, e a entidade não consta na estrutura do Governo, já que sua gestão será feita por Organização Social. Com isso, em 11 de setembro de 2018, membros dos antigos Conselho Consultivo<sup>101</sup> enviam uma Notificação Extrajudicial<sup>102</sup> ao MinC, exigindo

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

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

Bezerra (2014) aponta a fragilidade do setor de preservação audiovisual, que ficou desorganizado por muito tempo.

A SAV concentrou ações e recursos na Cinemateca Brasileira, mas o necessário fortalecimento desta instituição foi guiado por um pensamento tecnocrata que privilegiava feitos de visibilidade em detrimento da missão central da instituição – a preservação; além disso, a valorização da Cinemateca Brasileira ocorreu em detrimento de uma política nacional de preservação audiovisual, num governo que investiu na descentralização das políticas de cultura (BEZERRA, 2014, p. 11).

A autora mostra a contradição das políticas dentro do MinC, opostas aos conceitos de política participativa desenvolvida em outros campos durante o Governo Lula. No primeiro

<sup>100</sup> Anexo 6. Notificação Extrajudicial. 11 de setembro de 2018.

<sup>101</sup> Assinam o documento os seguintes nomes: Lygia Fagundes Telles, Carlos Augusto Machado Calil, João Batista Moraes de Andrade; Francisco Ramalho Jr.; Sérgio Aurélio de Oliveira Muniz; Ugo Cesar Giorgetti; Arthur Autran Franco de Sá Neto, estes dois últimos como os últimos membros do Conselho Consultivo vigente à época da nova portaria.

<sup>102</sup> Anexo 6, já citado anteriormente.

Ministério, sob Gilberto Gil, a SAV teve Orlando Senna como secretário (2003-2007), sendo brevemente substituído por Leopoldo em um período de 2004 e sucedido por Silvio Da-Rin (2007-2010) já na mudança da pasta para o Ministro Juca Ferreira, no segundo mandato do presidente Lula. O que Bezerra denomina de “relações de força vigentes do setor”, concluímos ser a disputa de campo que viemos demonstrar neste trabalho, conforme concluiremos a seguir.

No dia 3 de fevereiro de 2016, mais um incêndio acontece na Cinemateca Brasileira.

O fogo atingiu a câmara 3 do depósito de nitrato, local onde são armazenadas matrizes (originais) das produções audiovisuais. Nem todas as obras destruídas no incêndio possuíam cópia, e nenhuma outra estrutura da Cinemateca foi atingida (FREIRE, 2016). Conforme orientações técnicas, o prédio do depósito foi construído num local mais afastado da estrutura da Cinemateca, justamente pelo fato de o material ser autoinflamável. As causas do incêndio foram investigadas pelo Corpo de Bombeiros. No relatório técnico da Cinemateca<sup>103</sup> sobre o incidente consta que

No total, 1.003 rolos de filmes foram queimados. Todas as análises feitas indicam que o incêndio se deu em função da autocombustão de algum rolo presente na referida Câmara, tendo se alastrado rapidamente para os demais rolos. Como se sabe, uma vez iniciada a combustão em um rolo de filme com base de nitrato de celulose, ela não pode ser extinta com a utilização de água, pó químico ou semelhante, já que o próprio processo de combustão do nitrato de celulose gera oxigênio suficiente para manter o processo até a destruição total do objeto. A deterioração, inerente a todos os materiais fílmicos, aumenta o risco de queima dos filmes feitos com base em nitrato de celulose (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016, p. 1).

Em 12 de maio de 2016, o Senado prova o processo contra a presidenta Dilma Rousseff, e o vice-presidente Michel Temer assume interinamente. Em 31 de agosto de 2016, após processo de *impeachment*, a presidenta Dilma Rousseff perde o cargo. Enquanto interino, no dia da sua posse, Temer extingue o Ministério da Cultura por meio de Medida Provisória de 12 de maio, mas, com a pressão do setor, volta atrás e restabelece a pasta com nova Medida Provisória, dia 23 de maio de 2016. Após várias negativas, Marcelo Calero aceita o convite de Temer para ser ministro da Cultura e fica por seis meses no cargo. O seu sucessor, Roberto Freire, assume a pasta por mais seis meses, pedindo exoneração em maio de 2017. O cineasta João Batista de Andrade é nomeado interino por dois meses, quando Sérgio Sá Leitão toma posse em 25 de julho de 2017 e fica até 31 de dezembro de 2018, data que entrega o cargo para o novo presidente eleito, Jair Messias Bolsonaro.

Enquanto em exercício por seis meses, Calero, em 26 de julho de 2016, exonera 70

<sup>103</sup> **Rolos de nitrato perdidos no incêndio.** Disponível em: [http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2018/12/relatorio-nitrato\\_para-conselho.pdf](http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2018/12/relatorio-nitrato_para-conselho.pdf). Acesso em: 26 set. 2019.

profissionais da Cinemateca Brasileira, alegando necessidade de reestruturação do MinC.<sup>104</sup> A comoção diante das demissões, em especial de Olga Futemma, vinculada à Cinemateca desde 1984, obrigou o Governo a voltar atrás em 30 de julho de 2016.<sup>105</sup> Em agosto, a Cinemateca Brasileira se organiza em um manifesto<sup>106</sup> e recebe mais de 4 mil assinaturas em seu apoio. Em nota, afirma que o MinC aceitou a sugestão de transferência da Cinemateca da SAV para o Ibram. Seria necessária uma outra pesquisa para verificar por que o pedido não foi acatado formalmente. O que ocorreu é quase o oposto do que se pedia: em março de 2018, Sérgio Sá Leitão, o último Ministro da Cultura do Governo Temer, assina, juntamente com Mendonça Filho, da Educação, o contrato de gestão da Cinemateca Brasileira com a Associação Comunicativa Roquette Pinto (Acerp).<sup>107</sup> A Associação já tinha um contrato de gestão com o Ministério da Educação. Assinou-se então um termo aditivo, para que a Roquette Pinto fizesse a gestão também da Cinemateca, sob a fiscalização da Secretaria do Audiovisual, MinC. Além de ignorar por completo a voz dos profissionais da Cinemateca Brasileira e do setor de preservação audiovisual, o ministro nomeia, para dirigir a Cinemateca, a jornalista Cristina Ikonmidis, profissional que não possuía experiência na área.<sup>108</sup> Em agosto do mesmo ano, o MinC cria o Grupo de Trabalho sobre Preservação, Digitalização e Difusão de Conteúdo Audiovisual, no qual não há nenhum membro representante da Cinemateca Brasileira. A instituição foi considerada uma convidada na reunião da segunda quinzena da agosto.<sup>109</sup> Aparentemente, o GT seguiu se reunindo, mas não tivemos acesso aos resultados das reuniões até a presente data.

Em 4 de maio de 2018,<sup>110</sup> a interina no MinC, Mariana Ribas, institui o Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira, que provoca a Notificação Oficial da qual já falamos anteriormente. A Portaria da Ministra Interina declara que

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

<sup>104</sup> **MinC exonera coordenadora-geral e mais 69 funcionários.** Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/07/minc-exonera-coordenadora-geral-da-cinemateca-e-mais-69-funcionarios.html>. Acesso em: 26 set. 2019.

<sup>105</sup> **Ministério da Cultura anula exoneração da cúpula da Cinemateca Brasileira.** Disponível em: <https://www.cineset.com.br/ministerio-da-cultura-anula-exoneracao-da-cupula-da-cinemateca-brasileira/>. Acesso em: 26 set. 2019.

<sup>106</sup> Disponível em: <https://manifestopelacinematecabrasileira.wordpress.com/>. Acesso em: 26 set. 2019.

<sup>107</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/associacao-comunicativa-roquette-pinto-assume-gestao-da-cinemateca-brasileira-22462092>. Acesso em: 26 set. 2019.

<sup>108</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/socia-de-blogueiro-anti-pt-e-a-nova-superintendente-da-cinemateca.shtml>. Acesso em: 26 set. 2019.

<sup>109</sup> **Grupo de trabalho discute proteção de acervo audiovisual.** Disponível em: <http://cultura.gov.br/grupo-de-trabalho-discute-protecao-do-acervo-audiovisual/>. Acesso em: 15 out. 2019.

<sup>110</sup> Anexo 7. Portaria nº 51, de 2 de maio de 2018. Institui o Conselho Consultivo da Cinemateca Brasileira.

**representante da Organização Social gestora da unidade Cinemateca Brasileira.**

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

Ao tomar posse, em janeiro de 2019, Bolsonaro extingue o MinC e reúne as pastas da cultura,<sup>111</sup> do desenvolvimento social, do esporte e do trabalho no Ministério da Cidadania, sob a gestão de Osmar Terra, que já era Ministro do Desenvolvimento Social na gestão Temer. A cultura volta a ser uma secretaria especial, com a SA<sub>v</sub> subordinada a ela, e a Cinemateca, por sua vez, subordinada à SA<sub>v</sub>.

Em 10 de janeiro de 2019, a Ancine assina contrato com a Acerp, agora com três contratos, para desenvolver projeto de preservação na Cinemateca Brasileira.<sup>112</sup>

No dia 5 de setembro de 2019, a *Folha de São Paulo* publica matéria sobre o superintendente da Cinemateca, Roberto Simões Barbeiro.<sup>113</sup> A matéria assinada por Fábio Zanini denuncia que Barbeiro ocupava, ao mesmo tempo, um cargo de assessor parlamentar da Assembleia Legislativa de São Paulo, no gabinete da deputada Edna Macedo (PRB), irmã do bispo Edir Macedo, que por sua vez é o chefe da Igreja Universal do Reino de Deus. A matéria informa que o superintendente foi nomeado em março de 2019 e assumiu a Cinemateca em julho do mesmo ano, e revela que o acúmulo de cargos é ilegal na Assembleia Legislativa. Barbeiro justificou ter informado à Assembleia, mas que a entidade não havia tomado providências ainda. Também alegou que não via ilegalidade, visto que é contratado pela Acerp, instituição privada, e faz a gestão da Cinemateca, esta sim, entidade federal. No dia seguinte, o mesmo jornal publica nova notícia: “Cinemateca é ocupada por militares e políticos contra ‘marxismo cultural’”, de autoria do mesmo jornalista. A matéria revela que, no dia 14 de agosto de 2019, estiveram na sede da Cinemateca o deputado estadual Castello Branco (PSL), capitão da reserva do Exército, Barbeiro e o assessor especial da Acerp, Rodrigo Moraes, juntamente com Lamartine Holanda, coronel reformado do Exército. A reunião foi para definir a mostra de filmes militares nos dias 10 a 13 de outubro. A Cinemateca cederá os filmes e receberá valor pela locação do espaço, mas não fará parte da curadoria do evento, o que é prática incomum.

Em 23 de setembro de 2019, a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-

<sup>111</sup> **Decreto nº 9.674**, de 2 de janeiro de 2019. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2019/decreto/d9674.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/decreto/d9674.htm). Acesso em: 26 set. 2019.

<sup>112</sup> Disponível em: <http://cultura.gov.br/ancine-contrata-os-para-cuidar-dos-acervos-da-cinemateca/>. Acesso em: 26 set. 2019.

<sup>113</sup> Até a conclusão deste trabalho, Roberto Simões Barbeiro constava como assessor legislativo. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/servidor/?matricula=28663>. Acesso em: 20 out. 2019.

Metragistas (ABD), divulga carta de repúdio<sup>114</sup> ao “aparelhamento e intervenção política na Cinemateca Brasileira”.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> Anexo 8. Carta de repúdio ao aparelhamento da Cinemateca Brasileira (s.d.).

<sup>115</sup> Associação publica carta de repúdio à ocupação militar na Cinemateca. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2019/09/23/associacao-publica-carta-de-repudio-a-ocupacao-militar-na-cinemateca.htm>. Acesso em: 26 set. 2019.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou trazer uma reflexão sobre o campo da preservação audiovisual no Brasil em um recorte de políticas públicas, contando a história da nossa principal agência de preservação vinculada ao Estado, a Cinemateca Brasileira, e traçando a trajetória de outras instituições assim como a de agentes da iniciativa privada para demonstrar como os desencontros, desalinhamentos e distanciamentos evidenciados colaboraram para a dispersão das políticas públicas de preservação audiovisual no país. Analisamos um vasto período, apontando a presença do tema preservação audiovisual e a participação de agentes e instituições nesse processo que entendemos não estar concluído, demandando, portanto, inúmeras pesquisas. Nosso problema inicial era entender como atribuições e responsabilidades das entidades do audiovisual e da memória do patrimônio no Brasil refletem nas políticas coordenadas de preservação de acervos audiovisuais. Entendemos que respondemos a essa questão com nossos objetivos de analisar e discutir essas políticas públicas a partir das ações de agências e agentes com um foco na participação do Governo Federal, do setor de preservação audiovisual e da sociedade civil nessas discussões.

Do final de 1940 até a primeira década dos anos 2000, assistimos a quatro incêndios (1954, 1968, 1985 e 2016) na Cinemateca Brasileira, metaforicamente assinalando as tantas desconstruções e reconstruções por que passou a instituição: de agência privada a pública, e, entrando para a esfera federal, migrando do campo da preservação, patrimônio e memória para o campo da produção audiovisual. Nesses processos, a Cinemateca perdeu fôlego para a ação política e se tornou executora de atividades técnicas de preservação audiovisual. Mesmo sendo a maior cinemateca da América Latina, formando em suas seis décadas de existência profissionais especializados e capacitados para administrar, gerir e executar as atividades referentes à instituição, a Cinemateca não atua na criação e implementação de políticas de preservação, seja realizando discussões e dialogando com o setor, seja participando ativamente dos espaços políticos no âmbito federal, como o Conselho Nacional de Cinema, por exemplo. Também não houve diálogo estruturado com outras entidades gestoras de memória, como nos casos citados do Museu Lasar Segall, do Museu da Imagem e do Som e da saída do Museu de Arte Moderna, todos em São Paulo. Entre as entidades federais, Arquivo Nacional, Iphan e Ibram seguem isolados e sem mobilização maior para a criação de um grupo coeso em defesa da preservação da memória e do patrimônio audiovisual. Sem a manutenção de suas equipes na participação técnica nos processos políticos, a Cinemateca Brasileira segue como uma entidade vinculada ao Poder Público, mas sem qualquer identidade com seu vínculo estatal do ponto de

vista político: gerida por uma Organização Social que, por sua vez, é representada por pessoas sem experiência no campo da preservação audiovisual, atualmente a Cinemateca está isolada, sem orçamento, com equipe reduzida e sem voz política.

Enquanto o Ministério da Cultura articulava a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) no campo da consagração e memória, a Cinemateca sofria as disputas internas do campo da produção audiovisual. O Ibram, criado em 2009, implementa políticas públicas para o setor museal com a participação de entidades da sociedade civil e instituições de memória públicas e privadas por meio de fóruns, fomento de redes setoriais de museus pelo Brasil e outras ações previstas em normativas e parte do planejamento estratégico da autarquia. Apesar de inúmeras críticas ao funcionamento e atribuições do Instituto, é claro para nós o que Bezerra (2014) aponta como contradição na pasta da cultura: enquanto o campo da memória ganhava uma nova instituição, a Cinemateca perdia, mais uma vez, para as disputas por orçamento e gestão orçamentárias no campo da produção.

Concluimos que, com a pluralidade de instituições nacionais que tratam da preservação audiovisual no âmbito federal – Cinemateca Brasileira, Arquivo Nacional, SAV, CTAV – e a fragilidade das iniciativas isoladas que sofrem a cada alteração de Governo, extinção ou criação de entidades, não há que se falar em política de preservação audiovisual no Brasil. A dispersão das atribuições e responsabilidades de cada entidade causa um isolamento de ações e colabora para um sobreamento de atividades, por um lado, e uma ausência de ação para determinadas questões, por outro. Tudo isso contribui negativamente na construção de uma política de Estado articulada para o campo.

Entendemos que nosso objetivo geral de analisar políticas públicas para a preservação do audiovisual a partir das ações de agências e agentes foi realizado pela demonstração de suas participações. Ainda, apresentamos diagnóstico da participação do Governo Federal, do setor da preservação audiovisual e da sociedade civil nas discussões sobre preservação audiovisual, com a construção de uma trajetória das ações de agentes e agências.

O que temos nesta pesquisa é que o único aspecto estável nas políticas públicas de preservação audiovisual é sua inconstância. Uma sucessão de desencontros e desarticulações por parte dos agentes políticos responsáveis pela criação e implementação de políticas sem um real projeto de Estado que atravessa governos.

A análise do *corpus* documental que incluiu legislações, periódicos e documentos de arquivos, além de entrevistas e leituras de pesquisas acadêmicas e material audiovisual, permitiu-nos concluir que o Governo Federal não teve, em nenhum período histórico, uma atuação eficiente no campo. O tema foi marginal a todas as políticas criadas, tanto no campo

da memória quanto no da produção audiovisual. Em breves períodos de iniciativas na construção de políticas de preservação audiovisual, como o CNRC de Aloísio Magalhães e o primeiro Governo Lula, com o MinC sob a gestão de Gilberto Gil, não houve continuidade e tempo hábil para implementação de projetos, que só ficaram no papel, como é o caso do SiBIA.

Na virada do século, iniciativas se travestem de política neoliberal, na qual a gestão sustentável é o principal tópico de discussão para gestão de equipamentos culturais. O resultado dessa visão é que, na prática, a Cinemateca Brasileira e a SAV são cooptadas pelos sistemas de fomento para a produção audiovisual e, ao contrário do que se esperava com sua migração do campo da preservação para o campo da produção, a Cinemateca é deixada de lado, deliberadamente, já que sua produção não traz lucro.

A gestão por Organização Social, solução dada pelo Governo com a justificativa de maior liberdade e possibilidade de captação de recursos privados, encontra no Brasil um dilema prático, porque o contrato de gestão assinado entre OS e Poder Público recebe repasses do Governo de acordo com contingenciamento e cortes feitos à revelia das demandas dos equipamentos culturais. Ademais, os planos de trabalho apresentados, em geral, incluem tarefas e atividades cotidianas dos equipamentos culturais para amenizar a falta de equipes e manutenção não realizadas pelos orçamentos diretos; estes também sofrem contingenciamentos e cortes à revelia do funcionamento das instituições. Logo, a gestão por OS não resolve efetivamente a questão orçamentária, visto que depende dos repasses do Estado para os projetos que, muitas vezes, são pensados para cobrir a defasagem do repasse orçamentário direto do Estado, que também é falho.

Um outro problema dessa gestão é que a justificativa da liberdade para captação de recursos por outras vias que não as estatais acaba também ficando à mercê do Estado. Isso se dá porque, no Brasil, o apoio das instituições privadas para a cultura não é tradição. A iniciativa privada no Brasil não apoia iniciativas culturais. Tradicionalmente, famílias milionárias e corporações brasileiras não realizam doações ou investimentos nos equipamentos de cultura, menos ainda para aqueles que não dão visibilidade à marca. A questão da responsabilidade social é uma retórica utilizada muitas vezes para abatimento de impostos, quando estes são de fato declarados. Desse modo, é um tanto ilusório pensar que a gestão privada encontrará recursos através de doações e incentivos advindos do capital privado. Quando muito, isso ocorre quando há incêndio ou outra catástrofe, de preferência nas grandes metrópoles e em equipamento de grande porte, como foi o caso do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Nesse sentido, a lógica sobre o que preservar fica a critério da iniciativa privada e não da relevância do documento para a memória nacional.

Há ainda a questão da perda de memória institucional dos processos com a privatização das gestões. A contratação de especialistas exclusivamente para projetos aprovados leva consigo as práticas e fluxos desenvolvidos durante a execução das atividades assim que os contratos se encerram, sem chance de um vínculo profissional em que o próprio técnico é capaz de criar soluções e responder a problemas mais perenes. A precariedade do vínculo do empregado com a instituição gera um abismo entre necessidade de profissionais capacitados e número de pessoas prontas para o trabalho técnico tão específico que é o da preservação audiovisual.

A ideia de que a preservação é um elo da cadeia produtiva do cinema nacional é, para nós, uma afirmação utilizada para justificar a saída da Cinemateca do campo da preservação, memória e patrimônio e entrar para o campo da produção, em 2003. Processo semelhante já havia ocorrido quando da criação do Donac, na Embrafilme, para gerir projetos de preservação e curtas-metragens claramente sem objetivo capitalista. Empresa de produção e distribuição cinematográfica, a Embrafilme tinha um braço para incentivar a experimentação e manutenção de equipamentos de memória, o Donac. Ou seja, objetivos que não estão alinhados entre si. Nossa breve análise desse momento histórico já nos parece o suficiente para argumentar que a mudança do Iphan para a SAV acabou por espelhar esse mesmo conflito de interesses: a SAV possui o braço de gestão de contratos e editais de fomento, enquanto também chancela Cinemateca Brasileira, sem, no entanto, redistribuir o orçamento para projetos de preservação audiovisual.

Utilizando o conceito de campo de Bourdieu (2007), em que as relações sociais se dão em um espaço de disputa na busca de legitimação de ideias e valores, discutimos a constante desvalorização da memória e do patrimônio na políticas públicas, em contraponto à imposição dos valores capitalistas do lucro, da produção intelectual vendável, da arte como elemento da indústria cultural. O bem simbólico da memória é inferior ao bem simbólico de um longa-metragem exibido nos cinemas dos shoppings. Isso está garantido pelas políticas culturais vigentes no Brasil até aqui.

Conforme já mencionamos, Bourdieu (2007) defende que a manutenção e perpetuação do poder político se daria pelo campo de consagração. As cinematecas pertenceriam a esse campo e, portanto, é possível concluir que auxiliam na confirmação e preservação do sistema da cultura e da produção audiovisual. Para nós, as cinematecas como equipamentos desse campo não são antagonistas do campo produção cinematográfica, ao contrário: corroboram para a longevidade desse sistema de produção simbólica do cinema.

As relações entre estratégias e táticas (CERTEAU, 1982) dos diferentes agentes sociais, estabelecidos ou não no campo, demonstraram, no decorrer dos anos, a relevância dos diversos agentes participantes da construção de um cenário de preservação audiovisual. As estratégias criadas pelos agentes para uma possível segmentação do setor de preservação poderiam evidenciar a concorrência entre o tema com o setor da produção cinematográfica. Já os novos agentes, trouxeram tentativas de manutenção dessa segmentação e, por outras vezes o estabelecimento de táticas para a reformulação do campo.

Para nós, o sistema de preservação e memória estabelecido pelas estratégias sofre com as ações táticas daqueles que não estão nele inseridos e causam alguma mudança, mesmo que não significativa, para uma possível construção de política pública mais robusta.

Uma outra observação é que algo semelhante ao que ocorreu com a Embrafilme e o Donac parece acontecer agora entre Ancine e SAV: criada em 2001, a Ancine se tornou a responsável pela gestão, elaboração e execução de todas as políticas do audiovisual no Brasil. Com óbvios sombreamentos, a SAV atualmente apenas fiscaliza contratos. É claro que a Ancine não deveria responder pela preservação audiovisual. Porém, a retórica do pertencimento à produção justifica que a Ancine crie projetos e contrate serviços para a preservação audiovisual, por exemplo. Esquece-se, infelizmente, da criação e implementação de políticas e práticas na Cinemateca Brasileira e na necessidade de se discutir o setor audiovisual além do segmento de produção de longa-metragem para grandes públicos, principal produto comercial. As distorções que observamos aqui só comprovam as disputas de um campo da cultura que não se entende como parte da memória nacional a ponto de lutar por mecanismos e ações políticas.

A autora deste trabalho participou do Encontro da ABPA durante o 14º CineOP, Mostra de Cinema de Ouro Preto, que aconteceu entre os dias 5 e 10 de junho de 2019. Dentre os inúmeros debates, destacamos a elaboração da já tradicional Carta de Ouro Preto, redigida pelos integrantes da ABPA e divulgada pela mídia e pelos canais institucionais da Associação. Em 2019, os tópicos de relevância foram:

(...) a suspensão do Edital SAV/MINC/FSA nº 24, de 27 de dezembro de 2018,<sup>116</sup> Linha de Restauro e Digitalização de conteúdos audiovisuais; a piora na qualidade dos serviços prestados pela Cinemateca Brasileira a partir da gestão da Organização Social Acerp – Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto, prejudicando o cumprimento da sua missão institucional de salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro; a diminuição do espaço de participação da sociedade civil nos colegiados da esfera federal para construção democrática das políticas públicas de preservação

<sup>116</sup> **Edital SAV/MINC/FSA nº 24**, de 27 de dezembro de 2018. Disponível em: [http://www.in.gov.br/materia/-/asset\\_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/57265020/do3-2018-12-28-edital-sav-minc-fsa-n-24-de-27-de-dezembro-de-2018linha-de-restauro-e-digitalizacao-de-conteudos-audiovisuais-57264653](http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/57265020/do3-2018-12-28-edital-sav-minc-fsa-n-24-de-27-de-dezembro-de-2018linha-de-restauro-e-digitalizacao-de-conteudos-audiovisuais-57264653). Acesso em: 17 out. 2019.

audiovisual, a exemplo do Conselho Superior de Cinema, no qual a ABPA tem solicitado assento; as indefinições na gestão da Secretaria do Audiovisual que impedem a articulação da implementação do Plano Nacional de Preservação (Carta de Ouro Preto, 2019).

O encontro da ABPA se dá pela Universo Produções, produtora de eventos de iniciativa privada. Todos os convidados das mesas e dos debates são custeados por essa produtora. Os demais participantes devem arcar com os custos de diárias e passagens para o evento. Na prática, o que ocorreu foi a pouca frequência de estudantes e jovens profissionais. Vemos aí um problema de ordem institucional, que é a dependência da Universo para a realização das assembleias e encontros da Associação. Também entendemos que, sem um plano de trabalho ou documentação da memória desses encontros, a participação da Associação nas discussões políticas correntes torna-se inócua.

Ao final do encontro, deliberou-se sobre alguns encaminhamentos, dentre os quais a necessidade da criação de bolsa viagem para novos integrantes e estudantes e ampliação da discussão da preservação audiovisual para o campo da memória e patrimônio, abrindo diálogo com outras frentes institucionais, como por exemplo o Ibram. A autora sugeriu um plano estratégico de *advocacy*<sup>117</sup> para que a ABPA tenha permeabilidade nas instituições públicas e políticas e se torne, com o tempo, uma referência para o assunto. Também se voluntariou para trabalhar no Grupo de Trabalho de Educação, no qual propôs que a ABPA apresentasse atividades para o Fórum Nacional de Museus, a ser realizado pelo Ibram no primeiro semestre de 2020, em Brasília.<sup>118</sup> Até a finalização desta dissertação, não houve ação concreta por parte da ABPA para esses assuntos.

A Cinemateca Brasileira é, para nós, uma entidade do campo da memória e patrimônio, responsável pela guarda de coleções e documentos com o objetivo de preservá-los para publicizá-los, o que a torna uma instituição museal. Nesse sentido, nosso entendimento é que a Cinemateca Brasileira deve se aproximar das entidades federais com os mesmos fins, tais como o Ibram e o Iphan, que discutem políticas públicas de patrimônio e memória.

Acreditamos que colaboramos com a compreensão do documento audiovisual como objeto relevante na pesquisa em Ciência da Informação não só porque ele traz consigo o gosto

<sup>117</sup> Atividade de um indivíduo ou grupo que visa influenciar decisões em sistemas e instituições políticas, econômicas e sociais. Inclui atividades e publicações para influenciar políticas públicas, leis e orçamentos, usando fatos, seus relacionamentos, a mídia e as mensagens para educar funcionários do governo e o público. O lobby (geralmente por grupos de lobby) é uma forma de *advocacy* em que é feita uma abordagem direta aos legisladores sobre uma questão específica ou parte específica da legislação. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Advocacy>. Acesso em: 25 set. 2019. Tradução nossa.

<sup>118</sup> Nota sobre a realização do 8º Fórum Nacional de Museus. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/nota-sobre-a-realizacao-do-8o-forum-nacional-de-museus/>. Acesso em: 26 set. 2019.

estético e o modo de ver o mundo de um determinado período como é também essencial para se entenderem as decisões políticas de um Estado e de uma sociedade no que tange à preservação da sua memória. Para nós, a trajetória trazida neste trabalho revela o desinteresse pelo tema nas instâncias políticas tanto dentro quanto fora dos governos. Ainda, a ausência de articulações mais perenes e estruturadas pode sugerir que a preservação audiovisual no Brasil não possui relevância para nenhum setor: nem para o Estado, nem para o audiovisual, nem para o patrimônio e memória. Nesse aspecto, consideramos urgente a participação da academia nos estudos e pesquisas que abordem a preservação audiovisual no campo da ciência da informação, como documento histórico, acervos e coleções, patrimônio artístico. Novas perspectivas de participação dessa ciência na criação de políticas públicas de preservação audiovisual reforçariam a relevância da discussão do tema, ao mesmo tempo em que reafirmariam a interdisciplinaridade da Ciência da Informação.

Por fim, como indicação de temas para próximos trabalhos, sugerimos o aprofundamento dos períodos da história que aqui foram delineados, especialmente a década da federalização da Cinemateca Brasileira, 1980; as décadas de 1990 até meados dos anos 2000. Também sugerimos o aprofundamento dos estudos das entidades citadas aqui, como o Arquivo Nacional e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como instituições de salvaguarda de acervos audiovisuais. Ainda, entendemos ser relevante a discussão acerca da preservação audiovisual como tema da Ciência da Informação e o uso de bibliografias complementares da Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia para a construção de políticas de gestão de acervos audiovisuais.

## Referências

ABPA. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/nota-sobre-a-sociedade-amigos-da-cinemateca-sac/>. Acesso em: 12 mar. 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA – ANCINE. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/acervos-embrafilme-e-concine-recuperados-rio-de-janeiro-30112004>. Acesso em: 17 out. 2019.

AMANCIO, T. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Alceu**, s.l., v. 8, n. 16, p. 173-184, 2007. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf). Acesso em: 14 out. 2019.

ANDRADE, Rodrigo de Oliveira. Filmes na escola. **Pesquisa Fapesp**, s.l., n. 271, 2018. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2018/09/18/filmes-na-escola/>. Acesso em: 12 out. 2019.

ASSOCIAÇÃO DE COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO ROQUETTE PINTO – ACERP. Disponível em: <http://roquettepinto.org.br/>. Acesso em: 26 set. 2019.

ATLÂNTIDA. Disponível em: [https://www.ancine.gov.br/media/Saiba\\_mais.pdf](https://www.ancine.gov.br/media/Saiba_mais.pdf). Acesso em: 18 out. 2019.

BATES, Marcia J. The Invisible Substrate of Information Science. **Information Science I**, p. 243-257, 1999.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BETHÔNICO, Jalver. Signos audiovisuais e ciência da informação: uma avaliação audiovisual. **Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Florianópolis, p. 58-78, dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11nesp3p58/469>. Acesso em: 22 nov. 2019.

BEZERRA, L. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los**. Universidade Federal da Bahia, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14590>. Acesso em: 29 jul. 2019.

BEZERRA, Laura. **Políticas culturais de organismos privados: o caso da Fundação Cinemateca Brasileira (1975-1984)**. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2, FCRB, p. 1-19, 2011. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas\\_Culturais/II\\_Seminario\\_Internacional/FCRB\\_LauraBezerra\\_Políticas\\_culturais\\_de\\_organismos\\_privados.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_LauraBezerra_Políticas_culturais_de_organismos_privados.pdf). Acesso em: 14 out. 2019.

BEZERRA, L. **A preservação audiovisual nas políticas culturais do Brasil entre 2003-2010**. ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT. Salvador, 27, 28 e 29/8/2014. Disponível em: <http://www.labaudiovisual.com.br/labav/wp-content/uploads/2017/10/A-PRESERVA%C3%87%C3%83O-AUDIOVISUAL-NAS-POL%C3%8DTICAS-CULTURAIS-DO-BRASIL-ENTRE-2003-2010.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2019.

BEZERRA, L. **A Unesco e a preservação do patrimônio audiovisual**. ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5. FAC/UFBA, [s.l.], 2009. p. 2.

BIBLIOTECA do Instituto de Física da UFRJ. Disponível em: <http://biblioteca.if.ufrj.br/sobre/plinio-sussekind-rocha/>. Acesso em: 17 out. 2019.

BIBLIOTECA VIRTUAL DA FAPESP. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/92168/carlos-augusto-machado-calil/>. Acesso em: 17 out. 2019.

BIZELLO, Maria Leandra. **Cinema e memória: ver, guardar, lembrar Maria**. XI ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. GT10 Informação e Memória. 2010.

BONDUKI, Nabil. **Secretaria Municipal de Cultura, 80**. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/outros/203-secretaria-municipal-de-cultura,-80.html>. Acesso em: 12 out. 2019.

BORMANN, Ricardo. Vigo, vulgo Almereyda de Paulo Emílio Sales Gomes: a subjetividade na história do cinema. **Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, janeiro-abril 2019, p. 111-126. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/revistapassagens/artigos/v11n1a72019.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 214 p.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). **Paulo Emilio Sales Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto**. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, 2012. 190 p.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** Paulo Emílio Sales Gomes. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail (Org.). **Cinemateca imaginária: cinema e memória.** Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. Disponível em: [http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html). Acesso em: 17 out. 2019.

CALIL, Carlos Augusto. **Dante Ancona Lopez: criador do cinema de arte em São Paulo.** Encarte para o Centro Cultural São Paulo. 2003. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/danteanconalopez.pdf>. Acesso em: 12 out. 2019.

CALIL, Carlos Augusto. Entrevista concedida a Fabiana Ferreira. Brasília/DF, 11 de junho de 2019.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/deputados/pesquisa>. Acesso em: 16 out. 2019.

CARVALHAL, Fernanda. **Instituto Nacional de Cinema Educativo: da história escrita à história contada: um novo olhar.** Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalhal>. Acesso em: 13 maio 2019.

CATÁLOGO da Mostra Coisas Nossas. Disponível em: [http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204429/4101434/coisas\\_nossas.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204429/4101434/coisas_nossas.pdf). Acesso em: 25 fev. 2020.

CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO. Disponível em: <http://www.cpcb.org.br/sobre-nos/>. Acesso em: 1º jun. 2019.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/>. Acesso em: 22 maio 2019.

CERTEAU, M. **The Practice of Everyday Life.** Berkeley: University of California Press, 1984.

CHIAPPINI, Ligia. Apresentação aos mais jovens, lembranças para os mais velhos. **Revista Literatura e Sociedade**, USP, p. 96-110, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/download/13259/15077>. Acesso em: 30 maio 2019.

CINÉDIA. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Redes-Sociais/A-Cinedia/12/6552>. Acesso em: 18 out. 2019.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

COELHO, Fernanda. Entrevista concedida a Fabiana Ferreira. Ouro Preto/MG, 8 de julho de 2019.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso.** 2009. 291 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicação de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-083724/publico/1409592.pdf>. Acesso em: 14 out. 2019.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/conselho-nacional-de-educacao/apresentacao>. Acesso em: 17 out. 2019.

CORREIO PAULISTANO. **Prosseguem os trabalhos do Festival de Cinema**, 14 de fevereiro de 1954. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_10/19733](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/19733). Acesso em: 14 mar. 2019.

CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira.** 227 p. UNESP, 2007. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93433/correajr\\_fd\\_me\\_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93433/correajr_fd_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 19 mar. 2019.

CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. **O cinema como instituição: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960).** 2012. 230 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103132>. Acesso em: 12 out. 2019.

COSTA, A. F. Cinema como patrimônio cultural: arquivos de filmes como fontes de informação e memória. XII ENANCIB. **Anais...** 2011, p. 3188-3202. Disponível em: <http://200.20.0.78/repositorios/handle/123456789/2199?show=full>. Acesso em: 17 out. 2019.

COSTA, A. F. **Gestão arquivística na era do cinema digital: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica.** UFMG, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/VALA-74QHGG>. Acesso em: 17 out. 2019.

EDMONDSON, R. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual.** In: UNESCO (Org.). Brasília: Illus, 2017. 100 p.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 17 out. 2019.

FEDERAÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS FÍLMICOS. Disponível em: <http://www.FIAFnet.org/pages/History/Origins-of-FIAF.html>. Acesso em: 4 mar. 2019.

FERREIRA, Cristina de Souza; SANTOS, R. V. A preservação do patrimônio audiovisual pela SPHAN/Fundação Pró-Memória no contexto da Redemocratização do Brasil (1984-2003). **Igualitária: Revista do Curso de História da Estácio BH**, Belo Horizonte, v. 8, 2016.

FISCHER, T. Administração pública como área de conhecimento e ensino: a trajetória brasileira. **RAE – Revista de Administração de Empresas**, v. 24, n. 4, out-dez. 1984.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. **Políticas sociais: acompanhamento e análise**. Ipea, n. 2, 2001. Disponível em: [http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5764](http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=5764). Acesso em: 12 out. 2019.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Carlos. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. [s.l.]: DP&A Editora, 2009.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Volumes 1 e 2.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme. 1980.

GOMEZ, Maria Nélide González de. O objeto de estudo da Ciência da Informação: paradoxos e desafios. **Ciência da Informação**, s.l., v. 19, n. 2, dez. 1990. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/332/332>>. Acesso em: 17 out. 2019.

HEFFENER, Hernani; DAHL, G.; AVELLAR, José Carlos; GARDNIER, Ruy; GOMES, Yuri Queiroz. **Reflexões sobre a preservação audiovisual no Brasil**. Belo Horizonte, 2015. v. 1000. 340p. Coleção Cinema sem Fronteiras.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Nota sobre a realização do 8º Fórum Nacional de Museus**. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/nota-sobre-a-realizacao-do-8o-forum-nacional-de-museus/>. Acesso em: 26 set. 2019.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 17 out. 2019.

LAKATOS, M. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LAVINAS, Laís Villela. **Um animal político na cultura brasileira: Aloísio Magalhães e o campo do patrimônio cultural no Brasil (anos 1966-1982)**. 2014. 223 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12041?show=full>. Acesso em: 13 out. 2019.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte, o cinema brasileiro em revista (1926-1942)**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/122-cinearte-o-cinema-brasileiro-em-revista-1926-1942>. Acesso em: 26 fev. 2020.

LUNA, Rafael. Entrevista com Jurandyr Noronha. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2015/05/jurandyr-noronha.html>. Acesso em: 14 mar. 2019.

LUNA, Rafael. **Incêndio na Cinemateca 2**. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2016/07/incendio-na-cinemateca-2.html>. Acesso em: 26 fev. 2020.

LUSTOSA, L. **A política cultural do Conselho Federal de Cultura, 1966-1976**. 2011. 127 p. FGV, 2011. Disponível em: [http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8980/Dissertação LÍlian Lustosa - versão final.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8980/Dissertação%20Lilian%20Lustosa%20-%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 25 mar. 2019.

MALAFAIA, W. V. **O cinema em transe: debate cultural e política cinematográfica na transição democrática (1982-1990)**. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 38. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1436742828\\_ARQUIVO\\_OCinemaemTranse.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1436742828_ARQUIVO_OCinemaemTranse.pdf). Acesso em: 15 abr. 2019.

MALAFAIA, W. V. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. FGV, 2012. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/10244/Introdução.Cap.I.II.III.IV.Conclusão.2012-1.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2019.

MANINI, Miriam Paula; ROSA, Rafael Augusto Mendes. Arquivologia e Cinema: poéticas da informação e construção de memórias. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO. **Anais...** 2017, Marília. Disponível em: <http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/xviiienancib/ENANCIB/paper/view/209>. Acesso em: 8 set. 2018.

MANUAL DE MANUSEIO de películas cinematográficas. Disponível em: <http://egov.df.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Manual-de-manuseio-de-pel%C3%ADculas-cinematogr%C3%A1ficas.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

MARISTELA. Disponível em: <http://www.maristelafilmes.com.br/>. Acesso em: 18 out. 2019.

MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de (Org.). **A política pública como campo multidisciplinar**. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Fiocruz, 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **MinC coordena preservação audiovisual no País**. Disponível em: <https://goo.gl/8Pkgds>. Acesso em: 3 out. 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Grupo de Trabalho discute proteção do acervo audiovisual**. Disponível em: <https://goo.gl/K41JC8>. Acesso em: 3 out. 2018.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Instituto Nacional do Cinema. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro: ano VIII, n. 26, set. 1974. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.26.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2020.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Instituto Nacional do Cinema. **Filme Cultura**, n. 49, 2007. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/colecao/filme-cultura/?item=filme-cultura-n-49>. Acesso em: 17 out. 2019.

MIRANDA, Maria Letícia Costa. **O tratamento técnico da documentação audiovisual da TV UFG**. 2010. Trabalho de Conclusão de Graduação em Biblioteconomia. 52 f.

Universidade Federal de Goiás, 2010. Disponível em:  
<http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/4303>. Acesso em: 17 out. 2019.

MITCHELL, J. P. A Fourth Critic of the Enlightenment: Michel de Certeau and the Ethnography of Subjectivity. **Social Anthropology**, s.l., v. 15, n. 1, p. 89-106, 2007.

MONTEIRO, A. N. **O cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista (1933-1944)**. 2006. Disponível em:  
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-05122007-122324/>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

MORAES, Alice Ferry. Humberto Mauro: o cinema a serviço da educação e da saúde, como elemento de informação e memória. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 11. 2010. Disponível em:  
<https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/5912>. Acesso em: 17 out. 2019.

MUSEU LASAR SEGALL. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/tag/mauricio-segall/>. Acesso em: 31 maio 2019.

NORONHA, Jurandyr Bastos. Indicações para organização de uma filmoteca brasileira. **A Cena Muda**. Disponível em:  
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=084859&pagfis=49126>. Acesso em: 17 out. 2019.

OLIVEIRA, A. G. **Preservação de acervos fílmicos no Distrito Federal**. 2013. 193 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

OTLET, Paul. **Tratado de documentação**. Disponível em:  
<[https://ia801503.us.archive.org/19/items/Tratado\\_de\\_documentao\\_paul\\_otlet/tratado\\_de\\_documento\\_tao\\_paul\\_otlet.pdf](https://ia801503.us.archive.org/19/items/Tratado_de_documentao_paul_otlet/tratado_de_documento_tao_paul_otlet.pdf)>. Acesso em: 12 set. 2018.

RABELLO, Rodrigo. **A face oculta do documento: tradição e inovação no limiar da Ciência da Informação**. 2009. 331 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103372>>. Acesso em: 2 mar. 2019.

RAMOS, Fernando Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. Volume 1, edição ampliada. Edições Sesc, 2018. Ebook. Disponível em:  
<https://play.google.com/books/reader?id=xLZwDwAAQBAJ&pg=GBS.PT32.w.2.0.9>. Acesso em: 12 out. 2019.

RANGEL, Jorge Antonio. **Edgard Roquette-Pinto**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010.

RAPP, M. de las N. E. de. **Políticas de informação no contexto das políticas públicas de incentivo à cultura**. 2004. 175 p. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/handle/123456789/672>. Acesso em: 17 out. 2019.

REVISTA CONTRACAMPO, n. 34, dezembro de 2001. Disponível em:  
<http://www.contracampo.com.br/34/diagnostico.htm>. Acesso em: 24 abr. 2019.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Fundação Nacional Pró-Memória. In: REZENDE, Maria Beatriz et al. (Org.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

RODRIGUES, Georgete Medleg; COSTA, Marli Guedes. **Arquivologia: configurações da pesquisa no Brasil; epistemologia, formação, preservação, uso e acesso**. Brasília: Editora UnB, 2012.

SECRETARIA DO AUDIOVISUAL. Disponível em: <http://cultura.gov.br/secretaria/secretarias/sav-secretaria-do-audiovisual/>. Acesso em: 12 abr. 2019.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO Fº, Francisco. **Cinema e educação**. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

SILVA, Maria Vanderli. **A construção da política cultural no regime militar**. 211 p. USP, 2001. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02072002-100601/publico/tde.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves. **Por um novo modo de olhar: fotografia, informação e consciência**. V ENANCIB. Grupo Temático Informação e Sociedade – Ação Cultural. 2002.

SILVEIRA, Rafael Gavião; CARVALHO, F. O. Embrafilme X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. **Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política**, s.l., v. 8, n. 24, p. 73-93, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/24616>. Acesso em: 14 out. 2019.

SIMIS, A. **Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia**. ENCONTRO LATINO-AMERICANO DE POLÍTICA DA INFORMAÇÃO, COMUNICAÇÃO E CULTURA, 5. Salvador, Bahia, 9 a 11 de novembro de 2005. Disponível em: <<http://www.gepicc.ufba.br/enlepicc/pdf/AnitaSimis.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2019.

SIMIONATO, Ana Carolina; TAUIL, Júlio Cesar Silveira. **O estado da arte da preservação de acervos audiovisuais**. SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS – SEPECH, 11. [s.l.]: [s.n.], 2016.

SMIT, Johanna. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, v. 3, n. 2, p. 84-101, 2012.

SMIT, Johanna. **Revista da Ciência da Informação**, v. 2, n. 2, p. 1-8, 2010.

SMIT, Johanna. **Brazilian Journal of Information Science**, v. 1, n. 1, p. 33-57, 2007.

SMIT, Johanna. **Informare – Cadernos de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, v. 2, n. 2, p. 28-36, 1996.

SMIT, Johanna. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 26, n. 1/2, p. 81-85, 1993.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. **Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização**. 2014. 233 p. UNIRIO, 2014. Disponível em: <<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Teses/Tese31.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

SOCIEDADE AMIGOS DA CINEMATECA. Disponível em: [http://www.cinesac.org.br/arquivos/estatuto\\_social\\_sac\\_2015.pdf](http://www.cinesac.org.br/arquivos/estatuto_social_sac_2015.pdf). Acesso em: 26 maio 2019.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. 317 p. Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/pt-br.php>>. Acesso em: 12 out. 2019.

SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural do Brasil: uma trajetória**. Disponível em: [http://portal.Iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao\\_revitalizacao\\_patrimonio\\_cultural](http://portal.Iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural). Acesso em: 16 nov. 2017.

TEM COCA-COLA no vatapá. Direção: Pedro Farkas. 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NiVgUW9f7fQ>. Acesso em: 19 mar. 2019.

THOMPSON, Analucia. IBPC. In: THOMPSON, Analucia (Org.). **Entrevista com Augusto da Silva Telles**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010. Memórias do Patrimônio, 2. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/54/instituto-brasileiro-do-patrimonio-cultural-ibpc-1990-1994>. Acesso em: 7 set. 2019.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/Download/Biblioteca/Curriculum/Curriculum.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

UNESCO. **(Records of the) General Conference, First Session, Held at UNESCO House, Paris from 20 November to 10 December 1946 (Including Resolutions)**. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114580>. Acesso em: 12 out. 2019.

UNESCO. **Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images**. Disponível em: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13139&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). Acesso em: 12 out. 2019.

UNESCO. World Heritage Committee. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Disponível em: <https://nomundodosmuseus.hypotheses.org/tag/convencao-para-a-salvaguarda-do-patrimonio-cultural-imaterial-da-UNESCO>. Acesso em: 16 nov. 2017.

UNESCO. **Consideration of a Draft Text of a Standard Agreement between the W. H. Committee and the States Parties Receiving Technical Cooperation**. Disponível em:

<http://whc.unesco.org/en/search/?criteria=agreements&category=Documents>. Acesso em: 14 out. 2019.

UNESCO. **The Preservation of Moving Images in the Developing Countries**. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000033428>. Acesso em: 14 out. 2019.

UNESCO. **Recommendation for the Protection of Movable Cultural Property**. Disponível em: [http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL\\_ID=13137&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL_ID=13137&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso em: 16 nov. 2017.

UNESCO. **Recommendation Concerning the International Exchange of Cultural Property**. Disponível em: [http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL\\_ID=13132&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL_ID=13132&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). Acesso em: 16 nov. 2017.

UNESCO. **Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property**. Disponível em: [http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL\\_ID=13039&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso em: 16 nov. 2017.

UNESCO. **Recommendation on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Export, Import and Transfer of Ownership of Cultural Property**. Disponível em: [http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL\\_ID=13083&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL_ID=13083&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso em: 16 nov. 2017.

UNESCO. **Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations of the Execution of the Convention**. Disponível em: [http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL\\_ID=13637&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.UNESCO.org/en/ev.phpURL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso em: 16 nov. 2017.

UNESCO. **Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage**. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-en.pdf>. Acesso em: 14 out. 2019.

## Normativas

BRASIL. Agência Nacional de Cinema – Ancine. **Instrução Normativa n. 124**, de 22 de dezembro de 2015. Dispõe sobre os procedimentos para a apresentação e análise das prestações de contas de recursos públicos aplicados em projetos audiovisuais de competência da Ancine executados por meio de ações de fomento direto e indireto. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-124-de-22-de-dezembro-de-2015>. Acesso em: 3 jun. 2019.

BRASIL. Agência Nacional de Cinema – Ancine. **Decreto n. 50.278**, de 17 de fevereiro de 1961. Cria o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e dá outras providências. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-50278-de-17-de-fevereiro-de-1961>. Acesso em: 22 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Medida Provisória n. 150**, de 1990. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/medpro/1990/medidaprovisoria-150-15-marco-1990-370445-norma-pe.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 24.651**, de 10 de julho de 1934. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24651-10-julho-1934-503207-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 12 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Lei n. 378**, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto-Lei n. 526**, de 1º de julho de 1938. Institue o Conselho Nacional de Cultura (publicação original). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-526-1-julho-1938-358396-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto-Lei n. 802**, de 21 de outubro de 1938. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Cultura. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-802-21-outubro-1938-349390-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto-Lei n. 1.015**, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

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

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

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 20.301**, de 2 de janeiro de 1946. Aprova o Regimento do Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Saúde. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-20301-de-2-de-janeiro-de-1946>. Acesso em: 12 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 50.239**, de 23 de fevereiro de 1961. Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências. Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50293-23-fevereiro-1961-390034-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 13 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 51.063**, de 27 de julho de 1961. Aprova o Regulamento do Conselho Nacional de Cultura. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-51063-27-julho-1961-390796-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 771**, de 23 de março de 1962. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Cultura. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-771-23-marco-1962-353623-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 13 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 60.237**, de 17 de fevereiro de 1967. Dispõe sobre a instalação e funcionamento do Conselho Federal de Cultura. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-60237-17-fevereiro-1967-400967-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto-Lei n. 862**, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-862-12-setembro-1969-375445-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 66.967**, de 27 de julho de 1970. Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-66967-27-julho-1970-408779-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 77.299**, de 16 de março de 1976. Cria, no Ministério da Educação e Cultura, o Conselho Nacional de Cinema – Concine – e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-77299-16-marco-1976-425826-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto legislativo n. 74**, de 1977. Aprova o texto da Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declleg/1970-1979/decretolegislativo-74-30-junho-1977-364249-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 81.454**, de 17 de março de 1978. Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-81454-17-marco-1978-430536-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Lei n. 7.505**, de 2 de julho de 1982. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1980-1987/lei-7505-2-julho-1986-368037-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Lei n. 7.624**, de 5 de novembro de 1987. Autoriza a instituição de fundações e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1980-1987/lei-7624-5-novembro-1987-367604-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 10 abr. 2019.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto n. 4.801**, de 12 de agosto de 2003. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2003/decreto-4805-12-agosto-2003-497080-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 28 abr. 2019.

BRASIL. Ministério da Agricultura. **Decreto n. 5.520**, de 11 de abril de 1940. Aprova o Regimento Interno do Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-5520-11-abril-1940-344529-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 26 fev. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. **Plano Nacional de Educação**. Disponível em: [http://pne.mec.gov.br/images/pdf/pne\\_conhecendo\\_20\\_metas.pdf](http://pne.mec.gov.br/images/pdf/pne_conhecendo_20_metas.pdf). Acesso em: 20 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto-Lei n. 74**, de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/Del0074.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del0074.htm). Acesso em: 17 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto-Lei n. 43**, de 18 de novembro de 1966. Cria o Instituto Nacional do Cinema, torna da exclusiva competência da União a censura de filmes, estende aos pagamentos do exterior de filmes adquiridos a preços fixos o disposto no art. 45, da Lei n. 4.131, de 3-9-62, prorroga por 6 meses dispositivos de legislação sobre a exibição de filmes nacionais e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto-Lei/Del0043.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del0043.htm). Acesso em: 17 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Constituição Federal do Brasil de 1937**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao37.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Constituição Federal do Brasil de 1988**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaocompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto-Lei n. 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 6.281**, de 9 de dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – Embrafilme – e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/1970-1979/L6281.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/L6281.htm). Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 6.757**, de 17 de dezembro de 1979. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional Pró-Memória e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1970-1979/L6757.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/L6757.htm). Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 93.881**, de 23 de dezembro de 1985. Dispõe sobre o Conselho Nacional de Cinema – Concine, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1980-1989/1985-1987/d93881impresao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/1985-1987/d93881impresao.htm). Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 8.029**, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8029cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8029cons.htm). Acesso em: 1º jun. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 8.159**, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8159.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8159.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 8.313**, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8313cons.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 8.401**, de 8 de janeiro de 1992. Dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma postas em comércio. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8401impresao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8401impresao.htm). Acesso em: 24 abr. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 8.490**, de 19 de novembro de 1992. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8490.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8490.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 8.685**, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8685.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 974**, de 8 de novembro de 1993. Regulamenta a Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/d0974impresao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d0974impresao.htm). Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 9.610**, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 9.874**, de 23 de novembro de 1999. Altera dispositivos da Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L9874.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9874.htm). Acesso em: 18 nov. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Medida Provisória n. 2.228-1**, de 6 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – Ancine, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional – Prodecine, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional – Funcines, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 10.454**, de 13 de maio de 2002. Dispõe sobre remissão da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica – Condecine, de que trata a Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/2002/L10454.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2002/L10454.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 4.073**, de 3 de janeiro de 2010. Regulamenta a Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/2002/D4073.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4073.htm). Acesso em: 17 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 4.805**, de 12 de agosto de 2003. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto/2003/D4805.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/2003/D4805.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 4.858**, de 13 de outubro de 2003. Dispõe sobre a composição e funcionamento do Conselho Superior do Cinema, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto/2003/D4858.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/2003/D4858.htm). Acesso em: 7 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 11.437**, de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional – Condecine, criada pela Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/11437.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/11437.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 6.299**, de 12 de dezembro de 2007. Regulamenta os arts. 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, 3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup>, 5<sup>o</sup> e 6<sup>o</sup> da Lei n. 11.437, de 28 de dezembro de 2006, que destinam recursos para o financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais, e dá outras providências. Disponível em:

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6299.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6299.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 11.904**, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm)>. Acesso em: 29 jun. 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 11.906**, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cria 425 (quatrocentos e vinte e cinco) cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo – Direção e Assessoramento Superiores – DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm)>. Acesso em: 29 jun. 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 12.343**, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm). Acesso em: 17 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 8.124**, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm). Acesso em: 29 jun. 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 8.281**, de 1º de julho de 2014. Dispõe sobre o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro – PRODAV, institui o Prêmio Brasil Audiovisual e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2014/Decreto/D8281.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Decreto/D8281.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Lei n. 13.594**, de 5 de janeiro de 2018. Prorroga o prazo para a utilização do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine), instituído pela Lei nº 12.599, de 23 de março de 2012, bem como dos benefícios fiscais previstos nos arts. 1º e 1º-A da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, e no art. 44 da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001; e altera a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2018/lei/L13594.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/L13594.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 9.411**, de 18 de junho de 2018. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções de Confiança do Ministério da Cultura, remaneja cargos em comissão e funções de confiança para o Ministério da Cultura e substitui cargos em comissão do Grupo – Direção e Assessoramento Superiores – DAS por Funções Comissionadas do Poder Executivo – FCPE. Disponível em:

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2018/Decreto/D9411.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Decreto/D9411.htm). Acesso em: 8 set. 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto n. 9.674**, de 2 de janeiro de 2019. Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções de Confiança do Ministério da Cidadania, remaneja cargos em comissão e funções de confiança, transforma cargos em comissão do Grupo – Direção e Assessoramento Superiores – DAS e Funções Comissionadas do Poder Executivo – FCPE e substitui cargos em comissão do Grupo – Direção e Assessoramento Superiores – DAS por Funções Comissionadas do Poder Executivo – FCPE. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2019-2022/2019/Decreto/D9674.htm#art10](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2019-2022/2019/Decreto/D9674.htm#art10). Acesso em: 15 out. 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Medida provisória n. 726**, de 12 de maio de 2016. Altera e revoga dispositivos da Lei nº 10.683, de 28 de maio de 2003, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv726.htmimpressao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv726.htmimpressao.htm). Acesso em: 15 out. 2019.

BRASIL. Casa Civil. **Portaria n. 90**, de 27 de maio de 2010. Disponível em: [http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Portaria\\_criacao\\_ctdais\\_20100527.pdf](http://conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/Portaria_criacao_ctdais_20100527.pdf). Acesso em: 12 out. 2019.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVO. **Resolução n. 41**, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos – SINAR, visando a sua preservação e acesso. Disponível em: <http://conarq.arquivonacional.gov.br/resolucoes-do-conarq/283-resolucao-n-41,-de-9-de-dezembro-de-2014.html>. Acesso em: 8 set. 2018.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Resolução n. 10**, de 27 de junho de 2006. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual e dá outras providências. Disponível em: [portal.mec.gov.br > cne > arquivos > pdf > rces10\\_06](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10_06). Acesso em: 26 set. 2019.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Regimento interno da Secretaria de Audiovisual**. Disponível em: [http://www.cultura.gov.br/legislacao/-/asset\\_publisher/siXIIQMnIPZ8/content/regimento-interno-da-secretaria-do-audiovisual/10937](http://www.cultura.gov.br/legislacao/-/asset_publisher/siXIIQMnIPZ8/content/regimento-interno-da-secretaria-do-audiovisual/10937). Acesso em: 30 jun. 2016.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Portaria n. 86**, de 9 de setembro de 2015. Disponível em: <https://goo.gl/YP7aaf>. Acesso em: 8 set. 2018.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. **Resolução n. 10**, de 27 de junho de 2006. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10\\_06.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces10_06.pdf). Acesso em: 15 out. 2016.

SÃO PAULO. **Decreto Estadual n. 46.734**, de 6 de setembro de 1966. Declara de utilidade pública a Fundação Cinemateca Brasileira, com sede nesta Capital. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1966/decreto-46734-06.09.1966.html>. Acesso em: 13 out. 2019.

SÃO PAULO. **Decreto-lei n. 247**, de 29 de maio de 1970. Dispõe sobre a criação do Museu da Imagem e do Som do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto.lei/1970/decreto.lei-247-29.05.1970.html>. Acesso em: 26 mar. 2019.

SÃO PAULO. **Lei Estadual n. 6.286**, de 15 de setembro de 1961. Dispõe sobre a criação de um adicional sobre o imposto de diversões públicas, a ser cobrado nas entradas de cinema, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/?id=41407>. Acesso em: 9 mar. 2019.

SÃO PAULO. **Lei Municipal n. 4.819**, de 21 de novembro de 1955. Dispõe sobre as condições para as sociedades, associações e fundações a serem declaradas de utilidade pública. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1955/481/4819/lei-ordinaria-n-4819-1955-dispoe-sobre-as-condicoes-para-as-sociedades-associacoes-e-fundacoes-a-serem-declaradas-de-utilidade-publica>. Acesso em: 12 out. 2019.

SÃO PAULO. **Lei Municipal n. 4.854**, de 30 de dezembro de 1955. Dispõe sobre a criação de um adicional sobre o imposto de diversões públicas, a ser cobrado nas entradas de cinema, e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1955/486/4854/lei-ordinaria-n-4854-1955-dispoe-sobre-a-criacao-de-um-adicional-sobre-o-imposto-de-diversoes-publicas-a-ser-cobrado-nas-entradas-de-cinema-e-da-outras-providencias?q=LEI+N%C2%BA+4854%2C+DE+30+DE+DEZEMBRO+DE+1955>. Acesso em: 12 out. 2019.

SÃO PAULO. **Lei Municipal n. 6.947**, de 14 de setembro de 1966. Dá nova redação ao artigo 3º da Lei n. 4.819, de 21 de novembro de 1955. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-6947-de-14-de-setembro-de-1966>. Acesso em: 12 out. 2019.

SÃO PAULO. **Lei n. 8.252**, de 20 de maio de 1975. Dispõe sobre a criação do departamento de informação e documentação artísticas, e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1975/826/8252/lei-ordinaria-n-8252-1975-dispoe-sobre-a-criacao-do-departamento-de-informacao-e-documentado-artisticas-e-da-outras-providencias?q=LEI+N%C2%BA+8252%2C+DE+20+DE+MAIO+DE+1975>. Acesso em: 1º abr. 2019.

## APÊNDICE

### BIOGRAFIAS

#### A

Adauto Cardoso – Advogado. Foi deputado federal do Estado da Guanabara pela UDN entre 1955 e 1963 por três mandatos consecutivos. Em 1967, mudou de partido, para o Arena, quando renunciou a seu mandato para se tornar Ministro do Supremo Tribunal Federal. Antes da sua atuação federal, foi vereador pelo Estado da Guanabara. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131149/biografia>. Acesso em: 11 jul. 2019.

Adhemar Gonzaga (1901-1978) – Cineasta e jornalista brasileiro. Nasceu no Rio de Janeiro, nos anos 1920, formou o primeiro clube de cinema do país, o Paredão. Criou a prestigiada revista *Cinearte* (1926-1942), que defendia para o cinema brasileiro padrões estéticos semelhantes aos dos filmes norte-americanos. Fez estágios em Hollywood, fundou os estúdios da Cinédia. Produziu mais de 50 filmes de diretores como Humberto Mauro, Gilda de Abreu e Luís de Barros. Dirigiu, entre outros, *Barro Humano* (1929) e quatro comédias musicais que inspirariam as chanchadas dos anos 50, com destaque para o clássico *Alô, Alô Carnaval* (1936), estrelado por Carmen Miranda e sua irmã, Aurora Miranda. Disponível em: <http://www.culturadigital.br/cineclubes/comunidades-cineclubistas/cineclubistas-brasileiros/adhemar-gonzaga/>. Acesso em: 30 maio 2019.

Alain Fresnot (1951- ) – Roteirista, produtor, montador e cineasta. Migra com a família de Paris para Campinas. Já em São Paulo, frequenta o Foto-Cine Clube Bandeirante e, entre os 15 e 16 anos, o Curso Livre de Cinema da Fundação Armando Alvares Penteado (Faap) e o Curso Superior de Cinema da Faculdade São Luiz. Faz pequenos filmes em Super-8 e a continuidade para o longa *As Amoras* (1968). Aluno da turma de 1971 a 1974 da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), filma *Pêndulo* e *Doces e Salgados* (1974). No mesmo período, trabalha como estagiário não remunerado na Cinemateca Brasileira e difunde um pequeno acervo de 16 mm da instituição em companhia de Felipe Macedo (1952). Também edita *Cinemateca*, pequena revista mimeografada, e realiza *Nitrato* (1975). Viabiliza seu primeiro longa, *Trem Fantasma* (1976), ao fundar a Acauã Produções, base da futura produtora Tatu Filmes, uma das que concentra a estimulante produção do chamado Cinema da Vila Madalena da década de 1980. Nas décadas seguintes, trabalha em diversos filmes. Nos anos 2000, assume a presidência da Associação Paulista de Cineastas (2001-2003) e da Comissão Estadual de Cinema de São Paulo (2004-2006). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108143/alain-fresnot>. Acesso em: 31 maio 2019.

Aloísio Magalhães (1927-1982) – Pintor, designer, gravador, cenógrafo, figurinista. Forma-se em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1950. Com bolsa do governo francês, estuda Museologia em Paris, entre 1951 e 1953. Volta ao Brasil em 1953. Em 1956, com bolsa concedida pelo governo americano, viaja aos Estados Unidos, onde se dedica às artes gráficas e à programação visual. Publica, com Eugene Feldman, os livros *Doorway to Portuguese* e *Doorway to Brasília*, e leciona na Philadelphia Museum School of Art. Em 1960, volta ao Brasil e abre um escritório voltado à comunicação visual. Em 1964, cria o símbolo do 4º Centenário do Rio de Janeiro e, no ano seguinte, desenha o símbolo para a Fundação Bienal de São Paulo. Desde 1966, desenvolve desenhos para notas e moedas brasileiras. Em 1979, é

nomeado diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e, no ano seguinte, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), quando inicia campanha pela preservação do patrimônio histórico brasileiro.). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10144/aloisio-magalhaes>. Acesso em: 30 maio 2019.

Aluísio Pimenta (1923-2016) – Graduado em Química Farmacêutica pela UMG e doutor pelo Instituto Superior de Saúde de Roma. Lecionou e fundou o Instituto de Química Básica na UMG. Após ser destituído do cargo de reitor, exilou-se na Inglaterra, sob os auspícios do Conselho Britânico. Em 1969, foi contratado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) como especialista em educação, ciência e tecnologia. Empossado em maio de 1985 como segundo Ministro da Cultura, propôs a descentralização das atividades da pasta. O ministério foi visto com desconfiança por alguns setores da classe artística, descrentes da necessidade de existência do órgão e preocupados com a burocratização que ele poderia trazer à cultura do país. Pimenta não conseguiu vencer as resistências a seu nome. Ainda em janeiro, o anúncio da construção da sede do MinC em Brasília foi duramente combatido por alguns artistas e arquitetos. Em março de 1991, assumiu a reitoria da recém-criada Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg). Aposentando-se em dezembro de 1998, deixou o cargo em caráter definitivo. Foi assessor especial do governador de Minas Gerais nos dois mandatos seguidos de Aécio Neves, do PSDB. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-biografico/pimenta-aluisio>. Acesso em: 29 jul. 2019.

Antonio Silvio Cunha Bueno (PSD-SP/Arena-SP) – Foi Auditor de Guerra da Justiça Militar da 2ª Região Militar, 1943, enquanto era Procurador Judicial do Estado de São Paulo, 1942-1947. Em 1947, foi eleito deputado estadual em São Paulo; em 1951, se elege deputado federal e, em 1955, é nomeado secretário dos Negócios do Governo de São Paulo; em 1956, é diretor do Banco Comercial do Paraná S.A., em São Paulo. Volta à Câmara dos Deputados em 1959-1963 pelo PSD de São Paulo e é reeleito para a legislatura de 1963-1967 pelo mesmo partido. Em 1967-1969, é deputado federal por São Paulo pela Arena. Seu mandato de deputado federal é cassado, na legislatura 1967-1971, em face do disposto no art. 4º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131182/biografia>. Acesso em: 26 maio 2019.

## C

Caio Scheiby – Enrique Scheiby, conhecido como Caio Scheiby, de família dinamarquesa, nasceu em Buenos Aires. Foi o segundo funcionário da Filmoteca do Museu de Arte Moderna e organizou a I e II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, com sua pesquisa resultando em raridades como o primeiro filme de Humberto Mauro, *Tesouro Perdido*, de 1927. Tornou-se conservador-adjunto da Filmoteca do MAM-SP e diretor do Arquivo Histórico do Cinema Brasileiro na Cinemateca Brasileira. Foi desligado da Cinemateca em 1963. É considerado um dos precursores das discussões de preservação audiovisual, juntamente com Jurandyr Noronha (SOUZA, 2009).

Carlos Augusto Calil – Formado em Cinema pela USP, é professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP desde 1987. Foi vice-presidente da Comissão de Cinema da Secretaria de Estado da Cultura (1977-79); diretor e presidente da Embrafilme (1979-86), em cuja gestão foi concebido e inaugurado o Centro Técnico Audiovisual. Diretor da Cinemateca Brasileira (1987-92), quando conduziu o processo de incorporação da Cinemateca pelo Governo Federal. Criou, em 1989, a Sala Cinemateca e, em 1991, iniciou a

transferência da instituição para sua atual sede, o antigo Matadouro Municipal, em Vila Clementino. Como realizador de documentários, produziu *Acaba de Chegar ao Brasil o Bello Poeta Francez Blaise Cendrars* (1972); *Os Idos de 22* (1974); *Simiterio do Adão e Eva* (1975), que recebeu prêmios no Festival de Brasília; *O Que Eu Estou Vendo* (1979), premiado no Festival Jornal do Brasil; *Inventando Moda* (1996); *A Metrópole e o Balé* (1998). A produção intelectual concentrou-se nas obras de Blaise Cendrars, Paulo Emilio Sales Gomes, Alexandre Eulalio, Paulo Prado. Foi designado curador da obra cinematográfica de Glauber Rocha pelo próprio cineasta, e da de Leon Hirszman pelos seus herdeiros. Por deferência do governo francês, tornou-se, em 1987, Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres; em 2009, Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/92168/carlos-augusto-machado-calil/>. Acesso em: 30 maio 2019.

Carlos Roberto de Souza – Graduado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1972), mestre em Artes pela USP (1979) e doutor em Ciências da Comunicação pela USP (2009), com a tese *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Ocupou vários cargos de coordenação e direção da Cinemateca Brasileira, onde ganhou experiência na área de Artes, com ênfase em História do Cinema, preservação e política cultural, produção e direção de filmes e vídeos. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Curador da Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Bolsista de pós-doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), com o projeto "O impacto da chegada do som no cinema do Brasil –1926/1936". Desde 2016, é presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/ABPA. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783952Y6>. Acesso em: 1º jun. 2019.

Carlos Wendel Magalhães – Formado em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas em 1982, foi diretor do Museu Lasar Segall, trabalhou na Fundação Bienal e no Instituto Cultural Itaú e foi membro do Conselho da Cinemateca Brasileira. Exonerado em 2013, assumiu cargo no Instituto Butantã. Em 2019, é sócio-diretor da Gaz Planejamento e Participações S/S Ltda. e da ChP Consultoria e Participações Ltda. Tem experiência na área de Administração, com ênfase em Administração Pública (SOUZA, 2009, p. 277). Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/1501851/carlos-wendel-de-magalhaes>. Acesso em: 18 set. 2019.

Cesar Maia (1945- ) – Estudou Economia na Universidade do Chile, Santiago, 1969-1972. Professor na Universidade Federal Fluminense, 1975-1976. Secretário da Fazenda do Estado do Rio de Janeiro, 1983-1986; presidente do Banerj, 1986. Eleito deputado federal pelo Rio de Janeiro (PDT) em 1987-1991 e 1991-1992, renunciando a este último mandato para assumir a Prefeitura do Rio de Janeiro de 1993-1996. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cesar\\_Maia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cesar_Maia) e em <https://www.camara.leg.br/deputados/133987/biografia>. Acesso em: 4 nov. 2019.

Cosette Alves – Graduada em Administração de Empresas na FGV em 1982; foi presidente da Actisa, lojas Mappin. Presidente da Sociedade Amigos da Cinemateca (2004) e membro do Conselho da Cinemateca Brasileira. Durante sua administração, ajudou a arrecadar fundos para construir o teatro "Sala Cinemateca de Cinema", o primeiro cofre climatizado, o Centro de Documentação e Pesquisa e a Biblioteca Paulo Emilio Sales Gomes. Articulou através do Conselho da Cidade de São Paulo e da Lei nº 14.008 de 23 de junho de 2005 visando a

incorporação de terreno da Prefeitura à Cinemateca. Em 2011, é nomeada diretora do MIS-SP. Disponível em: <http://babygarroux.blogspot.com/2011/07/cosette-alves-no-comando-do-mis.html>. Acesso em: 20 out. 2019. Tradução nossa.

Cosme Alves Netto (1937-1996) – Foi uma das mais importantes personalidades do cinema brasileiro e da cultura nacional por sua atuação na descoberta, recuperação e conservação de filmes brasileiros de todas as épocas; pelo papel de liderança e coordenação que exerceu em movimentos destinados ao fortalecimento do cinema do país; pelo intercâmbio entre o cinema brasileiro e as cinematografias de vários continentes; pela defesa do campo cultural no campo político. Era considerado o embaixador das cinematografias da América do Sul. Foi curador e diretor da Cinemateca MAM-RJ; foi programador do lendário Cine Paissandu, com exibição de filmes do cinema europeu. Disseminou pelo Brasil o movimento cine-clubismo, formando uma geração de cineastas que fecundariam o cinema brasileiro com as ideias do Cinema Novo. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cosme-alves-netto/>. Acesso em: 1º jun. 2019.

## D

Dante Ancona Lopez (1909-2000) – Morou na Itália até 1921 e iniciou sua carreira profissional na década de 1930, na RKO. Seu primeiro trabalho como programador regular de uma sala se deu no Cine Áurea, na rua Aurora. Em 1951, comprou o Cine Coral, primeira experiência financeiramente bem-sucedida para exibições de filmes de arte. O Cine Coral também foi a sede da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC). Além de Dante Ancona, entre os membros fundadores da SAC encontravam-se Flávio Rangel, Roberto de Abreu Sodré, Jean-Claude Bernardet e Paulo Emilio Sales Gomes. A SAC também realizou exibições no Cine Picolino e, posteriormente, Dante foi um dos articuladores da ida da SAC para o auditório do Masp. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/danteanconalopez.pdf>. Acesso em: 16 out. 2019.

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

## E

Edna Macedo – Irmã do líder religioso Edir Macedo e tia de Marcelo Crivela. Estudou Direito, embora não tenha concluído o curso. Trabalhou de recepcionista a chefe de gabinete na Câmara Municipal de São Paulo. Foi apresentadora e editora de programa na Rádio São Paulo, na Rede Mulher. Entre 1995 e 2003, foi deputada estadual pelo estado de São Paulo, inicialmente pelo PPB e depois pelo PTB. Ainda nesse período, foi uma das acusadas de receber propina no âmbito do Escândalo dos Sanguessugas. Após ficar anos afastada da política, foi eleita deputada estadual por São Paulo, pelo PRB, nas eleições de 2018. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Edna\\_Macedo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Edna_Macedo). Acesso em: 20 out. 2019.

Eduardo Scorel (1945-) – Filho de diplomata, começou como assistente de direção e montador de *O Padre e a Moça*, em 1964. Foi montador de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, e *Santiago*, de João Moreira Salles. Também foi diretor em *Bethânia Bem de Perto*,

*Lição de Amor, Tempo de Revolução e A Era Vargas*, documentário que questiona o períodos utilizando imagens de arquivo. É crítico de cinema e professor de pós-graduação. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-escorel>. Acesso em: 26 set. 2019.

## F

Fabio Prado (1934-1938) – Foi presidente da Companhia Imobiliária Morumbi, da Samba, da Centro Ideal Ferroviário, e diversas outras e diretor do Banco Mercantil de São Paulo e da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Iniciou sua vida política como vereador de São Paulo. Em 1934, durante a interventoria de Armando Sales, foi nomeado prefeito da capital paulista em substituição a Antônio Carlos de Assunção (1933-1934). Destacou-se em sua administração a criação dos departamentos de Assistência Social, de Parques Infantis e Cultural. Deu início também à construção do estádio do Pacaembu e do túnel Nove de Julho, ativou o funcionamento dos serviços de estatísticas municipais e patrocinou a publicação de vasta documentação do Arquivo Municipal, sob a direção de Sérgio Milliet. Após o advento do Estado Novo 1937, em abril do ano seguinte, quando José Joaquim Cardoso de Melo Neto transmitiu a interventoria a Ademar de Barros, deixou a prefeitura de São Paulo, sendo substituído por Paulo Barbosa Campos. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PRADO,%20F%C3%A1bio%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 2 set. 2019.

Felizardo Calil – Ingressou na Magistratura em 1951; na capital, foi Juiz de Direito em 2ª instância a partir de 1969, e Juiz do Tribunal de Alçada Civil do Estado de São Paulo em 1972. Nomeado Desembargador do Tribunal de Justiça de São Paulo, em 1979 foi eleito Juiz do Tribunal Regional Eleitoral, Corregedor Eleitoral, eleito em 19/6/1984. Aposentou-se em 1985 e faleceu em 30/5/2000. Disponível em: <https://www.tjsp.jus.br/Download/Biblioteca/Curriculum/Curriculum.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2019.

Flavio Tambellini (1925-1976) – Começou sua carreira como crítico de cinema. Estreou como produtor em 1958, com *Ravina*. Presidiu o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica em 1961 e o Ince em 1966. Estreou como diretor com o filme *O Beijo*, em 1964. Realizou outros filmes entre 1965 e 1975, com o prêmio de Melhor Roteirista do Prêmio Coruja de Ouro por *A Extorsão*. Morreu naquele mesmo ano, deixando o filho também cineasta Flávio Ramos Tambellini. Disponível em: <https://filmow.com/>. Acesso em: 28 maio 2019.

Francisco Luiz de Almeida Salles (1912-1996) – Crítico de cinema, ex-presidente da Cinemateca Brasileira e da Filмотeca do Museu de Arte Moderna, autor de *Cinema e verdade e Estrela da sedução*. Ao lado de Paulo Emilio Sales Gomes e Rubem Biáfara, foi um dos fundadores da crítica cinematográfica no Brasil. Disponível em: <http://www.oexplorador.com.br/francisco-luiz-de-almeida-salles-critico-de-cinema-ex-presidente-da-cinemateca-brasileira/>. Acesso em: 11 jul. 2019.

Francisco Manoel de Mello Franco (1933-2015) – Mineiro radicado no Rio de Janeiro, seu interesse pelo patrimônio histórico nacional vinha desde a juventude. Foi nomeado por Antônio Houaiss, com quem redigiu o *Dicionário Houaiss*, publicado em 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/01/1573753-francisco-manoel-de-mello-franco-1933-2015---engenheiro-ajudou-a-construir-um-dicionario.shtml>. Acesso em: 7 set. 2019.

Francisco Weffort (1937) – Formado em Ciências Sociais pela USP, lecionou em cursos de graduação até o golpe militar de 1964. Deixou então o país e foi professor em instituições do Chile, Inglaterra, Argentina. Opositor do regime militar, participou, em 1980, da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT). Durante sua gestão como ministro da Cultura, entre 1995 e 2002, houve um renascimento do cinema nacional. O fortalecimento do setor resultou na criação da Ancine. O balanço da passagem de Weffort pelo MinC esteve longe de ser unanimidade. Os afagos vinham do setor cinematográfico e de áreas beneficiadas pela Lei Rouanet. As críticas ácidas partiam do setor de preservação do patrimônio e de órgãos federais ligados à cultura, que o acusavam de descaso. Com a posse de Lula em 2003, Weffort volta a lecionar. Foi ainda fundador e presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs). Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-biografico/weffort-francisco>. Acesso em: 16 set. 2019.

## G

Glauber Rocha (1939-1981) – Cineasta e escritor baiano, propõe um cinema alinhado à realidade socioeconômica do chamado “Terceiro Mundo”. Em 1959, lança o curta experimental *Pátio*, com a atriz Helena Ignez (1942), e filma *Cruz na Praça*, obra inacabada. Em 1961, inicia as gravações de *Barravento*, exibido no Brasil, em 1967. Em 1963, publica o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* e, no ano seguinte, lança seu filme mais importante: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). O diretor viaja pela Europa e América, permanecendo fora do país até 1965, ano em que a apresenta o manifesto *Estética da Fome*. Na volta ao Brasil, é preso com outros sete intelectuais por protestar contra o regime militar em reunião da Organização dos Estados Americanos (OEA). O episódio ganha repercussão internacional. Em 1966, realiza os documentários *Amazonas Amazonas* e *Maranhão 66*, que contribuem para a concepção estética e política do longa seguinte, *Terra em Transe* (1967), com exibição proibida no país durante meses. Seu último filme, *A Idade da Terra*, é um afresco de episódios decisivos da história da humanidade, projetados no Brasil do final da década de 1970. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10814/glauber-rocha>. Acesso em: 16 out. 2019.

Gustavo Capanema (1900-1985) – Formou-se em Direito em Minas Gerais, em 1923. Em 1927, iniciou sua vida política como vereador de Pitangui. Apoiou a candidatura de Getúlio Vargas, derrotado por Júlio Prestes. Liderou, em fevereiro de 1931, a formação da Legião de Outubro, organização criada com a finalidade de oferecer apoio ao regime surgido da Revolução de 30 e que apresentava traços programáticos e organizativos semelhantes aos movimentos fascistas. Em 1933, assumiu interinamente a interventoria federal no estado de Minas Gerais. Pleiteando a sua efetivação no cargo, é surpreendido por Vargas, que nomeia o deputado Benedito Valadares. Como compensação, Capanema é designado pelo presidente para dirigir o Ministério da Educação e Saúde de 1934 até 1945. Criou o Sphan. Buscou bom relacionamento com intelectuais brasileiros, tendo sido auxiliado nessa tarefa pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete. Após o fim do Estado Novo, filiou-se ao Partido Social Democrático (PSD) e foi parlamentar. Entre 1959 e 1961, foi ministro do TCU. Em 1964, apoiou o golpe que depôs João Goulart. Filiou-se à Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido de apoio ao regime militar. Permaneceu na Câmara dos Deputados até 1970. Em seguida, foi senador por Minas Gerais até 1979, encerrando então sua carreira política. Disponível em: [https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo\\_capanema](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo_capanema). Acesso em: 18 out. 2019.

Gustavo Dahl (Argentina, 1938 – Trancoso, Brasil, 2011) – Montador, diretor, crítico de cinema e gestor público. Em 1954, frequenta as sessões de cinema organizadas pela Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), atual Cinemateca Brasileira. Aproximase de Rubem Biáfara (1922-1996), Walter Hugo Khouri (1929-2003) e conhece Paulo Emilio Sales Gomes, influência em sua formação intelectual e cinematográfica. É convidado por Paulo Emilio a publicar críticas na coluna do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e a trabalhar na Cinemateca como assistente de Rudá de Andrade (1930-2009). Em 1960, estuda no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma. Seu primeiro filme é *Dança Macabra* (1962), documentário em curta-metragem sobre as gravuras de Hans Holbein (1497-1543). Entre 1962 e 1964, vive em Paris, participa do curso de cinema etnográfico, ministrado pelo cineasta francês Jean Rouch (1917-2004) e colabora com a revista *Cahiers du Cinéma*. Faz a montagem de filmes como: *Integração Racial* (1964), de Paulo Cesar Saraceni (1933-2012) e *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues (1940), pelo qual ganha os prêmios Coruja de Ouro e Saci. Em 1969, realiza seu primeiro longa-metragem de ficção, *O Bravo Guerreiro*. Em 1975, assume a Superintendência Comercial da Embrafilme (Sucom) Entre 1985 e 1987, torna-se vice-presidente do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e, em 1989, presidente do Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA). De 1998 até 2003, intensifica a militância por uma política cinematográfica para o país No Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (Gedic), lidera a elaboração do plano estratégico Nova Política Cinematográfica (Ancine). Assume o cargo de diretor-presidente da instituição até 2007, quando vai para o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e é presidente do Conselho da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434041/gustavo-dahl>. Acesso em: 18 set. 2019.

## H

Humberto Mauro (1897-1983) – Considerado o pai do cinema brasileiro. Foi um dos pioneiros da sétima arte no Brasil, com obras que datam de 1925 a 1974. Fundou em Cataguases (MG) a Phebo Sul América e, no ano seguinte, filmou *Na Primavera da Vida* e, em seguida, *Thesouro Perdido*, que foi escolhido como melhor filme brasileiro de 1927. Seu trabalho seguinte foi *Brasa Dormida*, um romance de aventura com cenas eróticas. Com a produtora Cinédia, em 1929, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde dirigiu as primeiras produções do estúdio: *Barro Humano* e *Lábios sem Beijos*, que transformou o estúdio no mais importante da época. Em 1931, lançou *Mulher*, e depois *Ganga Bruta*, em 1933. Depois de dirigir a *Voz do Carnaval* (1933), seu primeiro musical, que contou com a participação de Carmen Miranda, trocou a Cinédia pela Brasil Vita Filmes (1934). Ali, fez *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936). Em seguida, a convite de Roquete-Pinto, integrou o Instituto Nacional do Cinema Educativo, realizando documentários e três longas: *Descobrimto do Brasil* (1937), *Argila* (1940) e *Canto da Saudade* (1952). Afastado do cinema desde 1974, ano do curta *Carro de Bois*, foi morar em Volta Grande, onde morreu, aos 86 anos. Disponível em: <https://br.historyplay.tv/hoje-na-historia/morre-humberto-mauro-cineasta-considerado-o-pai-do-cinema-brasileiro#targetText=No%20dia%205%20de%20novembro,ditam%20entre%201925%20e%201974>. Acesso em: 20 out. 2019.

## J

João Batista de Andrade (1939- ) – Diretor de ficção e documentários desde meados da década de 1960. Militou no movimento estudantil e criou, em São Paulo, com Francisco Ramalho Jr. e Clóvis Bueno, o Grupo Kuarto de Cinema. Destacam-se seus documentários *Liberdade de*

*Imprensa* (1966) e *Portinari* (1968). *Gamal, o Delírio do Sexo* (1968) foi sua primeira experiência com a ficção. Oito anos mais tarde, realizou uma nova ficção, *Doramundo* (1976). Em 1979, lançou *O Homem Que Virou Suco*, melhor filme no Festival de Moscou. Dirigiu ainda *O País dos Tenentes* (1987), e nos anos 90 fez *O Cego Que Gritava Luz* (1996) e *O Tronco* (1999), dentre outros. Foi empossado em 2016 como secretário-executivo do Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista/joao-batista-de-andrade>. Acesso em: 20 out. 2019.

José Álvaro Moisés – Professor titular aposentado do DCP-USP, é formado em Ciências Sociais pela USP (1970), mestre em Política e Governo pela University of Essex (1972) e doutor em Ciência Política pela USP (1978). Foi secretário Nacional de Apoio à Cultura (1995-1998) e secretário Nacional de Audiovisual (1999-2002) do MinC. Coordenador científico do Núcleo de Pesquisa de Relações Internacionais e Política Comparada da USP (1992-1993). Atualmente, é membro do International Social Sciences Council – ISSC, da Unesco, do Comitê Executivo da International Political Science Association – IPSA, diretor científico do Núcleo de Pesquisa de Políticas Públicas – NUPPs/USP, Chair do Research Committee sobre Qualidade da Democracia da IPSA, coordenador do Grupo de Trabalho sobre a Qualidade da Democracia do Instituto de Estudos Avançados – IEA, da USP. Disponível em: <http://dcp.fflch.usp.br/index.php/docentes/jose-alvaro-moisés>. Acesso em: 20 out. 2019.

José Aparecido – Estudou Filosofia na UFMG (1954). Foi Chefe de Gabinete do prefeito Municipal de Belo Horizonte (1954-1958); assistente do deputado Magalhães Pinto na Presidência da UDN; secretário particular do presidente Jânio Quadros (1961); secretário de Estado da Agricultura, do Governo do Interior e de Justiça de Minas Gerais (1962-1964); deputado federal (1963-1964) por Minas pela UDN, secretário de Estado do Governo de Minas Gerais (1983); deputado federal (1983-1987) por Minas Gerais pelo PMDB; ministro de Estado da Cultura (1985); governador do Distrito Federal (1985-1987); ministro da Cultura (1988-1990); embaixador do Brasil em Lisboa, Portugal (1992); chefe do Escritório de Representação de Minas Gerais na Europa, Paris (1998). Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131968/biografia>. Acesso em: 25 jul. 2019.

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

## L

Lasar Segall (Lituânia, 1889-1957) – Em 1913, realiza duas exposições no Brasil, em São Paulo e Campinas. Quando retorna à Europa, em fins de 1913, deixa algumas obras em coleções no Brasil. Em janeiro de 1919, funda com outros artistas o Dresdner Sezession Gruppe 1919 [Grupo Secessão de Dresden 1919]. A seção de arte moderna do Museu Municipal de Dresden é inaugurada com a aquisição de uma obra de Segall, a tela *Die ewigen Wanderer* [Eternos caminhantes], em 1919. Em fins de 1923, prejudicado pela grave situação econômica que atingia a Alemanha, Segall decide migrar mais uma vez, partindo com a esposa Margarete para o Brasil. Em São Paulo, é imediatamente acolhido pelos modernistas, que saúdam sua

chegada como uma vitória para as vanguardas brasileiras. Mário de Andrade, o mais entusiasta entre eles, escreve uma série de ensaios sobre Segall, publicando-os na imprensa paulistana. Disponível em: <http://www.mls.gov.br/lasar-segall/biografia/>. Acesso em: 19 ago. 2019.

Lucilla Ribeiro Bernadet (1935-1993) – Em 1959, em Paris, abandona os estudos em Literatura para se dedicar a cursos de cinema. De volta ao Brasil, em 1965, conhece Jean Claude e trabalha com ele e Paulo Emilio na Universidade de Brasília. Trabalhou na Universidade de São Paulo entre 1966 e 1979, a princípio como professora contratada na área de Teoria e História do Cinema, sob responsabilidade de Paulo Emilio Sales Gomes. Com a morte do crítico, em 1977, Lucilla, já mestre, passou a atuar na equipe de Teoria Literária e Literatura Comparada coordenada por Antonio Candido. De 1971 a 1980, foi docente de Introdução aos Estudos Literários, enquanto preparava seu doutoramento. Um acidente de automóvel ocorrido nesse final da década de 1970 obrigou-a a pedir licença para tratamento de saúde e, algum tempo depois, aposentar-se. Morreu em 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/download/13259/15077>. Acesso em: 30 maio 2019.

## M

Marcelo Calero (1982- ) – Diplomata, filiado ao partido Cidadania. Foi secretário de Cultura do Rio de Janeiro entre 2015 e 2016, quando foi nomeado Ministro da Cultura no Governo Michel Temer por seis meses. Em 2019, foi eleito Deputado Federal pelo Rio de Janeiro. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Marcelo\\_Calero](https://pt.wikipedia.org/wiki/Marcelo_Calero). Acesso em: 26 set. 2019.

Mário de Andrade (1893-1945) – Formado em Piano pelo Conservatório de Música em 1917. Em 1918, escreve em *A Gazeta* como crítico de música. Um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, na ocasião do evento lê seus poemas no palco do Theatro Municipal de São Paulo e é vaiado. Nesse ano, lança seu segundo livro, *Paulicéia desvairada*. Em 1924, realiza uma viagem de estudos às cidades históricas mineiras com o objetivo de mostrar o interior do país ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961). Em 1927, viaja pela região amazônica, e, no ano seguinte, pelo Nordeste brasileiro, registrando em fotos as paisagens, a arquitetura e a população dos locais visitados. Passa a escrever para o *Diário Nacional*, órgão do Partido Democrático (PD), ao qual se filia. Em 1935, funda, com Paulo Duarte, o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, do qual se torna o primeiro diretor. Nesse cargo, cria a Discoteca Pública, hoje Discoteca Oneyda Alvarenga. No ano seguinte, participa da elaboração do anteprojeto da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan. Em 1937, como diretor do Departamento, convida o casal Lévi-Strauss para ministrar um curso de etnografia. Cria, com Dina Lévi-Strauss, a Sociedade de Etnografia e Folclore, e se torna seu primeiro presidente. Com outros intelectuais, contrários ao regime ditatorial do Estado Novo, funda em 1942 a Associação Brasileira de Escritores – Abre, entidade que luta pela redemocratização do país. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20650/mario-de-andrade>. Acesso em: 2 set. 2019.

Martins Rodrigues MDB-CE – Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, Faculdade de Direito de Fortaleza, 1922. Foi secretário estadual do Interior e Justiça; secretário estadual da Fazenda, Ceará, 1935-1943; deputado Estadual pelo Ceará, 1926-1930. Foi eleito deputado federal para quatro mandatos consecutivos. Em 1961, assumiu o cargo de Ministro da Justiça. Teve seu mandato de deputado federal cassado e os direitos políticos suspensos por dez anos, na legislatura 1967-1971, em face do disposto no art. 4º do Ato Institucional nº 5. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131284/biografia>. Acesso em: 26 maio 2019.

## N

Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) – Diretor, produtor, roteirista, montador, ator e professor. Em 1950, realiza seu primeiro filme, *Juventude*. Realiza *Rio, 40 Graus*, seu primeiro longa-metragem, em 1955. Seu filme *Vidas Secas* (1963) é vencedor do Office Catholique de Cinéma (Ocic) no festival de Cannes. Participa da criação, em 1968, do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, onde leciona. Segue realizando filmes durante toda a década de 1970 e, em 1984, adapta *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. O filme recebe os prêmios de melhor filme da Crítica Internacional do Festival de Cannes e do Festival do Novo Cinema Latino-Americano de Havana, concedidos em 1984. No período da chamada “retomada do cinema brasileiro”, dirige *A Terceira Margem do Rio* (1993). Depois vem *Cinema de Lágrimas* (1995), encomendado pelo British Film Institute (BFI) para comemorar os 100 anos do cinema. Suas últimas realizações no cinema são os documentários sobre o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), *Raízes do Brasil* (2003), e sobre Tom Jobim, em *A Música Segundo Tom Jobim* (2011), além do longa *Brasília 18 por Cento* (2006). Em 2006, é eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL), tornando-se o primeiro cineasta a fazer parte da instituição. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa370579/nelson-pereira-dos-santos>. Acesso em: 30 maio 2019.

## O

Olga Toshiko Futemma – Fez graduação e mestrado na ECA-USP (2006). Foi programadora do Museu Lasar Segall (1978). Como servidora da Cinemateca Brasileira, exerceu diversas funções: na década de 1980, foi programadora da Sala Cinemateca; na década de 1990, supervisionou a copiagem e legendagem de filmes para mostra no MoMA; na primeira década dos anos 2000, coordenou a filmografia do projeto Censo Cinematográfico, além dos trabalhos do Congresso Fiaf que aconteceu em 2006. Participou do quadro diretivo da instituição, como diretora-adjunta, de 2007 a 2013, atuando no desenvolvimento das atividades nas áreas de administração, preservação, catalogação, documentação e pesquisa, difusão, laboratório de imagem e som, e tecnologia da informação. De janeiro de 2013 até a aposentadoria, em novembro, exerceu o cargo de Coordenadora Geral Interina da instituição. Em 2009, foi eleita para o Comitê Executivo da federação; reeleita em 2011, junto com o cargo de Vice-Secretária Geral, cumpriu este segundo mandato até o ano de 2013. Atualmente, e desde 2010, participa do Conselho da Enciclopédia Itaú Cultural de Cinema.

Orlando Senna (1940- ) – Estudou com Glauber Rocha em Salvador, Bahia no ensino médio. Iniciou a graduação em Direito, mas concluiu o curso de Teatro. Tornou-se jornalista e produtor de cinema nos anos 1960. No mundo dos longas, fez o *69 – A Construção da Morte*, material que nunca pôde ser exibido devido à perda de parte do copião. Trabalhou em São Paulo com o Teatro de Cordel (1970). Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1972 para trabalhar no *Correio da Manhã*, *Última Hora* e no *Jornal do Brasil*. Em 1987, ajudou a implantar e dirigiu a Escuela Internacional de Cine Y TV – San Antonio de Los Baños, em Cuba. Em 1994, criou e dirigiu o Curso de Dramaturgia Audiovisual e Roteiro do Centro de Capacitação Cinematográfica do México. Em 2003, assumiu a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, até 2007. Em 2007, assumiu a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), que gere a TV Brasil, mas em junho de 2008 enviou uma carta aberta ao público anunciando seu pedido de demissão da TV Brasil, intitulada "Prestando Contas". Entre 2008 e 2015 presidiu a TAL – Televisão América Latina, uma rede comunicação entre canais educativos, produtores independentes e instituições culturais de toda a América Latina. Orlando Senna também é membro do Conselho Superior da

Nova Fundação do Cinema Latino-Americano. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Orlando\\_Senna](https://pt.wikipedia.org/wiki/Orlando_Senna). Acesso em: 17 out. 2019.

Octávio Elísio (1940- ) – Em 1977, tornou-se professor de Economia e Legislação Mineral da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e assumiu o cargo de secretário-adjunto de Ciência e Tecnologia do Estado de Minas Gerais na gestão do Governador Aureliano Chaves (1975-1979). Em 1979, tornou-se secretário-executivo da Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa da UFMG e consultor do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Foi secretário de Educação de Minas Gerais de 1983 a 1986, nas gestões dos governadores Tancredo Neves (1983-1984) e Hélio Garcia (1984-1987). Na Assembleia Nacional Constituinte, pelo PMDB, foi membro titular da Subcomissão da Educação, Cultura e Esportes, da Comissão da Família, da Educação, Cultura e Esportes, da Ciência e Tecnologia e da Comunicação, e suplente da Comissão de Sistematização. Foi primeiro suplente de deputado federal em outubro de 1990 pelo PSDB. Em 2004, passou a presidir o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA). No ano de 2009 foi escolhido para compor a diretoria colegiada da Agência Reguladora de Serviços de Abastecimento de Água e de Esgotamento Sanitário do Estado de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/otavio-elisio-alves-de-brito>. Acesso em: 17 out. 2019.

## P

Paulo Duarte (1899-1984) – Foi responsável pela implantação de diversos projetos preservacionistas que possibilitaram o desenvolvimento da Arqueologia acadêmica no Brasil. Conhecido por seu caráter combativo e engajado, foi por duas vezes exilado, e participou da criação de importantes instituições, como a Universidade de São Paulo e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em meados do século passado, travou uma importante luta pela pesquisa, salvaguarda e divulgação da pré-história no país, criando projetos como o Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo e combatendo, até seu falecimento, pela preservação da cultura e da vida dos índios brasileiros. O Laboratório de Arqueologia Pública Paulo Duarte, da Universidade de Campinas, leva seu nome porque compreende, assim como o intelectual, que as instituições acadêmicas devem estar em constante diálogo com a sociedade, sendo seu principal objetivo a popularização do conhecimento e a transformação desta por meio da ciência. Disponível em: <https://www.nepam.unicamp.br/lap/paulo-duarte/>. Acesso em: 2 set. 2019.

Pedro Mallet de Lima (1902-1987) - Foi ator e gerente de produção, conhecido por Barro Humano (1929), Vivo ou Morto (1916) e Jóia Maldita (1920). Ingressou no Ministério da Agricultura como redator e logo se associou à produção de películas na década de 1940, assinando inúmeras produções documentais. É considerado um dos mais importantes colecionadores do cinema nacional tendo sua coleção acessível na Cinemateca Brasileira.

Pedro Gouveia Filho – Presidente do Ince, fez parte da comissão do governo para os preparativos do I Festival Internacional de Cinema no Brasil, em 1952, do Ministério da Educação e das Relações Exteriores; foi delegado oficial do país junto ao Festival de Veneza de 1952. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival\\_Internacional\\_de\\_Cinema\\_do\\_Brasil](https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_Internacional_de_Cinema_do_Brasil). Acesso em: 18 out. 2019.

Plínio Sussekind Rocha – Lecionou Física por mais de 30 anos no Rio de Janeiro a partir de 1935. Em 1937, com o golpe de Estado, vai para a França, onde segue com sua formação, e volta ao Brasil em 1941. Em 1942, é nomeado catedrático da recém-criada Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dentre inúmeros interesses, Plínio gostava de cinema; como cinéfilo, recuperou o filme *Limite*, de Mário Peixoto. Alguns de seus alunos se tornaram cineastas, entre eles destacando-se Joaquim Pedro de Andrade. Faleceu em 1972. Disponível em: <http://biblioteca.if.ufrj.br/sobre/plinio-sussekind-rocha/>. Acesso em: 15 out. 2019.

## R

Renato Soeiro – Presidente do Iphan e do Conselho Consultivo, de 1967 a 1979. Trabalhou no Iphan por 41 anos, dos quais 21 como chefe de Divisão de Conservação e Restauro e os 12 últimos como seu presidente. É dele a política de formação de uma rede federativa de instituições culturais coordenada pelo Iphan. Instituiu cursos de especialização de técnicos em preservação de monumentos e obras de arte. É sob a sua administração que se cria também o Programa das Cidades Históricas (PCH). É dele também o primeiro Programa de Ação Cultural do país, como titular do recém-criado Departamento de Assuntos Culturais do MEC, depois Secretaria de Assuntos Culturais e semente do futuro Ministério da Cultura. Foi demitido pelo Ministro da Educação de plantão sem sequer receber uma comunicação telefônica. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/Homenagem\\_a\\_Renato\\_Soeiro.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/Homenagem_a_Renato_Soeiro.pdf). Acesso em: 15 jul. 2019.

Ricardo Cravo Albin (1940- ) – Musicólogo brasileiro, considerado um dos maiores pesquisadores da Música Popular Brasileira. Fundou e dirigiu o Museu da Imagem e do Som (MIS) entre 1965 e 1971. Historiador de MPB, produtor musical, produtor de rádio e televisão, crítico e comentarista, Albin foi ainda diretor-geral da Embrafilme e presidente do Instituto Nacional de Cinema (INC). É também autor, desde 1973, de aproximadamente 2.500 programas radiofônicos para a Rádio MEC. Criou o Instituto Cultural Cravo Albin, fundado com as obras de seu acervo pessoal, e o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em meio digital, com cerca de 12 mil verbetes. Disponível em: <http://institutocravoalbin.com.br/ricardo-cravo-albin/perfil/>. Acesso em: 4 set. 2019.

Ricardo Ohtake (1942- ) – Graduado em Arquitetura (FAU-USP). No final da década de 1980 até meados de 1990, foi diretor do MIS-SP (com Fernando Moraes na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo), diretor da Cinemateca Brasileira (com Sérgio Paulo Rouanet na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo) e secretário de Estado da Cultura de São Paulo. No final da década de 1990, foi Secretário Municipal do Verde e do Meio Ambiente. Em 2001, criou o Instituto Tomie Ohtake. Ganhou o Prêmio Ciccillo Matarazzo para a Personalidade do Ano 2013, concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Recebeu as condecorações da Orden de Isabel la Católica (Espanha) e Ordem de Rio Branco (Brasil). Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pessoas/perfil-ricardo-ohtake>. Acesso em: 21 set. 2019.

Roberto Farias (1932-2018) – Na década de 1960, Farias começou a trabalhar com o gênero policial e, a partir daí, passou a ser reconhecido como um dos mais importantes cineastas do Brasil. Em 1962 lançou sua obra mais famosa, *Assalto ao Trem Pagador*, que competiu pelo Leão de Ouro em Veneza no mesmo ano. Durante os anos de 1968 e 1971, produziu e dirigiu uma trilogia de filmes protagonizada pelo cantor e compositor Roberto Carlos. Foi o primeiro cineasta a ocupar o cargo de diretor-geral da Embrafilme, entre 1974 e 1979. Ao longo do período de “abertura” da Ditadura Militar, lançou o polêmico documentário *Pra Frente Brasil* (1982), exibido no 33º Festival de Berlim (1983). A minissérie *Memorial de Maria*

*Moura*, dirigida por ele ao lado de Denise Saraceni e Mauro Mendonça Filho, foi premiada internacionalmente. *Contos de Verão* e *Decadência* são outras obras assinadas pelo diretor que foram ao ar na TV Globo na década de 1990. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-10985/biografia/>. Acesso em: 30 maio 2019.

Rubem Biáfora (1922-1996) – Na década de 1940, escreve para jornais e revistas paulistas, participa do Clube de Cinema São Paulo e inicia sua carreira no cinema. Em 1948, funda o Centro de Estudos Cinematográficos no MASP. Na década de 1950, realiza filmes, produz para a TV Record e escreve para o jornal *O Estado de S. Paulo*, onde divide a coluna diária com Francisco Luiz de Almeida Salles. Finaliza seu primeiro longa-metragem em 1959: *Ravina*. Em 1961, assume a coluna diária de crítica cinematográfica de *O Estado de S. Paulo*. Nas décadas de 1960 e 1970, cria a Data Cinematográfica Ltda., produz para o Ince e realiza filmes. Deixa de escrever no *O Estado de S. Paulo* em 1982, após 21 anos à frente da coluna de crítica cinematográfica. Falece em São Paulo, aos 73 anos, vítima de uma parada cardíaca. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa220483/rubem-biafora>. Acesso em: 28 maio 2019.

Rubens Borba de Moraes (1899-1986) – Bibliófilo, bibliógrafo, bibliotecário e ensaísta. Faz sua graduação em letras na Universidade de Genebra, concluída em 1919. De volta ao Brasil, é um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Publica, em 1924, seu primeiro livro de ensaios, *Domingo dos séculos*. Já em 1935, assume o cargo de diretor da atual Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade, permanecendo no cargo até 1943. Participa da fundação do Departamento de Cultura de São Paulo, atual Secretaria Municipal. Atua como professor e organiza, em 1936, curso de Biblioteconomia. Em 1945, é nomeado diretor da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, cargo que ocupa até 1947. Assume então o cargo de vice-diretor da Biblioteca da Organização das Nações Unidas – ONU, em Nova York, entre 1948 e 1949, quando é nomeado diretor do Centro de Informações da ONU, até o ano de 1954. De volta a Nova York, retorna também à Biblioteca da ONU, agora como diretor, quando por fim se aposenta compulsoriamente, em 1959. Entre 1963 e 1970, trabalha como professor na Universidade de Brasília. Morre em São Paulo, em 1986, deixando seu vasto acervo de livros para a Biblioteca José Mindlin. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2489/rubens-borba-de-moraes>. Acesso em: 2 set. 2019.

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

## S

Sérgio Magalhães (PTG-GB) – Graduado em Engenharia pela Escola de Engenharia de Pernambuco em 1936, foi diretor do Departamento de Geografia e Estatística da Prefeitura do Distrito Federal, RJ de 1939 a 1947; diretor de Montepio dos Empregados Municipais (MEM), do estado da Guanabara de 1952 a 1954. Se elegeu deputado federal da Guanabara pelo PTB.

Durante seus três mandatos na Câmara dos Deputados, foi um dos Fundadores da Frente Parlamentar Nacionalista (FPN) em 1956 e seu Presidente em 1963. Ligou-se à Frente de Mobilização Popular (FMP) em 1962; foi vice-líder do PTB entre 1957 e 1958, e de novo entre 1963 e 1964. Foi vice-líder da Maioria em 1963. Teve seu mandato de deputado federal cassado e direitos políticos suspensos por dez anos na legislatura de 1963-1967 em face do disposto no art. 10 do Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964. Em 1987, assumiu a presidência do Instituto de Previdência do Estado do Rio de Janeiro (IPERJ), até 1990. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131143/biografia>. Acesso em: 26 maio 2019.

Sérgio Paulo Rouanet (1934- ) – Formou-se no Instituto Rio Branco e foi nomeado terceiro secretário em janeiro de 1957. Estagiou na Organização dos Estados Americanos (OEA) e serviu na embaixada brasileira em Washington (1959-1962). Transferido para a missão do Brasil na Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova Iorque, ali serviu de 1962 a 1965 e fez curso de pós-graduação em Filosofia na New School for Social Research. Promovido, foi removido para a delegação permanente do Brasil nos organismos da ONU em Genebra (Suíça) em 1967. Foi nomeado chefe da Divisão de Política Comercial, até 1976. Voltou à Suíça em 1976 como cônsul-geral em Zurique, até 1982. Na mesma época, doutorou-se em Ciência Política pela Universidade de São Paulo. Em 1983, voltou a Brasília para chefiar o Departamento da Ásia e Oceania, e em dezembro de 1984 foi promovido por merecimento a ministro de primeira classe. Foi embaixador na Dinamarca (1987); secretário de Cultura da Presidência da República (1991). Foi designado, em 1993, cônsul-geral, em Berlim, e criaria o Instituto Cultural Brasileiro. Em março do ano seguinte, assumiu a embaixada do Brasil em Praga, até 2000. Disponível em: <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/dicionarios/verbete-biografico/sergio-paulo-rouanet>. Acesso em: 8 set. 2019.

Sérgio Sá Leitão – Jornalista (UFRJ), trabalhou no *Jornal do Brasil* e da *Folha de S.Paulo*. É coautor dos livros *Futebol-arte: a Cultura e o Jeito Brasileiro de Jogar* (1998) e *Marketing esportivo ao vivo* (2000). Foi chefe de Gabinete do MinC (2003-2006) na gestão Gilberto Gil e secretário de Políticas Culturais do MinC. Foi assessor da presidência do BNDES (2006), atuando na criação do Procult. Em 2007, foi assessor de diretoria da Ancine. No ano seguinte, passou a diretor até 2010. Em janeiro de 2008, deixou o cargo para presidir a RioFilme. Foi secretário municipal da Cultura do estado do Rio de Janeiro (2012-2015) e ministro da Cultura no Governo Temer. Em 2019, assumiu a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, no governo de João Doria. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rgio\\_S%C3%A1\\_Leit%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rgio_S%C3%A1_Leit%C3%A3o). Acesso em: 20 out. 2019.

Sílvio Da-Rin (1949- ) – Em 1967, foi eleito presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, que reuniu 32 cineclubes dos estados da Guanabara, do Rio de Janeiro e do Espírito Santo. Participa ativamente do movimento estudantil em oposição a armas militares. Formou-se em Comunicação Visual, na Escola Superior de Desenho Industrial, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em 1975. Em 1981, vai para os Estados Unidos, para um workshop sobre som para cinema, em Los Angeles. Sua atuação é significativa como diretor de som em cerca de cem curtas e mídias de 1978 a 2005, bem como na produção de filmes dirigidos por amigos próximos, em especial, por Sandra Werneck, sua companheira na época. Publicou em 2004 o livro *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, uma versão revista de sua dissertação de mestrado em Comunicação na UFRJ. Foi secretário de Audiovisual do Ministério da Cultura de 2007 a 2010. Dirigiu *Hércules 56* (2006) e *Paralelo 10* (2011). Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/silvio-darin>. Acesso em: 20 out. 2019.

Sylvia Regina Bahiense Naves – Estudante da ECA-USP, técnica de som interessada pela pesquisa do cinema brasileiro, foi responsável pela gravação de entrevistas e espetáculos para o MIS-SP. Realizou a regravação e a filtragem do som de velhos discos e viajou para a França, onde permaneceu durante o ano de 1973, a propósito de um estágio na ORTF – Office de Radiodiffusion Télévision Française – obtido por Paulo Emilio graças a sua relação pessoal com o compositor Pierre Schaeffer. Foi da diretoria da Cinemateca Brasileira (1998), coordenadora de Gestão Estratégica da SAV (2016) e coordenadora-geral de Supervisão e Avaliação do Departamento de Políticas Audiovisuais da SAV (2018).

## T

Tânia Savietto (1947-1998) – Formou-se na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Sua carreira foi composta por documentários e curtas-metragens – redação, direção, produção e codireção. Entre os diretores com quem trabalhou estão: Djalma Limongi Baptista, Walter Rogério, Fernando Solanas, Wilson Barros, João Batista de Andrade, Paulo César Sarraceni, Leon Hirszman. Foi ativista da Cinemateca Brasileira desde 1984 e, em 1995, foi nomeada como diretora-executiva. Durante seu período na Cinemateca, organizou muitos eventos, como o 1º Arquivo Latino-americano e Africano de Cinema. O seu trabalho mais importante foi a restauração do antigo matadouro para as novas instalações da Cinemateca, colocando muito esforço na obtenção de financiamento do governo e recursos privados. Também digno de nota foi o início da construção de um arquivo de filmes profissionais para mais de 300 mil bobinas de filme, com os controles de temperatura e umidade necessários. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.questia.com/magazine/1P3-1060289041/tania-savietto-1947-1998>. Acesso em: 17 out. 2019.

Thomaz Farkas (1924-2011) – Fotógrafo, professor, produtor e diretor de cinema. Associa-se ao Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB) em 1942, e começa a expor em salões nacionais e internacionais. Em 1949, a mostra individual Estudos Fotográficos, no MAM-SP, e sete imagens suas passam vão para o MoMA. De 1957 a 1960, fotografa a construção e a inauguração de Brasília. Assume a direção a Fotoptica, cargo que ocupa até 1997. Entre 1964 e 1972, atua como produtor, patrocinador e, algumas vezes, como diretor de cinema e fotografia em. Em 1969, passa a lecionar fotografia nos Departamentos de Cinema e Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A partir de 1990, integra o Conselho Deliberativo da Coleção Pirelli Masp de Fotografia. Assume a direção da Cinemateca Brasileira de São Paulo, em 1993. Em 1997, lança o livro *Thomaz Farkas, fotógrafo* e realiza exposição homônima no Masp com trabalhos produzidos nos anos 1940 e 1950. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7520/thomaz-farkas>. Acesso em: 4 nov. 2019.



**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**Título:** “ A Cinemateca Brasileira e as políticas públicas para a preservação de acervos audiovisuais no Brasil ”

**Autor (a):** Fabiana Maria de Oliveira Ferreira

**Área de concentração:** Gestão da Informação

**Linha de pesquisa:** Organização da Informação

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **MESTRE** em Ciência da Informação.

Dissertação aprovada em: 17 de fevereiro 2020.

Presidente (UnB/PPGCINF): Ana Lúcia de Abreu Gomes

Membro Externo (UFF): Rafael de Luna Freire

Membro Interno (UnB/PPGCINF): Eliane Oliveira Braga

Suplente ( UnB/PPGCINF): Clovis Carvalho Britto

Em 09/01/2020.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia de Abreu Gomes, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 17/02/2020, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Braga de Oliveira, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 17/02/2020, às 16:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **RAFAEL DE LUNA FREIRE, Usuário Externo**, em 17/02/2020, às 16:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4868980** e o código CRC **16DC9B9E**.