

Um arquivo de filmes universitário, temático e regional: o LUPA-UFF diante do fosso entre universidades e cinematecas no Brasil

Por Rafael de Luna Freire*

Resumo: Este artigo aborda a experiência do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF) com o objetivo de refletir sobre essa iniciativa inédita de criação, no Brasil, de um arquivo de filmes no espaço de uma universidade pública federal dedicado à promoção e preservação do cinema amador do estado do Rio de Janeiro, portanto, dotado de um foco tanto regional quanto temático. O artigo analisa a trajetória do LUPA, suas ações, pretensões e desafios, tanto no campo da pesquisa historiográfica quanto na política de preservação audiovisual.

Palavras-chave: universidade, cinemateca, cinema amador, preservação audiovisual, Brasil.

Una cinemateca universitaria, temática y regional: LUPA-UFF ante la brecha entre universidades y archivos de imágenes en movimiento en Brasil

Resumen: Este artículo analiza la experiencia del Laboratorio Universitario de Preservación Audiovisual de la Universidad Federal Fluminense (LUPA-UFF) con el objetivo de reflexionar sobre esta iniciativa sin precedentes de crear, en Brasil, un archivo de películas en el espacio de una universidad pública federal dedicado a la promoción y la preservación del cine *amateur* del estado de Rio de Janeiro y, por lo tanto, dotado de un enfoque regional y temático. El artículo analiza la trayectoria de LUPA, sus acciones, pretensiones y desafíos, tanto en el campo de la investigación historiográfica como en la política de preservación audiovisual.

Palabras clave: universidad, cinemateca, cine amateur, preservación audiovisual, Brasil.

A university, thematic and regional film archive: LUPA-UFF in the face of the gap between universities and cinemateques in Brazil

Abstract: This article is a case study of the Audiovisual Preservation University Laboratory at Federal Fluminense University (LUPA-UFF) with the aim of reflecting on this unprecedented initiative of creating, in Brazil, a film archive in the space of a federal public university dedicated to the promotion and preservation of Rio de Janeiro's amateur cinema and, therefore, marked by both a regional and thematic focus. The article analyzes the trajectory of LUPA, its actions, pretensions and challenges, both in the field of historiographical research and related to the politics of audiovisual preservation.

Key words: university, moving image archive, amateur cinema, film preservation, Brazil.

Fecha de recepción: 29/04/2020

Fecha de aceptación: 17/06/2020

Introdução

Este artigo aborda a experiência do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (LUPA-UFF) com o objetivo de refletir sobre essa iniciativa inédita de criação, no Brasil, de um arquivo de filmes no espaço de uma universidade pública federal, dotado de um foco tanto regional quanto temático.¹

Iremos descrever a trajetória do LUPA e também suas ações, pretensões e desafios, tanto no campo da pesquisa historiográfica quanto na política de preservação audiovisual, tendo em vista seu objetivo principal que é ser um exemplo concreto de aproximação entre a atuação das universidades e das cinematecas no Brasil.

O LUPA no contexto da preservação audiovisual em universidades brasileiras

As primeiras discussões sobre a criação do que viria a ser o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual se deram em 2014, por professores do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, como um desdobramento de seu pioneirismo no oferecimento, a partir de 2000, de uma disciplina sobre preservação audiovisual para os alunos do seu curso de graduação, um dos

¹ Este artigo é baseado em comunicação realizada durante o XXII Encontro SOCINE, em Porto Alegre, em outubro de 2019. A pesquisa para esse trabalho contou com o apoio da Faperj, através do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado, e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

mais tradicionais do Brasil (Freire, 2018).² Inicialmente oferecida como disciplina optativa, em 2005, por ocasião de uma reforma curricular, a disciplina “Preservação, Restauração e Políticas de Acervos Audiovisuais” se tornou uma disciplina obrigatória para os graduandos em cinema —algo então inédito no Brasil.³

Apesar dessa iniciativa ter tido um papel muito importante na conscientização e popularização do tema junto a futuros profissionais, na formação de novos quadros para o campo da preservação audiovisual, e no incentivo a outras faculdades e universidades também incluírem o assunto em seus currículos, muitos desafios permaneciam.

Afinal, mesmo com o enorme crescimento no número de cursos superiores de cinema e audiovisual no Brasil —de 53 cursos em 2011⁴ para 87 em 2016, chegando a 184 em 2020—⁵, até hoje continuam sendo poucos os que oferecem regularmente disciplinas, obrigatórias ou optativas, sobre preservação audiovisual.⁶ O campo não é tampouco contemplado pela maioria dos cursos universitários de Ciência da Informação (Menezes, 2019: 91; Silva, 2019). Com exceção da Filmoteca da FAAP,⁷ as universidades brasileiras em

² O curso de cinema da UFF foi criado pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, em 1968, juntamente com a abertura de uma sala de cinema universitária, o Cine Arte UFF. O cineasta havia participado anteriormente da criação do pioneiro curso de cinema da Universidade de Brasília, fechado pela repressão da ditadura militar.

³ Originalmente, o curso de cinema era uma habilitação da graduação em Comunicação Social. Em 2008 se tornou uma graduação independente de bacharelado em cinema e audiovisual. Em 2012, o Departamento de Cinema e Vídeo passou a oferecer também um segundo curso, de licenciatura em cinema e audiovisual – a primeira do Brasil –, mas para esses alunos a disciplina de preservação não é obrigatória, apenas optativa.

⁴ “Mapa dos cursos de cinema no Brasil”, relatório produzido em 2011. Disponível em: <http://forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2012/05/FORCINE-final322.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2020.

⁵ “Cursos superiores de cinema e audiovisual crescem mais de 100% em 4 anos”. Disponível em: <http://www.forcine.org.br/site/anais/numero-de-cursos-superiores-de-cinema-e-audiovisual-cresce-mais-de-100-em-quatros-anos/>. Acesso em: 23 abr. 2020.

⁶ Luciana Rodrigues (2015: 180) notou poucas mudanças a esse respeito entre 2010 e 2015.

⁷ A Filmoteca da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), instituição de ensino privada sediada em São Paulo, foi criada em 1978 pelo professor, pesquisador e montador Máximo Barro para abrigar, sobretudo, uma coleção de cerca de 400 filmes clássicos em 16mm comprada da viúva do colecionador e ex-professor de cinema mundial da FAAP, Adhemar

sua quase totalidade não possuem arquivos audiovisuais propriamente ditos, diferentemente do que ocorre em outros países, como os Estados Unidos, onde arquivos de filmes universitários, como o da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), estão entre os mais importantes do país.⁸

O LUPA-UFF surgiu, portanto, como uma novidade que evidenciava o divórcio existente no Brasil entre as universidades —onde se concentra a pesquisa brasileira— e as cinematecas —onde está depositada a maior parte do patrimônio audiovisual brasileiro (Freire, 2011). Curiosamente, identificamos esse divórcio apesar da Cinemateca Brasileira, principal arquivo de filmes do Brasil, ter entre seus criadores Paulo Emílio Sales Gomes, crítico, professor e pesquisador que foi também um dos artífices do curso de graduação em cinema da Universidade de São Paulo.⁹

Num período mais recente, esse divórcio entre universidades e arquivos de filmes se expressou ainda pela contradição entre as políticas do governo federal para essas áreas nos anos 2000. Enquanto o governo do Partido dos Trabalhadores, especialmente nos dois mandatos do presidente Lula (2002-2010), priorizou a expansão e interiorização do ensino superior público no Brasil —ampliando as matrículas e abrindo novas universidades em municípios não atendidos anteriormente—, os recursos para a área de preservação

Carvalhaes. além de uma significativa coleção de cartazes, livros e fotografias de filmes. Abriga atualmente um acervo de DVDs e filmes dos alunos, além de outros acervos adquiridos por Barro.

⁸ Hoje um dos maiores arquivos de filmes do mundo, o *UCLA Film and Television Archive* teve um início desprezível, sendo oficialmente criado em 1965. A universidade recebia doações de filmes esporadicamente, mas os materiais mais raros ou importantes eram encaminhados a outras instituições, como a Biblioteca do Congresso. Segundo o relato de Bob Epstein, professor e entusiasta do projeto, o arquivo se consolidou entre 1969 e 1970, com a doação de uma coleção de filmes pela Paramount: “Não houve investimento da universidade. A universidade não sabia o que estava acontecendo, com exceção do departamento legal em Berkeley que aprovou o contrato [de doação]. Havia pouco interesse por parte do nosso departamento. Foi uma coisa meio estranha que nós começamos” (Epstein citado em Slide, 2000: 69, tradução livre).

⁹ Não cabe o aprofundamento dessa questão neste artigo, mas acreditamos que esse afastamento também tem relação com a virada profissional e científica no campo da preservação audiovisual em todo mundo, com os dirigentes e lideranças das cinematecas se tornando mais arquivistas e menos curadores ou historiadores (Frick, 2011: 108).

audiovisual nesse período foram ampliados, mas concentrados numa única instituição federal, a Cinemateca Brasileira, localizada em São Paulo.¹⁰ Uma política centralizadora que ia ao sentido contrário, inclusive, das ações do mesmo governo de diversificação e regionalização dos investimentos na produção audiovisual, tradicionalmente concentrados nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Nesse contexto de vultosos investimentos na Cinemateca Brasileira —os recursos públicos captados ou repassados para a instituição quintuplicaram entre 2002 e 2006 (Souza, 2009: 296)—, arquivos de filmes em outras partes do país viveram situações de extrema dificuldade. Segundo mais tradicional arquivo de filmes do Brasil, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), por exemplo, quase foi extinta no início dos anos 2000 pela direção do museu (cf. Freire, 2012b). Nesse sentido, a ligação com o curso de cinema da UFF, localizada na cidade vizinha de Niterói, foi fundamental para a sobrevivência da Cinemateca do MAM, que se constitui num setor sem autonomia administrativa e integrante de um museu privado sem fins lucrativos, diferentemente da Cinemateca Brasileira. Embora criada também como uma filмотeca ligada a um museu privado, em 1984 a Cinemateca Brasileira foi incorporada ao governo federal, tornando-se uma instituição pública.

Já existia uma relevante ligação da Cinemateca do MAM com o curso de cinema da UFF desde, pelo menos, os anos 1980, através da ação de professores como José Carlos Monteiro e João Luiz Vieira, responsáveis por projetos e ações que aproximavam os estudantes universitários das atividades da cinemateca, incentivando a ida às sessões da sala de exibição e a pesquisa em seus arquivos e biblioteca. Entretanto, coube ao ex-aluno da UFF e então conservador-chefe da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, estreitar essa relação, que, até então, tinha a cinefilia como grande motivador e o acesso

¹⁰ Uma reação a esse contexto político foi a criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), em 2008, viabilizada pelos encontros anuais de arquivos e acervos audiovisuais realizados durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP, criada em 2005.

como principal interesse.¹¹ Isso se deu quando Heffner passou a ministrar disciplinas sobre preservação audiovisual durante seu contrato temporário como professor substituto no curso de cinema da UFF.

Desde esse primeiro momento, porém, a UFF dependeu fundamentalmente da Cinemateca do MAM para a prática de ensino em preservação audiovisual, na ausência de qualquer infraestrutura para essas atividades em seu *campus*. A UFF não possuía um arquivo de filmes próprio e os filmes em película realizados pelos seus alunos tinham, em geral, seus negativos mantidos no laboratório comercial Labocine (que realizava os serviços de revelação e copiagem para a universidade), com cópias e outros materiais eventualmente depositados pelos próprios realizadores em arquivos como o da mesma Cinemateca do MAM.

Assim, mesmo depois de tornada obrigatória, a disciplina de preservação audiovisual do curso de cinema da UFF —ministrada por diferentes professores—¹² sempre foi parcial ou integralmente oferecida fora do espaço da universidade, geralmente na Cinemateca do MAM, embora eventualmente contando com visitas técnicas a outras instituições como o Arquivo Nacional ou o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), todos na cidade do Rio de Janeiro, obrigando o deslocamento dos professores e estudantes.¹³

A ausência de infraestrutura de preservação audiovisual para o oferecimento de aulas práticas na UFF dizia respeito à falta de espaço, mão-de-obra,

¹¹ Heffner foi contratado para coordenar o setor de documentação da Cinemateca do MAM em 1996, assumindo o setor de preservação de filmes em 1999, com a saída de Francisco Sérgio Moreira por desentendimentos com a direção do museu. Ao sair da Cinemateca do MAM, Moreira foi trabalhar na Labocine, onde criou um laboratório de restauração de filmes.

¹² Depois de Heffner, a disciplina foi oferecida por João Luiz Vieira (professor de Teoria e Linguagem Cinematográfica), Rafael de Luna Freire (professor substituto entre 2007 e 2009) e, finalmente, por Fabián Núñez, selecionado em concurso público para professor da disciplina em 2009.

¹³ Niterói fica no lado oposto da Baía de Guanabara em relação ao Rio de Janeiro. O deslocamento de uma cidade para outra é feito por transporte aquaviário ou por carros e ônibus através da Ponte Rio-Niterói, com cerca de 13 quilômetros de extensão.

equipamento e acervo. Apesar do esforço de projetos pontuais, o curso de Cinema da UFF nunca tinha tido uma política sistemática para a salvaguarda dos filmes realizados pelos seus alunos, que tradicionalmente incluem, além de exercícios nas disciplinas de caráter prático, os filmes de conclusão de curso, exigência obrigatória para todos os graduandos se formarem (em geral curtas-metragens, anteriormente em 16mm, hoje em digital). A produção em vídeo em formatos como S-VHS ou MiniDV também não havia sido recolhida de forma organizada ou regular, pois normalmente cabia ao realizador adquirir as fitas virgens para as produções, que na maior parte dos casos permanecia com os próprios alunos ou professores após as gravações. Essa ausência de uma política clara de preservação se tornara ainda mais evidente com a passagem para a tecnologia digital no âmbito do curso, na primeira metade dos anos 2000, que resultou na ausência ainda maior de controle não apenas sobre a preservação de matrizes e mesmo de cópias dos filmes realizados, como até mesmo de quantas produções eram efetivamente finalizadas.

Obviamente, houve iniciativas de professores e de alunos para lidar com a preservação dos filmes da UFF nesse período, tanto pelo interesse em realizar mostras retrospectivas, como também devido à tomada de consciência da importância da memória audiovisual resultante dos cursos de preservação. Em 2011, por exemplo, foi concluído o projeto de Iniciação Científica de Tiago de Castro Machado Gomes, orientado pelo professor Fabián Núñez, que fez o exame e levantamento de todos os rolos de película de filmes produzidos pela UFF depositados na Cinemateca do MAM, dando prosseguimento a trabalhos realizados voluntariamente por outros alunos antes dele. Entretanto, enquanto surgiam tentativas de se organizar o passado analógico, já se acumulava um enorme passivo digital.

Para lidar com essa questão, em 2013 foi criada no âmbito do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF uma Comissão de Acervo, formada pelos professores Cezar Migliorin, Fabián Núñez e Rafael de Luna Freire, que se

dedicou inicialmente a pesquisar e definir os padrões de formato de arquivos digitais a serem exigidos para a preservação das novas produções audiovisuais realizadas no curso de cinema da UFF (Freire, 2013). Essas definições só foram implementadas sistematicamente quando, em 2017, foi criado o sistema *online* de reserva de equipamentos audiovisuais do curso de cinema da UFF (www.cinemauff.com.br). Esse sistema destinado aos professores e alunos reuniu, num único *site*, os formulários para criação de projetos de realização audiovisual, para reserva e empréstimo de equipamentos e, pela primeira vez, para encerramento dos projetos com a exigência de entrega ao Departamento de um arquivo com a matriz de preservação digital e o preenchimento de um formulário com as informações sobre a obra finalizada. Foi o início de uma tentativa de integração entre a rotina de produção de filmes no Departamento de Cinema e Vídeo com uma política de preservação, momento que também marcou o começo das atividades do LUPA.

Arquivo de filmes universitário, temático e regional

Entre 2014 e 2017, a proposta de criação de um arquivo de filmes dentro da própria UFF amadureceu, com uma melhor definição de suas características e objetivos (Freire, 2018).

Além disso, houve uma reflexão pelos professores envolvidos no projeto sobre as particularidades de um arquivo de filmes universitário, levando em consideração o artigo 207 da Constituição Brasileira, onde se define que as universidades devem obedecer ao princípio de “indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” (Brasil, 1988). Um dos objetivos principais do LUPA era criar uma infraestrutura adequada para que as atividades de ensino em preservação audiovisual pudessem ser oferecidas no espaço da própria universidade.

Para isso, era necessário, por exemplo, um espaço com uma mesa para revisão de películas e seus devidos acessórios, assim como rolos de filmes em si, para que os alunos pudessem ter a experiência de examinar uma película cinematográfica para fins de limpeza, reparo, catalogação e avaliação de estado de conservação, algo que era geralmente feito nas aulas fora da universidade. É preciso ressaltar que, atualmente, a quase totalidade dos ingressantes no curso de cinema da UFF, em sua maioria jovens entre 17 e 20 anos, chegam à universidade sem jamais ter tido contato com um rolo de película cinematográfica anteriormente, como demonstra minha experiência cotidiana em sala de aula.



Aula de preservação audiovisual no curso de cinema da UFF, em 2019

(fotografia de Rafael de Luna Freire)

Mas para além do investimento do LUPA nas atividades de ensino em preservação audiovisual, seu objetivo também passou a contemplar a pesquisa e extensão. Nesse sentido, além de se dedicar à salvaguarda da produção audiovisual do próprio curso de cinema da UFF, o foco do LUPA tornou-se mais amplo, visando a promoção e preservação do cinema amador do estado

do Rio de Janeiro. Isto é, que o LUPA fosse um arquivo de filmes universitário, regional e temático. Essa definição obedeceu a diversas intenções.

Em primeiro lugar, o entendimento de cinema amador adotado pelo LUPA foi inspirado na definição de *The Amateur Cinema Studies Network* (ACSN), que compreende como cinema amador “as imagens em movimento que evocam todos os aspectos da vida das nossas sociedades, ontem e hoje, realizadas em todos os formatos e suportes e que, em sua origem, não foram destinadas à difusão nos circuitos profissionais do audiovisual” (Laboratório..., s.d.). Dessa forma, a produção do próprio curso de cinema da UFF, geralmente exibida no espaço da universidade ou em cineclubes e festivais, e tradicionalmente realizada em formatos e bitolas semiprofissionais, está incluída nesse escopo.

Ao mesmo tempo, o foco no cinema amador atendia a um tipo de produção que os arquivos de filmes maiores e mais tradicionais, vizinhos à UFF, localizados sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, não priorizavam. Assim, os esforços do LUPA se somavam ao trabalho de arquivos como o da Cinemateca do MAM, Arquivo Nacional e CTAv, dedicados essencialmente à preservação da produção audiovisual profissional, sem sobreposição de esforços ou concorrência de ações.¹⁴

É importante ainda destacar o foco regional pelo LUPA estar sediado em Niterói. A cidade foi capital do estado do Rio de Janeiro até 1975, tradicionalmente possuindo grande ligação com as cidades do interior.¹⁵

¹⁴ A Cinemateca do MAM tem em seu acervo, sobretudo, filmes comerciais brasileiros e estrangeiros. O Arquivo Nacional, apesar de possuir coleções de produtoras privadas depositadas em comodato (transferidas da Cinemateca do MAM em seu momento de crise), tem como foco a produção realizada pelo próprio Estado brasileiro, sobretudo cinejornais. O Centro Técnico do Audiovisual tem uma grande coleção de filmes brasileiros, inclusive curtas-metragens, herdada da estatal Embrafilme, extinta em 1990. O diálogo e a colaboração tem sido as marcas da relação do LUPA com esses arquivos.

¹⁵ Em 1960, a cidade do Rio de Janeiro deixou de ser capital federal do Brasil, transferida para Brasília, transformando-se em capital do recém-criado estado da Guanabara. Em 1975, ocorreu a fusão entre o estado da Guanabara e o estado do Rio de Janeiro, com a cidade do

Enquanto o Rio de Janeiro é provavelmente a cidade mais filmada do Brasil (e umas das mais filmadas do mundo), concentrando não apenas uma importante parcela das produtoras audiovisuais brasileiras, mas também quase todos os arquivos audiovisuais do estado do Rio de Janeiro, os demais municípios fluminenses vivem uma situação bem diferente, de escassez e precariedade. Em seu interesse pela produção amadora do estado do Rio de Janeiro, o LUPA prioriza registros que ampliem o repertório de imagens em movimento de cidades fluminenses que foram muito menos registradas do que a “cidade maravilhosa” em produções cinematográficas profissionais, quer ficcionais ou documentárias. A reunião e conservação de registros amadores fluminenses e o acesso a eles através do *site* e redes sociais do laboratório, ou ainda de eventos como o Dia do Filme Doméstico (com edições realizadas em 2018 e 2019) reforçam, portanto, o caráter extensionista das atividades do LUPA, abrindo-se para fora da universidade, em estreita ligação com sua comunidade e priorizando o papel social de suas iniciativas.

O foco no cinema amador pelo LUPA diz respeito ainda ao interesse crescente, em todo o mundo, pela ampla produção definida como “filmes órfãos” (cf. Streible, 2009) ou, no universo lusófono, “outros filmes”,¹⁶ tanto pelos arquivos de filmes quanto pela academia. Porém, enquanto se nota um aumento no número, por exemplo, de teses de doutorado sobre o cinema amador no Brasil (cf. Blank, 2015; Foster, 2016; Penney, 2019), não tem havido desenvolvimento correspondente em iniciativas estruturadas de preservação desse tipo de produção, inclusive pelos arquivos de filmes já estabelecidos. O LUPA é o

Rio de Janeiro então definida como capital do estado e Niterói perdendo definitivamente esse *status*.

¹⁶ “Outros filmes” é o nome de Grupo de Trabalho da Associação de Investigadores em Imagem em Movimento (AIM) de Portugal, criado em 2013. Em 2020, a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) aprovou um Seminário Temático com o mesmo nome e definição do GT da AIM, isto é, “os filmes que a crítica e as histórias de cinema canônicas (centradas no filme de autor, na ficção e em formatos de longa-metragem) têm deixado à margem. Entre eles, encontramos o filme de utilidade (institucional, turístico, didático, publicitário), o filme amador e doméstico e os chamados filmes efêmeros e filmes órfãos” (Sociedade..., s.d. [2020]).

primeiro arquivo audiovisual brasileiro especialmente voltado para esse tipo de filme, com a perspectiva de dar apoio e incentivo a pesquisas nessa área.

Por fim, é preciso ressaltar que, como um arquivo universitário, o objetivo do LUPA é aproximar o campo da pesquisa da prática do arquivo, superando a distância implicada pela caracterização de um como trabalho somente intelectual e o outro como uma atividade simplesmente manual. Portanto, por sua prática arquivística e por sua produção acadêmica, o LUPA foi criado com pretensões de intervenção tanto historiográficas quanto preservacionistas, tendo, portanto, um evidente papel político.

Ambições para a história e para a preservação do audiovisual

A preservação de filmes tem um papel fundamental na contínua reescrita do passado do cinema. Filmes ausentes dos livros de história têm menos chances de receberem recursos para sua conservação e acesso, estando mais propensos a desaparecerem ou permanecerem esquecidos.¹⁷ Em geral, os trabalhos panorâmicos sobre a história do cinema brasileiro restringem-se aos longas-metragens lançados comercialmente em salas de cinema, ignorando ou marginalizando outros gêneros ou tipos de filmes, como as obras de animação, pornográficas ou publicitárias. Recentemente, essa história tem sido reescrita mais vigorosamente diante do reconhecimento de lacunas hoje mais evidentes, como a da participação das mulheres no cinema brasileiro, tal como revela o livro organizado por professoras do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF (Holanda e Tedesco, 2017). Podemos citar ainda que a recente compilação *Nova história do cinema brasileiro* (Ramos e Schvarzman, 2018), por exemplo, incluiu um capítulo sobre cinema experimental para dar conta de outra ausência constante nas análises históricas anteriores.

¹⁷ Abordei essa questão especificamente em relação ao cinema brasileiro da década de 1960 em Freire (2012a)

Entretanto, a produção cinematográfica universitária —em sua quase totalidade de curtas-metragens— continua sendo mantida à margem da história do cinema brasileiro, como se dela não fizesse parte. Apesar de eventualmente alcançarem maior repercussão devido a prêmios internacionais, os curtas-metragens universitários são geralmente entendidos simplesmente como exercícios práticos, como uma mera etapa no aprendizado de diretores rumo à profissionalização e amadurecimento com o longa-metragem. Como em outros casos, um dos motivos para esse apagamento —ou uma de suas consequências— é a dificuldade de acesso às obras, que poderia permitir, inclusive, revisões historiográficas importantes.

Um exemplo é o da crise do cinema brasileiro em decorrência da extinção dos órgãos federais de cultura pelo presidente Fernando Collor de Melo em 1990, que atingiu de forma acentuada a continuidade da produção e da distribuição comercial de longas-metragens brasileiros no circuito exibidor. O curso de cinema da UFF, porém, como uma ação inclusive de resistência, produziu curtas-metragens com certa regularidade no início dessa década.¹⁸ Podemos indicar que assim como a produção de sexo explícito, a produção universitária pode não se encaixar adequadamente na periodização de crise (cujo auge foi

¹⁸ Deve ser destacado o curso de cinema experimental oferecido na UFF pelo professor João Luiz Vieira no primeiro semestre de 1991. Graças a contato articulado por ele, fez parte do curso um *workshop* ministrado pelo cineasta alemão Christoph Janetzko, com o patrocínio do Instituto Goethe, tal como havia sido oferecido nas Filipinas em 1988. Vieira conseguiu o apoio da Kodak do Brasil (que cedeu negativos), da Labocine (serviços de laboratório), da Rob Filmes (sonorização) e da própria Instituto Goethe no Rio de Janeiro, que possibilitou a vinda, junto de Janetzko, de três câmeras Bolex 16mm, utilizadas conjuntamente com a Arriflex 16mm do curso de cinema da UFF. Desse modo, ao final do curso, foram produzidos simultaneamente 10 curtas-metragens, realizados coletivamente pelos alunos da UFF (Informações de conversa do autor com João Luiz Vieira). Sobre a importância desses curtas naquele contexto de crise, ver o depoimento da cineasta Rosane Svartman, egressa do curso de cinema da UFF, no livro *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (NAGIB, 2002: 466-7). Pela minha experiência pessoal, acredito que a produção audiovisual universitária nas instituições de ensino superior federais vivenciou uma crise específica no início dos anos 2000, devido à ausência de investimentos públicos durante o governo Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) e à dificuldade para o reaparelhamento tecnológico necessário em meio à transição da película para o digital.

1992) e retomada (a partir de 1995) consagrada pelos historiadores em relação ao longa-metragem comercial não-pornográfico.¹⁹

Da mesma forma, ainda há muito a se pesquisar sobre a história do cinema —e do próprio Brasil— através da produção amadora. Pelo exame do conjunto de filmes amadores já doados ao LUPA, é possível vislumbrar uma história tecnológica da produção amadora no Brasil, percebendo a popularidade da bitola 9,5mm, Pathé Baby, entre os anos 1930 e 1940, seguida de uma voga da bitola 8mm entre os anos 1950 e 1960 (para aqueles amadores sem recursos ou ambições para o 16mm), e finalmente, a hegemonia do Super 8 colorido nos anos 1970 e início dos anos 1980.

Além disso, o cinema amador ainda precisa ser descoberto também pelos historiadores de uma forma geral como um relevante documento histórico. Podemos mencionar um filme do acervo do LUPA, já digitalizado e disponível no *site* do laboratório, que representa uma grande contribuição para a história do carnaval carioca. Enquanto as produções cinematográficas brasileiras comerciais, quer naturais ou posadas, registraram sobretudo o carnaval das elites brancas desde a década de 1910, fossem os corsos ou os desfiles das sociedades carnavalescas, o LUPA possui em seu acervo um filme amador em 9,5mm dos anos 1930 que registra blocos carnavalescos populares de foliões negros que praticamente não estão documentados —ou muito raramente— em imagens em movimento.²⁰

Acreditamos que os exemplos citados, entre outros possíveis, são capazes de colaborar na preservação e escrita ainda da história do curta-metragem no

¹⁹ Sobre a produção pornográfica, essa foi uma das constatações levantadas a partir da filmografia da década de 1990 levantada pelo catálogo da mostra de filmes *Cinema brasileiro anos 90: 9 questões* (Gardnier, 2001).

²⁰Filme sem título (Título atribuído “Carnaval de 1937”),P&B, silencioso, 9 minutos. Disponível em: <http://www.cinevi.uff.br/lupa/s-t-carnaval-de-1937-pb-silencioso-1937/>

Brasil (cf. Simplício Neto, 2011) e ajudar a integrar o cinema amador, seja familiar ou universitário, à história do cinema brasileiro.

Entretanto, o LUPA tem pretensões de intervir não apenas na historiografia do cinema, mas também no campo da preservação audiovisual no Brasil. Além de servir de exemplo de aproximação entre as universidades e as cinematecas, a própria existência do LUPA tem o objetivo de ser argumento concreto para a defesa de um novo sistema de preservação audiovisual no Brasil.

Em seu livro *Saving Cinema: The Politics of Preservation*, Caroline Frick analisou como a ideia de preservação do patrimônio passou a ser promovida na segunda metade do século XX pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), a partir da retórica da Unesco, como forma de lidar com a multiplicação de arquivos de filmes num mesmo país, mas limitando o número de arquivos membros: “Com a preservação do patrimônio cinematográfico nacional como principal justificativa motivadora para os arquivos filiados à FIAF, as cinematecas nacionais mantiveram posições de liderança e ajudaram a delinear a prática global para o novo campo” (Frick, 2011: 116, tradução livre).²¹

Embora os arquivos de filmes da América Latina —em sua maioria privados, historicamente ligados ao cine-clubismo e comprometidos com ações de acesso aos filmes— tenham resistido a essa política no âmbito da FIAF nas décadas de 1970 e 1980 (Frick: 2011: p.114-5), vimos como a própria Cinemateca Brasileira tornou-se um arquivo público federal em 1984. Desse modo, especialmente a partir dos anos 2000, a retórica da preservação do patrimônio audiovisual nacional ganhou força no Brasil e justificou todo tipo de política conveniente com um discurso de centralização de recursos e acervos na Cinemateca Brasileira.

²¹ “With the preservation of national film heritage as the key, motivating rationale for film archives associated with the Federation, state-run archives maintained leadership positions and helped delineate global practice for the young field”.

Entretanto, como Frick (2011: 120) aponta, no contexto mundial esse período mais recente testemunhou uma mudança de mentalidade com o reconhecimento da importância de uma política descentralizada de preservação. Um dos motivos para tal foi a percepção de que todos os tipos de filmes se deterioram se não forem adequadamente cuidados e não apenas os filmes em nitrato de celulose (suporte da película 35mm até 1950), objeto de uma grande campanha de conscientização promovida pela FIAF e pelas principais cinematecas, a partir dos anos 1970, com o slogan *nitrate won't wait* (o nitrato não pode esperar). Para além dos filmes em nitrato, atualmente há uma maior consciência da relevância histórica e da urgência da preservação de outros tipos de suportes audiovisuais que correm igual risco e estão inevitavelmente espalhados pelos mais diversos arquivos, como registros em vídeo analógico (especialmente o mais antigo formato da televisão brasileiro, a fita Quadruplex ou duas polegadas) ou filmes amadores em bitolas estreitas (geralmente filmes reversíveis existentes em materiais únicos), sem falar no digital.

Desse modo, diante de um cenário atual muito mais complexo e desafiador para a preservação audiovisual, a demanda que o LUPA vem atendendo e o espaço que ele vem ocupando revelam não apenas como a estratégia de centralização é ineficaz, como é argumento para a defesa da atuação em rede, com diferentes instituições atuando colaborativamente e compartilhando recursos e responsabilidades. O LUPA é um arquivo regional conscientemente criado com a perspectiva de atuar pela descentralização, democratização e cooperação.

De forma semelhante ao que Frick (2011: 122-135) apontou em relação ao que ocorreu no Reino Unido, destacamos no contexto brasileiro a importância e necessidade da constituição de uma rede de arquivos de diferentes perfis e portes pela possibilidade deles atuarem junto das instituições maiores e mais

tradicionais, mas fazendo o que arquivos de filmes nacionais, como a Cinemateca Brasileira, jamais serão capazes de realizar individualmente, com a possibilidade ainda de revisar e reescrever a história do cinema nacional a partir de perspectivas regionais. Nesse sentido, acreditamos que as universidades, em particular os cursos superiores de cinema, podem ser um parceiro fundamental para a efetiva constituição dessa rede de arquivos regionais no Brasil.

Realizações e desafios

Apesar de enfrentar, no Brasil, um contexto adverso de recessão econômica, crise política e diminuição dos investimentos públicos em educação e cultura desde o início de sua atuação em 2017, o LUPA conseguiu realizar uma série de projetos nos últimos quatro anos. Uma das linhas de ação nessa etapa de criação e consolidação do laboratório foi a realização de eventos em parceria com instituições estrangeiras ou de caráter internacional. Em 2018, o LUPA foi o organizador local do APEX —*Audiovisual Preservation Exchange*, projeto do Programa de Mestrado em Preservação Audiovisual da Universidade de Nova York (MIAP-NYU).

Criado em 2008, o APEX teve suas edições anteriores realizadas em Acra, Gana (2008), Buenos Aires, Argentina (2009), Bogotá, Colômbia (2013), Montevideu, Uruguai (2014), Buenos Aires, Argentina (2015), Santiago, Chile (2016) e Cartagena, Espanha (2017). O objetivo do programa tem sido trabalhar em prol da preservação de coleções audiovisuais a partir de experiências comuns e na busca por soluções tanto administrativas quanto técnicas, num espírito de colaboração transversal e não-hierárquica (Suárez e Vizner, 2018: 16).

O APEX Rio 2018 foi o primeiro realizado no Brasil e, organizado pelo LUPA, desenvolveu atividades também na Cinemateca do MAM, CTAv e Arquivo

Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), contando ainda com a participação de funcionários do Arquivo Nacional, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e da Empresa Brasileira de Comunicação.



Participantes do APEX X, em 2018, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (fotografia da organização do evento).

Durante o APEX Rio, o LUPA recebeu *workshops* e palestras abertas ao público —promovendo a troca de conhecimento e incentivando o interesse pelo tema por alunos da UFF—, além de ter permitido o contato e a aproximação com representantes de outros arquivos da América Latina presentes ao Encontro APEX X, realizado na abertura do evento no Rio de Janeiro como marco dos dez anos do programa.²²

²² Estiveram presentes arquivistas e pesquisadores latino-americanos de instituições como o Laboratorio de Preservación Audiovisual da Universidad de la República (Uruguai), a Universidad Católica del Uruguay, o Museo del Cine de Buenos Aires e a Biblioteca Nacional do Chile.

Graças às colaborações e apoios que sustentam o APEX, o LUPA recebeu a doação de diversos insumos fundamentais para dar impulso inicial ao trabalho com o acervo de filmes amadores, como tiras de medição de acidez, e pontas (*leaders*) e fitas adesivas para feitura de emendas (*film splicing tapes*) em películas de bitolas estreitas —materiais que não são comercializados no Brasil e precisariam ser importados.

Já em 2019, o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF foi o organizador do 4º Festival de Cinema do BRICS, evento criado pelo bloco formado por Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul que acontece a cada ano em um dos cinco países. A edição brasileira foi a primeira em que o festival foi realizado por uma universidade.²³ Optando por propor uma edição que aproveitasse a expertise do Departamento de Cinema e Vídeo, além de mostras de filmes o 4º Festival de Cinema do BRICS realizou diversas atividades voltadas para a formação, a história e a preservação do cinema dos países do bloco. O LUPA foi o responsável por duas atividades do festival. A primeira delas foi a realização do Encontro de Preservação Audiovisual do BRICS, que, pela primeira vez, reuniu representantes das cinematecas desses cinco países —permitindo um diálogo direto, Sul-Sul, sem a intermediação dos Estados Unidos e Europa—, além de pesquisadores e professores que discutiram desafios comuns e possibilidades de cooperação nesse campo no âmbito do BRICS.²⁴

²³ Os recursos para a realização do festival foram transferidos para a UFF pelo Governo Federal nos últimos meses do governo Temer, em fins de 2018, antes do contingenciamento do orçamento do Ministério da Cultura, que veio, inclusive, a ser extinto pelo governo Bolsonaro, iniciado em janeiro de 2019.

²⁴ Participaram das mesas de debates do Encontro de Preservação Audiovisual do BRICS os seguintes convidados: Nikolay Malakov, diretor do Gosfilmofond da Rússia; Joseph Dlamini, representante do National Film, Video, and Sound Archives da África do Sul; Carlos Roberto de Souza, presidente da ABPA; Prakash Magdum, diretor do National Film Archive of India; Zuo Ying, restaurador do China Film Archive; Olga Futemma, gerente de acervo da Cinemateca Brasileira; Shi Chuan, professor do Shanghai Theatre Academy; Ashish Rajadhyaksha, professor do Centre for the Study of Culture and Society da Índia; Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do MAM-RJ; Martin Botha, professor da University of Cape Town; Peter Bagrov, curador de imagens em movimento do George Eastman Museum; e Juana Suárez, diretora do MIAP-New York University.



Participantes do Encontro de Preservação Audiovisual do BRICS no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro (fotografia do setor de visita do Arquivo Nacional)

A segunda ação do LUPA no 4º Festival de Cinema do BRICS foi a organização de duas exposições de equipamentos cinematográficos históricos durante o evento. Para tornar possíveis as exposições, o LUPA contou com recursos para realizar um trabalho de dez meses voltado para a reunião, catalogação e organização de antigos equipamentos cinematográficos do curso de cinema da UFF que estavam dispersos (e eventualmente abandonados) em diferentes espaços da universidade, formando uma equipe de alunos bolsistas, um restaurador e uma museóloga. Além de constituir um acervo de câmeras, gravadores de som, refletores e outras peças que representam a história de como os filmes da UFF foram realizados ao longo das décadas, sobretudo no período pré-digital, o acervo do LUPA também passou a contar com equipamentos doados juntamente das coleções de filmes amadores,

especialmente projetores das mais diversas bitolas, vários deles colocados novamente em funcionamento.²⁵

Desse modo, o LUPA também desenvolve um trabalho de pesquisa e preservação da tecnologia audiovisual, algo de crucial importância dada a inexistência de coleções organizadas ou exposições permanentes de equipamentos nas principais cinematecas do país.²⁶ O fato é que os principais acervos brasileiros de aparatos cinematográficos de valor histórico estão nas mãos de colecionadores privados, podendo ser destacada a coleção do empresário e antigo exibidor Francisco Delatorre, em exposição no Museu da Imagem e do Som da cidade de Balneário Camboriú (SC) —museu privado construído pelo próprio Delatorre. Também nesse caso, a relação entre universidades e cinematecas poderia ser estreitada, dada a existência de uma articulada rede de museus universitários no Brasil, mas sobretudo de campos como arqueologia, antropologia, astronomia, física, medicina ou zoologia. Desconheço qualquer museu universitário brasileiro ligado a departamentos de artes ou comunicação, aos quais está vinculada a maioria dos cursos superiores de cinema no país.

Além da organização de eventos, o LUPA também tem iniciativas financiadas através de projetos de professores integrantes do laboratório pelas tradicionais agências públicas de fomento à pesquisa, como a Faperj, de âmbito estadual, e CNPq, de âmbito federal, algo que as cinematecas não têm acesso. Através de projetos como esses, o LUPA tem conseguido principalmente bolsas de pesquisa para alunos do curso de cinema da UFF —cujo engajamento é fundamental para o trabalho de incorporação, revisão, catalogação e acesso ao

²⁵ Sobre a exposição, ver informações no site do LUPA. Disponível em: <http://www.cinevi.uff.br/lupa/exposicoes-de-equipamentos-cinematograficos-historicos-com-pecas-do-acervo-do-lupa/>. Acesso em: 23 abr. 2020.

²⁶ A Cinemateca do MAM tem reunido uma coleção significativa nos últimos anos, tendo realizado a bela exposição temporária “Galáxia(s) do cinema”, entre 2018 e 2019, com peças de seu acervo e de outras coleções, inclusive do próprio LUPA (Museu..., 2019). A Cinemateca Brasileira, apesar de possuir um acervo de equipamentos audiovisuais e aparatos óticos, em 2018 ele ainda permanecia “sem catalogação nem tratamento” (Menezes, 2019: 90).

acervo— assim como recursos para aquisição de equipamentos e insumos para uma infraestrutura mínima de trabalho.

Por fim, num cenário em que os investimentos públicos federais em cultura têm diminuído radicalmente, a aproximação com governos estaduais e municipais, em geral sem tradição alguma de políticas públicas voltadas para a preservação audiovisual, tem sido uma alternativa importante. Numa feliz coincidência, a criação do LUPA coincidiu com o lançamento, pela Prefeitura Municipal de Niterói, do Programa “Niterói, cidade do audiovisual”. Embora o programa tivesse como foco, como é comum em iniciativas desse tipo, o desenvolvimento da indústria audiovisual na cidade —através de incentivos fiscais, estímulo para instalação de produtoras e realização de filmagens na cidade, criação de Film Commission, e editais de incentivo à produção local—, por meio de articulação política o LUPA conseguiu que, através de uma parceria com a UFF, o campo da preservação também fosse incluído nas ações do programa. O maior fruto dessa parceria do Departamento de Cinema e Vídeo com a Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Niterói foi a realização de um convênio para um projeto de formação em cinema que incluía a linha desenvolvida pelo LUPA intitulada “Memória audiovisual fluminense”.

Com o objetivo de reunir, conservar e dar acesso a filmes amadores que registrem a história da cidade, o projeto viabilizou recursos para a compra pelo LUPA de um scanner 4K para filmes de arquivo, equipamento dotado de janela molhada, adaptado para materiais com acentuado grau de encolhimento, e com acessórios para digitalização de filmes em 8mm, 9,5mm e 16mm, com som ótico ou magnético. Até o final de 2020, a depender do contexto da pandemia da COVID-19, o LUPA planeja colocar em funcionamento a primeira estrutura de digitalização profissional de filmes de arquivos numa universidade brasileira, quer pública ou privada, o que representará uma contribuição fundamental para a preservação audiovisual no Brasil. Afinal, atualmente as opções de laboratórios comerciais para a digitalização de filmes disponíveis no

Brasil são caracterizadas pelo alto custo e, em muitos casos, insuficiente capacidade técnica e tecnológica para lidar com materiais raros e com algum grau de deterioração.

Há outro dado revelador: embora nenhum projeto de preservação audiovisual tenha sido contemplado no 1º Edital de Fomento ao Audiovisual da Prefeitura de Niterói (que tinha linhas variadas voltadas para produção, distribuição, exibição, pesquisa etc.) lançado em 2018, no 2º Edital, cujos resultados foram divulgados em abril de 2020, um projeto de organização de acervo do LUPA foi selecionado na categoria “Pesquisa” do edital. Trata-se de uma novidade que certamente resulta da qualidade do trabalho desenvolvido pelo LUPA, mas que também aponta para a necessidade de articulação e diálogo com os formuladores de políticas públicas culturais para que projetos de preservação possam ter, senão categorias exclusivas, pelo menos condições de concorrer em alguma das linhas dos eventuais editais de fomento.

Apesar dessas significativas realizações, o LUPA obviamente ainda enfrenta muitos desafios. Destacamos a falta de um corpo técnico especializado e efetivo num cenário de ausência de concursos públicos, terceirização em massa e restrições orçamentárias nas universidades federais. Desse modo, os trabalhos do LUPA são desenvolvidos por professores e alunos, sejam bolsistas ou voluntários, com financiamento obtido projeto a projeto, numa lógica que dificulta a continuidade das ações e compromete o planejamento a longo prazo, algo essencial para o trabalho de preservação audiovisual.

A despeito da constituição de uma pequena estrutura de trabalho, com mesa enroladeira e equipamentos de edição adaptados para a revisão de películas em diferentes bitolas, o LUPA não possui ainda reserva técnica com condições adequadas para preservação de matrizes em película. Da mesma forma, não houve fôlego para lidar com a questão do acervo em vídeo magnético

analógico, enquanto o desafio do digital ainda está sendo enfrentado muito timidamente.

Considerações finais

Procuramos destacar neste artigo o que a criação e atuação do LUPA nos últimos quatro anos, como um arquivo de filmes com foco temático e regional, ligado a uma universidade pública federal, representa no contexto da pesquisa histórica sobre cinema na academia e como projeto político no campo da preservação audiovisual no Brasil. Sua perspectiva é ser um exemplo da necessária aproximação entre universidades e cinematecas, incentivando pesquisas que incorporem o cinema amador à história do cinema brasileiro e servindo de possível modelo para o desenvolvimento de uma rede de arquivos regionais que atuem de forma colaborativa e horizontal. Esse novo sistema de preservação audiovisual vai de encontro à política centralizadora de recursos e investimentos que caracterizou o cenário da década de 2000 no Brasil. Especialmente no momento atual de crise e dificuldades, o LUPA-UFF deseja ser um incentivo para o planejamento e criação de uma estrutura mais orgânica, democrática e plural para a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro em toda sua diversidade, complexidade e amplitude.

Bibliografia

Blank, Thais Continentino (2015). *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. (Tesis de Doctorado en Comunicación e Cultura). Escola de Comunicações e Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Brasil (1988). Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponible en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. (Acceso en: 22 de abril de 2020).

Foster, Lila Silva (2016). *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. (Tesis de Doctorado en Ciência da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10032017-164617/pt-br.php>

Freire, Rafael de Luna (2011). "Cinematotecas e universidades" en *Preservação Audiovisual*, 31 de março. Disponible en: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2011/03/cinematotecas-e-universidades.html>. (Acceso en: 20 de abril de 2020).

____ (2012a). "A preservação do cinema brasileiro da década de 60: ações e lacunas" en Raquel Hallak D'Angelo y Fernanda Hallak D'Angelo (orgs.), *CineOP: 12ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Universo Produções.

____ (2012b). "Subsídios para uma história recente da Cinematoteca do MAM – parte 1" em *Preservação Audiovisual*, 14 de junho. Disponible en: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2012/06/subsidios-para-uma-historia-recente-da.html>. (Acceso en: 20 de abril de 2020).

____ (2013). "Relatório sobre o formato de preservação dos filmes do curso de cinema e audiovisual da UFF", en *Preservação Audiovisual*, 16 de outubro. Disponible en: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2013/10/relatorio-sobre-o-formato-de.html>. (Acceso en: 20 de abril de 2020).

____ (2018). "Um breve histórico do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF)" en D'Angelo, Rachel Hallak e Fernanda Hallak D'Angelo (orgs.). *CineOP: 13ª Mostra de cinema de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Universo Produções.

Frick, Caroline (2011). *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. New York: Oxford University Press.

Gardnier, Ruy (org.) (2001). *Cinema brasileiro anos 90: 9 questões*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

Gomes, Tiago de Castro Machado (2011). *Preservação do Acervo Filmográfico do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense*. (Relatório de Iniciação Científica). Departamento de Cinema e Vídeo, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Holanda, Karla e Marina Tedesco (orgs.) (2017). *Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.

Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (s.d.). *Cinema amador fluminense*. Disponible en: <http://www.cinevi.uff.br/lupa/escopo/>. (Acceso en: 8 de abril de 2020).

Menezes, Ines Aisengart (2019). "O profissional atuante na preservação audiovisual" en *Museologia & Interdisciplinaridade*, volume 8, número 15, janeiro-julho. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2019). *Galáxia(as) do cinema: máquinas, engrenagens, movimentos ou this strange thing called love*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Nagib, Lucia (2002). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.

Penney, Paola Prestes (2019). *A viagem permanente de Herbert Duschenes: arquiteto, educador e cineasta amador*. (Tesis de Doctorado en Ciência da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponible en: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11062019-170310/pt-br.php>

Ramos, Fernão e Sheila Schvarzman (orgs.) (2018). *Nova história do cinema brasileiro*. 2v. São Paulo: SESC.

Rodrigues, Luciana (2015). "A formação em audiovisual e cinema e a preservação: uma relação delicada" en Hernani Heffner, Raquel Hallak D'Angelo y Fernanda Hallak D'Angelo (orgs.). *Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015: 10 anos da CineOP – Mostra de cinema de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Universo Produções.

Silva, Luiz Antonio Santana da (2019). *Documentos audiovisuais no Brasil: trajetória, institucionalização e novas perspectivas*. (Tesis de Doctorado en Ciência da Informação). Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho, Marília.

Simplício Neto (2011). "O Brasil em curta-metragem: uma breve história" en *Cine Cachoeira*, ano 2, número 3, Cachoeira: Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB. Disponible en: <https://www.cinecachoeira.com.br/2011/12/o-brasil-em-curta-metragem/> (Acceso en: 24 de abril de 2020).

Slide, Anthony (1992). *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*. Jefferson: McFarland & Company.

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (s.d. [2020]). "Seminários temáticos para o triênio 2020-2022: Outros Filmes". Disponible en: <https://www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-trienio-2020-2022/?id=216> (Acceso en: 27 de abril de 2020).

Souza, Carlos Roberto (2009). *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. (Tesis de Doctorado en Ciência da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponible en: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/pt-br.php>

Suárez, Juana e Pamela Vizner (2018). "APEX en Latinoamérica" en *Revista Mercosur Audiovisual*, número 1. Buenos Aires: Recam.

Streible, Dan (2009). "The state of orphan films: editor's introduction" en *The Moving Image*, volume 9, número 1, Association of Moving Image Archivists.

* Professor no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Coordenador do LUPA-UFF.
E-mail: rafaeldeluna@hotmail.com