

“Cinema-monumento”? Patrimônio, diversidade e os (antigos e novos) desafios da preservação audiovisual na América Latina

Por Laura Bezerra*

Resumo: O artigo tece algumas reflexões sobre o papel dos arquivos audiovisuais para a diversidade cultural na América Latina, a partir de experiências de preservação de acervos na Argentina, Brasil e Uruguai. Buscamos conectar, aqui, as questões da preservação com o discurso da diversidade, com o processo de redefinição do patrimônio cultural a partir da segunda metade do século XX e com reflexões sobre a ideia do cinema como monumento ou como lugar de memória.

Palavras-chave: Preservação audiovisual, patrimônio cultural, lugares de memória, diversidade cultural, América Latina.

¿“Cine-monumento”? Patrimonio, diversidad y los (antigos y nuevos) desafíos de la preservación audiovisual en América Latina

Resumen: En el artículo se aborda el rol de los archivos audiovisuales para la diversidad cultural en América Latina, sobre la base de las experiencias de preservación en Argentina, Brasil y Uruguay. Buscamos conectar los temas de la preservación con los discursos de la diversidad, con el proceso de redefinición del patrimonio cultural y con algunas reflexiones sobre la idea del cine como monumento o como lugar de la memoria.

Palabras clave: Preservación audiovisual, patrimonio cultural, lugares de la memoria, diversidad cultural, América Latina.

“Monument-film”? Heritage, diversity and the (old and new) challenges in audiovisual preservation in Latin America

Abstract: The article addresses the role of audiovisual archives in terms of cultural diversity in Latin America, based on preservation experiences in Argentina, Brazil and Uruguay. We seek to connect issues of preservation with the discourse of diversity and the process of redefining cultural heritage. The article concludes with thoughts on the idea of cinema as a monument or a place of memory.

Key words: Audiovisual Preservation, Cultural Heritage, Places of Memory, Cultural Diversity, Latin America.

Fecha de recepción: 31/05/2020

Fecha de aceptación: 27/08/2020

À guisa de introdução: quem conta nossa(s) história(s)?

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido (Benjamin, 2007: 131).

Permitam-me começar este artigo com um relato em primeira pessoa. Em 2017 participei de dois eventos que me puseram em contato com uma filmografia que me era, até então, desconhecida, filmes de diretores e diretoras indígenas. Foi um encontro que me abalou.

A 12. Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP, apresentou, como tema central, uma pergunta: “Quem conta a história no cinema brasileiro?”. O eixo “Emergências Ameríndias” exibiu filmes, promoveu mesas de debates com cineastas indígenas e não-indígenas, profissionais da educação e pesquisadores, enriquecendo discussões sobre representação e representatividade. No VIII CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira, o filme *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (Minas Gerais, 2016, 52 min), foi considerado melhor filme pelo Júri Oficial e premiado também pelo Júri Jovem.

Esses filmes, muitos deles realizados coletivamente, às vezes provocavam algum desconforto e nos convidavam a deslocamentos profundos. Diversos entre si, seu arcabouço formal, narrativo e organizacional remetia a outras poéticas e mesmo a outras formas de convivência. A sensação foi de ter encontrado um baú do tesouro, um tesouro que não estava enterrado no passado, mas que era produto vivo e pulsante do presente. Eles atualizaram, para mim, as discussões sobre diversidade cultural, essa expressão cantada em prosa e verso, tão carregada de ambiguidades e tantas vezes esvaziada de seu sentido mais político. Diversidade de olhares, riqueza de trocas.

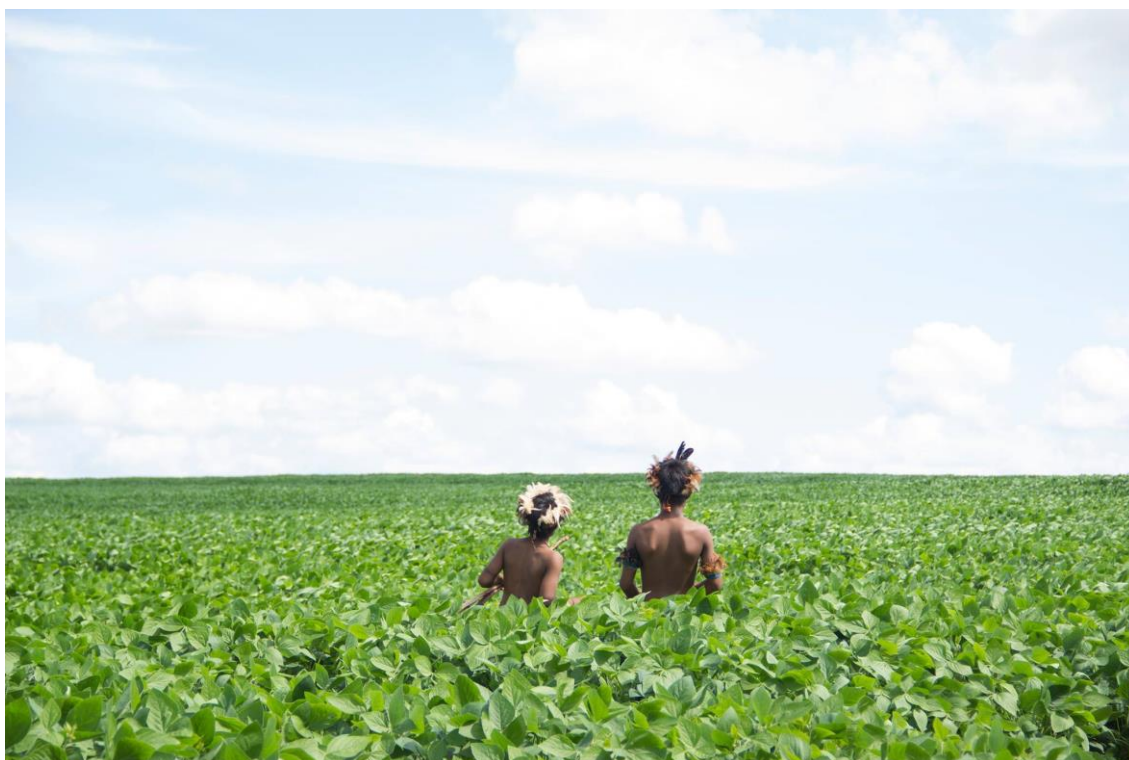


Imagem do filme *Ava Marangatu* (Minas Gerais, 2016, 15 min.) Fotografia de Alessandra Giovanna.

Mas os anos de experiência na Preservação Audiovisual me levaram a perguntar para onde iriam esses filmes-preciosidades? O que acontecerá com eles? O olhar dos povos originários fará parte, no futuro, do acervo usado para contar a História do nosso país? Se já há grande dificuldade para preservar o cinema (re)conhecido de um país “periférico”, quão difícil será garantir a experiência intelectual e sensível da produção dita “alternativa”? Retomamos a pergunta debatida no CineOP ampliando o questionamento para o espaço cultural latino-americano: quem conta nossa(s) história(s)?

Esse artigo tece algumas reflexões sobre o papel dos arquivos audiovisuais para a diversidade cultural, a partir de experiências de preservação de acervos na Argentina, Brasil e Uruguai, que investigamos no projeto “Preservação audiovisual entre o global e o local (I): Políticas de preservação audiovisual em países latino-americanos (Argentina, Brasil e Uruguai) e a influência de instâncias transnacionais”, em 2015-2016. Conectamos, neste artigo, questões

da preservação com o discurso da diversidade (Barros, Dupin e Kauark, 2017; Kauark, Barros e Miguez, 2015; Bernard, 2005), com o processo de redefinição do patrimônio cultural a partir da segunda metade do século XX (Abreu e Chagas, 2009; Bezerra, 2013; Canclini, 1994; Meneses, 1999) e com algumas reflexões sobre a ideia do cinema como monumento (Bohn, 2013) ou como lugar de memória (Nora, 1993).

1. Patrimônio, diversidade e o audiovisual como “lugar de memória”: tensões e reflexões

Acirradas discussões aconteceram na Organização Mundial de Comércio (OMC) e na UNESCO nas décadas de 1980-1990, momento de ascensão do neoliberalismo e de intensificação da já pronunciada hegemonia das indústrias culturais dos EUA e Reino Unido, e culminaram com a aprovação da Convenção para a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005.¹ A ideia da diversidade cultural como “patrimônio comum da humanidade, a ser valorizado e cultivado em benefício de todos” (UNESCO, 2005: 2) tornou-se uma palavra de ordem bastante produtiva. Mas foi, algumas vezes, reduzida a um slogan que traduzia as palavras da Convenção como defesa de uma multiculturalidade romântica e confortável. Diversidade, entretanto, é um projeto *político*, permeado por conflitos e disputas (Barros, Dupin e Kauark, 2017; De Bernard, 2005).

Nos movemos em uma ordem mundial caracterizada por fortes assimetrias e desigualdades, e é patente o “desequilíbrio existente entre uma abordagem

¹ Nos anos 1980 EUA e Grã-Bretanha tentaram impor, na OMC, acordos de livre-comércio que impediam que os Estados Nacionais adotassem medidas de proteção às suas culturas. Um grupo de países, sob liderança da França, se contrapôs, defendendo a ideia de “exceção cultural”: bens culturais não poderiam ser tratados como simples produtos, visto que, além da sua dimensão material e econômica, possuem uma dimensão simbólica e são importantes vetores de identidade. Após anos de intensos debates, a UNESCO aprovou a Convenção já citada. Contrapondo-se à ideia do “Estado Mínimo”, a Convenção... reafirmou “o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território.” (UNESCO, 2015: 3).

dominante centrada no mercado capitalista e outra baseada na promoção de bens comuns compartilhados” (Albornoz, in: Kauark, Barros e Miguez, 2015: 160). Não por acaso, a música e o audiovisual estiveram no centro dos debates sobre a “exceção cultural”; eles são parte de um “mercado mundial de imensas dimensões controlado por mega-conglomerados, oriundos de gigantescas fusões de empresas, que associam cultura, comunicação, entretenimento e lazer.” (Rubim, 2007: 145). É exatamente na concentração midiática e comunicacional, com novas formas de articulação entre cultura e mercado, produtos massificados e impulsos homogeneizantes, que encontramos os maiores entraves à diversidade cultural do planeta (UNESCO, 2015).

Trata-se, entretanto, de um processo complexo. “De outro lado, reagindo a este processo de globalização, brotam em vários lugares, manifestações confeccionadas por fluxos e estoques culturais locais e regionais. [...] Assim, o panorama atual aponta para um desigual e combinado processo de ‘glocalização’.” (Rubim, 2007: 145). Nesse contexto “glocalizado” e ambíguo, as discussões sobre a diversidade cultural possibilitaram que se apontasse para diversos espaços de exclusão, desnaturalizando-os. Na esteira das mudanças tecnológicas ocorridas no século XXI e das experiências democráticas latino-americanas deste período, foram implementadas políticas que possibilitaram que grupos antes excluídos da produção audiovisual (Candido *et al.*, 2014; Campos e Ferres, 2015) —indígenas, negrxs, mulheres, a juventude das periferias, etc.— pudessem produzir filmes, com temas e visões alternativas da (sua, minha, nossa) realidade. É um processo ainda incipiente, mas em curso, e os filmes citados na introdução são apenas um exemplo.²

Segundo a UNESCO,

² Existem algumas iniciativas de apoio à produção audiovisual dos povos originários como o Vídeo nas Aldeias, no Brasil, ou o Cordinador Audiovisual Indígena, na Bolívia, ou ainda o Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indigenas (CLACPI). Atenção merece o projeto de criação de Archivo de Memoria Audiovisual Indígena (cf. <https://mingamedia.wixsite.com/abyayalacinevideo>. Acesso em maio de 2020).

A diversidade cultural *se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa*, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, *mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição* das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados (UNESCO, 2005, Art. 4º, item 1, grifos nossos).

Se consideramos essa definição de diversidade proposta pela Convenção, fica evidente a importância de que também esses filmes “alternativos” sejam incorporados ao patrimônio cultural dos seus países e regiões. Aqui encontramos um primeiro desafio: tradicionalmente uma ideia de patrimônio restritiva e elitista, baseadas em conceitos dos séculos XVIII e XIX (os monumentos *históricos* de uma Nação, o valor *excepcional* de algumas obras de arte etc.) conduziu as políticas setoriais. Tal compreensão do patrimônio impediu, durante muito tempo, que se percebesse a produção audiovisual — situada na interface arte/técnica/indústria— como parte integrante do patrimônio cultural de um país. Na segunda metade do século XX, porém, começa um processo de revisão do conceito de patrimônio. Néstor García Canclini (1994: 95) propôs pensá-lo em termos de capital cultural, de forma a “não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixos, mas sim como um processo social”.

No livro *Denkmal Film. Der Film als Kulturerbe* (“Cinema-Monumento. O filme como patrimônio cultural”), a pesquisadora alemã Anna Bohn (2013) afirma que o cinema, apesar do seu crescente reconhecimento como bem cultural, nunca obteve o mesmo *status*— e, conseqüentemente, a mesma proteção—, que as obras da literatura e das artes visuais. Essa mesma ideia foi uma das hipóteses que conduziu nossa tese de doutorado (Bezerra, 2013).

Numa abordagem inovadora, Bohn se propõe a pensar o cinema como “monumento”, remetendo à obra seminal de Alois Riegl, “O culto moderno dos

monumentos: a sua essência e a sua origem”, de 1903, que propõe uma ampliação radical da noção abarcando também monumentos “de arte ou de escrita” (Riegl, 2014: 31).³ Analisando a relação de diferentes “valores de memória” com o culto dos monumentos, Riegl refere-se a obras que desde o início estavam destinadas a rememorar fatos ou pessoas, mas faz também referência explícita àquelas que quando de sua criação não eram consideradas de valor artístico ou de importância (Riegl, 2014: 63). Isso permitiria o pensamento do cinema como monumento, mas Bohn não elabora mais profundamente a noção, que deu nome a seu livro, argumentando que “o conceito de monumento em seu significado abrangente tende a se tornar cada vez mais integrado ao conceito de bem cultural.”

A abordagem de Bohn tem a vantagem de apropriar-se do vocabulário da História e, dessa forma, inserir o cinema no âmago das discussões sobre história, memória e patrimônio. Contudo, ao apresentar a ideia de cinema-monumento como quase sinônimo de bem cultural, o conceito perde sua produtividade. Além disso, a ideia de monumento permanece ainda hoje conectado ao imaginário das criações arquitetônicas, sólidas e monolíticas, como se pode ler na definição apresentada no Art. 1º da Carta Internacional para a Conservação e Restauro de Monumentos.⁴

Assim, se, por um lado, parece-me conveniente que a preservação audiovisual se apodere do vocabulário utilizado nos debates sobre história, memória e patrimônio, por outro, parece-me mais produtivo o conceito de “lugares de

³ “Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). Pode tratar-se de um monumento de arte ou de escrita, conforme o acontecimento a ser imortalizado tenha sido levado ao conhecimento do espectador com os meios simples de expressão das artes plásticas ou com o auxílio de inscrições.” (Riegl, 2014: 31).

⁴ Jacques LeGoff (1990: 536) apresenta uma definição abrangente: monumentos são, ao lado dos documentos, materiais da memória. O “monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”. Diferente dos documentos, que costumam ser vistos como “neutros” e “objetivos”, o monumento se caracteriza por sua intencionalidade. Sobre a virada historiográfica e a crítica à noção de documento (cf. Le Goff, 1990: 543ff)

memória”, cunhado por Pierre Nora defendendo uma história contada a partir dos lugares “onde a memória se cristaliza e refugia”. Com uma tripla natureza — material, simbólica e funcional—, os lugares de memórias exigem, antes de mais nada, uma “vontade de memória”. Ou seja: tudo começa com um ato simbólico, com “uma chamada concentrada da lembrança” (Nora, 1993: 22). São os grupos sociais que atribuem sentido, que conferem um determinado valor a feitos, fatos e artefatos, que passam, então, a ser usados para ativar memórias. A ênfase, aqui, está no processo de produção de memórias, incluindo “um jogo de interrogação sobre a própria memória.” (Nora, 1993: 25).

Essa ênfase no processo de construção social permite a conexão com o pensamento do patrimônio como capital cultural, ou seja, entendido como campo de disputa, “como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos [...], como recurso para produzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que gozam de um acesso preferencial à produção e distribuição dos bens.” (Canclini, 1994: 96).

Trata-se de um debate basilar, que precisa ser travado também dentro das instituições detentoras de acervos audiovisuais. Em que medida, porém, as instituições estão preparadas para essa discussão, que se apresenta como tão urgente no século XXI?

2. Algumas notas sobre a preservação audiovisual⁵ na América Latina

[...] arquivos de filmes e arquivistas de filmes são os guardiães do patrimônio

⁵ Usamos preferencialmente a expressão “preservação audiovisual”, de forma abrangente, como definido no Art. 1º do Plano Nacional de Preservação Audiovisual: “o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual.” O patrimônio audiovisual engloba um conjunto variado de materiais: produtos audiovisuais (em seus diversos suportes e formatos); materiais correlatos (cartazes, fotos, materiais de propaganda, roteiros etc); o maquinário necessário para sua produção e exibição (essenciais também para sua preservação); e as condições de recepção, que incluem, por exemplo, os cinemas (ABPA, 2016; Bohn, 2013; Edmondson, 2013).

mundial de imagens em movimento. É sua responsabilidade proteger esse patrimônio e transmiti-lo à posteridade nas melhores condições possíveis [...] (FIAF, Código de Ética, 1998).

O que deve ser lembrado (ou que será relegado ao esquecimento) depende, em linhas gerais, dos materiais de memória que foram preservados. Historiadores, arquivistas, museólogos fazem, rotineiramente, uma “operação historiográfica” (Certeau, 1982), uma seleção ativa do que estará ou não disponível para as gerações futuras. Nesse sentido, cinematecas e arquivos audiovisuais⁶ são espaços de intensas disputas e negociações. Dito isso, apresentamos algumas notas sobre a preservação audiovisual nos últimos dez anos na Argentina, Brasil e Uruguai,⁷ o que serve para localizar as reflexões que desenvolveremos no capítulo seguinte.

2.1 Preservação audiovisual na Argentina, Brasil e Uruguai

Na Argentina, são erráticas as tentativas de criação de uma instituição pública de preservação audiovisual na esfera nacional. A Lei 25.119/1999, que instituiu a Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), fruto de mobilizações de cineastas e cinéfilos, organizados na Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual, foi vetada pelo presidente e aprovada novamente pelo parlamento. A lei somente foi regulamentada em 2010, e também a efetiva instituição da CINAIN deixou-se aguardar. Ao que parece o posicionamento institucional do CINAIN como “un ente autárquico y autónomo [...] dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación” (Art. 1), que absorveria, inicialmente, 10% dos recursos do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), gerou conflitos de interesses e/ou de atribuições com o INCAA, em um

⁶ Usaremos, neste artigo, as duas expressões como equivalentes e de forma genérica, englobando também outras instituições detentoras de acervos audiovisuais.

⁷ Tomamos como base os documentos e as entrevistas produzidas na nossa investigação, em 2016, que atualizamos, por e-mail, no início de 2020.

processo marcado por embaraços.⁸

Quando fizemos nossa pesquisa, em 2016, a preservação audiovisual argentina se apresentava de forma bastante incipiente. O CINAIN era só um nome.⁹ O Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken,¹⁰ instituição municipal criada em 1971, era o único órgão público nessa área e sua diretora, Paula Félix Didier, a única pessoa com formação em preservação audiovisual. A Cinemateca Argentina, criada em 1949, é uma instituição privada, sem responsabilidade pública.¹¹ O país não tinha uma política de preservação audiovisual e as instituições detentoras de acervos audiovisuais operavam isoladamente. Em entrevista, em dezembro de 2015, Paula Felix-Didier nos conta que “somos muy pocos los que sabemos algo de esto y no estamos capacitados formalmente [...] Nosotros ni sabemos quiénes somos [as instituições detentoras de acervos audiovisuais da Argentina]”.¹²

Importante sublinhar a carência de formação na área e conseqüente falta de técnicos. A implementação de um curso de extensão, uma Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual, realizada pela Sociedad por el Patrimonio Audiovisual,¹³ em parceria com a Universidad de Buenos Aires

⁸ Em outubro de 2010, o INCAA designou Hernán Gaffet como “Delegado Organizador”, com a função de por a Cinemateca em funcionamento. Gaffet permanece, entretanto, somente até 2012, quando renuncia. Em entrevista que fizemos em 2015, Hernán Gaffet conta que “nunca hubo buen diálogo en ese momento.” O cargo ficou vago por mais de quatro anos e só foi preenchido em 2016, quando assumiu Fernando Madedo. Em 2018, Madedo renuncia, apresentando em carta pública as dificuldades na relação com o INCAA. Em novembro desse ano, assume Carolina Konstantinovski. (cf. as Resoluções do INCAA N° 2326/2010, N° 1662/2016 e N° 481/2018).

⁹ Mais informações em <http://cinain.gob.ar>. Acesso em: maio de 2020.

¹⁰ Cf. <https://www.buenosaires.gob.ar/museos/museo-del-cine-pablo-ducros-hicken>. Acesso em: maio de 2020.

¹¹ Cf. “El caso Cinemateca”, in: Acuña, 2010: 83ff. Ver também a entrevista de Christian Dimitriuz com Guillermo Fernández Jurado no *Journal of Film Preservation*, n. 74 -75 / 2007.

¹² Merece referência o levantamento sobre os arquivos audiovisuais do país feito pela Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Cabe, entretanto, salientar que o trabalho foi feito na perspectiva do usuário dos acervos audiovisuais, como deixa claro o título da publicação “¿Qué he hecho yo para merecer esto?: guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina”.

¹³ Trata-se uma associação da sociedade civil criada por “un grupo de ciudadanos [...]Preocupados por el estado del patrimonio audiovisual en Argentina”. (Cf.

(UBA), que encerrou sua primeira turma e teve grande número de inscritos, é um avanço, mais uma vez promovido pela sociedade civil. Em 2019, o INCAA anunciou a construção do primeiro Laboratório de Preservação Fílmica de Argentina, numa parceria entre CINAIN e o Museu del Cine Pablo Ducrós Hicken.

O Brasil tem uma série de instituições detentoras de acervos audiovisuais, entre as quais destacamos a Cinemateca Brasileira (CB)¹⁴, a Cinemateca do MAM-RJ¹⁵ e o Arquivo Nacional¹⁶. Assim como a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), criada em 2008, que reúne preservadores de 19 estados.

Órgão federal vinculado à Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura,¹⁷ a Cinemateca Brasileira tem como missão a “preservação e difusão da memória audiovisual brasileira” (Portaria SAV n°1/2009). Na nossa tese de doutorado analisamos a trajetória da CB e, entre 2003 e 2013 encontramos uma situação complexa e contraditória. Houve um aumento substancial de recursos financeiros, investimento em infraestrutura e equipamentos, mas também um “enfraquecimento das atividades básicas de preservação [...] um paradoxo que desafia o bom senso.” (Bezerra, 2013: 158).

Na esfera da salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro como um todo, encontramos outro paradoxo: o necessário processo de valorização da CB nesse período “ocorreu *em detrimento* de uma política nacional de preservação audiovisual, num governo que investiu na descentralização das políticas de cultura.” (Bezerra, 2013: 221). Isso aconteceu em um momento em que a participação setorial se fortalecia, com a realização anual, desde 2006, dos

<https://www.patrimonioaudiovisual.org/dipra/>. Acesso em: maio de 2020).

¹⁴ Mais informações em <http://cinemateca.org.br>.

¹⁵ Cf. <https://www.mam.rio/cinemateca/>.

¹⁶ <http://arquivonacional.gov.br/br/>.

¹⁷ O Ministério da Cultura foi extinto no início de 2019, SaV e CB foram vinculadas, inicialmente, ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo.

Encontros Nacionais de Acervos e Arquivos Audiovisuais, que congrega preservadores do todo o Brasil,¹⁸ onde foram realizados intensos debates sobre a necessidade de uma política nacional de preservação que englobasse as instituições existentes em todo o país. Nesse sentido, a ABPA conduziu a elaboração do Plano Nacional de Preservação Audiovisual, num trabalho conjunto com o Ministério da Cultura. A Carta de Ouro Preto de 2016 apresenta o Plano como “fruto da organização setorial nos últimos 11 anos, [...] e um passo essencial para o estabelecimento de uma política de Estado no que concerne à salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro [...]”. O processo foi interrompido pelo golpe parlamentar-jurídico-midiático que afastou a Presidente Dilma Rouseff.¹⁹

No pós-golpe, em consonância com a ideia de Estado Mínimo, a administração da Cinemateca Brasileira foi terceirizada e assumida por uma Organização Social, a Associação de Comunicação Educativa Roquete Pinto (ACERP). Houve, em um primeiro momento, a contratação de técnicos e retomada de alguns trabalhos, e o lançamento de um edital de restauro, mas sob bases problemáticas. Intensos debates foram travados na ABPA em torno da responsabilidade pública da OS, apontando para possíveis conflitos entre o interesse público da manutenção do acervo e os interesses privados de uma OS.

A partir de janeiro de 2019, quando tomou posse um presidente vinculado à extrema direita e com propostas neoliberais radicais, teve início, no Brasil, um processo intenso de ataque à cultura, com ofensas, censura,

¹⁸ Os Encontros são parte da programação da Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP) – Cinema Patrimônio. (cf. <http://cineop.com.br>).

¹⁹ O Plano está disponível no site da ABPA, em <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/abpa/plano-nacional-de-preservacao.html>. Acesso em: mai. 2020. Mais sobre o impeachment em Rubim, Linda; Argolo, Fernanda (orgs.). *O Golpe na Perspectiva de Gênero*. Salvador: Edufba, 2018.

aparelhamento²⁰ e desmonte das instituições culturais. O Ministério da Cultura foi extinto, e a CB vinculada ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo. Ao incêndio ocorrido em fevereiro de 2016, quando mais de mil rolos de filmes foram destruídos, juntou-se uma enchente em fevereiro de 2020, que alagou as instalações da Cinemateca destruindo materiais. O contrato com a ACERP, vencido em dezembro de 2019, não foi renovado e, em maio de 2020, a CB não tinha mais recursos para funcionar. Uma carta, escrita por ex-diretores, conselheiros e apoiadores pedia socorro e encerrava da seguinte forma:

Se a indiferença com o futuro do patrimônio audiovisual brasileiro persistir, as consequências serão ainda mais graves. Sem os cuidados dos técnicos e as condições de conservação todo o acervo se deteriorará de modo irreversível. Nesse caso, quando chegar o socorro de Brasília, as imagens do nosso passado terão se tornado espectros de nossa falência como nação.²¹

Em 30 de maio de 2020, acordamos com a notícia de que o governo pretendia fechar a Cinemateca Brasileira; a notícia foi desmentida pouco depois, mas o futuro está em aberto.²² Nesse contexto adverso, arrefeceram os debates sobre a descentralização da política de preservação audiovisual (mas não a sua urgência!); a luta se concentra na sobrevivência da CB e na preservação do maior acervo audiovisual da América do Sul.

²⁰ O superintendente da Cinemateca Brasileira, Roberto Simões Barbeiro ocupava, ao mesmo tempo e ilegalmente, o cargo de assessor parlamentar da deputada Edna Macedo (PRB), irmã do bispo Edir Macedo, chefe da Igreja Universal, na Assembleia Legislativa de São Paulo. (cf. Folha de São Paulo/Ilustrada, 05/09/2019). Outro exemplo: O deputado estadual Castello Branco anuncia uma mostra de filmes militares na CB, com supervisão de um coronel reformado do Exército (cf. <https://gente.ig.com.br/cultura>, 06/09/2019).

²¹ A carta integrou uma campanha pública no Avaaz, e obteve quase 15 mil assinaturas.

²² Como tem acontecido com frequência desde janeiro de 2019, a notícia foi desmentida pouco depois: supostamente a CB deverá ser reintegrada à União. Em que bases, não se sabe. (cf. "Governo Federal propõe rescindir contrato e fechar Cinemateca", Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias>, 29/05/2020. A carta-desmentido do governo pode ser visto em: <https://outline.com/hX9yHJ>. Acesso em maio de 2020).

No Uruguai existe um órgão nacional responsável pela preservação, o Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP), fundado em 1985²³ como uma dependência do SODRE, unidade executora do Ministério de Educação e Cultura. Em 2008, a Lei 18.284, cria o Instituto del Cine y Audiovisual Nacional (ICAU), encarregado de desenhar as políticas nacionais para o audiovisual, entre elas a preservação de acervos audiovisuais (Art. 2, k). Em busca de um diagnóstico para embasar as decisões no setor, o ICAU, dois anos depois, encomendou uma consultoria sobre a situação dos acervos audiovisuais no país, que expôs, em primeira linha, os recursos humanos e financeiros como limitadores. Desde esse período, as instituições detentoras de acervos audiovisuais, públicas e privadas, vêm trabalhando em rede, a ponto de se poder falar em uma “experiência de gestão coletiva da conservação do patrimônio audiovisual no Uruguai”.²⁴ O grupo conseguiu inserir a preservação como parte do “Compromisso Audiovisual”, um documento consensuado entre os diversos elos da cadeia produtiva do audiovisual sobre os conteúdos da política nacional para esse setor. Aí lemos sobre a necessidade de criar um sistema de resgate, conservação e cópiagem do patrimônio audiovisual uruguaio para garantir sua preservação e acesso (ICAU, 2015: 85).

Desde 2016, existe uma Mesa Interinstitucional de Preservação Audiovisual com representantes do ICAU, SODRE, Cinemateca Uruguaya,²⁵ Universidad de la Republica (UDELAR)²⁶ e a Universidad Católica (UCU),²⁷ que elaborou

²³ Embrião do ANIP foi o Departamento de Cine Arte do SODRE, criado em 1943 e considerado o primeiro arquivo audiovisual da América Latina (Galvão, 2006). (cf. <http://www.sodre.gub.uy/archivodelaimagenylapalabra>. Acesso em: mai. 2020).

²⁴ Esse foi o subtítulo do artigo de Lorena Perez Castro, coordenadora do arquivo da Cinemateca Uruguaya, na *Revista Mercosul Audiovisual* (RECAM, 2018: 75).

²⁵ Criada em 1952, a Cinemateca Uruguaya possui o maior acervo audiovisual do país. Apesar de ser uma instituição privada, seu acervo foi declarado de utilidade pública, entretanto, cabe salientar que a instituição passa por profundas e recorrentes dificuldades financeiras. Mais sobre a história da Cinemateca Uruguaya em Domínguez, 2013. Ver também <https://cinemateca.org.uy>.

²⁶ Ver <http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/laboratorio-de-preservacion-audiovisual-2>.

²⁷ Em 2006, foi instituído o Archivo Audiovisual da UCU. (cf. <https://ucu.edu.uy/es/node/45712>).

um plano de trabalho.²⁸ Uma das tarefas definidas como prioritárias foi o projeto de digitalização de filmes no Laboratório de Digitalização Fílmica da UDELAR, o que vem acontecendo. Os passos dados (diagnóstico como base de atuação, preservação como parte integrante da política de audiovisual, articulação em rede, trabalho colaborativo) formam uma base sólida para a construção de uma política de preservação; entretanto, as mudanças políticas dos últimos anos e a recorrente insuficiência de recursos financeiros impediram o avanço das ações pela salvaguarda do patrimônio audiovisual do Uruguai.

Essas foram apenas algumas notas sobre a situação em três países da América Latina, que possui centenas de instituições detentoras de acervos audiovisuais preocupadas com sua salvaguarda, várias delas filiadas à Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF) desde a década de 1940 (Galvão, 2006). São órgãos muito diversos em tamanho, perfil, situação, que enfrentam problemas de ordem estrutural, técnica e econômica e, muitas vezes, carecem de autonomia, questão de grande relevância (Edmondson, 2013). Tudo isso dificulta sobretudo um fluxo de trabalho regular, com planejamento de ações a médio e longo prazo, que são essenciais para instituições de memória.

2.2 A formação de um bloco latino-americano

Existiram diversas tentativas, descontinuadas, de articulação na região, desde a década de 1950.²⁹ Mais recentemente, no âmbito da Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (RECAM), foi criado o Programa Mercosul Audiovisual (PMA), que apresentou a “conservação do patrimônio regional” como um dos seus objetivos centrais e

²⁸ Mais sobre as quatro linhas de trabalho definidas pelo plano em RECAM, 2018: 76.

²⁹ Em 1955, foi criada a Seção Latino-Americana da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF); a Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), em 1965; a Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágen en Movimiento (Claim), nova seção latino-americana da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), em 1985, ainda em atuação, mas não consegue, efetivamente, promover a articulação regional.

patrocinou a escritura do Plano Estratégico Patrimonial do PMA. Finalizado em 2013, o Plano, cujo objetivo geral foi “definir as linhas estratégicas referentes à conservação, restauração e digitalização do seu patrimônio audiovisual, por meio de recomendações aos Estados-Membros do Mercosul” (RECAM, 2013:9) teve poucos resultados práticos. Entretanto, as entrevistas realizadas em nossa investigação apontam para a pertinência e mesmo a urgência de uma articulação regional.³⁰ Não se deve esquecer que “a conformação do grande espaço mundial se dá através de espaços culturais, [e que a] América Latina pode ser um desses espaços” (Garretón, 2008: 47).

Como indicamos anteriormente, a partir da década de 1980 teve início uma profunda alteração da ordem mundial, com a globalização da economia e a dominância das políticas neoliberais, acompanhado de um processo de remodelagem da constelação político-institucional global, caracterizadas pelo enfraquecimento do Estados Nacionais e pelo estabelecimento de espaços de atuação supra e transnacionais, e de blocos regionais (Bezerra; Pitombo, 2016). Na esfera da preservação audiovisual são testemunhos dessas transformações a atuação da UNESCO e da União Europeia (EU). A primeira com a “Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento” (1980) ou o Programa Memória do Mundo (1992). A segunda reconheceu a salvaguarda do patrimônio audiovisual, há 15 anos, como relevante para melhorar a *competitividade da indústria cinematográfica*, conforme a “Recomendação da União Europeia relativa ao patrimônio cinematográfico e à competitividade das actividades industriais conexas” (2005).

³⁰ A ideia da articulação em rede aparece também na Declaración de Salvador, escrita por profissionais da Argentina, Brasil e Uruguai reunidos no Seminário Internacional de Preservação Audiovisual, que organizamos em 2016 e que inicia recomendando a necessidade de “Afirmar uma identidade regional das entidades de preservação audiovisual do Mercosul, através da constituição de uma Rede Regional de Arquivos e Preservadores Audiovisuais”. Existem outros exemplos de articulações regionais no nosso setor como a Red Iberoamericana de Patrimonio Audiovisual Universitario, a Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales; ou o Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los pueblos indígenas (CLACPI).

Integram ainda esse processo de reconfiguração da ordem mundial, uma série de mudanças tecnológicas, com consequências para o audiovisual, transformado em um “dos novos referentes de identificação coletiva” (Canclini, 1994: 99). Se, por um lado, o audiovisual é parte de um poderoso mercado extremamente concentrado e concentrador, por outro, assistimos à inserção de novos grupos na cadeia produtiva. Que filmes fazem? Como se relacionam com os modelos hegemônicos? Estamos diante da formação de novos territórios de difusão, janelas de exibição, possibilidades de compartilhamento, novas formas de consumo. O que isso significa quando lembramos do papel do que se vê para a construção das cinematografias nacionais e para a elaboração de um pensamento sobre cinema? (Lembremos da virada de Brighton!) O que isso significa quando pensamos nas interpretações mais diversas que um filme pode suscitar? O que significa a preservação de acervos audiovisuais diversos quando lembramos que filmes podem ser matéria-prima para outros filmes, ou seja, por um lado um instrumento para (re)construção do passado, por outro, com a abertura de possibilidades de exploração comercial?

Como vimos, a União Europeia já busca proteger seu patrimônio fílmico em função de seu potencial econômico. E se atentamos para a atuação da *Filmfoundation* de Martin Scorsese, encontramos também aqui um reforço à produção de desigualdades: foram restaurados mais de 800 filmes estadunidenses e 32 filmes de outros 21 países (uma relação de 96%-4%). O patrimônio audiovisual integra novos campos de disputa.

3. À guisa de conclusão: quem vai contar as histórias de (Nuestra) “América Ladina”?

[...] tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história

são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 1996: 427).

A utilização do termo “patrimônio audiovisual” pela UNESCO em 1980 deu impulso a seu uso por preservadores e gestores. Entretanto, nunca houve uma defesa da patrimonialização do cinema. A utilização do termo pode ser vista como uma estratégia de valorização, de obtenção de reconhecimento e de recursos para a preservação de acervos audiovisuais. Por outro lado, a atuação da UNESCO contribuiu para ampliar o conceito de patrimônio, incluindo aí o audiovisual, palco de enfrentamentos tanto no campo do simbólico, quanto do econômico. Nesse contexto, é relevante perceber que o patrimônio deixa de ser pensado só na esfera do nacional e passa a ser visto como patrimônio de uma região e mesmo da humanidade. O conjunto bastante diversificado de materiais que constituem o patrimônio audiovisual representa por si só um desafio para a preservação. O acervo analógico permanece, o acervo digital cresce rapidamente. Antigos e novos desafios precisam ser resolvidos concomitantemente.

Apesar da Recomendação de 1980 afirmar em seus princípios gerais que “Todas as imagens em movimento de produção nacional deveriam ser consideradas pelos Estados-Membros como parte integrante de seu ‘patrimônio de imagens em movimento’” (UNESCO, 1980, II, 3), sabemos que não é possível preservar tudo. Escolhas precisam ser feitas, especialmente na situação precária em que se encontram grande parte dos arquivos audiovisuais. Tradicionalmente a proteção ao patrimônio foi construída a partir da ideia do reconhecimento do valor (histórico, artístico, documental) de uma obra, que exatamente por isso é considerada significativa para a nação. Essa, entretanto, é uma construção discursiva que oculta a *atribuição* de valor a um artefato ou manifestação. Não se trata de uma operação “técnica”, mas situada, caracterizada por uma espécie de cumplicidade social (Canclini, 1994): o que é significativo o é para alguém em um determinado contexto. Fortaleceu-se, por

exemplo, nos últimos anos a defesa da importância de se salvaguardar acervos antes considerados menores (como acervos de filmes universitários, familiares ou de gêneros como a Chanchada).

Essas escolhas não são neutras. Arquivos audiovisuais realizam diariamente a operação historiográfica, sempre marcada pelo tempo presente e pela localização (territorial, socioeconômica, política) de quem tem o poder de escolher. Precisamos, então, debater a base das escolhas realizadas.

Os arquivos audiovisuais, como vimos, realizam seu trabalho lutando com enormes e recorrentes dificuldades. Por um lado, questionamos: é aceitável acrescentar mais um desafio para essas instituições? Por outro, nos perguntamos se podemos nos isentar de debater a necessidade de descolonização de um espaço que (re)produz desigualdades? Se compreendemos o patrimônio cultural como campo de disputas, atravessado, inclusive, por lutas redistributivas (políticas redistributivas são aquelas transferem recursos de uma área para outra), e se, nesse contexto, consideramos o papel ativo de seleção feito pelos arquivos audiovisuais, a resposta é não, não podemos! “A memória coletiva”, diz Jacques Le Goff (1996: 477), “é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”. Aos historiadores cabe, segundo Certeau (1982), a função de dar voz ao não-dito.

Qual a consequência, para a diversidade cultural regional, de relegar ao esquecimento toda a produção de grupos que tradicionalmente não participavam da realização audiovisual? Qual a consequência, sob o aspecto econômico, de abrir mão de uma produção fílmica que tensiona radicalmente com a produção hegemônica? Repensar seus conceitos básicos, suas diretrizes, sua missão, seus objetos, representa um enorme desafio para os arquivos audiovisuais —especialmente na precária situação em que se encontram. Mas é essencial no momento em que vivemos.

Os filmes pensados como “lugares de memória” nos permitem ativar lembranças de experimentações e experiências estéticas, são documentos históricos, são “testemunhos da vida da sociedade contemporânea” (Recomendação II, 7), ativam memórias de práticas sociais, de lugares, de objetos. Passíveis de interpretações variadas, vetores de identidade e diversidade, objeto de reflexão e parte de processos de significação e ressignificação, os filmes possibilitam, inclusive, o “jogo de interrogação sobre a própria memória” (Nora, 1993, p. 25). Mas só se existirem.

Para nós, neste artigo, as questões da preservação audiovisual se desenvolvem em torno de dois eixos complementares: o simbólico e o econômico. Considerando ambos aspectos, faz sentido a proposta de criação de blocos regionais, tanto como uma contribuição para o desenvolvimento da região (como já vem sendo feito no bloco hegemônico), quanto pelo estabelecimento de um espaço que possibilite um maior intercâmbio de capitais simbólicos. Nesse sentido, entendemos que “a preservação de diferentes modos de expressão audiovisual é essencial para o compartilhamento de uma usina de símbolos, que forma a base para a construção/desconstrução/reconstrução de redes de significados, especialmente no contexto da dominação dos produtos de Hollywood.” (Bezerra, Santos, 2019).

Precisamos, entretanto, construir uma articulação regional que nos leve a preservar não só as imagens da América *Latina* (e branca), mas que aponte para a utopia de *Nuestra América* (Martí, 1891) e para a descolonização proposta na ideia de *América Ladina* (González, 1988), uma América que inclua, na sua auto-expressão, negros, mulheres, indígenas —não apenas como objetos, mas como sujeitos. E nos permita preservar um material rico e variado e assim nos inserir entre os povos que contribuem com o enriquecimento do patrimônio cultural da humanidade e não entre aqueles que apenas consomem os bens culturais de mercado (Furtado, 1984). O tempo urge!

Bibliografía

- Abreu, Regina; Chagas, Mário (orgs.) (2009). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Acuña, Lidia *et al.* (2010). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?: guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. Buenos Aires: ASAECA - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL. (2016). *Plano Nacional de Preservação Audiovisual*. Disponível em: www.abpreservacaoaudiovisual.org. Acesso em: out. 2018.
- Barros, J.M.; Dupin, Giselle; Kauark, Giuliana (orgs.) (2017). *Cultura e Diversidade*. Rio de Janeiro: Lumen Juris.
- Benjamin, Walter (2007). *Erzählen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bezerra, Laura; Santos, Joanderson (2019). "Diversidade cultural e a preservação de acervos audiovisuais do eixo sul" em *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 05, ed. especial.
- Bezerra, Laura; Pitombo, Mariella (2016). Políticas culturais e a pluralidade de atores na contemporaneidade em VLADI, Nadja (Org.). *Olhares interdisciplinares. Fundamentos em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas*. Ed. UFRB, p. 171-192.
- Bohn, Anna (2013). *Denkmal Film. Der Film ala Kulturerbe*. Viena; Colonia; Weimar: Boehlau Verlag.
- Campos, Luiz Augusto; Feres Júnior, João (2015). "Televisão em cores? Raça e sexo nas telenovelas "Globais" dos últimos 30 anos" em *Textos para discussão GEMAA*, n. 10, p. 1-23.
- Canclini, Néstor García (1994). "O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional" em *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 95-115.
- Candido, Marcia *et al.* (2014). "'A Cara do Cinema Nacional': gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)" em *Textos para discussão do GEMAA (IESP-UERJ)*, n. 6, p. 1-25.
- Caneto, Guillermo *et al* (1996). *Historia de los primeros años del cine en la Argentina: 1895-1910*. Buenos Aires: Editorial Cinemateca Argentina.
- Cappa, Carolina (ed.) (2019). *Nitrato Argentino. Una historia del cine de los primeros tiempos*. Buenos Aires: Museo del Cine.
- Certeau, Michel de (1982). *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Cuarterolo, Andrea *et al.* (2018). "A 40 años de Brighton, 1978 - Latinoamérica en el 34º Congreso de la FIAF 'Cinema 1900-1906' ". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, v. 4.
- Domínguez, Carlos María (2013). *24 ilusiones por segundo*. La Historia de la Cinemateca

Uruguaya. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

Edmondson, Ray (2013). *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ.

____ (2002). *Memória do Mundo*. Diretrizes para a salvaguarda do Patrimônio Documental. Ed. Rev. Disponível em: <https://docplayer.com.br/10190274-Memoria-do-mundo-diretrizes-para-a-salvaguarda-do-patrimonio-documental-edicao-revisada-2002-elaborado-para-unesco-por-ray-edmondson.html>. Acesso em mar. 2020.

Frick, Caroline (2011). *Saving Cinema: the politics of preservation*. New York: Oxford University Press.

Galvão, Maria Rita (2006). “La situación del patrimonio fílmico em Iberoamerica”, em *Journal of Film Preservation*, n. 71, p. 42-61.

Garretón, Manuel Antonio (2008). “El espacio cultural lationoamericano revisitado” em Rubim, Linda e Miranda, Nadja (orgs.). *Transversalidades da Cultura*. Salvador: Edufba, p. 45-57.

Gonzalez, Lélia (1988). “A categoria político-cultural de amefricanidade” em *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, p. 69-82.

Kauark, G.; Barros, J. M.; Miguez, P. (orgs.) (2015). *Diversidade Cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: Edufba.

Labbé, Paola Lagos; Günther, Arturo Figueroa (2008). “Patrimonio audiovisual y memória regional. Uma aproximación al Film de Familia”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 15: 97-114.

Le Goff, Jacques (1996). *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.^[1]_{SEP}

Miguez, Paulo (2011). “Algumas notas sobre comércio internacional de bens e serviços culturais”. In: Barbalho, A. et al (orgs.). *Cultura e Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas*. Salvador: Edufba, p. 57-70.

Mostra de Cinema de Ouro Preto – CINEOP (2017), 12. CATÁLOGO. Ouro Preto.

Nora, Pierre (1993). “Entre Memória e história. A problemática dos lugares” em *Projeto História*, São Paulo, n.10, p. 1-28.

Núñez, Fabián (2015). “Notas para um estudo sobre a Unión de Cinematecas de América Latina” em *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 42, p. 63-81.

Riegl, Alois (2014). *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva.

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

UNESCO (2016). *Re/pensar las políticas culturales*. Disponível em: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_es.pdf. Acesso em: mai. 2020.

____ (2005). *Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões*

culturais. Paris. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>. Acesso em: 10 set. 2008.

____ (1980). *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*. Belgrado. Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: mai. 2008.

Usai, Paolo Cherchi *et al* (eds.) (2008). *Film Curatorship*. Archives, Museums, and Digital Marketplace. Viena: Österreichisches Filmmuseum; Synema.

Zamorano Villarreal, Gabriela (2009). “Intervenir en la realidad”: usos políticos del video indígena en Bolivia” em *Revista Colombiana de Antropología*, V. 45 (2), julio-diciembre, pp. 259-285.

* Laura Bezerra é Professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); coordenadora dos projetos “Preservação Audiovisual entre o Global e o Local” e “Filmografia Baiana”. Membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, que presidiu no biênio 2014-2016. Salvador, Bahia, Brasil.

E-mail: laurabezerra1@gmail.com