

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

SUZANA TORRES CORRÊA

CURADORIA E ACESSO NA PRESERVAÇÃO
AUDIOVISUAL

Um estudo de caso do Centro Técnico Audiovisual

Niterói
2011

SUZANA TORRES CORRÊA

CURADORIA E ACESSO NA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Um estudo de caso do Centro Técnico Audiovisual

Trabalho monográfico apresentado à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói
2011

Aos meus pais e irmão

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Marcia e Luiz Gustavo, pelo apoio às minhas escolhas, minha educação e pelo amor incondicional.

Ao meu irmão pelas dicas e pela ajuda na concretização deste trabalho.

Ao Fabián, pela orientação e paciência.

À Débora Butruce, pelas oportunidades e pela contribuição.

Aos membros da banca, por aceitarem o convite e por participarem deste momento tão especial.

À Carol, pela ajuda com leituras e correções e pela companhia durante essa luta.

Ao Zé, pela força e por acreditar que eu fosse capaz.

Aos amigos da vida, da faculdade e do Centro Técnico Audiovisual, pela contribuição na minha formação, pelos ensinamentos e por estarem sempre presentes.

RESUMO

As imagens em movimento, segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), possuem valor cultural, educativo, artístico, científico e histórico e enquanto tais formam parte do patrimônio cultural de uma nação. Por isso, devem ser preservadas e tornadas acessíveis. As instituições responsáveis por estas atividades não devem ter ânimo de lucro. Partindo dessas instituições, tentarei explicar a importância de tornar acessíveis os materiais fílmicos ali preservados, descrevendo as inúmeras tarefas necessárias para que isto ocorra. Entretanto, essas tarefas (que vão da prospecção até a restauração das obras audiovisuais), assim como o próprio acesso, não podem ser feitas de qualquer maneira, sendo necessário empreender pesquisas intensas para conhecer a fundo a história, estéticas e tecnologias envolvidas na criação de cada obra audiovisual. Todo este conhecimento deve, então, ser aplicado ao trabalho desenvolvido interna e externamente ao arquivo, ou seja, na manutenção dos objetos preservados dia-a-dia e na disponibilização dos mesmos ao público. Todo esse trabalho de contextualização – também chamado “curadoria” – é entendido atualmente como indispensável ao trabalho de preservação e acesso das imagens em movimento. Tomando como base uma bibliografia específica sobre o assunto, buscaremos ilustrar a aplicação desse trabalho de curadoria ao acesso dado aos materiais preservados pelas instituições de conservação fílmica e, como exemplo, analisaremos o arquivo do Centro Técnico Audiovisual (CTAv/SAv/MinC).

Palavras-chave: Preservação – Acesso – Curadoria – Preservação Audiovisual no Brasil - Centro Técnico Audiovisual

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo 1 – O papel do acesso na preservação audiovisual	11
Capítulo 2 – A curadoria nos arquivos de filme	26
Capítulo 3 – O caso CTAv	42
Conclusão	56
Bibliografia	58
Anexos	60

INTRODUÇÃO

Existem basicamente dois tipos de arquivo de filmes no que diz respeito à finalidade do acesso: aqueles com ânimo de lucro, ou seja, aqueles que visam descobrir novas formas de exploração comercial dos seus materiais; e aqueles sem ânimo de lucro, nos quais o objetivo maior é instruir e educar. No caso do primeiro, o intuito é tirar proveito do material que possuem, lucrando com sua exibição (em salas ou canais de TV próprios), revendendo-os inteira ou parcialmente para produção de novos trabalhos ou para exibição por terceiros (como acontece muito com telenovelas), ou mesmo reformatando-os para que possam ser comercializados em outras mídias. O segundo tem fins essencialmente educativos, partem do princípio que estas imagens são importantes para a formação cultural de uma nação e por isso devem ser preservadas e tornadas acessíveis às gerações atuais e futuras.

Os dois tipos preservam os materiais para poder torná-los acessíveis, mas mesmo com propostas de acesso diferentes, talvez a maior diferença entre eles (ou pelo menos a mais perigosa em termos de preservação) seja a forma de atingir seus objetivos, quer dizer, os processos adotados na preservação dos filmes. Os arquivos com fins lucrativos tendem a não se preocupar muito com o suporte original das imagens em movimento. É comum que o valor destas nessas instituições seja atribuído unicamente ao conteúdo, deixando de lado a importância do formato no qual o filme foi realizado e originalmente tornado público.

É importante deixar claro que um arquivo que não possua fins lucrativos não quer dizer que ofereça tudo de maneira gratuita. Arquivos sem ânimo de lucro podem cobrar pela reprodução de materiais, pela pesquisa de artefatos e até mesmo pelos ingressos da programação por eles realizada. A diferença da cobrança destas instituições para as com objetivo de lucro é que nestas costuma ser mais caro e, como o próprio nome sugere, pretendem lucrar com essa exigência. Já no caso daquelas, a cobrança serve apenas para cobrir os gastos com as reproduções requisitadas ou serem revertidos na manutenção dos próprios materiais e atividades dos arquivos.

Os arquivos de preservação audiovisual sem fins lucrativos serão o ponto de partida deste trabalho. Estas instituições, que têm entre seus princípios a educação e a informação das comunidades a elas ligadas através da transmissão de parte do patrimônio nacional, devem ter em conta a importância do filme enquanto artefato. Isto será o ponto chave para entender o papel que eles desenvolvem.

Começarei este trabalho analisando o papel do acesso nestas instituições. Mostrarei como esta atividade é indispensável para que a preservação dos artefatos tenha sentido. As diversas formas de disponibilizar um filme para o público, analisando as duas maneiras possíveis de torná-lo acessível – a ativa ou a reativa – e os equipamentos utilizados para fazê-lo também serão temas expostos no capítulo inicial.

Para que o filme possa ser colocado à disposição do público, diversas são as atividades desenvolvidas nos arquivos, garantindo que os artefatos não sofram grandes danos e possam continuar sendo acessados por tempo indeterminado. O conjunto dessas atividades é o que chamamos preservação audiovisual. O acesso e a preservação são interdependentes e devem ser feitos com devido cuidado para que um não prejudique o outro. A relação dessas atividades, assim como as ações desempenhadas para preservar um artefato, também serão temas estudados no primeiro momento deste trabalho.

No capítulo seguinte, a compreensão do valor do filme enquanto artefato será primordial para entender o tema principal desta monografia: a curadoria aplicada às atividades desenvolvidas em um arquivo de filme. Defenderei aqui a importância de uma mentalidade curatorial aplicada tanto às atividades envolvidas na preservação, como – e principalmente – ao acesso.

A curadoria significa a interpretação dos filmes enquanto artefatos e a contextualização dos mesmos para o público em geral. Só assim a compreensão dos filmes não será prejudicada. A história, estéticas e tecnologias envolvidas na criação de uma obra audiovisual só poderão ser conhecidas com a devida contextualização desta obra. E esta contextualização só será possível no acesso se também acontecer na preservação.

Uma das questões mais importantes para que esse tipo de instituição cumpra seu papel de educadora é ter a capacidade não só de esclarecer a origem do artefato, como também a de estabelecer um diálogo claro e frutífero com seus usuários. É importante que sejam dadas a estes usuários todas as informações necessárias para que possam empreender suas pesquisas da maneira mais completa possível, deixando claro o porquê de determinadas escolhas do arquivo, como, por exemplo, quando o acesso não puder ser efetuado da maneira desejada. Este diálogo faz parte da contextualização dos artefatos e das atividades desenvolvidas pelos arquivos e, por isso, também será tema do capítulo central.

Para finalizar este trabalho escolhi analisar o arquivo do Centro Técnico Audiovisual (CTAv). Essa instituição, localizada na cidade do Rio de Janeiro, possui mais de vinte e cinco anos de história e seu acervo é constituído de coleções de obras importantes para a formação

do patrimônio cinematográfico brasileiro, com filmes dos extintos Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), Instituto Nacional do Cinema (INC) e Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), além de diversos títulos da produção contemporânea.

Além do expressivo acervo, escolhi este arquivo também pelo rico trabalho que tem sido desenvolvido ali no que diz respeito à preservação audiovisual. Alguns interessantes projetos e parcerias com outras instituições estão sendo criados de uns anos para cá. Parcerias e projetos estes que tem dado devida atenção ao acesso dos materiais envolvidos sem deixar de lado as contextualizações dos mesmos.

A instituição não possui um cargo especificamente dedicado à curadoria nem possui uma programação regular, dois pontos que, segundo minha análise, poderiam ser prejudiciais ao trabalho desenvolvido. Tentarei buscar as justificativas para isto, de que forma isto prejudica a imagem e o trabalho do arquivo e como os seus funcionários agem para tentar contornar essas situações.

Diversas são as dificuldades enfrentadas no Brasil para conseguir manter um arquivo de preservação audiovisual sem fins lucrativos, tornando possível a preservação e o acesso de seus artefatos. O Centro Técnico Audiovisual, enquanto uma instituição deste tipo, passa por diversas situações como estas. Por isso, para finalizar o trabalho tentarei expor um pouco dessas dificuldades e como elas podem afetar o desenvolvimento das atividades dessas instituições, tomando o CTAv como exemplo para estas análises.

CAPÍTULO 1 - O PAPEL DO ACESSO NA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em sua *Recomendação sobre a salvaguarda e conservação das imagens em movimento*, as obras audiovisuais possuem valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico. Devido a estes valores, são parte integrante do patrimônio cultural de uma nação e devem, por isso, ser preservadas e difundidas, tomando cuidado para que a liberdade de expressão e os direitos legais que possam haver sobre elas não sejam violados.

Dentre outras medidas, recomenda-se que as imagens em movimento, que fazem parte do patrimônio de uma nação – formado por imagens em movimento de produção nacional ou de produção estrangeira, no caso desta ser importante de um ponto de vista cultural ou histórico para a formação do patrimônio de determinada nação – sejam preservadas, e que “dever-se-ia facilitar o mais amplo acesso possível às obras e fontes de informação que representam as imagens em movimento adquiridas, salvaguardadas e conservadas por instituições públicas ou privadas de caráter não lucrativo”.¹

O documento fala ainda da importância da colaboração entre arquivos, em especial na ajuda aos países em desenvolvimento ou dos que não tem condições para preservar seu próprio patrimônio de maneira adequada e do papel do Estado para tomar medidas complementares, como faz com outras formas de bens culturais.

A preservação filmica engloba diversas atividades que devem ser desenvolvidas para que a finalidade última da mesma – o acesso permanente – possa ser atingida. O conjunto dessas atividades poderia ser definido, segundo Carlos Roberto de Souza, coordenador da Cinemateca Brasileira e curador da Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, como (entre outras), na prospecção e coleta, conservação, restauração e duplicação.²

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 reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias, mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. (SOUZA, 2009, pp. 6-7)

¹ UNESCO. *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. Belgrado: 1980. Disponível em: <http://portal.unesco.org>. Tradução nossa.

² SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009. 317p.

Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2009/2009-do-souza_carlos.pdf

Para o autor, a prospecção e coleta e a conservação podem ser consideradas ações básicas iniciais, já que implicam a formação da coleção (tanto de filmes quanto de documentação correlata) e o desenvolvimento das atividades para minimizar (e, quando puder, evitar) todos os danos que esta coleção possa vir a sofrer (procurando interferir o mínimo no material). Não significa, todavia, que essas ações só se darão a princípio. Os arquivos, na medida do possível, continuarão a receber novos depósitos e a manutenção deverá acontecer a todo o momento, senão todo o resto deixa de ter propósito.

A restauração e a reconstrução devem ter especial cuidado no que diz respeito a não interferência, já que ambas podem causar danos irreversíveis se forem realizadas irresponsavelmente. O intuito é recuperar os danos ocorridos nas imagens e/ou nos sons (mas não melhorar o que estiver sendo restaurado), tentando deixá-los o mais parecido possível com como foram produzidos e exibidos em sua concepção original. Estas ações envolvem questões éticas muito delicadas que devem ser pensadas, discutidas e ponderadas antes de qualquer procedimento.

Por último, a duplicação, que tem especial importância para que o acesso possa acontecer evitando assim causar maiores danos ao material original. O material duplicado pode ter fins exclusivos para a conservação, seja de toda a obra ou de determinados elementos, mas pode também facilitar a difusão, diminuindo o risco de novos danos ao original. Não é a mesma coisa que a restauração, mas pode fazer parte do processo e, nos dois casos, uma das questões mais importantes é não deixar de documentar tudo o que for feito, para fins de referência e de transparência do processo.

A importância do acesso e o objetivo de atingi-lo com a preservação voltam a ser ressaltados diversas vezes no texto de Carlos Roberto. Porém, o autor deixa claro o cuidado que se deve ter para que uma atividade não atrapalhe a outra, nas palavras dele, “a preservação é uma atividade que objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a curto e longo prazos. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo.”³

Pode acontecer das obras não estarem aptas ao acesso quando este for solicitado. Nesse caso, se a segurança das mesmas ainda não tiver sido garantida, é aceitável, e até mesmo recomendável, que elas sejam temporariamente vetadas ao acesso, contanto que as providências para reverter a situação estejam sendo tomadas, e que seja esclarecido ao usuário (no caso, o requisitante) o porquê da momentânea negação.

³ *Ibidem.*, p. 7.

A preservação não pode ser considerada como um fim em si mesma. Ela é apenas um meio para que se possa garantir o acesso dos materiais, cuidando para que este não seja feito de forma leviana, sem a devida contextualização ou colocando em risco os materiais que estão sendo preservados.

Assim, preservação e acesso estão intimamente ligados, uma necessita da outra; a primeira, para que a segunda aconteça, e a segunda, para que a primeira tenha sentido. As duas devem ser feitas em conjunto e de forma correta para que a existência dos filmes nas melhores condições possíveis e a possibilidade de se manter disponível aos espectadores seja mantida por tempo indeterminado.⁴

A preservação é uma atividade que precisa estar constantemente sendo realizada. “Nada jamais *esteve* preservado – na melhor das hipóteses, *está sendo* preservado”.⁵ Não basta duplicar ou restaurar; todas as atividades são dependentes entre si. Podem - no entanto, não devem -, ser feitas separadamente. Para que a preservação faça sentido é necessário que todas as tarefas sejam realizadas conjunta e constantemente, e o longo prazo desejado para a duração dos artefatos dependerá da qualidade desse trabalho ao longo da gestão atual e também das futuras.

Preservação não é um processo diferenciado, mas antes uma tarefa de gestão sem fim. Como a gravação ou a película sobreviverá a longo prazo – se sobreviver – será determinado pela qualidade e rigor do processo, no curso de uma sucessão de regimes de gestão, num futuro indeterminado. (EDMONDSON, 2004, p. 20)

O conjunto das atividades desenvolvidas por um arquivo, os objetivos deste, suas tarefas internas e deveres com o público e usuários devem estar regulamentadas em forma de Estatutos e Regimentos Internos disponíveis a quem interessar. Esses documentos são importantes para a credibilidade do arquivo, deixando claro seu papel e seu interesse na relação com a comunidade ao seu redor, além de definir as posições e as escolhas de caminhos para atingir aos seus objetivos. Expressam a posição ética do arquivo e podem ajudar inclusive a atrair investimentos, ajudas e doações.

É bastante comum nas instituições de guarda e preservação de filmes que esse tipo de documento exista na teoria, mas não exatamente na prática, quer dizer, não é raro que a

⁴ Como o tempo já nos mostrou ser possível preservar um filme (película) por pelo menos cem anos se houver um rígido e constante controle de umidade e temperatura dos depósitos onde estão armazenados, este se tornou o tempo mínimo desejável para a sobrevivência de um material desse tipo em um arquivo.

⁵ EDMONDSON, Ray. *Filosofia y principios de los archivos audiovisuales*. 2 ed. Paris, 2004. p. 23. Tradução nossa. Grifo do autor.

própria equipe, ou boa parte dela, nunca sequer o tenha lido. Os objetivos, funções e propósitos normalmente são passados de boca-a-boca, entendidos e vivenciados no dia-a-dia. Muitas questões também são deixadas de fora desses documentos, e poucas vezes eles são atualizados. A falta de um regimento interno claro prejudica não somente o funcionamento dentro da instituição, como prejudica a imagem desta perante o público.

É possível também encontrar casos em que a regulamentação apesar de estar escrita de forma clara, com propósitos coerentes e objetivos importantes, propondo uma relação interessante com a comunidade ao redor, só funcione na teoria, se tornando um documento fantasioso e falacioso. Mesmo que as ideias iniciais fossem mesmo estas, apresentá-las de uma maneira e agir de outra é no mínimo antiético. Esse tipo de atitude pode manchar a reputação da instituição, prejudicando inclusive o financiamento da mesma. Estes documentos existem por um motivo claro de regimento adequado e devem ser constantemente consultados, atualizados e principalmente aplicados na prática:

Sem uma base documentada de políticas e consequente procedimentos, corre-se o risco de que as decisões tomadas sejam arbitrárias, incoerentes e irresponsáveis. As políticas servem como orientação e restrição, e ambas são necessárias. [...] O processo de articulação de uma política é em si uma prova intrínseca da competência do arquivo, assim como de sua cultura e rigor intelectual. (EDMONDSON, 2004, p. 61)

As bases de dados são outra fonte muito rica de informações, nelas estão descritas o conteúdo das coleções: filmes existentes, o formato, dados sobre a produção, estado de conservação, procedência e detentores de direitos, tipo de acervo de cada material, entre outras coisas. Muitas vezes podem não estar completas – novos materiais vão sendo adquiridos, outros sofrem perdas ou são descartados, algumas informações, principalmente no caso de direitos autorais, não estão claras e por isso são deixadas em branco, etc. – e estão sempre sofrendo mutações, já que os próprios materiais mudam, deterioram-se física ou quimicamente ou passam de um acervo a outro – como as cópias de difusão que se tornam cópias de preservação – por isso deve-se ter o cuidado especial de manter estas bases sempre atualizadas.

As bases são essenciais para o funcionamento interno do arquivo, nelas estão indicadas as posições dos filmes nos depósitos e onde estão armazenados os documentos produzidos sobre cada objeto guardado, por exemplo, boletins de revisão ou boletins de catalogação. Funcionam mais ou menos como um mapa descritivo do arquivo: o que são, onde estão e qual a situação de cada material. Sem um controle de todas as movimentações

dos filmes (interna ou externamente), estes acabam por se perder e todo o resto do trabalho se torna impossível.

Em muitos casos, a base de dados de cada arquivo só é acessível para seus próprios funcionários – em alguns casos são abertas ao público, porém com restrições de informações –, e não há um catálogo (ou lista de fácil acesso) à disposição do público ilustrando o que está armazenado e preservado em cada local. A falta desses registros pode tornar o acesso mais difícil. Um usuário poderia facilmente descobrir qual instituição possui uma cópia do que ele procura com uma consulta simples em catálogos disponíveis. Porém, na inexistência destes, a mera busca para a descoberta da localização do material se torna algo enorme. Isto atrapalha não só a pesquisa como também o trabalho do arquivista que tem que parar seu trabalho e indicar todos os filmes que possui e que possam interessar o usuário – e esse trabalho será repetido todas as vezes que o arquivo for interpelado sobre a mesma questão por outros usuários.

Os catálogos ajudam o pesquisador, pois agilizam sua investigação, apresentam novas opções de filmes nos quais nem havia pensado em pesquisar, tornam possível a aglutinação das pesquisas em menos locais (na medida em que se sabe da existência de outros objetos de interesse numa mesma instituição) e ainda podem apresentar opções de filmes em outros formatos, até mesmo no formato original (o qual de início pode não ter sido encontrado), enriquecendo ainda mais a pesquisa.

As instituições também são beneficiadas pelos catálogos, já que poupam muito tempo dos funcionários – que não mais precisam inventariar sua coleção para cada pesquisador individualmente. Além disso, atraem maior público – uma vez que as pessoas passam a saber da existência do material em tal lugar –, e conseqüentemente, aumenta a reputação destes arquivos, que mostram ter uma coleção mais completa e que se permite ser conhecida, além de se mostrarem organizados e a disposição do público. E no mundo dos arquivos, aumento da reputação significa aumento dos investimentos, que significa melhores condições de armazenamento, novas aquisições, melhores condições de acesso – como a criação de mostras – e novamente, aumento do número de usuários, tornando-se um fenômeno cíclico.

Em muitos casos (talvez a maioria), os depósitos dos materiais não são feitos pelos detentores dos direitos autorais dos mesmos. Normalmente vem de coleções particulares, ou de produtoras ou distribuidoras, ou vem de outros arquivos ou outro meio qualquer e, às vezes, o próprio detentor dos direitos desconhece a existência de certas cópias (ou qualquer

que seja o material) em determinadas coleções. Há casos em que a descoberta dos filmes nesses locais pode - e isso ocorre bastante - gerar certos embates entre o autor e a instituição.

A instituição exige do depositante a assinatura de um contrato de depósito⁶ sempre que recebe um filme. Isto acontece para que o arquivo possa se preservar frente a problemas legais e como forma de garantir a execução de seu trabalho da melhor forma possível, cumprindo seu dever de protetor e difusor do patrimônio cultural. Os contratos variam de instituição para instituição, mas no geral tem disposições parecidas: garantem ao arquivo o direito de realizar quaisquer que sejam as tarefas para tornar possível a preservação – inclusive duplicações e restaurações, quando necessárias – e o acesso, desde que seja feito com fins educacionais e não lucrativos e respeitando as cláusulas dispostas em tais documentos.

O contrato de depósito não garante aos arquivos direitos de exploração comercial sobre o filme, mas costumam ser unânimes quanto a possibilidade de torná-lo acessível a quem queira pesquisá-lo e de exibi-lo em suas premissas sem ter ânimo de lucro, desde que o acesso não comprometa a integridade do material. Por ficar proibida a exploração comercial por parte da instituição, fica proibida também a produção e distribuição (gratuita ou não) de cópias do material e a exibição por terceiros sendo necessário, para esses fins, a autorização do depositante e do detentor dos direitos autorais.

Alguns arquivos, principalmente nos menores, quando o depositante e o detentor dos direitos autorais não são a mesma pessoa, ficam com receio de serem requisitados pelos últimos para a retirada do material que acreditam ser-lhes de direito. No entanto, a posse dos direitos sobre o conteúdo não garantem a posse dos direitos sobre a película (o suporte físico). Na maioria dos contratos de depósito fica expresso que o detentor dos direitos sobre o material físico fica sendo o depositante (exceto em casos de doação, quando o detentor deles passa a ser o arquivo) e que este, ao assinar o contrato, permite que o arquivo tenha certa liberdade de ações sobre a película.

Por conta desse receio, mesmo estando de certa forma protegidos, alguns arquivos omitem do público (ou de parte dele, pelo menos em catálogos publicados) parte da coleção. Porém, a consequência da não divulgação são os problemas já citados anteriormente. Os funcionários encontram-se então diante de um dilema, divulgar e arcar com consequências legais possíveis, ou manter às escuras e possuir uma coleção maior e mais desejada na teoria, porém menos conhecida e por isso menos desejada na prática. Este é apenas um dos impasses

⁶ No fim deste trabalho deixo em anexo o modelo de contrato de depósito da instituição estudada no terceiro capítulo, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

enfrentados na profissão e, como todos os outros, pode-se nem chegar a uma conclusão. O ideal é reunir a equipe e decidir conjuntamente que caminho seguir, pensando nos prós e nos contras de cada um, assumindo seus riscos e consequências.

As bases de dados são divididas em diversas partes e nem mesmo todos os funcionários da instituição tem acesso a todas elas, quanto mais um usuário externo. Mas o acesso ilimitado a elas (ou a catálogos, quando existirem) pode também ser questionado, já que algumas vezes podem gerar mais dúvidas do que esclarecimentos. Além dos possíveis problemas legais, os usuários podem nem sempre saber lidar com as informações, podendo até mesmo interpretá-las de maneira errada. A preservadora Sabine Lenk, em uma edição especial da revista de cinema *Journal of Film Preservation*, afirma:

Ocasionalmente a história de um arquivo é tal que a coleção não está documentada de uma maneira que seja facilmente entendida pelo usuário de fora: vários catálogos podem existir simultaneamente, ou parte da coleção não estar totalmente catalogada, ou o acesso ser limitado, ou o sistema de classificação pode ser inadequado ou ter sido alterado com o passar dos anos, etc. Um visitante não treinado pode, portanto, não conseguir achar as informações requisitadas e não conseguir usar o catálogo sem a ajuda do arquivista. Assim, o valor do acesso (ilimitado) ao catálogo pode geralmente ser questionado.⁷

Por isso, no caso em que as bases de dados ou catálogos não sejam sempre atualizadas, ou sejam confusas, podem causar efeito inverso ao desejado – ao invés de aumentar a reputação da instituição, podem diminuir – e nesses casos é preferível que o acesso a elas seja restrito, evitando assim maiores desentendimentos.

Há várias formas pelas quais um arquivo pode incorporar os artefatos em sua coleção. O *Manual de catalogação de filmes* elaborado pela Cinemateca Brasileira, para fins de “tornar explícita esta atividade (catalogação), pela orientação do profissional de arquivos de imagens em movimento quanto aos procedimentos a serem adotados na sua execução”⁸, divide as incorporações em seis formas básicas: empréstimo, duplicação, depósito, doação, compra e produção.

Os dois primeiros são os artefatos em trânsitos, ou seja, entram de forma temporária apenas para que determinada atividade seja cumprida, tais como exibição, pesquisa ou elaboração de cópia, e assim que terminada, voltam aos arquivos de origem. Os demais são formas de incorporação de longo prazo, nos quais os artefatos passam a fazer parte da coleção

⁷ LENK, Sabine. *Journal of Film Preservation*, nº 55, 1997. p. 15. Tradução nossa.

⁸ CINEMATECA BRASILEIRA. *Manual de catalogação de filmes*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002. p. 4.

sendo submetidos às diversas atividades ali desenvolvidas para preservá-los e torná-los acessíveis. Com exceção da produção – quando o arquivo é também autor –, todas as outras podem envolver ou não aquisição de todos os direitos juntamente com os artefatos, isto vai variar de caso a caso.

As formas de acessar os materiais disponíveis em um arquivo podem ser basicamente divididas em duas, uma com iniciativa do arquivo e outra com iniciativa do usuário ou, como são também conhecidas, acesso ativo e acesso reativo.⁹ Em ambos os casos, o acesso não significa somente exibir o filme ou deixá-lo disponível ao pesquisador. As duas formas do mesmo precisam existir para que o trabalho de preservação realizado faça sentido, mas há de ser feito com muito cuidado, respeitando o filme enquanto artefato – não apenas enquanto conteúdo. Sua história, desde sua criação, chegada ao público pela primeira vez e todo o processo pelo qual passou nos anos em que esteve no arquivo fazem parte do que o artefato representa e, portanto, devem ser passadas ao usuário.¹⁰

O acesso ativo representa qualquer forma de difusão dos artefatos que parta do próprio arquivo, seja periodicamente – semanal, mensal, etc. – ou esporadicamente – como no caso de mostras extraordinárias ou exibições únicas. A exibição ao público – chamada também programação –, de forma pensada e organizada, dos filmes preservados pelo próprio arquivo (ou por outros) em determinada sala de cinema pode ser considerada, de certa maneira, uma das missões mais importantes de um arquivo. Através dela se cumpre parte do propósito da preservação, com ela o arquivo faz chegar até o público sua própria coleção¹¹ e assume uma posição que é indispensável a qualquer arquivo: um papel de liderança e responsabilidade, cumprindo seus objetivos sem a necessidade de ser requisitado para tal.

Programação envolve apresentação ao público, em uma base regular e de forma organizada e selecionada, de filmes preservados pelo arquivo (e frequentemente também de títulos que não estejam na coleção permanente do mesmo). É comparável à forma de exibição pública das coleções tal como praticado por museus de arte, que mostram sua coleção de acordo com várias classificações temáticas, ocasionalmente complementadas por empréstimos de outras instituições (sejam elas museus ou outros).¹²

⁹ “Active access” e “reactive access” como encontrado nas bibliografias utilizadas. Também encontrado, porém mais raramente, como “active access” e “passive access”.

¹⁰ Todas essas ações implicam na contextualização dos artefatos, assunto de extrema importância para este trabalho, mas que serão aprofundadas somente no próximo capítulo.

¹¹ Não é raro que um artefato seja emprestado a outro arquivo, podendo fazer parte de uma programação deste, por isso é essencial e ético que sempre se deixe claro a origem do material, evitando assim que o público entenda a coleção de maneira errada.

¹² LENK, Sabine. *Journal of Film Preservation*, nº 55, 1997. p. 3. Tradução nossa.

Quando o arquivo não possui uma sala de exibição própria, dentro ou anexa às suas instalações, a programação fica comprometida ou se torna mais difícil. Conseguir (alugar, comprar ou adquirir permissão para usar de alguma outra forma) uma sala fora de suas dependências pode ser complicado e mesmo que isto aconteça, a instituição ainda tem que lidar com os direitos que protegem os artefatos. Os contratos assinados pelos depositantes normalmente cobrem somente exposições nas dependências das instituições e entender até onde vai os limites destas pode ser mais difícil do que parece.

Há que se tomar especial cuidado com artefatos emprestados de outros arquivos para que o público não interprete errado as coleções. Sem os devidos esclarecimentos da origem dos filmes presentes em uma programação, um usuário pode achar que todos os filmes fazem parte da mesma coleção. O trabalho de esclarecimento cabe ao organizador das exposições¹³, seja de forma falada – em exposições antes de cada apresentação – ou de forma escrita – em textos únicos, catálogos ou outros.

A programação, quando bem executada, pode ser uma grande aliada no aumento da popularidade dos arquivos. Ela atrai o público e mostra como os arquivistas estão interessados em fazer sua coleção chegar até as pessoas, dando a estas a chance de saber mais sobre seus acervos. Nesse sentido, colaboram para que o outro tipo de acesso – o reativo – aconteça.

O acesso reativo é aquele que parte do interesse do usuário. Nesse caso, o pesquisador procura descobrir quem possui os materiais que está buscando, o que precisa fazer para ter contato com eles, quais são as formas possíveis de se fazer as pesquisas e o que precisa (se precisar) dar em troca para poder fazê-las. Em suma, a ação parte toda do pesquisador; o arquivo, como o próprio nome sugere, apenas reage ao interesse do usuário.

Nessa situação, cabe ao arquivo tentar ajudar o usuário de todas as formas possíveis. Este entra com o pedido e aquele tenta suprir suas demandas, disponibilizando todo o material que possui, assim como as informações acerca deles. A disponibilização, no entanto, vai depender de uma série de condições e nunca, ou quase nunca, vai ser imediata. A preparação dos materiais e dos aparelhos que serão utilizados para o visionamento, bem como a disponibilização dos mesmos e dos funcionários para fazê-los, demanda tempo e organização. Por isso, é imprescindível que o usuário tenha em mente o trabalho que essa demanda envolve, fazendo seus pedidos com devida antecedência e tendo paciência e tempo de sobra para aguardar toda a preparação necessária.

¹³ Ou, como veremos no próximo capítulo, o curador.

Há diversos modos de se entrar em contato com o arquivo, variando de acordo com cada local e cada situação, os mais comuns são: telefone, presença física no local, e-mail ou outro tipo de correspondência. Em alguns casos, o contato direto pode ser mais proveitoso, porém o telefone pode ser mais rápido, em outros o e-mail pode ser mais prático e respondido com mais calma, mas pode ser mais demorado. O fato é que cada instituição tem uma maneira de trabalhar e é indispensável que o pesquisador respeite cada uma e tente se adaptar a rotina do local.

O arquivo também não pode esquecer que seu trabalho precisa de público para ter sentido, que para atingir seu objetivo principal precisa ter pessoas interessadas em acessar sua coleção. Por isto é preciso que a instituição saiba receber seu público e seja a mais prestativa possível dentro de suas possibilidades e limitações, tentando também se adaptar aos visitantes e suprir as demandas, aceitando sugestões e tentando sempre melhorar os seus atendimentos.

O acesso nos dois casos pode demandar cobrança por parte do arquivo, seja em dinheiro ou em alguma outra contrapartida, o que não significa que o mesmo esteja querendo lucrar de alguma forma. O dinheiro, como é comum (mas não a regra) no acesso ativo através da cobrança pelo ingresso, deve ser usado para a manutenção da continuidade do trabalho realizado e não para ganhos extras. No acesso reativo, a cobrança em dinheiro é mais comum quando o usuário requisita a produção de cópias de documentos ou de materiais por inteiro ou de parte deles e normalmente servem apenas para cobrir os gastos para realizá-las.

O mais comum é que as instituições aceitem outras formas de contrapartida, principalmente nos casos de acesso requisitado pelo pesquisador. Neste tipo de situação é mais comum que se peça em troca um exemplar dos trabalhos que estão realizando – sejam eles filmes, artigos ou outros. Doações de outros materiais úteis ou outra troca, seja de objetos ou informações, também costumam ser aceitos.

No acesso sob demanda, quando não se pede também produção de cópias dos materiais, apenas visualização nos locais onde estão sendo preservados, não há necessidade de esclarecimentos acerca dos direitos protetores das obras. Já quando o pesquisador requisita uma reprodução, o mais comum e mais simples é que se peça para que junto da requisição seja entregue um documento probatório da liberação dos direitos por parte do detentor dos

mesmos e a assinatura de um termo de responsabilidade e termo de uso por terceiros, para que, caso o usuário faça mau uso da cópia, o arquivo não seja responsabilizado.¹⁴

Nem todos os materiais ficam disponíveis para qualquer pessoa. Normalmente a política adotada pelos arquivos é a de dar acesso às cópias de difusão¹⁵ e, somente em casos especiais, dependendo de quem está pesquisando e qual a finalidade da pesquisa, é concedido o acesso às matrizes¹⁶ e materiais mais frágeis e raros – por exemplo, materiais em suporte de nitrato de celulose.

O acesso também pode acontecer de forma combinada, ou seja, uma junção do ativo com o reativo. Em festivais, mostras ou outra programação na qual envolva o arquivo e pessoas de fora pode acontecer uma combinação. A organização pode requisitar alguns filmes, mas pode também deixar que o arquivo sugira e selecione alguns deles.

Independente de qual tipo de acesso, o tipo de usuário também varia. Sabine Lenk ressalta que “a princípio, visitantes podem ser divididos em três grupos reconhecíveis, cada um deles tratado diferentemente – ou seja, cada um será regido por um conjunto de regras diferente desenvolvidas pelo arquivo de acordo com o requerimento particular do usuário”.¹⁷ São eles: os usuários individuais – pesquisadores, historiadores ou pessoas interessadas na área –; as organizações educacionais e culturais – universidades, organizadores de mostras, cineclubes -; e empresas comerciais ou indivíduos em busca de materiais para criação de novos trabalhos que serão comercializados.

O tipo de material disponível e a contrapartida pedida pela instituição estão diretamente ligados ao tipo de usuário. Pesquisadores e historiadores geralmente estão mais acostumados com a natureza do trabalho e são mais cuidadosos, além de terem quase sempre objetivos educacionais e informativos. Podem ser também curiosos ou familiares dos

¹⁴ O termo de responsabilidade é importante para que o arquivo seja protegido do mau uso que os usuários possam fazer das reproduções. Entretanto, a instituição não pode esquecer que faz parte de seu trabalho instruir e educar seus visitantes sobre a ética e o correto uso dos materiais copiados.

¹⁵ Versão final e acabada do filme que tem por finalidade ser exibida. É diferente da cópia de preservação, que se trata de uma antiga cópia de difusão que passou ao acervo de matrizes.

¹⁶ “São materiais que unicamente saem dos depósitos para servir como originais, como elementos de comparação na obtenção de novas reproduções ou para outros trabalhos diretamente relacionados com a preservação ou restauração do filme a que pertencem”. DEL AMO GARCÍA, Alfonso. *Clasificar para preservar*. México: CONACULTA/Cineteca Nacional/Filmoteca Española, 2006. p. 149. Existem diversos tipos de materiais que podem ser gerados nos vários estágios da produção de um filme e podem, de uma maneira geral, ser divididos em dois grupos: matrizes e cópias de projeção (ou difusão). Estes últimos são todos os materiais que contem a versão final do filme e, como o nome sugere, são destinados à exibição. Já os primeiros são todos os outros materiais não destinados à exibição, são os diversos materiais produzidos desde a filmagem até a feitura do internegativo a partir do qual serão feitas as cópias de projeção. Quando estas já não mais estão em condições de serem exibidas, ou quando uma delas é o único material que o arquivo possui de um determinado filme, ela passa à condição de cópia de preservação, ou seja, passa à condição de matriz.

¹⁷ LENK, Sabine. *Journal of Film Preservation*, nº 55, 1997. p. 9-10. Tradução nossa.

envolvidos nas produções. Costumam ser grandes aliados dos arquivos, graças aos seus conhecimentos e às divulgações que fazem em seus estudos e artigos do trabalho realizado nestes locais. Devido à sua maior ligação com a instituição, ao trabalho minucioso de investigação e às divulgações e ajudas prestadas podem ter acesso aos artefatos mais delicados e ficar isentos de qualquer outro tipo de retribuição. Estão incluídos nesse grupo, os curiosos e interessados em cinema que frequentam as programações organizadas pelas próprias instituições. Nesse caso, a contrapartida (quando existe) costuma ser o ingresso (pago em dinheiro ou qualquer outra coisa exigida).

As organizações educacionais e culturais, como sugere a denominação, têm interesses similares aos dos usuários anteriores, com uma diferença básica: estão quase sempre interessados em materiais de projeção.¹⁸ O objetivo básico é a informação e/ou educação por meio da projeção dos filmes. No caso dos direitos sobre estes filmes não pertencerem ao arquivo e por se tratar de exibição por terceiros e fora das premissas do mesmo – ainda que sem fins lucrativos –, a autorização por parte dos detentores legais é necessária. A contrapartida varia muito de caso a caso e de arquivo para arquivo nesta situação. Pode ser desde doações de insumos¹⁹ até doações de cópias novas.²⁰

Para o último caso de usuário, se faz necessária liberação legal para a utilização dos artefatos, assim como o caso anterior. Normalmente, esses usuários estão atrás de trechos específicos de filmes (imagem ou som) para usarem em novas criações que serão exploradas comercialmente. Como sua finalidade é basicamente comercial, as contrapartidas exigidas costumam ser maiores, como produção de novos materiais em película, doação de maior quantidade de insumos ou outros.

Os empréstimos dos artefatos, além das contrapartidas, assinaturas de termos e documentos de liberação de direitos, são (ou deveriam ser) seguidos de recomendações e certas exigências quanto à maneira como esses filmes serão exibidos. Nos casos de exibições nos próprios ou em outros arquivos, o controle e o cuidado são muito maiores, mas se torna muito mais complicado quando a exibição é feita por pessoas não ligadas à atividade de preservação. Não é raro que materiais sejam danificados por conta justamente do descaso nas projeções. Os termos de responsabilidade servem também para que os artefatos sejam

¹⁸ Nem sempre nos formatos originais. Na maioria das vezes procuram cópias digitais ou em vídeo, por serem mais práticas e fáceis de transportar e exibir. Além de, muitas vezes, nem ao menos possuírem máquinas para projeção dos formatos originais.

¹⁹ Latas, pontas de película para os filmes, luvas de algodão, núcleos (vulgo “batoques”) ou qualquer outro objeto utilizado na conservação dos artefatos.

²⁰ Nos formatos originais ou não.

protegidos contra possíveis danos, obrigando os que fizerem o empréstimo a terem maior cuidado nas projeções e até mesmo a custearem novos materiais no caso de grandes estragos.

Existem diversos equipamentos e locais que podem ser utilizados para dar acesso aos artefatos pesquisados. O mais comum no acesso ativo é a sala de cinema, mas ela pode também ser utilizada no acesso reativo – na sala do próprio arquivo ou outra selecionada pelo usuário. A utilização da sala de cinema do próprio arquivo no acesso sob demanda é mais comum para pesquisa de grupos. Mas outras salas também são muito utilizadas por organizações culturais, universidades e cineclubes.

As projeções de materiais sob preservação é ainda mais complicada do que de filmes novos devido à delicadeza dos mesmos e a existência em muito menor número (muitas vezes cópia única nos acervos). Pensando nisso e no fato das técnicas de projeção de filmes não serem devidamente reguladas e seguidas, a Federação Internacional dos Arquivos de Filme (FIAF)²¹, juntamente com a *Norsk Filminstitutt* (Instituto de Filme Norueguês), lançou em 2005 o *The Advanced Projection Manual*.²² Um manual que apresenta os conhecimentos, conselhos e técnicas necessárias para que filmes clássicos sejam projetados de forma devida utilizando equipamentos modernos. Recomenda-se que todas as instituições associadas à federação (ou mesmos as não associadas) adotem e sigam na prática as instruções do manual para tentar minimizar (ou evitar) danos causados aos artefatos no ato da exibição destes.

A adoção do manual e a fiscalização das projeções podem até serem feitas dentro dos cinemas das instituições, porém se tornam bem mais difíceis quando se trata de exibição por terceiros. Nestas situações, a única proteção acaba sendo os termos de responsabilidades assinados no ato dos empréstimos, que em caso de danos severos chegam a vetar fornecimentos futuros de outros materiais a estes usuários.

Além das salas de exibição, os arquivos em geral possuem diversos equipamentos que podem ser utilizados. Estes são escolhidos de maneira a suprir da melhor forma possível as demandas das pesquisas. Existem mesas verticais com pequenas telas e com leitores de som que exibem as películas de maneira mais simples do que com grandes projetores de cinema.²³ Estas têm a vantagem de, além de serem mais fáceis de utilizar, permitirem diversas ações como pausar, retroceder, avançar, etc. apenas com alguns toques de botões. Pela tamanha

²¹ Federação com maior número de instituições associadas dedicadas à salvaguarda das imagens em movimento e à defesa do patrimônio filmico como bem cultural.

²² FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. *The advanced projection manual*. Paris/Oslo: FIAF/Norsk Filmlnstitut, 2005. 266p.

²³ Essas máquinas são popularmente conhecidas, no Brasil, como “vedetes”, uma vez que seu fim é o visionamento do material.

versatilidade são muito utilizadas pelos pesquisadores quando querem analisar uma cena específica ou mesmo o filme todo. São também muito usadas pelos arquivos na catalogação dos materiais para extrair o máximo de informação possível sobre estes.

Quando o interesse do pesquisador é apenas algo mais específico e simples, sem necessidade de assistir ao filme, ou ver a experiência da imagem em movimento, ou seja, quando o interesse é especificamente pela imagem fixada – por exemplo, quando o pesquisador quer tirar fotos de algum fotograma do filme – é habitual que o equipamento utilizado seja a mesa enroladeira. Esta é muito mais rudimentar do que a outra, sendo composta basicamente de uma mesa horizontal com dois pratos, manivela e luzes. Ela é usada todos os dias na preservação das películas, servem para analisar meticulosamente o estado de conservação das mesmas, além de prepará-las para as saídas dos arquivos ou entrada nos depósitos.

Há outros equipamentos possíveis de serem utilizados para o acesso dos filmes em película, mas não tão comuns – é o caso da moviola, que pode servir para os mesmos fins de pesquisa que a mesa enroladeira. No entanto, as moviolas quase não são usadas para pesquisa, pois apresentam diversas outras ferramentas e opções que não costumam ser úteis para estes fins.²⁴

Os arquivos possuem quase sempre uma grande coleção de cópias em outros formatos que não a película. É o caso dos filmes em suporte eletrônico. Estes são muito requisitados no acesso reativo, principalmente pelo segundo grupo de usuário, as organizações culturais, universidades e cineclubes. Estes querem, na maioria das vezes, exibir os filmes para pequenas plateias a fim de ilustrar algo ou simplesmente levar o filme ao conhecimento das pessoas. Não é raro que queiram apenas uma cópia de certa qualidade, qualquer que seja o formato. Por estarem basicamente interessados no conteúdo, acabam optando pelo empréstimo destes materiais ao invés das películas. Além do fato de não ser comum que estas organizações tenham aparatos técnicos e pessoas capacitadas para a exibição nos formatos originais desses materiais.

Seja qual for o equipamento utilizado para se ter acesso a um filme ou quem quer que o esteja acessando, é papel fundamental do arquivista – ou mais especificamente como veremos a seguir, do curador – apresentar todas as possibilidades e esclarecimentos

²⁴ Diferentemente das “vedetes”, as moviolas são concebidas para a montagem dos filmes. Com o advento da tecnologia digital, esses equipamentos ficaram obsoletos, embora ainda sejam utilizadas em arquivos de filmes.

necessários para que o acesso seja feito da forma a mais adequada e que se tire o máximo de proveito dessa atividade.

CAPÍTULO 2 - A CURADORIA NOS ARQUIVOS DE FILME

A ideia de curadoria aplicada aos arquivos de filmes é algo muito recente. Por mais que certas preocupações acerca da aquisição, conservação e mesmo exibição dos materiais já existam há décadas, o uso do termo curadoria aplicado a instituições de preservação das imagens em movimento e sua definição enquanto profissão essencial e independente de outras só surgiu poucos anos atrás.

Mesmo no campo das artes plásticas, a atividade como conhecemos hoje também não é tão antiga. A montagem de exposições de obras de artes, suas seleções e organizações nos espaços, foram feitas de forma muito parecidas durante muitos anos, seguindo um critério de distribuição dos objetos que variava de acordo com uma hierarquia pré-determinada. Desde o início do século XVII – quando do surgimento dos salões de exposições de Paris – até o surgimento da arte moderna, os quadros eram espalhados pelas paredes segundo classificações temáticas, tais como história, personalidades, gênero e outros. Foi só a partir do início do século XX, quando o próprio espaço onde as obras estavam expostas ganhou nova conotação e importância, que as exposições começaram a tomar formas drasticamente diferentes.

O ofício de curador no campo das artes plásticas não possui uma data de início, foi se criando e se desenvolvendo com o tempo. As mudanças na forma de perceber os espaços das exposições, como espaços presentes e influentes no contexto das exposições, foram decisivos para uma nova organização das obras de arte nas exposições e uma aproximação da ideia de curadoria em artes plásticas que temos hoje.

Um dos pioneiros nestas mudanças foi o alemão Alexander Dörner, diretor do *Landesmuseum* em Hanover entre 1922 e 1937. Segundo a pesquisadora e curadora de arte Rejane Cintrão, até início do século XX as galerias deste museu “eram montadas conforme as tradicionais mostras francesas, ocupando quase toda a superfície da parede, em alguns casos seguindo critérios de simetria.”²⁵ Foi só com a chegada de Dörner à direção que as mudanças se deram:

Dörner passou a reunir as obras visando seu contexto original, criando salas especiais com unidade narrativa e acompanhadas de um guia impresso por meio do qual o visitante podia obter mais informações sobre as obras e o roteiro da exposição – buscando uma ambientação especial para cada época.

²⁵ CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 29.

As salas medievais, por exemplo, eram escuras, enquanto as do Renascimento, brancas com elementos estruturais de arquitetura.²⁶

Este tipo de organização muda em certos aspectos de acordo com cada exposição, cada curador, cada modo de trabalhar. Mas a ideia da ambientação, da exploração dos espaços e, principalmente, das informações e esclarecimentos sobre o que está sendo exibido – independente da forma como a exibição estiver sendo feita – são questões que permanecem até hoje e que tem vital importância para o trabalho de curadoria, seja aplicado às artes plásticas seja aplicado aos filmes.

O trabalho de curadoria em mostras de filmes tem muita coisa em comum com o das artes plásticas. Assim como esta, sua principal responsabilidade deveria ser a máxima elucidação sobre os objetos (no caso, os filmes) que estão sendo exibidos. Certas perguntas deveriam ser pensadas e respondidas, deixando claro para o público a razão de todo o trabalho, questões como: por que tais filmes foram escolhidos? Por que outros ficaram de fora? Qual a relação de um filme com outro e com o tema da mostra em geral?

Mesmo que se consiga mostrar um número grande de filmes (às vezes uma retrospectiva completa de certo diretor), a simples seleção de diversos filmes, exibidos sem qualquer critério de projeção ou sem qualquer esclarecimento sobre os mesmos e sobre a mostra em si não vai significar um trabalho de curadoria. Este envolve diversas outras ações que importam para a compreensão dos materiais enquanto artefatos e enquanto sua história.

O ofício de curadoria, aplicado aos arquivos de filmes, tem basicamente duas formas diferentes de abordagem, uma que se refere ao acesso – particularmente nas programações – e uma que se refere ao trabalho realizado internamente às instituições. O surgimento dos dois tipos, assim como nas artes plásticas, não tem data precisa, mas pode-se dizer que principalmente a partir da grande difusão da tecnologia digital no final do século passado e suas implicações (e mudanças) para o campo da preservação audiovisual, trouxeram à tona a necessidade de se discutir e repensar técnicas e ações tanto da conservação quanto do acesso.

Seja nas programações ou nas diversas atividades que compõe a preservação até o acesso dos filmes, a principal tarefa desenvolvida pelos profissionais dos arquivos deveria ser a interpretação dos materiais. Qualquer que seja a ação desempenhada sobre os objetos da instituição, ela deve sempre estar acompanhada da interpretação dos mesmos. Esta é o cerne da curadoria realizada nos arquivos.

²⁶ *Ibidem*, p. 34.

No livro *Film Curatorship*²⁷ - o único dedicado exclusivamente à curadoria de filmes publicado até o momento –, os quatro autores definem interpretação como sendo “a arte de explicar os itens de uma coleção, deixando claro seu contexto, experiência, sentido e significado cultural.”²⁸ Para eles, a interpretação é o ponto inicial e central para se desenvolver corretamente todas as tarefas relacionadas com a guarda e acesso dos filmes, e está na base do que entendem como curadoria.

Já a curadoria, ainda segundo estes autores, é indispensável em qualquer tarefa desenvolvida nos arquivos. Não pode haver preservação nem acesso sem que estes estejam imersos em um trabalho curatorial. Isto fica claro na definição de curadoria, proposta em *Film Curatorship*: “a arte de interpretar a estética, a história e a tecnologia do cinema através da seleção da coleção, da preservação e da documentação dos filmes e da exibição dos mesmos em apresentações por parte dos arquivos.”²⁹

Como vimos no capítulo anterior, diversas são as atividades desenvolvidas dentro de um arquivo para atingirmos a preservação dos artefatos, todas elas devem ser realizadas cuidadosamente e pensadas como partes de um conjunto. O trabalho de curadoria não deve ser diferente, não pode ser pensado isoladamente, ele deve estar presente em cada uma destas atividades para que a coleção seja preservada e apresentada nas melhores condições e da forma mais fiel possível ao seu contexto original. A interpretação deve estar presente em todos os momentos desde a aquisição dos artefatos até a disponibilização destes para o acesso.

Para interpretar uma coleção e poder realizar corretamente todas as tarefas envolvidas na preservação e no acesso dos filmes, a primeira coisa que se deve ter em consideração é a vital importância destes filmes enquanto artefatos e não apenas enquanto conteúdo. O suporte sobre o qual as imagens em movimento estão armazenadas possui tanto valor quanto as imagens em si. O suporte é parte da “estética, história e tecnologia” destes filmes, por isso, para apreender estes de forma correta é necessário conhecê-los enquanto artefatos, ou seja, enquanto forma e conteúdo.

Interpretar um filme significa então respeitá-lo enquanto artefato. Qualquer que seja a atividade desempenhada em um arquivo, o suporte nunca deve ser subjugado em detrimento do conteúdo. Os filmes chegam ao público de determinada maneira e esta maneira faz parte de suas histórias. Os filmes se tornam conhecidos dependendo da forma como chegam aos

²⁷ USAI, Paolo Cherchi; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Viena: Österreichisches Filmmuseum/SYNEMA-Gesellschaft für film und media, 2008. 240p. Tradução nossa.

²⁸ *Ibidem*, p. 235.

²⁹ *Ibidem*, p. 231.

espectadores inicialmente, e esta forma deve ser preservada se quisermos entender e conhecer não só os filmes, mas também a história da qual ele faz parte.

Por isso, não é possível pensar em acesso desvinculado de uma curadoria. Os materiais disponíveis aos usuários – seja de forma ativa ou reativa – devem ser, sempre que possível, os artefatos originais. E todas as demais informações necessárias à maior compreensão dos mesmos devem ser disponibilizadas juntamente com eles. É obrigação dos arquivos interpretar os materiais quando alguém os procura, assim como quando a iniciativa parte das instituições. O acesso permanente é o objetivo principal destas, mas não tem o devido valor se não for feito corretamente.

É comum hoje em dia que os arquivos possuam também cópias dos seus filmes em diversos formatos que não o original e estas cópias são muito usadas para dar acesso a sua coleção. Não é raro que usuários procurem os arquivos pedindo cópias digitais para exibirem ou mesmo para pesquisarem, preocupados somente com o conteúdo destas. Para muitos, a qualidade dos formatos não importa muito, sendo plenamente aceitável, por exemplo, um DVD. Como estão interessados basicamente no teor dessas cópias, não chegam nem a perguntar sobre a possibilidade do visionamento ou empréstimo de uma película.

Os usuários às vezes nem sabem qual é o formato original do filme e mesmo quando sabem, por achar mais simples e cômodo, se satisfazem com formatos alternativos. É aqui que entra o papel de educadora que cabe à instituição de preservação de filmes. Independente do pedido feito a ela, esta deve esclarecer ao máximo todas as possibilidades e oportunidades que são de direito do usuário. Informando a este sobre todas as opções de acesso – inclusive, e principalmente, a do artefato original – e sobre todo o conhecimento que tem acerca do filme procurado, o arquivo evita a posição indesejada de apenas reagir à demanda, mesmo quando o acesso não é ativo.

Paolo Cherchi Usai, ao contar, em *Film Curatorship*, sobre a forma como os usuários eram tratados no *National Film and Sound Archive* da Austrália no momento em que ele começou a trabalhar nesta instituição, deixa claro a importância de se apontar todas as opções de acesso existentes em um arquivo:

Eu descobri que o usuário era definido no arquivo [NFSA] como “cliente”, o que era entendido por eles como sendo um termo neutro. Para mim *não é* um termo neutro, porque possui uma conotação econômica muito forte: isto é o que o cliente quer, e se o cliente quer uma fita VHS, nós damos a ele uma fita VHS. Foi aí que eu comecei a sugerir, “E se você disser ao que você chama de ‘cliente’ que, você pode ter a fita VHS, mas pode também ter uma cópia em 35mm, ou pode também ter uma cópia 16mm?” Mas, então me

disseram, se isto é o que o cliente quer, por que discutir com o cliente? Eu pensei, Aha! É aí que começa a interpretação. É sugerindo que, “se você realmente quer uma fita VHS, tudo bem – mas você sabia que nós temos uma linda cópia em 35mm do filme?” Isto é, em si, uma forma de interpretação. (USAI et al., 2008, p. 143; a tradução é nossa; o grifo é do autor)

O artefato original pode em alguns casos não estar apto para o acesso; nesse caso, a situação pode ser a inversa da anterior. Pode ser que o usuário chegue até o arquivo e peça para ver uma cópia em 35mm e esta não estar disponível. Neste caso, o curador do arquivo deve dar todas as explicações necessárias sobre o porquê de tais materiais não estarem acessíveis no momento, apresentando alternativas e devidas contextualizações sobre os filmes fornecidos em outros formatos.

Assim, os formatos alternativos podem ser grandes aliados do acesso, porém, nunca devem ser substitutos definitivos dos artefatos originais. O arquivo deve sempre buscar preservar e difundir o filme em seu suporte original; os outros formatos devem existir apenas como alternativa para os casos já descritos. Todas as informações adicionais e documentações correlatas³⁰ vão ser extremamente úteis para ajudar a compreender os filmes, principalmente nestes casos de ausência de cópia em suporte original.

Caso o desejo do usuário, mesmo depois dos esclarecimentos do curador sobre a possibilidade de acessar o artefato original, ainda seja o de acessar o filme de outra forma, nesse caso, o que resta ao arquivo é fornecer o que o indivíduo quer. Porém, mesmo nestes casos, o curador deve contextualizar o filme para o usuário, explicando sobre sua origem e as diferenças existentes entre o que ele irá ver e o que ele deveria estar vendo, caso acessasse o original.

Como vimos no capítulo anterior, acesso reativo pode acontecer também na forma de cessão de cópias para exibição por outros arquivos ou por curadores de mostras, cineclubes ou outros. O empréstimo de materiais é algo de extrema importância no meio da preservação de filmes. Hoje em dia ninguém tem a ilusão de que conseguirá preservar todo o patrimônio audiovisual do mundo nem é esperado que isso ocorra. É difícil até mesmo preservar todo o patrimônio audiovisual de uma única nação.³¹ Por isso, a troca de materiais entre arquivos é fortemente incentivada. Trocando materiais estão trocando também informações. É também

³⁰ Documentações diversas relativas ao filme, tais como roteiros, boletins de câmera, planilhas de produção, partituras, cartazes, foto-cartazes, reportagens, críticas, catálogos, entrevistas, entre outros.

³¹ Ainda mais considerando que o patrimônio audiovisual de uma nação inclui não apenas produções nacionais, mas também produções estrangeiras que tenham influenciado a história do audiovisual de uma nação e, por consequência, sua própria cultura.

extremamente importante que os arquivos incentivem as apresentações ainda que não sejam realizadas por eles. Os filmes devem ser exibidos e, por isso, ainda que não possuam salas de exibições próprias ou que não tenha uma programação regular, ceder seus artefatos para exibição por terceiros é muito recomendável.

Os idealizadores das mostras, no entanto, também devem ter um pensamento de curador. Devem ter em mente a importância de todo o trabalho realizado pelos arquivos e a importância dos filmes enquanto artefatos. Seja quem for o curador das apresentações, este deve se preocupar em contextualizar cada obra apresentada. Esta contextualização não necessariamente se dará em forma de apresentação oral antes de cada filme – isto às vezes torna as exibições um pouco cansativas. Ela pode ser feita em forma de textos explicativos distribuídos antes das sessões ou textos em catálogos ou outros. Não importa o método escolhido, o indispensável é que o espectador seja informado e estas elucidações cabem ao curador da mostra.

A curadoria realizada nas mostras e programações é bastante semelhante à curadoria das exposições de obras de artes. Nesse ponto, as principais tarefas vão desde a seleção dos títulos a serem exibidos até a contextualização dos mesmos para o público. Não é raro que estas mostras sejam realizadas por pessoas de fora dos arquivos – o que ocorre muito também no caso de galerias de arte – mas isso não significa que devam ser feitas de maneira diferente, sem a devida interpretação de cada artefato. Esta interpretação será realizada por alguém de fora do arquivo, mas fica a cargo deste se certificar de que o uso da sua coleção por terceiros esteja sendo feito corretamente.

A inexistência das interpretações dos materiais pode levar até mesmo à interrupção de empréstimos futuros. Não informar ou informar errado é exatamente o oposto do objetivo dos arquivos de filme. A negligência nas interpretações dos materiais é tão grave (ou até mesmo mais grave) quanto a negligência do estado físico dos mesmos. Portanto, assim como é aceitável (e até mesmo comum) que os arquivos deixem de ceder cópias para aqueles que as destroem ou causam danos graves, é também aceitável que se tome este tipo de atitude diante do pouco caso para as contextualizações.

É claro que a interrupção dos empréstimos não é a primeira opção. Assim como os arquivos devem educar seus usuários quando estes buscam suas dependências para pesquisar algum material, é também dever destes arquivos educar os curadores que pegam seus artefatos para exibir a outras pessoas. Estes curadores, antes de programadores, são usuários, portanto merecem o mesmo tratamento. Espera-se que enquanto curadores, eles entendam a

importância das contextualizações, mas isso nem sempre acontece. É mais importante esclarecer ao usuário da importância de interpretar cada filme, do que punir ou tentar impedir que erros de interpretação ocorram, impedindo novos empréstimos.

No caso do acesso ativo, o arquivo terá que ter as mesmas preocupações de esclarecimento dos materiais; a diferença é que, sendo ele o proponente da exibição, deve em primeiro lugar tentar exibir os artefatos originais, sem se preocupar com possíveis complicações de se exibir uma película, por exemplo. Nesta situação, o arquivo tem mais controle e mais liberdade nas decisões. E, já que o acesso parte dele, as interpretações irão acontecer (ou pelo menos deveriam) sem que seja necessário qualquer fiscalização.

Os catálogos de mostras, quando elaborados cuidadosamente podem ser grandes aliados do trabalho de curadoria e interpretação dos materiais. Podem ser fontes muito ricas de informações sobre a mostra como um todo, sobre cada filme individualmente e até mesmo sobre as instituições que forneceram as cópias. Podem servir muitas vezes de guias e mapeamentos dos locais onde os artefatos podem ser encontrados. Os catálogos podem ser, portanto, meios de informação muito importantes tanto para usuários quanto para arquivos.

Dependendo do seu conteúdo, seus textos, sua organização e informações, os catálogos podem servir de guia para os arquivos para terem noção da preocupação dos curadores das mostras quanto à interpretação dos filmes. Estes livretos espelham o comprometimento dos organizadores das programações com a contextualização de todo o evento e podem até mesmo servir de fonte de pesquisa no futuro, podendo ser incorporados até mesmo ao acervo de documentação correlata dos arquivos que forneceram as cópias.

Criar catálogos todos os meses pode ser uma despesa muito grande, por isso nem sempre os encontramos nas programações regulares criadas pelos arquivos, pelo menos não impressos. O mais comum nestes casos são a produção e distribuição de pequenos textos avulsos contendo informações sobre a produção do filme e/ou sinopses e até mesmo curiosidades históricas e a criação de espécie de catálogos digitais. Estes são muito interessantes, pois podem conter todos os outros textos, fotos e programações e serem disponibilizados nos *sites* das instituições praticamente sem custos se comparados aos impressos. No entanto, é muito importante que não se esqueçam de atualizá-los constantemente.

A simples opção pela exibição dos materiais em seus formatos originais representa parte de como uma curadoria de uma programação de filmes deve funcionar, mas a curadoria vai muito além disso. É preciso selecionar os filmes de maneira que estes façam sentido um

com o outro e com a mostra como um todo. Os filmes, assim como obras de arte, podem ser vistos de diversas formas. A apresentação de um artefato juntamente com outro em determinada mostra pode nos fazer perceber particularidades dele que não havíamos visto antes. A reunião dos filmes em uma programação é, em certo sentido, muito semelhante ao da seleção de obras de arte de uma exposição. Cauê Alves, crítico, curador e professor do curso de pós-graduação “Arte: crítica e curadoria”, do departamento de comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), afirma que “uma curadoria é sempre feita a partir do que o curador selecionou e do que não selecionou”³² e completa sobre o trabalho da curadoria em artes plásticas:

É por meio da diferença entre cada trabalho que sabemos que não há nenhuma ligação de significação natural e já dada entre eles. O curador, assim como o historiador da arte, explora essas relações de diferença e semelhança sem ter a pretensão de abordar a totalidade de sentidos dos trabalhos. [...] Nenhum trabalho de arte necessita de outro para que possa ser visto. [...] Sem dúvida, quando um trabalho está ao lado de outro, em nosso campo de visão, ou mesmo na memória, eles se comunicam se contaminam, não apenas um doando sentido ao outro, mas permitindo o surgimento de sentidos pela aproximação deles.³³

No caso dos filmes isto também acontece, eles podem ser entendidos isoladamente. E são normalmente criados para serem vistos assim. Entretanto, quando diversos filmes são reunidos e exibidos dentro de um mesmo contexto de uma mostra, eles passam a representar algo mais, continuam tendo significado isoladamente, mas passam a fazer parte de algo maior e representar algo além. A forma como estes filmes são reunidos e apresentados pode implicar o enaltecimento de um aspecto específico em cada um, mas pode também expressar sentidos que não necessariamente representariam sozinhos.

A junção de diversos filmes em uma mostra é algo delicado. É preciso conhecer profundamente cada um deles para entender o que cada um representava na época de sua criação, a história pela qual passaram e quais novos sentidos foram ganhando com o passar do tempo. Novas formas de enxergar uma obra podem ser muito positivas. A percepção que temos das coisas muda com o tempo, o modo de perceber algo hoje não é o mesmo de décadas atrás, logo, é natural que novos sentidos e modos de perceber uma obra artística – como um filme – surjam com o passar dos anos e é ótimo que isso aconteça. O indispensável

³² ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 54.

³³ *Ibidem*, p. 55.

é que se consiga mostrar justamente essas mudanças de percepção, mostrar como a forma que entendemos o filme hoje pode não ser a mesma da época em que foi visto inicialmente. Este esclarecimento é também uma forma de interpretação dos filmes e, portanto, é parte do trabalho do curador.

Já vimos que o acesso permanente é o objetivo final do trabalho de preservação e que para que ele faça sentido e aconteça de maneira correta é necessário que haja a interpretação dos filmes, contextualizando-os aos usuários. Porém, para que isso aconteça, para que possamos chegar até o artefato da maneira que desejamos, de posse de todas as informações sobre ele, é preciso haver um trabalho de curadoria antes que, por sua vez, passe por todo o processo de preservação.

Dentro dos arquivos é onde a curadoria deve começar. Não é possível (ou pelo menos deveria ser assim) pensar em interpretação de filmes em uma exibição sem que exista a interpretação destes mesmos filmes dentro das instituições que os estão preservando e os tornando acessíveis. É preciso ter um pensamento curatorial desde o processo de seleção e aquisição, até o descarte (se houver).

A seleção e aquisição de filmes estão diretamente ligadas ao *status* da instituição e à sua proposta de objetivos de trabalho. Isto significa dizer que a seleção e aquisição vão depender do tipo de coleção que a instituição possui e pretende continuar adquirindo, isto é, por exemplo, se o arquivo possui *status* de regional ou nacional ou universal, etc., se só trabalha com película, ou só com digital, ou se está ligado a alguma outra instituição.

Porém, mesmo após decidir qual será o tipo de coleção que o arquivo irá ter, ainda será necessária uma curadoria para decidir o que aceitar ou buscar ter. Mesmo que um arquivo escolha preservar qualquer obra parte do patrimônio nacional, ainda terá que tomar diversas outras decisões sobre os materiais que aceitará. Estas decisões vão, por exemplo, desde o tipo de suporte até a quantidade de cópias de um mesmo filme que se permitirá preservar.

A maneira como um arquivo surge pode também influenciar no tipo de coleção que ele terá. Por exemplo, se for criado pelo governo pensando na preservação do patrimônio de uma nação, provavelmente terá *status* de nacional e seu propósito será o de tentar preservar toda a produção nacional – e produção internacional quando for pertinente ao patrimônio nacional. Se for criado por uma prefeitura, pensando no patrimônio de um município e dos arredores, provavelmente terá *status* de regional e sua pretensão será o de preservar apenas parte do patrimônio nacional, aquele que cabe à região especificada. E assim por diante. A criação de um arquivo pode estar ligada a diversas questões, desde localidade até um artista ou tema

específico (por exemplo, alguma guerra, em especial) e isto vai influenciar inclusive nas aquisições futuras.

Os espaços físicos, o número de funcionários e o dinheiro disponível são finitos; por isso não é possível preservar tudo. Até mesmo grandes arquivos nacionais que, via de regra, aceitam qualquer filme que seja tido como produção nacional ou de grande importância e influência para a mesma tem suas restrições. É o caso da Cinemateca Brasileira, que hoje em dia – exceto casos especiais e devidamente debatidos – não mais aceita negativos não montados (NI).³⁴ Isto foi decidido por conta do NI não conter a versão final do filme – logo não representa a obra acabada – e por ocupar muito espaço, já que muito material costuma ser produzido e não ser utilizado. No máximo, o que a instituição costuma fazer é pedir para que se faça um corte bruto, excluindo as sequências que não tenham sido utilizadas na versão final do filme.

Qualquer que seja o motivo – aceitar somente versões acabadas ou determinado suporte, ou outro –, a seleção do material e a decisão sobre o que adquirir devem ser cuidadosamente debatidas entre os arquivistas e curadores para que o arquivo possa ter uma coleção coerente, organizada e que cumpra o propósito do arquivo. É importante que este colha o máximo de informações sobre o material no momento em que o estiver adquirindo. Depositantes ou antigos possuidores do material, sejam eles outros arquivos ou colecionadores particulares, costumam possuir informações valiosas sobre os artefatos.

É indispensável, portanto, que o arquivo possua uma política de aquisição e seleção muito bem definida, seguindo seus objetivos e pensando no bem cultural da comunidade a ele ligada, não se deixando reger por pressões externas e de pouca preocupação cultural e educacional. Ray Edmondson, o primeiro a publicar um trabalho sobre a filosofia dos arquivos de filmes, defende que nestas instituições a “[...] seleção, proteção e acessibilidade em nome do interesse público deve ser regida por políticas objetivas, não por pressões políticas, econômicas, sociológicas ou ideológicas tais como ideais de correção da política em vigência. O passado está fixado. Não pode ser alterado.”³⁵

Os arquivos dependem de financiadores para poderem se manter e continuar a realizar o seu trabalho, no entanto, devem ter pulso firme e controle total sobre sua coleção. A seleção dos materiais – assim como todas as outras atividades realizadas no arquivo – não pode ser governada por interesses externos ou por interesses administrativos da instituição. Os

³⁴ Negativo de imagem não montado (NI) é todo o negativo produzido pela câmera durante as filmagens. Incluindo todas as repetições de cenas, filmagens de claquetes e cenas não usadas na versão final do filme.

³⁵ EDMONDSON, Ray. *Op. cit.* p. 9. Tradução nossa.

arquivistas e curadores devem ter total controle sobre as atividades intelectuais desempenhadas nestas instituições, defendendo suas políticas de preservação. Mas, como dependem muito do dinheiro de terceiros – que quase nunca entendem a fundo o trabalho de preservação audiovisual desempenhada pelo arquivo – é interessante que saibam “vender seu peixe” e tenham capacidade de esclarecer a importância do trabalho que realizam.

Como já foi dito anteriormente, antes de colocar os artefatos disponíveis para o acesso, é necessária uma série de medidas para que a preservação seja garantida a ponto de evitar maiores danos aos materiais. Identificação dos materiais, revisões constantes para ter noção do estado físico-químico dos mesmos, reparos de emendas, rasgos, perfurações, armazenamento correto em depósitos específicos são algumas das ações que compõem a conservação dos filmes de um arquivo. Todas elas são indispensáveis para que se tenha controle da coleção e possa ser garantida a preservação e o acesso a longo prazo.

Um dos problemas mais comuns acerca da curadoria na conservação é o fato de que muitas vezes esta atividade é negligenciada em favor do acesso aos materiais. Os curadores têm tendência a privilegiar o acesso frente à conservação, e isso pode colocar todo o trabalho de preservação em risco. Nenhuma atividade deve ser privilegiada frente à outra qualquer. Uma das características mais importantes em uma instituição de preservação (seja qual for o material preservado) é o equilíbrio entre as diversas atividades realizadas lá dentro.

E por isso também é tão importante haver uma separação de cargos entre curador e arquivista. Cada um destes profissionais tem suas especificidades dentro do arquivo, ambos estão ligados a todas elas, mas cada um sob um ponto de vista. Os arquivistas estão principalmente preocupados em garantir que todos os artefatos depositados nos arquivos sejam tratados da mesma maneira e colocados sob preservação e acesso segundo padrões estritamente estabelecidos pela instituição, garantindo uma preservação a longo prazo. Já os curadores estão mais ligados ao desenvolvimento intelectual e cultural das políticas estabelecidas pelos arquivos e da garantia de que as tarefas desempenhadas pelo arquivo estejam seguindo estas políticas.

Como se trata de uma profissão muito recente dentro dos arquivos de imagem em movimento, não é raro que não exista um profissional dedicado exclusivamente a ela. O que acontece comumente ainda hoje é uma aglutinação de tarefas em um só funcionário, ou seja, a mesma pessoa responsável pela garantia do “bem-estar” da coleção é também responsável pela sua interpretação.

Em um dos capítulos de *Film Curatorship*, Usai transcreve um documento que havia publicado alguns anos antes sobre a definição do trabalho do curador e a diferença entre este e o arquivista. Neste documento, intitulado *A Charter of Curatorial Values*, Usai difere os dois profissionais da seguinte forma:

[...] curadores devem contribuir ativamente para o desenvolvimento dos padrões do arquivo, e espera-se que arquivistas usem sua experiência para fazer recomendações aos curadores. A natureza colaborativa da relação do curador e do arquivista é a chave para a vida de uma instituição coletora. Os arquivistas são os guardiões dos padrões que governam a manutenção da coleção; os curadores são os porta-vozes da coleção [...] Curadores e arquivistas têm papéis distintos, porém complementares. (USAI et al., 2008, p. 147; a tradução é nossa)

Duplicar e/ou restaurar os materiais podem tanto ser maneiras de garantir uma melhor conservação dos artefatos, já que estes passam a uma película nova que (ainda) não está em processo de degradação físico-química, quanto podem ser uma forma de garantir o acesso, já que por estarem novamente em ótimas condições físico-químicas podem ser acessados de maneira ideal, sem correrem riscos de serem destruídos (desde que acessados de forma correta, com devidos cuidados).

Seria ideal que todos os materiais que estivessem sob grande risco de se perderem para sempre, ou que todos os materiais que já tivessem entrado em “síndrome do vinagre”³⁶ pudessem ser duplicados e/ou restaurados. Porém, estes processos são muito caros e os recursos, como já dito antes, são reduzidos. O que significa dizer que nem sempre haverá verba suficiente para duplicar ou restaurar todos os artefatos em risco. Nestes casos, será preciso haver um trabalho de curadoria para selecionar os filmes em maiores riscos, levando em consideração diversas questões, tais como estado de conservação do material, existência de outros exemplares no próprio arquivo ou em outros arquivos, relevância para a formação do patrimônio nacional, entre outros.

Até mesmo no caso de haver verba para duplicação ou restauração de todos os filmes, ainda sim, estes processos levam tempo, o que significa que seria necessário um trabalho de curadoria no sentido de selecionar os filmes que primeiro serão submetidos aos processos. Os

³⁶ “Pior forma de deterioração do suporte de acetato, a síndrome do vinagre tem vários estágios e é um processo que não pode ser interrompido, apenas retardado. Pode destruir um filme completamente em poucos anos, dependendo das condições de guarda [...]” Cf. CINEMATECA BRASILEIRA. *Manual de manuseio de películas cinematográficas*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001. p. 31. Dei este exemplo por se tratar de um dos principais problemas enfrentados em termos de deterioração dos filmes nos arquivos, já que, em geral, a maior parte dos acervos de película é em suporte de acetato de celulose (apesar do principal suporte de película usado na produção de filmes hoje em dia ser o poliéster, do qual, por se tratar de um material mais recente, sabemos pouco sobre suas deteriorações químicas).

critérios de seleção podem ser um pouco diferentes aqui. Já que todos serão recuperados, pode ser que as prioridades sejam outras, como por exemplo, filmes que se pretendem exibir brevemente.

A aquisição é uma atividade que não cessa. Mesmo após a formação inicial da coleção, os arquivos costumam continuar recebendo novos artefatos constantemente. Isto implica aumento da coleção e diminuição dos espaços vagos para o armazenamento dos materiais. O ideal seria que novos espaços fossem sendo criados para acompanhar o crescimento das coleções, mas isto nem sempre acontece. Alguns arquivos, em alguns casos, adotam a política de doação de cópias a outros arquivos, seja por possuírem muitos exemplares da mesma, ou outro. Esta pode ser uma forma interessante de liberar novos espaços e colaborar com outras instituições.

Em outros casos, quando os materiais já estão nos últimos estágios de degradação, o ideal é que se tente salvar o máximo possível e que o resto seja descartado. Às vezes, não é possível salvar nada. Mas o ato de descartar um material é algo complicado, principalmente quando se trata de um exemplar único. Há que se tomar muito cuidado para que o máximo possível seja feito para tentar salvar mesmo pequenas partes. Desfazer-se de materiais, seja por doação ou descarte, é algo muito delicado, pois afeta diretamente a coleção dos arquivos.

Entretanto, se pensarmos na importância da criação de espaços vagos para incorporação de novos materiais e na necessidade da eliminação de artefatos que ponham outros em risco³⁷, veremos que muitas vezes o descarte é necessário. Desfazer-se de artefatos é quase sempre inevitável, mas assim como todas as outras atividades do arquivo, é algo que deve ser debatido entre arquivistas e curadores para que nenhuma atitude desesperada e irreversível seja tomada.

Qualquer que seja a atividade realizada com os artefatos, seja dentro ou fora dos arquivos, é preciso sempre ter em mente a importância da curadoria para que estas atividades sejam realizadas da melhor maneira possível. E para isso, é preciso não se deixar influenciar por pressões externas nem deixar que suas políticas sejam ditadas por qualquer motivo ou propósito que não a finalidade educacional e a preocupação com o bem cultural e com o

³⁷ Um exemplo recorrente disto nos arquivos são os materiais que já entraram em síndrome do vinagre. Estes eliminam gases tóxicos que podem contaminar outros materiais armazenados no mesmo local. Quanto mais avançado o estágio de degradação, maior a eliminação destes gases. Idealmente, os depósitos são equipados com exaustores que ajudam a eliminar estes gases para fora destes locais, porém, nem sempre estes equipamentos são suficientemente eficientes. Por isso, o ideal é que seja salvo o que for possível do material o quanto antes, para que o aproveitamento seja o máximo possível e para que as partes degradadas e perdidas para sempre sejam descartadas, eliminando assim uma fonte de contaminação.

público em geral. Por isso é tão importante saber combater as pressões dos financiadores, sejam eles estatais ou privados.

O arquivo precisa ter armas para convencer todos aqueles que fornecem fundos necessários para a continuação do trabalho, da importância de continuar a adquirir, conservar e tornar acessíveis os artefatos de forma contextualizada. A maioria destes financiadores, como grande parte do público e dos usuários das instituições, não entendem o valor do suporte, da contextualização, das informações sobre a história dos artefatos. Portanto, é também importante a elucidação desses fornecedores.

A diferença é que os financiadores nem sempre estão interessados nessas questões, o que interessa a eles é que os arquivos para os quais ministram fundos tenham prestígio e uma coleção invejável. Infelizmente, como deixa claro David Francis em *Film Curatorship*, “o mundo museológico de hoje é parte de uma sociedade capitalista, goste você ou não, e até certo ponto, o sucesso do museu depende de sua coleção ser única e economicamente valiosa – não educacionalmente valiosa.”³⁸

Por isso, a mentalidade burguesa de valoração do artefato enquanto objeto único ainda é muito forte em algumas instituições. Porém, esta mentalidade é extremamente perigosa para a preservação. Em um sentido, põe em risco a sobrevivência do filme no seu suporte original, já que ao existir apenas uma (ou poucas) cópia(s), se esta(s) se perder(em), o artefato se perde para sempre (ou, no caso da existência de poucas, fica mais próximo disto). Em outro sentido, se um arquivo entender a posse de objetos únicos como uma forma de se proteger e garantir novos financiamentos, poderá (e provavelmente o fará) entender que para tirar maior proveito disto só emprestará estes artefatos únicos mediante grande quantia de dinheiro, ou simplesmente não irá emprestá-los. Qualquer uma das opções será prejudicial do ponto de vista da preservação.

A crença no valor econômico dos artefatos pode ser uma maneira de convencer os financiadores de continuar a prover fundos, porém não é uma mentalidade que deva ser aceitável em uma instituição com fins educacionais. Alex Horwath, um dos autores de *Film Curatorship*, propõe como alternativa para a unicidade dos objetos a unicidade das projeções. O autor acredita que, com a crescente digitalização nos processos de produção dos filmes e as constantes alterações nas formas de exibir, só os arquivos (ou, como os autores do livro preferem, museus) serão capazes, no futuro, de exibir os filmes em seus suportes originais (assim como já acontece com diversos tipos de suporte, como por exemplo, películas em

³⁸ USAI, Paolo Cherchi et al. *Op. cit.* p. 90. Tradução nossa.

bitolas³⁹ nas quais não mais se produzem filmes). Portanto, é essencial que se preserve não só o artefato, mas também o que ele chama de sistema de trabalho.

Horwath acredita que é preciso deixar claro o papel dos arquivos como instituições com propósitos educacionais, e que “isso acontece quando focamos em um sistema de trabalho, um processo, uma demonstração, uma performance, ao invés de focar em um objeto/artefato recoberto de ‘magia’, aura, unicidade”.⁴⁰ Para ele, este foco no sistema de trabalho, além de ser indispensável para os arquivos, é também o argumento que devemos usar na captação dos fundos. Temos de ter a capacidade de fazer o governo e os financiadores entenderem a importância de se preservar os artefatos e o sistema que torna possível o visionamento correto destes.

Os arquivos devem possuir um diferencial, algo que os torne únicos e indispensáveis à sociedade e, para o autor, este diferencial é justamente a capacidade de “dar vida” aos filmes, a capacidade de “colocar um objeto-filmico/artefato ‘fora do tempo’ em uma máquina que (se estiver funcionando e se as condições do espaço de exibição estiverem organizadas de acordo) produz o fenômeno que chamamos filme.”⁴¹ Sendo assim, os arquivos devem ter a habilidade de preservar, apresentar e interpretar tanto os artefatos como os sistemas que os tornam possíveis. E para isto não é necessário possuir objetos únicos.

O argumento usado para convencer os governos e financiadores privados a continuarem a prover fundos para os arquivos deveria ser outro, não o da unicidade dos objetos, pensando no valor econômico destes. O argumento deveria ser o de que estas instituições possuem uma habilidade de preservar, interpretar e exibir filmes de uma maneira única, que nenhum outro tipo de instituição possui. Dessa maneira, é possível continuar a receber proventos sem que isto interfira no trabalho realizado.

A habilidade única de tornar parte do patrimônio cultural (a parte que cabe às imagens em movimento) permanentemente acessível a todos que se interessarem, por meio de realização de diversas atividades da área de preservação, é o que tornam os arquivos de filme tão importantes e necessários às diversas nações. Porém, estas instituições têm que ter em mente a enorme responsabilidade que tem em mãos e, acima de tudo, agir diante de qualquer situação tendo a ética sempre em primeiro plano.

³⁹ A bitola de uma película “é a largura ou formato do filme.” *Manual de Manuseio de películas cinematográficas*. p. 30.

⁴⁰ USAI, Paolo Cherchi et al. *Op. cit.*, p. 88. Tradução nossa.

⁴¹ *Ibidem*, p. 85.

Tudo isto só será possível se o arquivo tiver objetivos e políticas de conduta muito coerentes e claras, que tenham sido estabelecidos pensando no interesse e educação do público e respeitando os filmes enquanto artefatos inseridos em um contexto histórico, estético e tecnológico. E é por isso que a curadoria, por meio da interpretação, é indispensável em qualquer atividade desempenhada pelos arquivos de filme. O trabalho do curador deve estar intimamente ligado ao do arquivista, criando assim um equilíbrio entre as diversas atividades desempenhadas no arquivo para que no fim a preservação seja realizada da melhor maneira possível e que possibilite o acesso ideal dos artefatos.

CAPÍTULO 3 - O CASO CTA_v

Na época de sua criação em 1985, o Centro Técnico Audiovisual (CTA_v) tinha como suas principais funções o apoio à produção cinematográfica nacional (principalmente a de cunho independente e filmes de animação), capacitação de profissionais da atividade cinematográfica e difusão de tecnologia para criação de núcleos regionais de produção. Com o passar dos anos, diversas mudanças foram se dando, principalmente no que concerne à administração da instituição, e com isso novas funções foram surgindo e ganhando grande importância enquanto missão institucional.

O CTA_v surgiu inicialmente ligado à Diretoria de Operações Não Comerciais (DONAC) da EMBRAFILME, a partir de uma parceria entre esta e o *National Film Board* (NFB), do Canadá. Com o fim da EMBRAFILME e passando por diversas outras formas de administrações ao longo dos anos, em 2003, foi finalmente incorporado à Secretaria do Audiovisual, que é diretamente administrada pelo Ministério da Cultura, assumindo o nome de Centro Técnico Audiovisual (CTA_v/SA_v/MinC).

A instituição foi acumulando e herdando funções que inicialmente não possuía, como promoção de mostras de filmes de curta-metragem e distribuição de produtos relacionados à indústria do cinema. Se tornando conhecido como grande fomentador da produção e distribuição de filmes nacionais, principalmente de curta e média-metragem.

O acervo do CTA_v foi se formando e crescendo ao longo dos anos. Suas principais coleções têm origem nos anos 1930, época da criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Este foi criado em 1936, durante o governo Vargas, com a função de “documentar as atividades científicas e culturais realizadas no país, para difundi-las, principalmente, na rede escolar”⁴², e foi posteriormente incorporado ao Instituto Nacional do Cinema (INC).

Por sua vez, o INC foi criado em 1966 com o propósito de “ser um órgão legislador, de fomento e incentivo, fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais”⁴³, visando consolidar a ideia de um Estado que possibilitasse o desenvolvimento

⁴² CATELLI, Rosana Elisa. *O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e educação*. p. 2.

Disponível em: <http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/b2d62f74fa61d243a02f4e4f8a3ce8c2.pdf>
Acessado 05 de novembro de 2011.

⁴³ AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000. p. 21.

industrial do cinema no país. O INC, ao incorporar o INCE, aglutina não só suas funções como também seu acervo. A este se juntam novos filmes coproduzidos pelo próprio INC.

Em 1969, com o objetivo de criar um órgão de cooperação com o INC, porém mais voltado para a distribuição e promoção de filmes no exterior e realização de mostras e festivais, é criada a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME). Parte dos recursos que cabiam ao INC é passado para esta nova empresa assim como certas funções. As duas passam a funcionar em conjunto, mas o Instituto se desfaz em 1974 e a EMBRAFILME passa também a ter entre suas atribuições a coprodução, a exibição e a distribuição de filmes em território nacional e o financiamento da indústria cinematográfica no país.

Assim como as atribuições e objetivos vão sendo passados de um órgão a outro, os direitos das obras que antes pertenciam a um órgão também são transmitidos ao outro. E assim, numa sucessão de novos institutos e instituições, numa sucessão de transferências administrativas, chega até o CTAv parte da coleção INCE e INC, além de alguns filmes da EMBRAFILME, que hoje estão lá depositados. As duas primeiras estão entre as coleções mais importantes que a instituição possui, porém, apesar desta ter os direitos sobre todos os filmes dos dois institutos, INC e INCE, grande parte dos materiais está depositado na Cinemateca Brasileira.

Dentre os objetivos do CTAv hoje, ainda estão o apoio à produção e difusão cinematográfica. Porém, de uns anos pra cá, outro setor da instituição tem ganhado grande força, o da preservação de filmes. O acervo além de ser formado por parte dos filmes produzidos pelo INCE, INC e EMBRAFILME, possui ainda inúmeros outros títulos de produção nacional (desde curtas de produção independente até cópias de longa-metragem produzidas para exibição em festivais internacionais) e internacionais pertinentes ao patrimônio nacional ou vinculados à instituição, como é o caso de algumas animações do *National Film Board*.

Por ser herdeiro de diversas instituições extintas, o CTAv tem uma origem conturbada. Sua fundação oficial é tida como a parceria entre o *National Film Board* e a EMBRAFILME no ano 1985, porém permaneceu sem um Estatuto ou Regimento que versasse sobre a preservação filmica. Nesse sentido, por estar diretamente subordinado à Secretaria do Audiovisual adota políticas estabelecidas no Regimento Interno desta⁴⁴ que estabelece entre outras funções: “planejar, promover e coordenar as ações necessárias à difusão, à preservação

⁴⁴ Acessado em 05 de novembro de 2011.

Disponível em:

<http://www.in.gov.br/imprensa/visualiza/index.jsp?data=03/05/2007&jornal=1&pagina=10&totalArquivos=80>

e à renovação das obras cinematográficas e de outros conteúdos audiovisuais brasileiros [...]” bem como orientar e supervisionar as atividades do CTA_v.

Nomes importantes do meio da preservação audiovisual brasileira passaram pelo arquivo dessa instituição, porém o trabalho expressivo que vem sendo feito hoje começou efetivamente no ano 2008. Um projeto de re-estruturação do setor de acervo foi proposto pela preservadora e restauradora Débora Butruce em 2007, ano em que a mesma começou a trabalhar na instituição. No entanto, este projeto só começou a ser efetivado a partir do ano seguinte, com a chegada de Gustavo Dahl à direção. Para conseguir efetivar uma reorganização geral dos depósitos, Butruce conta que “em 2008 várias atividades foram interrompidas, inclusive apoio à festival, durante uma época, e empréstimo de cópias, para gente conseguir dar conta dessa organização básica daqui [setor de acervo do CTA_v]”.⁴⁵

A reorganização dos depósitos, que incluiu adaptação de salas para uso como locais de armazenamento climatizado de materiais, separação de materiais deteriorados dos que estavam em bom estado, reincorporação dos materiais com utilização de nova numeração⁴⁶ entre outras tarefas, se prolongou por quase todo o ano 2008. No ano seguinte, a Cinemateca Brasileira apresenta aos funcionários do acervo e à direção do CTA_v (naquele momento nas mãos de Dahl) uma proposta de parceria entre as duas instituições. A Cinemateca Brasileira possuía um projeto de modernização de equipamentos e digitalização de acervos para a criação de um banco de conteúdos na Internet e este projeto foi apresentado como proposta para ser realizado pelas duas instituições conjuntamente.

O projeto, intitulado “Digitalização de Acervos e Banco de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros”, previa, entre outras coisas, a digitalização do acervo da Cinemateca Brasileira e de parte do acervo do CTA_v. Este último incluía toda a coleção INCE e INC, que está parte depositada em suas dependências e parte na Cinemateca Brasileira. A intenção do projeto é disponibilizar todos os filmes digitalizados em um portal na Internet, que já está disponível em uma versão não definitiva (versão alfa).⁴⁷ Parte dos acervos foi digitalizada, sendo que alguns filmes já estão disponíveis neste portal.

⁴⁵ Em entrevista concedida à autora, no dia 4 de novembro de 2011.

⁴⁶ Cada material armazenado em um arquivo de filme possui uma numeração exclusiva que não se repete. Esta numeração existe para que os materiais possam ser guardados em depósitos mapeados permitindo assim o estabelecimento da localização de cada película. A numeração do CTA_v é representada pelo milhar 50, ou seja, todos os materiais em película armazenados neste arquivo tem uma numeração que vai de 50.000-00 até 50.999-?. Os números após o hífen são referentes à ficha pela qual o filme foi incorporado. Cada ficha hoje em dia possui uma quantidade de números possíveis, porém as fichas nem sempre foram estas, por isso esses números não são tão constantes.

⁴⁷ <http://www.bancodeconteudos.org.br/>

A primeira coleção do CTAv escolhida para ser digitalizada foi a do INCE. Cada um dos materiais desta coleção (seguindo uma lista de prioridades enviadas pela Cinemateca) foram revisados e catalogados para se ter ideia do estado de conservação de cada um. Em seguida, foram comparadas estas informações com as informações obtidas pela Cinemateca para saber se esta possuía materiais – diferentes ou duplicados – do mesmo filme depositado no CTAv e quem tinha os de melhores condições físico-químicas.

Os melhores (nem sempre em película, muitos só existiam em vídeo, ou pelo menos em condições aceitáveis) foram selecionados e, no caso de estarem em melhor estado dos que os depositados na Cinemateca ou serem exemplares únicos, foram enviados para São Paulo para que pudessem ser digitalizados no laboratório dessa instituição. Todos os materiais do INCE que estão sob a guarda do CTAv passaram por este processo. A ideia era que os filmes deste instituto passassem por este processo durante o ano 2010 e que, no ano seguinte, se desse início aos do INC.

A disponibilização de filmes na Internet pode ser algo extremamente interessante, desde que sejam tomados todos os cuidados necessários para não infringir os direitos que os protegem e cuidando para que as obras sejam contextualizadas, informando tudo sobre os materiais originais. Este tipo de disponibilização dos filmes pode ser perigoso de diversas maneiras e está longe de ser o método ideal de se ver um filme originalmente realizado em outro formato, no entanto, pode ser uma ferramenta muito interessante de pesquisa e de ajuda para o arquivo dar a conhecer a sua coleção.

A importância das contextualizações dos filmes, discutida no capítulo anterior, se aplica aqui. O formato de exibição dos filmes no meio virtual não costuma ser nem próximo da qualidade da exibição em película, mas ainda assim pode ser uma fonte para várias pesquisas, além de divulgar a coleção do arquivo. Mas o principal é que a instituição tenha em mente a necessidade de continuar a deixar os seus artefatos originais, mesmo já estando acessíveis nos *sites*, disponíveis para o acesso. Além de reunir e disponibilizar junto a estes filmes a maior quantidade possível de informações acerca do artefato original, desde bitolas originais até detalhes da produção e elenco. No *site* do Banco de Conteúdos é possível obter estas informações junto de cada filme.

As digitalizações são também interessantes por muitas virem seguidas de duplicação e/ou restauração dos materiais em piores condições físico-químicas, como já aconteceu com alguns títulos no projeto de parceria da Cinemateca Brasileira e o CTAv. A seleção dos materiais que passaram por estes processos e dos que provavelmente ainda passarão se deu

por meio de um trabalho de curadoria que levou em consideração diversos fatores, entre eles, o risco de perderem definitivamente certos filmes ou trechos deles.

Além das coleções que o CTAv herdou de antigas instituições, possui também inúmeros títulos da filmografia brasileira dos últimos anos. O projeto de re-estruturação do setor de acervo do arquivo da instituição e o projeto conjunto com a Cinemateca foram extremamente importantes para estas novas aquisições. Desde 2007, quando começou a reorganização do arquivo, novos funcionários e estagiários foram sendo contratados, o que aumentou ainda mais nos dois anos seguintes, quando o novo projeto já estava em vigor. Os novos contratados, junto de novos investimentos (vindos principalmente dos projetos) diretamente para o setor, a re-estruturação dos depósitos e as novas possibilidades que surgiam, deram um uma nova força e ânimo ao setor.

Para além das exigências estabelecidas pelos projetos, – por exemplo, as prioridades nas revisões e catalogações dos materiais a serem digitalizados – o trabalho de manutenção das outras coleções nunca para por completo. Todos os filmes que dão entrada no acervo, assim como todos que vão sair, passam por revisões⁴⁸ para que se descubra o grau técnico (ou simplesmente GT⁴⁹) dos artefatos. Isto permite, por exemplo, escolher o melhor depósito para guardar um filme (no caso de materiais que estão sendo incorporados ao acervo) ou avaliar se foi causado algum dano ao artefato (em caso de materiais que estão retornando de alguma exibição) ou mesmo para manutenção dos depósitos para descobrir se os materiais precisam ser movimentados.⁵⁰

Outras atividades que compõe o conjunto de ações para a preservação de um filme, como a duplicação/restauração e o descarte, são bem menos frequentes no arquivo do CTAv. A pouca duplicação/restauração se dá muito pelo fato da instituição não possuir um laboratório próprio e por estas atividades serem bastante caras, logo, são mais comuns dentro dos projetos de parcerias que o arquivo estabelece com outras instituições. Já quanto aos descartes, o arquivo tem a política de tentar salvar tudo o que for possível e sendo a duplicação e restauração dos filmes algo relativamente distante, acaba por guardar, até quando

⁴⁸Deixo em anexo um modelo preenchido de um boletim de revisão e de um boletim de catalogação utilizado no CTAv.

⁴⁹ Grau técnico, ou GT, de uma película é um sistema de números e letras, cada um referente a um tipo de deterioração e intensidade desta, criado para facilitar a descoberta do estado geral de conservação de um material apenas pela associação de um número com uma letra.

⁵⁰ As películas, como já foi dito anteriormente, podem sofrer danos químicos, como a “síndrome do vinagre”. Esta ocorre principalmente pela variação de temperatura e umidade dos ambientes onde os filmes estão guardados. Por isso, é importante que mesmo os filmes que não saiam do arquivo sejam periodicamente revisados para saber seu grau técnico e se precisam ser movimentados para outros depósitos, evitando assim que materiais “avinagrados” contaminem materiais em bom estado.

for possível, mesmo os materiais mais deteriorados. Por conta disto, segundo Butruce, desde a sua chegada ao CTA_v não houve nenhum descarte de materiais.

O arquivo tem se mostrado muito mais participativo e aberto ao público nesses últimos anos, por meio de participação em encontros e festivais da área de preservação tanto no Brasil como no exterior, além de promover encontros e parcerias com outras instituições. Tudo isso, mais o trabalho desempenhado nos últimos anos tem feito com que o CTA_v seja tido cada vez mais como uma das grandes instituições de preservação audiovisual no Brasil. Prova disso é o aumento constante do número de depósitos.

Hoje em dia, em princípio, qualquer pessoa pode depositar um filme na instituição e, salvo algumas exceções, são aceitos qualquer material. Sobre as limitações do arquivo e reconhecendo a importância de cada material, Butruce comenta:

Tem uma indicação geral que é de não aceitar sobras. É a única coisa que a gente claramente não aceitaria, mas isso vai depender muito do acervo. [...] Tem muito filme de estudante, muito filme que não foi montado [...] esses cortes de montagem acabam sendo importantes para o acervo como um todo. Mas as sobras, sei lá, de um longa contemporâneo, não dá pra aceitar, porque é uma quantidade muito grande de material e que vai acabar fazendo com que nossa capacidade de depósito acabe rapidamente com uma sobra, que no futuro pode ser importante? Pode. O ideal era que se aceitasse tudo? Sim. Mas no momento não dá.⁵¹

Um novo prédio está sendo construído (já em fase final) anexo ao prédio da instituição. O prédio abrigará novos depósitos devidamente climatizados, erguidos exatamente para este fim, o que garante salas com isolamento e controle mais adequados para a guarda dos artefatos. Este novo prédio permitirá uma expansão ainda maior da coleção do arquivo, que hoje em dia recebe principalmente materiais produzidos por estudantes de cursos de cinema de universidades do Rio de Janeiro e cópias legendadas (voltadas para a difusão no exterior) de longas-metragens depositados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine).

Para fazer um depósito no arquivo do CTA_v, assim como em outras instituições, o depositante necessita assinar um termo, que confere tanto a ele quanto à depositária responsabilidades e direitos sobre o material. O termo de depósito da instituição em questão é bem mais simples do que, por exemplo, o da Cinemateca Brasileira.⁵² Isto se dá muito pelo fato desta possuir maiores responsabilidades legais (por exemplo, é nela que ocorrem os depósitos legais do Brasil), possuir um laboratório próprio (que permite duplicações e

⁵¹ Entrevista concedida à autora, em 4 de novembro de 2011.

⁵² Para termos de comparação, além do termo de depósito do Centro Técnico Audiovisual, deixo em anexo o contrato de depósito da Cinemateca Brasileira.

restaurações na própria instituição) e ainda possuir uma sala de exibição com uma programação regular. As possibilidades de ações do arquivo do CTA_v são muito menores ou mais difíceis de acontecer, implicando quase sempre na saída dos materiais das dependências do mesmo quando houver a necessidade de um trabalho mais específico. E a retirada dos materiais para qualquer finalidade precisa de autorização prévia dos depositantes e dos detentores dos direitos autorais. Além disso, o CTA_v não possui um núcleo jurídico, o que dificulta a criação de um documento mais elaborado.

Por não possuir uma sala de exibição que comporte uma programação regular, a possibilidade de acesso ativo da instituição fica bastante restrita neste sentido, resumindo-se a possíveis participações em festivais e mostras realizadas em dependências externas. O arquivo é, no entanto, bastante procurado por pesquisadores, estudantes ou curiosos em busca de acesso aos materiais em suas próprias dependências ou como fonte de empréstimo.

O acesso reativo pode ocorrer de diversas maneiras nesta instituição, porém a mais requisitada é provavelmente a mesa vertical de visionamento (ou “vedete”). Esta possui tela e leitor de som, ou seja, tem a capacidade de transformar as imagens fixas e o som inscrito na película (quando o filme for sonoro) em experiência fílmica, ou seja, em imagens em movimento e som audível. Não é a forma ideal de se ver uma película, não traz a experiência das salas de cinema com tudo que elas representam, nem mesmo a imagem é projetada (no caso da vedete a imagem é lida⁵³). Entretanto, é mais simples de utilizar e agride menos os filmes (o que torna possível o visionamento de filmes em grau de deterioração mais avançado) e não deixa de ser um dos poucos aparatos que torna possível a experiência fílmica, por isso é tão importante e tão utilizada.

O CTA_v possui duas destas mesas, uma para visionamento de películas de 16mm e outra para as de 35mm. O arquivo possui ainda outros equipamentos que permitem o visionamento de películas em bitolas ainda menores, porém o número de cópias que a instituição possui nessas bitolas é bastante restrito, além de estarem em sua maioria em condições físico-químicas não muito boas, impedindo o visionamento das mesmas nestes equipamentos.

As vedetes de 16mm e de 35mm só são utilizadas para a pesquisa de cópias de projeção, outros materiais que possam vir a ser pesquisados são normalmente feitos utilizando a mesa enroladeira. E mesmo as cópias de projeção só podem ser visionadas nas vedetes

⁵³ A vedete possui um leitor da imagem que funciona quase como se fosse uma lupa. Aqui a imagem é “lida” e não projetada como acontece nas salas de cinema.

quando estão em bom estado de conservação. As mesas verticais de visionamento conseguem passar filmes em estado de degradação mais avançados do que os projetores comuns, porém há casos que nem mesmos nelas é possível passar um filme. Nestes casos, as películas só podem ser vistas nas mesas enroladeiras, porém estas não são capazes de produzir a experiência da imagem em movimento, sendo mais utilizadas para outros tipos de pesquisas. Mas mesmo nestes equipamentos, quando os materiais estão muito frágeis, o arquivo tem a política de vetar o seu acesso ao público, restringindo ao mínimo possível o manuseio destes (até mesmo pelos preservadores) para evitar que maiores danos sejam causados. Em princípio, qualquer material pode ser pesquisado, desde que o estado de conservação permita isto.

Há também uma pequena sala de projeção com equipamentos capazes de projetar filmes em película e em vídeo. Porém, as projeções são feitas por um funcionário de fora do acervo, o que torna os horários e as películas (só são exibidas as em melhores condições de conservação, já que estas projeções podem ser muito mais agressivas aos filmes) mais restritos.

Estas salas, apesar de estarem equipadas com projetores de película e vídeo, não apresentam condições ideais para a organização de uma programação, são, por exemplo, muito pequenas. A localização da instituição também não favorece isto. Butruce reconhece a importância de se ter uma programação regular no arquivo e afirma que isto é um desejo seu, e que inclusive chegou a pensar, junto com Gustavo Dahl, em criar uma que fosse voltada para as comunidades que vivem no entorno da instituição. Mas isto por enquanto é apenas uma vontade, sem previsão de se tornar realidade. Por enquanto, estas salas são mais usadas quando o próprio usuário as requisita para a pesquisa, mas seu uso só é permitido no caso da existência de uma cópia de projeção em bom estado. Caso os materiais não estejam aptos para a pesquisa, o arquivo informará e justificará a impossibilidade do acesso.

Tanto para a pesquisa interna quanto para a retirada dos materiais é necessário que o pesquisador faça um agendamento prévio. De forma geral, o tempo mínimo de antecedência exigido pelo CTA_v é de dez dias para cópias de projeção e quinze dias para materiais de preservação, seja para pesquisa no local ou para a retirada. Este tempo, no entanto, pode variar e se estender dependendo da quantidade de material demandado. Diversos são os processos pelos quais um artefato tem que passar para ser preparado para a pesquisa ou retirada e a quantidade de atividades diárias de um arquivo - se falarmos só da manutenção das coleções - já são enormes; por isso, para suprir as demandas de todos os usuários, que são constantes, estes precisam entender que a preparação leva um certo tempo de organização.

Butruce toca em um ponto importante e indispensável para o tratamento dos pesquisadores, o da conscientização destes sobre o trabalho realizado em um arquivo:

...você tem que criar uma conscientização acerca do tratamento com o material. [...] Essa demanda [feita pelo usuário] vai entrar em uma ordem de outras prioridades. Ela pode ser atendida mais rápido do que em quinze dias? Às vezes, sim. Mas eu acho bom você criar este tipo de procedimento com o solicitante.⁵⁴

Além da exigência da antecedência do pedido, se for o caso de solicitação de retirada, o solicitante precisa ainda apresentar autorização do detentor de direitos (quando houver) e do depositante (quando o material físico não for de direitos do próprio arquivo ou do solicitante). Para além das exigências prévias de autorização e antecedência, a pessoa que for retirar o artefato deve ainda assinar um termo de responsabilidade⁵⁵ que garante a proteção do objeto e estipula uma data para a devolução do mesmo.

No caso de pesquisa nas próprias dependências do arquivo não é necessário apresentação de autorização nem assinatura de termo de responsabilidade. O acesso neste caso é normalmente supervisionado. A exibição, por exemplo, de uma cópia na mesa vertical de visionamento, será sempre acompanhada de um funcionário (quase sempre alguém responsável pela catalogação dos filmes) que já está habituado a mexer no equipamento. A presença do funcionário, além das habilidades para lidar com o equipamento e evitar danos físicos aos artefatos, pode ser também uma forma de reprimir possíveis reproduções das imagens ou sons, que são proibidas quando o usuário não possui autorização dos detentores de direitos para fazê-las.

A pesquisa também pode ser feita nas dependências do arquivo usando material de fora, trazido pelo próprio pesquisador. Neste caso, os artefatos são de responsabilidade do usuário. Porém, as pesquisas são feitas dentro da instituição e muitas vezes com o auxílio dos funcionários desta (que tomam todos os cuidados possíveis para não danificar os materiais). Por isso, para evitar que danos já existentes nos artefatos sejam atribuídos injustamente ao arquivo e seus funcionários, a instituição exige, nestes casos, que os usuários tragam junto com os filmes um boletim de análise dos mesmos.

O arquivo não possui um catálogo com a relação de todos os filmes depositados na instituição disponível ao público. Caso alguém queira descobrir se o arquivo possui ou não

⁵⁴ Entrevista concedida à autora, em 4 de novembro de 2011.

⁵⁵ Deixo em anexo uma cópia do termo de responsabilidade do CTAv.

determinado material para ser pesquisado, ele deve entrar em contato com a instituição. Não há nenhuma regra sobre com qual setor se deve entrar em contato ou sobre qual setor pode responder aos usuários, mas, em geral, quem responde sobre requisições para exibição dos filmes é o setor de difusão e quem responde sobre possíveis listagens de quais materiais existem disponíveis para consulta interna é o setor de pesquisa. O setor de acervo fica normalmente responsável pela notificação do estado de conservação de cada artefato. No entanto, todas estas decisões não costumam ser feitas sozinhas.

O CTA_v é formado basicamente por um prédio não muito grande, se compararmos com outras instituições de funções similares, e algumas pequenas salas anexas, todas no mesmo terreno localizado na Avenida Brasil. O prédio é dividido em diversos setores, cada um formado por algumas salas. Os setores são bastante próximos um do outro, o que facilita muito a comunicação, o contato direto dos funcionários de diferentes setores e a troca de materiais entre eles. Isto é muito importante para o andamento da instituição como um todo, permite que os setores possam agir mais facilmente em conjunto, diminuindo, por exemplo, o risco de fornecimento de informações erradas ao público em geral.

Sobre o fato de não existir algum tipo de listagem de todos os materiais existentes no arquivo, disponível ao usuário, Butruce justifica com base nos direitos existentes sobre as obras e a confusão e falta de clareza sobre a procedência de alguns materiais. Sobre a criação e disponibilização destes catálogos, a coordenadora afirma: “do acervo que é de direito da instituição, eu não veria o menor problema, quando estiver totalmente controlado, estabilizado, tratado e que puder ser feito o acesso da melhor forma possível”.⁵⁶ Já sobre os outros artefatos, acrescenta: “é complicado você disponibilizar informação de uma coisa que não é de direitos da instituição”.⁵⁷

Talvez a pesquisa só para descobrir se a instituição possui um material desejado já seja um pouco mais complicada pela inexistência destes catálogos, porém, Butruce garante que o contato do público com eles é respondido, sempre que um usuário entra em contato com o arquivo, dando-lhe devida atenção a ele. E, no caso do CTA_v não possuir os materiais procurados, ou não possuir no formato desejado ou se os mesmos não estiverem em condições de serem pesquisados, segundo a coordenadora, é dada devida satisfação e são indicadas outras instituições que possam ter estes artefatos.

⁵⁶ Em entrevista concedida à autora, em 4 de novembro de 2011.

⁵⁷ *Idem*.

O CTAv, como já foi dito, é uma instituição de gestão federal, ligada diretamente à Secretaria do Audiovisual (SAV), que responde ao Ministério da Cultura (MinC). Isto faz com que contrapartidas sejam mais complicadas. Por ser um órgão público, por exemplo, pagamentos feitos em dinheiro teriam que passar pelo Tribunal de Contas da União, que então repassaria esse dinheiro até chegar à instituição, o que provavelmente não aconteceria ou demoraria muito tempo. Por isto, as contrapartidas aceitas pelo arquivo são basicamente troca de informações e doação de insumos.

Essas contrapartidas variam de caso a caso. Para cada demanda, dependendo da quantidade de trabalho, complexidade, quem está requisitando ou do uso que será dado para os materiais pesquisados, a contrapartida pedida será diferente. As contrapartidas variam principalmente de acordo com o que será feito com o material requisitado, por isso, não há uma regra do que deve ser dado como contrapartida e em quais casos ela será exigida.

A retirada dos materiais para exibição externa não prevê nenhuma restrição no que se refere ao solicitante, quer dizer, qualquer pessoa que tiver interesse pode fazer um empréstimo, desde que apresente documentos que comprove a permissão por parte dos detentores de direitos e cumpra os prazos e requerimentos do arquivo. Os prazos, como já foi dito antes, variam, mas é de no mínimo dez dias para as cópias de difusão (podendo aumentar dependendo da quantidade de materiais envolvidos). Além dos agendamentos prévios, o requisitante deve assinar um termo de responsabilidade que garanta a devolução dos materiais nas mesmas condições de quando saíram do arquivo e fornecer informações sobre a exibição a ser feita.

Como forma de garantir menores danos aos artefatos, o arquivo pede à pessoa interessada em retirar os filmes que preencha um formulário e dê informações sobre as formas de exibição. Estas informações vão desde locais e pessoas responsáveis pelas exibições até quantidade de vezes que se pretende exibir a mesma cópia. A retirada só acontece depois que estas informações forem dadas. É praticamente impossível saber se todas estas informações serão cumpridas em todos os casos de empréstimo. Mas elas são importantes tanto para mostrar à pessoa que está fazendo a retirada que existe uma organização e que os artefatos são importantes, valiosos e merecem todo o cuidado necessário, como também para que a própria instituição tenha o maior controle possível das movimentações de seus filmes.

O CTAv e a Ancine possuem um convênio que estabelece que esta depositará as cópias legendadas de seus filmes no arquivo daquela e aquela cuidará da conservação e difusão dos filmes em festivais e mostras internacionais. Estes materiais foram criados com o

intuito de serem difundidos e exibidos mundo afora, no entanto, isto não significa dizer que não haverá um trabalho de conservação sobre eles. Porém, como estão sempre em movimentação e exibição, acabam sendo os materiais que mais sofrem danos. Quando estes são pequenos e menos intensos não há grandes problemas, porém, em casos de danos graves, que indiquem negligência por parte daqueles que fizeram a retirada, os danos são reportados ao setor de difusão, que os repassa para a Ancine que toma as devidas providências. Danos sofridos por artefatos de outras coleções que também são emprestados pelo arquivo também são reportados ao setor de difusão, que se encarrega de entrar em contato com as pessoas que fizeram a retirada para tomar as devidas providências estabelecidas nos termos assinados no ato do empréstimo.

O controle nas retiradas está muito mais rigoroso desde os últimos meses, pois pensando justamente em criar uma maior organização dos depósitos e trabalhos realizados internamente, assim como uma maior organização das movimentações, uma nova base de dados foi criada e colocada em uso no ano 2011. A base ainda está em fase de alimentação (todas as informações da base de dados antiga estão sendo passadas para a base nova) e de ajustes, mas já está em uso, e todos os dados novos estão sendo colocados diretamente nela, o que permitirá pouco a pouco o desuso completo da base anterior.

Esta base nova é um dos símbolos da reorganização que vem acontecendo no arquivo há alguns anos. Ela está disponível somente para os usuários da instituição (não apenas o setor de acervo) e com níveis diferentes de acesso permitido a cada funcionário – certas alterações, como exclusão de obras já cadastradas, por exemplo, só podem ser feitas por determinados funcionários. Porém, o grande controle que ela proporciona tanto sobre o trabalho interno como o externo, permite uma melhor coordenação das atividades que reflete na forma como o arquivo se apresenta ao público.

O CTAv não possui um profissional destinado à curadoria das coleções do arquivo. Todas as atitudes e ações que idealmente deveriam ser consideradas por uma pessoa exclusivamente responsável por questões de curadoria são tomadas pelas mesmas pessoas responsáveis pelas decisões relacionadas à conservação e guarda dos materiais. Não há uma diferenciação entre arquivistas e curadores, as responsabilidades que cabe a cada um destes profissionais separadamente são feitas em conjunto.

Se já é difícil encontrar um equilíbrio de forças entre os dois ofícios quando são feitos por pessoas distintas, quando são feitos pela mesma pessoa se torna ainda mais complicado. É muito fácil negligenciar uma ou outra quando não se tem uma separação clara. Isto é uma

realidade em qualquer instituição que não tenha essa divisão, portanto, não seria diferente no CTAv. Mas mesmo sem essa distinção clara, as decisões que competem ao arquivo nunca são tomadas por uma só pessoa e cada uma destas pessoas tem características e opiniões mais próximas de uma ou de outra profissão e isto talvez ajude a balancear e seguir caminhos de forma mais sensata, mesmo não sendo o ideal.

O CTAv, após tantos anos da sua criação, ainda mantém grande parte de suas funções estabelecidas no início; uma delas é o fomento à difusão do cinema nacional. Este ideal é aplicado também às coleções de seu arquivo. Um exemplo disso é o projeto em conjunto com a Cinemateca Brasileira com a disponibilização dos acervos do INCE e INC em um portal na Internet, entretanto, há ainda outros.

Um projeto, paralelo a este com a Cinemateca, prevê a digitalização e lançamento em DVDs de 114 títulos da coleção do INCE e INC. Este projeto surgiu na gestão de Gustavo Dahl e acabou sendo beneficiado e beneficiando o outro projeto já em curso, o da criação do Banco de Conteúdos. A seleção dos materiais para o projeto com a Cinemateca já estava acontecendo, o que permitiu que a nova seleção para escolher os melhores materiais para o lançamento dos DVDs se tornasse muito mais simples, pois boa parte disso já havia sido feito. O projeto dos DVDs também acabou beneficiando o outro, pois boa parte do que foi digitalizado para ele, acabou também sendo usado na criação do Banco de Conteúdos.

O projeto dos DVDs surgiu de uma parceria com a Petrobrás e estava previsto para ser lançado até o fim deste ano. No entanto, apesar dos artefatos já terem sido digitalizados, o lançamento acabou atrasando por conta do falecimento de Gustavo Dahl, curador do projeto, no meio deste ano e de novos problemas que foram surgindo no caminho. Mas há ainda outro projeto em andamento na instituição que pretende selecionar, digitalizar e lançar também em DVD outros 20 títulos selecionados entre todos os filmes do acervo do arquivo. Este projeto também ainda está em andamento.

O CTAv, assim como a maioria das instituições públicas ou privadas de preservação audiovisual no Brasil, depende muito de parcerias com outras instituições do mesmo meio ou parcerias com outras empresas ligadas a outras áreas para dar andamento e criar programas e projetos que ajudem na conservação e difusão da cultura cinematográfica preservada em seus arquivos. Instituições sem ânimo de lucro, como é o caso do arquivo do CTAv, acabam por ter um orçamento muito mais restrito do que os arquivos de instituições com objetivos lucrativos, por isto estes projetos são tão importantes.

O arquivo do Centro Técnico Audiovisual é um destes casos em que as parcerias são indispensáveis. Muito está sendo feito para tentar manter conservado nas melhores condições possíveis o seu acervo (que é parte do patrimônio cultural nacional) e também para poder torná-lo acessível em seu formato original e em formatos alternativos. Porém, muito ainda há que ser feito. O trabalho de preservação é um trabalho de gestão contínua, novos filmes continuarão a chegar, novas demandas continuarão a surgir e, se o trabalho for desenvolvido de maneira ética e correta, novas oportunidades de parceria também surgirão.

O CTAv está conseguindo construir uma imagem cada vez mais positiva sobre o seu arquivo devido a importância que é dada a cada etapa do trabalho desenvolvido internamente para a preservação de suas coleções e do trabalho desenvolvido externamente com o público em geral. A resposta a isso tem sido a participação, cada vez mais frequente, em encontros e discussões sobre os temas de seu trabalho, as diversas parcerias que têm sido estabelecidas e o frequente aumento de seu acervo, uma vez que suas dependências são consideradas, cada vez mais, uma opção de depósito pelos realizadores e detentores de materiais filmicos. Esta resposta positiva é a melhor recompensa que um arquivo de preservação filmica, sem fins lucrativos, pode ter e é o que dá ânimo para a continuidade do trabalho.

CONCLUSÃO

Nesse trabalho procuramos entender porque o acesso deve ser a finalidade maior de um arquivo de preservação audiovisual. Mas, acima disso, tentamos mostrar o que significa esse acesso, ou seja, o que deve ser disponibilizado ao público e como essa disponibilização deve acontecer. Nenhum material deve ser posto em contato com um usuário sem devida contextualização. Ter a capacidade de contextualizar um material levando em conta sua história, sua experiência e sua importância enquanto objeto formador de uma cultura significa ter a capacidade de interpretar um objeto. Esta capacidade, por sua vez, quando aplicada às diversas atividades que compõe a preservação de um filme é o que consideramos neste trabalho a curadoria aplicada às instituições de preservação audiovisual.

A preservação só tem sentido quando resulta no acesso dos materiais por parte do público e só será feita de maneira correta se houver sobre ela uma preocupação curatorial. Sendo o acesso aos artefatos a finalidade da preservação, podemos considerar então que ele também só será proveitoso se também for feito a partir de uma visão de contextualização e interpretação de cada objeto.

A partir da análise de caso realizada tentamos mostrar que o ideal e o real podem divergir em diversos pontos, mas que mesmo em condições não tão favoráveis os princípios básicos não podem ser deixados de lado. “Sentar em cima” dos seus artefatos (expressão comum no meio da preservação audiovisual), quer dizer, preservar e guardar a sete chaves, vai totalmente contra os princípios deste tipo de trabalho. Assim, procuramos mostrar que mesmo com dificuldades é possível encontrar caminhos para realizar estas atividades da melhor maneira possível.

A preservação – e todas as atividades com ela envolvidas – é extremamente onerosa e difícil de conseguir grandes financiamentos. Vimos com a análise do caso do Centro Técnico Audiovisual (e está é uma realidade em praticamente todos os arquivos com a mesma missão, ou seja, preservar sem fins de lucrar) que a alternativa encontrada é a realização de projetos e parcerias com outras instituições. Um dos grandes problemas desses projetos é o fato de serem muito instáveis. A previsão média de um contrato de projeto é de um ano, podendo (e muitas vezes isso acontece) ser renovado anualmente por algum tempo. Ele pode chegar ao fim e novos projetos surgirem e serem novamente renovados. Porém, da mesma forma que isso pode acontecer, também pode ocorrer o contrário. Assim como pode haver verba para a manutenção de um arquivo em um ano, pode não haver no seguinte. E quase sempre a

primeira verba a ser cortada em casos de contenção são justamente aquelas destinadas à preservação de filmes, de onde quer que venha o financiamento.

Tentamos mostrar que num mundo ideal haveria separação de funções e funcionários dedicados exclusivamente à curadoria, porém, como não vivemos nesse mundo, isso não acontece. Mas o que ambicionamos propor, por meio da compreensão da importância dessas interpretações e contextualizações e com o estudo de caso, é que não adianta fazer o trabalho pela metade. Para isso, devemos tentar adaptar os deveres à nossa realidade, criando caminhos e achando meios de agir da forma mais honesta aos princípios preservacionistas com os recursos que dispomos.

É complicado estabelecer um panorama de como é feito o trabalho de curadoria nos arquivos audiovisuais hoje em dia no Brasil (e mesmo em outros países), pois trata-se de um conceito muito recente. Além disso, existem poucos trabalhos publicados (qualquer que seja o tema principal de análise, seja a curadoria ou outro) sobre estudos de caso dos arquivos deste tipo no Brasil. Muitos são os trabalhos realizados sobre a Cinemateca Brasileira, desde monografias até teses, mas outros arquivos são pouco estudados.

Nossa intenção foi também nesse sentido, de analisar conceitos, mas principalmente de tentar entender como eles são aplicados à nossa realidade. Seria interessante e extremamente rico para a área que houvesse mais pesquisas nesse sentido em outros arquivos existentes. Até mesmo porque a atividade de preservação audiovisual é pouco padronizada em diversos sentidos. Desde que os princípios sejam respeitados é muito difícil dizer o que é correto e o que é errado. Quer dizer, os propósitos são (e devem ser) os mesmos, mas as formas como são atingidos varia de instituição para instituição. Cada uma, por exemplo, tem seus boletins, suas bases de dados, suas ordens de realização dos trabalhos, suas divisões de tarefas entre os funcionários, etc., e nem sempre o que funciona para uma, funciona para outra. Porém, essa troca de informações pode ser muito proveitosa e deveria ser mais incentivada.

A pesquisa e criação de trabalhos de análise de conceitos aplicados a determinadas instituições pode ser um caminho para se tentar entender melhor como é feito o trabalho de preservação audiovisual no Brasil. Essas pesquisas podem ser uma forma de aumentar as colaborações, os aprendizados e as trocas de experiências. Foi com isso em mente que realizamos este trabalho e esperamos com ele encorajar novos estudos sobre os diversos arquivos do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme – cinema estatal brasileira em sua época de ouro (1977 – 1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2010.

CATELLI, Rosana Elisa. *O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e educação*. p. 2. Acessado 05 de novembro de 2011. Disponível em: <http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/b2d62f74fa61d243a02f4e4f8a3ce8c2.pdf>

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

CINEMATECA BRASILEIRA. *Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Cinemateca Brasileira, 2006.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2009/2009-me-coelho_maria.pdf

DEL AMO GARCÍA, Alfonso. *Clasificar para preservar*. México: CONACULTA/Cineteca Nacional/Filmoteca Española, 2006.

EDMONDSON, Ray. *Filosofia y principios de los archivos audiovisuales*. 2 ed. Paris, 2004.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM. *The advanced projection manual*. Paris/Oslo: FIAF/Norsk Filmm Institutt, 2005. 266p

FREIRE, Rafael de Luna. Acervos documentais de arquivos audiovisuais: desafios e propostas. In: HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANICO, Tunico (Orgs). *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume: Fapesp: Socine, 2008.

Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/11/acervos-documentais-de-arquivos.html>

HEFFNER, Hernani. *Diagnóstico do cinema brasileiro*. Revista virtual Contracampo, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>

_____. *Preservação*. Revista virtual Contracampo, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>

LENK, Sabine. *Journal of Film Preservation*, nº 55, 1997.

SOARES, Natália de Castro. *A revisão na preservação de filmes – manual básico*. Niterói: UFF, 2007.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2009/2009-do-souza_carlos.pdf

UNESCO. *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. Belgrado: 1980. Disponível em: <http://portal.unesco.org>.

USAI, Paolo Cherchi; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael. *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Viena: Österreichisches Filmmuseum/SYNEMA-Gesellschaft für film und media, 2008.



TERMO DE DEPÓSITO

Recebemos de _____, identidade _____, CPF ou CNPJ _____, endereço à _____, designado DEPOSITANTE, representado por _____, (representante legal) identidade _____, CPF _____, para fins de guarda nos depósitos localizados nas dependências do Centro Técnico Audiovisual - CTAV, entidade pública de administração federal, CNPJ 01.264.142/0001-29, situada na Av. Brasil, 2482, Benfica, designada DEPOSITÁRIA, os materiais relacionados a seguir:

- Título do filme, tipo de material, nº de rolos e outras informações relevantes

OBSERVAÇÕES:

- A DEPOSITÁRIA checará a listagem enviada pelo DEPOSITANTE, e correções, quando existirem, serão enviadas oportunamente ao DEPOSITANTE.
- A DEPOSITÁRIA realizará a análise técnica do estado de conservação do material depositado e enviará oportunamente ao DEPOSITANTE.
- O DEPOSITANTE deverá informar a DEPOSITÁRIA com a antecedência de duas semanas quando necessitar retirar os materiais sob a guarda da DEPOSITÁRIA, não podendo este último se comprometer a atender em prazo menor do que o mencionado.
- O transporte dos materiais para as dependências da DEPOSITÁRIA, e quando solicitada sua retirada pelo próprio ou por terceiros, devidamente autorizados por escrito, será de responsabilidade do DEPOSITANTE ou daquele a quem foi concedida a autorização.
- A autorização de retirada de materiais deverá ser encaminhada por escrito, por fax ou por correio eletrônico enviado à DEPOSITÁRIA, especificando sua destinação, o uso e o prazo previsto de devolução.
- A solicitação da rescisão do presente termo deverá ser feita por escrito, com antecedência mínima de trinta (30) dias da data de retirada do(s) material(is).

Rio de Janeiro, _____ de 2011.

Pela depositária: _____

Liana Corrêa (gerente substituta)

ID: 06861307-4 IFP-RJ

Pelo depositante: _____

Nome:

ID:

**CONTRATO DE DEPÓSITO DE MATERIAIS
AUDIOVISUAIS QUE ENTRE SI CELEBRAM O (A)
SR. (A) _____
E A UNIÃO FEDERAL POR MEIO DA
CINEMATECA BRASILEIRA**

Pelo presente Instrumento de **Contrato de Depósito** entre partes: de um lado, como outorgante depositante, a seguir abreviadamente denominado **depositante**, o (a) _____ (pessoa física: nome, nacionalidade, estado civil, domicílio, número de RG e CPF ou pessoa jurídica: nome, endereço, CNPJ, representada por, com qualificação da pessoa); de outro, como outorgada depositária, a seguir abreviadamente denominada **depositária**, a União Federal, por meio da Cinemateca Brasileira, órgão específico singular vinculado à Secretaria do Audiovisual/ Ministério da Cultura, com sede no Largo Senador Raul Cardoso, 207, São Paulo, Capital, representada neste ato por seu titular (nome, nacionalidade, estado civil, matrícula SIAPE, domicílio, número de RG e CPF), celebram o presente termo de depósito de obras cinematográficas ou videofonográficas e demais materiais audiovisuais, que se regerá, no que couber, pela Lei 10.406/2002 (Código Civil Brasileiro), artigos 627 a 646, nos termos do art. 648 do mesmo diploma legal, pela Lei 8.666/93 e posteriores alterações, e pelas cláusulas e condições a seguir especificadas.

CLÁUSULA PRIMEIRA – Do Contrato de Depósito

I - Para os efeitos deste contrato, considera-se, de acordo com a Medida Provisória nº. 2.228-1, de 2001:

Obra Audiovisual: produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão;

Obra Cinematográfica: obra audiovisual cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição sejam prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição;

Obra Videofonográfica: obra audiovisual cuja matriz original de captação é um meio magnético com capacidade de armazenamento de informações que se traduzem em imagens em movimento, com ou sem som;

II - As relações estabelecidas no presente contrato de depósito consideram apenas a figura do Depositante, considerado, para os efeitos legais, o legítimo detentor de direitos sobre o bem depositado, ressalvando-se, no entanto, quando cabíveis, os direitos morais e patrimoniais do autor da obra.

III - A responsabilidade por eventual apropriação indébita é do Depositante. Neste caso, eximir-se-á a Depositária de qualquer responsabilidade pela guarda do material objeto da disputa, que só permanecerá em suas dependências por expressa ordem judicial.

IV - O presente contrato é gratuito e terá vigência pelo prazo de 5 (cinco) anos, sendo renovado automaticamente, ressalvado o direito da Depositária de alteração e rescisão unilateral deste instrumento.

CLÁUSULA SEGUNDA – Do Objeto

I – O objeto do presente contrato é o depósito de obras cinematográficas ou videofonográficas e demais obras audiovisuais consideradas relevantes para a preservação do patrimônio nacional e internacional de imagens em movimento.

II – O presente contrato é instruído, quando assim couber, com **parecer** emitido pela **Comissão de Avaliação e Descarte da Cinemateca Brasileira**, que conterá breve descrição do material apresentado para depósito e seu estado de conservação, bem como a decisão favorável à sua incorporação ao acervo de depositantes da Cinemateca Brasileira.

III – O número de documentos relativos a um mesmo título poderá ser limitado à matriz original e elementos intermediários. Duplicatas de cópias e demais materiais de trabalho poderão ser recusados.

IV - Outros materiais audiovisuais em poder do Depositante em epígrafe poderão ser incorporados a este contrato a qualquer tempo, condicionando-se a incorporação à elaboração de novo(s) parecer(es) específico(s), obedecendo-se ao determinado nos incisos II e III desta cláusula.

CLÁUSULA TERCEIRA - Dos Direitos da Depositária

I – Por meio deste instrumento, o depositante autoriza a Depositária a inscrever informações sobre os bens depositados em seu Catálogo Geral, de acesso público, inclusive disponibilizando a obra ou trechos dela em meio eletrônico, de acordo com as possibilidades técnicas existentes, resguardando-se, a qualquer tempo, as relações decorrentes dos direitos do autor da obra.

II - A Depositária fica autorizada a empreender pesquisa no material ou permitir que terceiros o façam, desde que os bem audiovisuais depositados estejam em condições técnicas que admitam a manipulação.

III - A Depositária fica autorizada a exhibir os filmes ou a expor os materiais depositados em iniciativas culturais gratuitas promovidas diretamente por si ou pela SAC - Sociedade Amigos da Cinemateca, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, legalmente estruturada, e cujas relações com o Ministério da Cultura se encontram regulamentadas por meio de Acordo de Cooperação Técnica.

§ 1º: A gratuidade das exibições não exclui a possibilidade de cobrança de taxas operacionais ou administrativas relativas ao reembolso das despesas que a Cinemateca Brasileira possa ter com os eventos realizados.

§ 2º A exibição cultural por terceiros, nacionais ou estrangeiros, bem como a exibição em televisão ou outros meios audiovisuais deverá ser expressamente autorizada pelo depositante e pelo legítimo detentor dos direitos sobre a obra.

IV - A Depositária fica autorizada a efetuar ou a fazer efetuar trabalhos de restauração e duplicação dos bens depositados com vistas à sua preservação ou facilitação de acesso, estejam os materiais em película cinematográfica ou outros suportes. Nesses casos, a Depositária poderá fazer as intervenções que entender necessárias para a preservação do material depositado, notificando previamente o Depositante, no endereço a que se refere à Cláusula Sexta, inciso I, deste instrumento.

§ 1º. Caso o depositante se oponha à realização dos trabalhos propostos, poderá ser solicitado a retirar os materiais do acervo de depositantes da Cinemateca Brasileira.

§ 2º. Fica assegurado o direito da Cinemateca Brasileira ao crédito pela restauração da obra, explicitado no novo material dela resultante.

V – Os trabalhos de restauração a que alude o inciso anterior serão realizados pela Depositária em seu próprio laboratório ou em laboratórios profissionais sob sua supervisão.

VI – Nos casos em que a Depositária executar os serviços de preservação e restauro às suas expensas ou com recursos obtidos junto a terceiros, os novos materiais obtidos serão de propriedade da Cinemateca Brasileira, a título de ressarcimento, nos termos do art. 643 do Código Civil Brasileiro, permanecendo, no entanto, os direitos de exploração comercial com o legítimo detentor de direitos, de acordo com a legislação autoral em vigor.

Parágrafo único: Quando os trabalhos de restauração e preservação de uma obra audiovisual forem executados com recursos públicos ou patrocínios decorrentes de leis de incentivo ou renúncia fiscal e incorrendo o Depositante na hipótese de auferir lucros com a comercialização posterior da nova cópia obtida após a restauração, a Cinemateca Brasileira poderá impor ao Depositante cobrança de taxa específica.

VII – A Depositária não será responsabilizada pela deterioração ou perda, mesmo total, do(s) material(ais) depositado(s) decorrentes de caso fortuito ou força maior ou avaria decorrente da degradação dos elementos químicos e físicos constitutivos do material.

CLÁUSULA QUARTA - Das Obrigações da Depositária

I - A Depositária compromete-se a conservar os materiais depositados nas melhores condições de que dispuser, com o cuidado e diligência que dispensa ao que lhe pertence, nos termos do art. 629 do Código Civil Brasileiro.

II - Em caso de constatação de carência de recursos financeiros da Depositária que impeça ou dificulte, por qualquer meio, a boa conservação dos materiais depositados, a Depositária poderá, na medida de suas possibilidades, empreender ações que visem a obtenção de auxílios e subvenções junto a outros órgãos públicos ou privados, nacionais ou internacionais.

CLÁUSULA QUINTA – Dos Direitos do Depositante

I – O depositante poderá empreender pesquisa ou consulta em relação aos bens depositados nas dependências da Depositária ou em locais por ela autorizados.

II – Nos casos em que o Depositante custear os serviços de restauração a que alude o inciso IV da Cláusula Terceira, ele será o proprietário dos novos materiais produzidos, além de eventual detentor dos direitos de exploração comercial.

III – O Depositante poderá ter acesso aos novos materiais, de propriedade da Depositária, previstos no inciso VI da Cláusula Terceira, nos termos do art. 24, inciso VII da Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

CLÁUSULA SEXTA – Das Obrigações do Depositante

I – O Depositante deve manter atualizado junto à Depositária seu endereço para recebimento de correspondência e informações para contato, bem como a indicação do representante legal, quando necessário, comunicando à Depositária quaisquer alterações que venham a ocorrer, relativas a tais dados.

II – O Depositante isenta a Depositária de quaisquer responsabilidades quanto aos materiais depositados, nos casos em que não se manifestar em relação às comunicações enviadas pela Depositária, nos termos do presente contrato.

III – No caso de transferência para terceiros dos direitos patrimoniais ou de propriedade física sobre os materiais depositados, o Depositante dará ciência à Depositária, por meio de correspondência com Aviso de Recebimento.

Parágrafo único: A ausência da comunicação implicará a recusa, por parte da Depositária, de prestar qualquer informação ao suposto novo proprietário ou permitir-lhe o acesso ao(s) material(is) depositado(s) a menos que este comprove sua alegação por meio de documentação própria, que ateste a veracidade das informações prestadas.

IV – Nos casos em que o Depositante solicitar a retirada do material até então sob a guarda da Depositária, esta poderá exercer o direito de retenção, caso o depositante se recuse ao pagamento das taxas mencionadas no inciso VI, parágrafo único, da Cláusula Terceira, nos termos do art. 644 do Código Civil Brasileiro.

CLÁUSULA SÉTIMA – Do Uso dos Materiais Depositados e dos Serviços prestados pela Cinemateca Brasileira.

I – A Depositária desenvolverá todas as operações relativas à revisão técnica, catalogação, armazenamento e conservação dos bens depositados, de acordo com a necessidade detectada e a disponibilidade orçamentária existente.

Parágrafo único: Os serviços acima referidos serão realizados às expensas da Depositária, dentro de seus programas de preservação do patrimônio audiovisual. Quaisquer serviços adicionais, solicitados pelo Depositante em relação aos seus bens, serão realizados mediante o pagamento das taxas administrativas em vigor.

II – Todos os bens depositados poderão ser temporariamente retirados pelo Depositante com o objetivo de viabilizar a realização de trabalhos de divulgação ou reprodução dos mesmos.

§ 1º: Os bens serão retirados às expensas do Depositante, inclusive com o pagamento das taxas administrativas e operacionais fixadas pela Depositária. O Depositante assinará termo de responsabilidade relativo à devolução dos bens, bem como à sua conservação.

§ 2º A Depositária não se responsabiliza pelo uso dos bens retirados, reservando-se o direito de efetuar nova revisão técnica para confirmar a integridade do material quando de sua devolução.

CLÁUSULA OITAVA – Do Descarte

I – A Depositária reserva-se o direito de promover o descarte dos bens depositados nos casos em que houver efetuado duplicações suficientes à preservação do mesmo, ou se o material depositado não for considerado passível de preservação ou restauração, ou ainda nos casos em que o bem, em decorrência de seu estado de deterioração, apresentar risco de contaminação para outros materiais depositados.

II – A Depositária notificará previamente o depositante sobre a decisão de descarte dos bens depositados, por intermédio de correspondência com Aviso de Recebimento a ser enviado ao endereço informado pelo depositante e a que se refere o inciso I da Cláusula Sexta.

III – O Depositante deverá autorizar expressamente o descarte do(s) material(is) indicado(s) pela depositária, no prazo de 30 (trinta) dias corridos do recebimento da notificação com Aviso de Recebimento.

IV – Caso o Depositante não deseje o descarte dos materiais indicados pela Depositária, deverá providenciar, às suas expensas e dentro do prazo de 30 dias facultado para sua resposta à notificação, a retirada desses materiais das dependências da Cinemateca Brasileira.

V – Quando o Depositante não se manifestar no prazo indicado no inciso III desta Cláusula, será facultado à Depositária promover o descarte do(s) material(ais) objeto da notificação.

CLÁUSULA NONA - Da Rescisão do Contrato de Depósito

I – O presente contrato de depósito só poderá ser rescindido pelo Depositante após a vigência mínima de cinco (5) anos de sua assinatura.

II – Observado o período temporal determinado no inciso I desta Cláusula, a rescisão implicará a devolução do material objeto do depósito ao Depositante e seus herdeiros ou pessoa legalmente constituída por eles para tal fim.

III – As despesas relativas à retirada do material correrão por conta do Depositante, inclusive as decorrentes do transporte dos bens.

IV - A solicitação da rescisão do presente contrato deverá ser feita por escrito, com antecedência mínima de trinta (30) dias da data de retirada do(s) material(is).

V – O Depositante que, antes do período previsto no inciso I desta Cláusula, solicitar a rescisão do contrato, autoriza a depositária a realizar duplicações dos bens depositados com vistas à preservação ou pesquisa, seja em película cinematográfica ou suporte digital, ou ainda em qualquer outro suporte capaz de garantir a salvaguarda e o acesso ao objeto copiado.

Parágrafo único: As duplicações referidas acima serão feitas com a finalidade de preservação do patrimônio audiovisual. Qualquer outra utilização deverá ser expressamente autorizada pelo detentor dos direitos autorais.

VI – A retirada do material deve ser precedida de emissão, pela Depositária, de Laudo Técnico que ateste as condições em que os bens se encontrem.

Parágrafo único: Caso o depositante não queira aguardar o prazo de emissão do laudo, deverá assinar Termo em que isente a Cinemateca Brasileira de qualquer responsabilidade pelo estado do material retirado.

CLÁUSULA DÉCIMA – Do Foro

I - No que tange aos procedimentos judiciais oriundos do presente contrato fica eleito o foro da cidade de São Paulo, com expressa renúncia a qualquer outro, por mais especial ou privilegiado que venha a ser.

DISPOSIÇÕES FINAIS

Faz-se o presente contrato em duas vias, as quais lidas e achadas conformes vão assinadas pelas partes.

São Paulo, de de 2009.

CARLOS WENDEL DE MAGALHÃES
Diretor-Executivo da Cinemateca Brasileira
SIAPE Nº

DEPOSITANTE



TERMO DE RESPONSABILIDADE

(nome) _____, CNPJ _____, neste ato representado por (nome) _____, RG _____, retira nesta data a cópia do filme _____, para exibição em (local) _____ em (data) _____, e assume o compromisso de devolvê-la nas mesmas condições em que foi retirada, em (data) _____, comprometendo-se a observar as orientações abaixo descritas, estando ciente de que em caso de danos à película será responsável pelos custos necessários ao conserto ou confecção de uma nova cópia.

Orientações para exibição dos filmes

- 1 – A projeção deve ser feita, preferencialmente, com dois projetores, por sistema de troca.
- 2 – No caso de projeção com um só projetor podem-se juntar os rolos despreendendo as emendas de durex (sempre usar coladeira). Se não existirem emendas entre a ponta e o filme, os rolos podem ser juntados fazendo um corte com a guilhotina da coladeira na ponta, porém deixando sempre 12 fotogramas antes da primeira imagem – cortes novos só são permitidos nessas condições. Deve-se tomar atenção para não desenquadrar a ponta. Nunca retirar fotogramas do filme ao fazer emendas e em hipótese alguma jogar qualquer fotograma fora.
- 3 – É proibido cortar STARTS e PONTAS dos filmes.
- 4 – Em caso de rompimento, o filme deve ser devolvido SEM SER CONSERTADO (nunca emendar ou fazer “bacalhau”), colocando-se um pedaço de papel para marcar o lugar rompido e um bilhete explicando o motivo do rompimento.
- 5 – Não deixar as pontas soltas: prendê-las sempre com durex ao filme. Após a projeção, os filmes devem ser enrolados no mesmo batoque com que foram enviados.
- 6 – Nunca, em nenhuma hipótese, cortar fotogramas com imagem e/ou com som.
- 7 – Em hipótese alguma se devem desmontar os rolos durante a projeção com o equipamento em funcionamento.

Assinatura:

Data:



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL
SECRETARIA DO AUDIOVISUAL/MINISTÉRIO DA CULTURA

CTAv - SAV - MINC

BOLETIM DE CATALOGAÇÃO

Título Original:

CALOR : UMA VIAGEM AO MUNDO DAS MOLÉCULAS

Título em: () Inglês () Espanhol () Francês () Outros

-

Categoria: Curta-metragem		Gênero: Documentário		Subgênero: Educativo/Científico	
Tipo de Obra: Original		Nacionalidade: Brasil		Estado: -	Duração (min): 10'44"
Formato de tela: 1:1'33	Janela (sonora/silenciosa): Sonora	Cromia: Cor		Ano do Filme: -	Bitola: 16mm
Sistema Sonoro: Ótico AV	Suporte: Acetato	Completo: (<input checked="" type="checkbox"/>) Sim () Não		Metragem Total: 117,9 (<input checked="" type="checkbox"/>) Real () Aproximada	

Observações:

1ª cartela: "I.N.C. INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA
DEPARTAMENTO DO FILME EDUCATIVO apresenta"

Cartela de fim: título do filme.

Créditos

Diretor: George Jonas	
Assistente de Direção:	Continuista:
Casting:	Preparador de Elenco:
Empresas Produtoras:	
Detentores de Direitos:	
Produção: Jorge Teixeira e Rosa Passos	Produtor Executivo: George Jonas
Diretor de Produção:	Produtor Associado:
Assistência de Produção:	Distribuição:
Argumento:	Roteiro: Prof. Dr. Klaus S. Tausk
Adaptação:	Interfólios:
Diálogos:	Storyboard:
Créditos:	Idioma dos Créditos:
Diretor de Fotografia: George Pfister	Fotografia Adicional:
Still:	Operador de Câmera:
Assistente de Fotografia:	Laboratório: Lider Cinematográfica
Direção de Arte:	Assistente de Arte:
Cenografia:	Figurino:

Maquiagem:	Técnica de Animação:		
Animadores: Prof. A.S. Teixeira Jr.	Direção de Animação: Ottomar Strelow e Regis Chieregatti		
Desenho de Som:	Som Direto:		
Editor de Som:	Mixagem:		
Efeitos Sonoros:	Estúdio de Som: Magison e Odil Fonobrasil		
Trilha Sonora Original:	Músicas:		
Arranjos:	Canções:		
Empresa de Efeitos Especiais:	Técnicos de Efeitos Especiais:		
Montagem: Luis Elias	Assistente de Montagem:		
Locução: Fabio Perez	Narração:		
Intérpretes / Personalidades:			
Sinopse:			
Documentário mostra, com animações e ilustrações, como as moléculas se comportam sob diferentes condições de calor, temperatura, etc.			
Observações:			
Participação: Prof. L.A. Lima Nassif e George Jonas Assessoria: FONBEC - Fundação Brasileira para o Desenvolvimento do Ensino Científico S.P. Coordenação: Prof. A.S. Teixeira Jr. Assistente Científico: L.A. Lima Nassif Assistentes Técnicos: Oswaldo Leonel, Cleusa Rillo, Pedro C. Toloni, Roberto Godoy, Shirley Faria			
Mostras ou Festivais:		Nº de Cópias	Nº de Registro das Cópias
		1	50.056-09
Material Visionado:	Equipamentos Utilizados:	Data:	Catalogador:
COZ - Cópia combinada	Vedete 16mm	09/12/2010	André de Lima
DIGITALIZADO EM:		DIGITALIZADO POR:	
17/12/2010		André de Lima	

CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL
SECRETARIA DO AUDIOVISUAL/MINISTÉRIO DA CULTURA

CTAv - SAV - MINC

Nº de Entrada:

50.056-09

BOLETIM DE REVISÃO

Título Original:

CALOR : UMA VIAGEM AO MUNDO DAS MOLÉCULAS

Título em: () Inglês () Espanhol () Francês

Diretor: George Jonas			Ano do filme: -		Bitola: 16mm	
Material: COZ-Cópia combinada		Grau de Acidez: -	Acidez medida em: -	Depósito: CB		Posição Topográfica: 17C
Suporte: Acetato	Cromia: Cor		CM X	MM	L ^{MM}	Nº Rolos: 1
					Nº Latas: 1	Créditos: (x) Sim () Não
Formato de tela: 1:1'37	Janela (sonora/silenciosa): Sonora		Diálogos (Idioma): -		Intertítulos (Idioma): -	Legendas (Idioma): Sem legendas
Sistema Sonoro: Ótico AV	Montado para Projeção: () Sim (x) Não		Completo: () Sim () Não		Metragem Total: 130 () Real (x) Aproximada	

Observações:
Filme do INC. Foi deixado apertado para ser visionado na vedete.

GT GERAL:

2B

ANOTAÇÕES TÉCNICAS

Rolo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Metragem (m.)	130									
Emendas não originais (qtd)	2									
Perfurações forçadas (grau)	1									
Perfurações estaladas (grau)	0									
Perfurações rompidas (grau)	1									
Rasgos (qtd)	0									
Riscos de emulsão (grau)	1									
Riscos de suporte (grau)	2									
Encolhimento (%)	0,94%									
Abaulamento (grau)	1									
Descoramento/esmaecimento (grau)	1									
Fungos (grau)	2									
Cristalização (grau)	0									
Sujeira (grau)	1									
Vincos (grau)	0									
Excesso de umidade (grau)	0									
Desprendimento de emulsão (S/N)	N									
GRAU TÉCNICO	2B									
Projeção (S/N)	S									

Legendas

MATERIAL	NOX Neg. Imagem	NOY Neg. Som	DPX Master Imagem	DPY Master Som	DPZ Master Comb.
DNX Contratipo Imagem	DNY Contratipo Som	DNZ Contratipo Combinado		TNX Transfer neg imagem	COZ Cópia combinada
SO Sobras de imagem	FR Fragmento	AP Apresentação/créditos		CP Copião montado	LG Banda de legendas
SOM	ANALÓGICO (Magnético/ Ótico A. V./ Ótico D. V.) - DIGITAL (SRD/ DTS/ SDDS)				
GRAU TÉCNICO	0A sem danos	1A quase sem danos	1B danos leves	2B danos intensos/descoramento/fungo	
3C síndrome vinagre	3Cx sínd. vinagre e danos físicos		3Cxx sínd. vinagre - cristalização		3Cxxx s. vinagre - melado/empedrado
INTENSIDADE de DANOS	0 Inexistente	1 Pouco	2 Regular	3 Muito	

Tipo de revisão: () 1ª revisão () Saída () Retorno () Acompanhamento do acervo

Descrição Técnica/ Observações:

REVISÃO DE ACOMPANHAMENTO DE ACERVO (07/12/2010, Renata Catharino):

Créditos iniciais: na cartela no INC há uma emenda de durex e um picote na borda da banda sonora, que chega a atingi-la, comprometendo um trecho muito pequeno do som. Na cartela de título, há uma emenda de cola. Ao longo do rolo: algumas perfurações rompidas, sempre isoladas - todas foram arredondadas. Banda sonora apresenta metalização heterogênea, com trechos mais intensos na pista mais externa. Há muitos fungos nas bordas - estão mais concentrados na borda das perfurações que avançam sobre a imagem intermitentemente, já retirando um pouco da emulsão (está rosado). Há muitos riscos de suporte contínuos e finos em ambos os lados e alguns riscos contínuos de emulsão muito finos. Há também muitos riscos entre as perfurações. Filme estava muito sujo de óleo - foi limpo. Leve abaulamento de onda. Filme também apresenta sulfuração homogênea - rolo está inteiro levemente amarelado - e descoramento leve, puxando para o magenta.

O filme foi deixado () apertado () frouxo

() de início () de fim

Com a emulsão () para fora () para dentro

Foram marcados os () 5 primeiros fotogramas dos seguintes rolos:

() 5 últimos fotogramas dos seguintes rolos:

() as pontas estão identificadas

() as emendas foram marcadas

Equipamento de Revisão:

Mesa enroladeira

Revisor:

Renata Catharino

Data:

07/12/2010

SAÍDA DO DEPÓSITO

Data de Saída (programada):

No OS:

Evento:

RETORNO

Data de Retorno (prevista):

Data Efetiva:

Responsável:

DIGITALIZAÇÃO

Data de Digitalização:

08/12/2010

Responsável pela Digitalização do Boletim:

Júlia Sanglard