

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JULIANA MUYLAERT MAGER

**É TUDO VERDADE?
CINEMA, MEMÓRIA E USOS PÚBLICOS DA HISTÓRIA**

**NITERÓI
2019**

JULIANA MUYLAERT MAGER

**É tudo verdade?
Cinema, memória e usos públicos da história**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Setor: História Contemporânea II: Cultura e Sociedade

Orientadora: Prof. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus

Niterói
2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M191? Mager, Juliana Muylaert
É tudo verdade? : Cinema, memória e usos públicos da
história / Juliana Muylaert Mager ; Ana Maria Mauad de Sousa
Andrade Essus, orientadora. Niterói, 2019.
221 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.d.01324720662>

1. História contemporânea. 2. Festival de cinema. 3.
Memória social. 4. Documentário (Cinema); aspecto
histórico. 5. Produção intelectual. I. Essus, Ana Maria
Mauad de Sousa Andrade, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

JULIANA MUYLAERT MAGER

**É tudo verdade?
Cinema, memória e usos públicos da história**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Setor: História Contemporânea II: Cultura e Sociedade

Aprovada em 19 de Março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus – UFF
Orientadora

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins – UFRJ

Prof. Dr. Tunico Amâncio – UFF

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto – UERJ

Prof. Dr. Francisco Santiago Fernandes das Chagas Jr. – UFRN

Niterói
2019

Ao Bernardo

AGRADECIMENTOS

A realização dessa tese contou com o apoio de muitas pessoas e instituições, a quem gostaria de deixar meus mais sinceros agradecimentos:

À Capes pela bolsa de pesquisa;

Ao Programa de Pós-graduação da UFF pelo apoio à participação em eventos ao longo do doutorado;

Às equipes do Arquivo Histórico do Centro Cultural Banco do Brasil, do Arquivo Nacional, da Cinemateca Brasileira e da *Cinémaèque Française*, pelo auxílio na realização de pesquisas nos acervos das instituições;

Aos professores, alunos e pesquisadores do LABHOI-UFF;

Aos curadores e produtores dos festivais estudados: Amir Labaki pelas informações fornecidas sobre o *É Tudo Verdade*; Clóvis Molinari Jr, Antônio Laurindo e Ricardo Favilla, pela disposição em partilhar um pouco da sua experiência no *Recine*;

Aos professores e colegas das disciplinas cursadas na UFF e na UFRJ;

Aos alunos que assistiram à disciplina *Imagem, memória e testemunho: o documentário brasileiro do período pós-redemocratização*, durante meu Estágio Docente na UFF;

Aos professores que compõem a banca de defesa da tese, pela disposição para a leitura do trabalho, em especial Tunico Amâncio e Carlos Eduardo Pinto, pelas contribuições durante a qualificação;

À Ana Mauad, pela forma acolhedora como incentivou essa pesquisa e suas inestimáveis, sempre precisas, leituras e observações;

À Ana Paula pela amizade, incentivo e trocas acadêmicas;

À Sônia pela leitura cuidadosa do texto da tese;

Às amigas Lívia, Cecília, Bianca, Larissa, e Maria Isabela, com quem divido os dilemas e desafios da pesquisa e da docência em história;

À minha mãe Joana, pela paciência e afeto com que me apoiou ao longo do trabalho;

Ao Bernardo, pelo carinho, dedicação e companheirismo, sem os quais essas páginas não existiriam.

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos.

Giorgio Agamben, *O que é o Contemporâneo?*

RESUMO

Na tese abordam-se as relações entre documentário, memória e usos públicos do passado, tendo como ponto de partida dois festivais cinematográficos brasileiros: *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários* e o *Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. O trabalho apoia-se no estudo de caso de cada um desses eventos – no recorte temporal entre 1996 e 2014 –, a partir dos quais busca-se compreender o papel dos festivais como espaços de sociabilidade e formação de redes de sustentação da atividade cinematográfica no país em meio a mudanças do setor cultural, durante os governos da redemocratização. A análise das características e trajetórias desses dois festivais encontra-se atrelada à reflexão sobre os modos pelos quais a cultura visual e, particularmente, o cinema se apropria do passado na produção de narrativas audiovisuais. De forma mais específica, questiona-se o papel do cinema documentário na elaboração de uma memória pública da Ditadura Militar nas últimas três décadas, observando a atuação dos festivais como espaços de exibição, debate e circulação de obras audiovisuais que mobilizam a história para distintos públicos. A tese se insere no conjunto de pesquisas dedicadas a pensar as fronteiras entre história e cinema, a partir de um olhar interdisciplinar, configurando-se um amplo diálogo com as seguintes perspectivas em tela: estudos voltados para os festivais audiovisuais como fenômeno histórico e objeto historiográfico; pesquisas sobre os usos da história no cinema; e as recentes reflexões sobre história pública.

Palavras-chave: Festival audiovisual. História Pública. Cultura Visual. Memória. Usos do passado.

ABSTRACT

This thesis discusses the interactions between documentary, memory and public uses of the past, within the scope of two Brazilian film festivals: *It's All True – International Documentary Film Festival [É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários]* e *o Recine – International Archive Film Festival [Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo]*. Built upon the case study of these two festivals - within the years 1996-2014 –, the present work seeks to understand audiovisual festivals' role, as settings for social interaction and network-building, in supporting Brazil's cinematographic activity, amidst the redemocratization's changing cultural field. The analysis of the characteristics and trajectories of these two festivals is linked to the reflection over the ways by which visual culture and, particularly, cinema, appropriates itself of the past in order to produce audiovisual narratives. More specifically, the very role of documentary cinema in creating a public memory of the Military Dictatorship in the last three decades is questioned, by observing how festivals acted as spaces of exhibition, debate and circulation of audiovisual works which helped mobilize history for different sorts of public. The thesis, therefore, finds itself within the range of research dedicated to rethink the borders between History and Cinema, from an interdisciplinary approach which stages a broad dialogue with the following perspectives: studies of audiovisual festivals as historic phenomenon and historiographic object, researches on the uses of history in cinema; and the recent reflections on public history.

Keywords: Audiovisual festival. Public History. Visual Culture. Memory. Uses of the past.

RÉSUMÉ

Cette thèse aborde les relations entre documentaire, mémoire et usages publics du passé en ayant comme point de départ deux festivals brésiliens : *Tout est vrai – Festival International de Documentaires* [*É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*] et le *Recine – Festival International du Cinéma d'archive* [*Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo*]. Le travail est basé sur l'étude de cas de chacun de ces événements - recouvrant le temps écoulé entre 1996 et 2014 -, à partir desquels on cherche à comprendre le rôle des festivals en tant qu'espaces de sociabilité et de formation de réseaux de soutien de l'activité cinématographique dans le pays qui se trouvait en pleine mutation du secteur culturel lors des premiers gouvernements de la redémocratisation. L'analyse des caractéristiques et des trajectoires de ces deux festivals est liée à la réflexion sur la manière dont la culture visuelle, et en particulier le cinéma, s'approprie le passé dans la production de récits audiovisuels. Plus précisément, le rôle du cinéma documentaire dans l'élaboration d'une mémoire publique de la dictature militaire au cours des trois dernières décennies est mis en question, en observant la performance des festivals en tant qu'espace d'exhibition, de débat et de circulation d'œuvres audiovisuelles qui mobilisent l'histoire pour de différents publics. La thèse s'inscrit dans une série de recherches consacrées à la réflexion sur les frontières entre l'histoire et le cinéma à partir d'un regard interdisciplinaire, établissant ainsi un large dialogue avec les perspectives suivantes: études concernant les festivals audiovisuels en tant que phénomène historique et objet historiographique; recherche sur les usages de l'histoire au cinéma; et les réflexions récentes sur l'histoire publique.

Mots-clés: Festival audiovisuel. Histoire Publique. Culture Visuelle. Mémoire. Usages du passé.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Catálogo do Festival, edição de 1997.	26
Figura 2 – Cartaz do I Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954	43
Figura 3 – Cartaz do Festival Internacional de Cine Documental y Experimental do SODRE de 1954	46
Figura 4 – II Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, 29/10/1966.	48
Figura 5 – Fotografia de capas das Revistas RECINE entre 2004 e 2012.	74
Figura 6 – Reportagem de 11/09/2004 da <i>Folha de S. Paulo</i>	140
Figura 7 – Reportagem da <i>Folha de S. Paulo</i> de 06/04/1997.	151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 É TUDO DOCUMENTÁRIO?	25
1.1 Um festival para o documentário - Brasil, 1996.	26
1.2 O boom do documentário: É tudo verdade?	37
1.3 Festivais de filme no Brasil: o que é um documentário?	41
1.4 O lugar do documentário na historiografia do cinema brasileiro	53
2 ARQUIVOS EM CARTAZ: MEMÓRIA, CULTURA VISUAL E PATRIMÔNIO	65
2.1 <i>Recine</i> : um festival de cinema de arquivo	67
2.1.1 <i>Recine</i> sob a direção do AN: 2002 – 2014	71
2.2 Festivais de filmes de arquivo em tempos de patrimônio audiovisual	81
2.3 Arquivos fílmicos: movimentos e trajetórias	87
2.3.1 Filmotecas, cinematecas, museus: arquivos brasileiros para o audiovisual	91
2.4 História, cinema, arquivos e públicos	101
3 FESTIVAIS DE CINEMA E USOS PÚBLICOS DO PASSADO	109
3.1 Políticas, públicos e festivais de cinema no Brasil, anos 1990 e 2000	114
3.2 Usos do passado em tela e em debate nos festivais <i>Recine</i> e <i>É Tudo Verdade</i> (1996 – 2014)	125
3.2.1 Conferências, mesas, retrospectivas e mostras especiais: história e debate público nos festivais	126
3.2.2 Mostras, sessões de abertura, premiações: circulação de narrativas audiovisuais de história pública e economia das trocas simbólicas nos festivais	144
3.2.3 História(s) em circulação nos filmes dos festivais: uma seleção	146
3.3 Memórias privadas, espaço público: um debate sobre cinema, geração e festivais	166
CONCLUSÃO	173
REFERÊNCIAS	181
ANEXOS	193
Anexo A – Filmes selecionados para a Competição Brasileira <i>É Tudo Verdade</i> por edição (1996 – 2014)	194
Anexo B – Tabela de prêmios Festival <i>É Tudo Verdade</i> por edição	205
Anexo C – Filmes da mostra competitiva do <i>Recine</i> entre 2004 e 2014	209
Anexo D – Carta de cessão de direitos da entrevista de Ricardo Barros Favilla	218
Anexo E – Festivais de filme documentário criados entre 1996 e 2014	219

INTRODUÇÃO

*Uma definição do homem, do nosso ponto de vista específico, poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema.*¹

Apresentação

É tudo verdade? A questão que intitula esta tese tem ocupado importante espaço nas reflexões sobre o cinema desde seus primórdios, no início do século XX. Retirada do nome de um dos festivais a que este trabalho se dedica – e que, por sua vez, faz referência a um filme inacabado de Orson Wells –, a questão evoca temas, como verdade, ficção e realidade, que fizeram parte das trajetórias cinematográficas que, nas primeiras décadas do século XX, deram origem a esse “outro”² cinema, o documentário.

A questão da verdade das imagens fílmicas também nos remete ao interesse precoce da sétima arte pela história, desde as primeiras décadas do século XX. Como nos lembra Michèle Lagny, essa atração do cinema pela história se sustentou na potência da imagem fílmica de “fixar o momento pela imagem”³, ou seja, mostrar “o que se passa no momento em que a história acontece”⁴, associando uma capacidade de testemunho do presente à durabilidade do registro.

Já o subtítulo deste trabalho – *cinema, memória e usos públicos da história* – remete aos desdobramentos desses encontros entre a história e o cinema, levando-nos a debater o potencial da sétima arte na produção e circulação de narrativas audiovisuais de história pública. Dessa maneira, os “usos cinematográficos da história”⁵, a partir da proposta de Sylvie Lindeperg, entram em diálogo com reflexões sobre os usos públicos do passado.

Nas últimas décadas, o cinema brasileiro esteve no centro do debate sobre a produção de memórias contemporâneas. Então, de forma mais específica, interessa a este trabalho explorar os usos do passado pelo cinema nas últimas décadas, a partir de dois

¹ AGAMBEM, Giorgio. O cinema de Guy Debord: imagem e memória. *Intermédias*, 11 jul. 2007. Disponível em: <<http://intermedias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

² O termo “outro” aqui faz referência ao livro de Guy Gauthier (2011), em que o autor ensaia uma história do documentário: GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

³ LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. *Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan./jun. 2012. p. 24.

⁴ Ibidem, p. 24.

⁵ LINDEPERG, Sylvie. Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire. *CiNéMAS*, v. 14, n. 2-3, 2004. p. 191.

festivais de cinema brasileiros, o *É Tudo Verdade* e o *Recine*⁶, criados nos anos 1990 e 2000, em meio à “retomada”⁷ do cinema brasileiro e ao processo de crescimento e especialização do setor de festivais cinematográficos no país⁸.

O estudo da trajetória desses dois festivais, dedicados ao documentário e ao filme de arquivo, nos permite discutir o destaque alcançado por essas vertentes cinematográficas nos mundos da arte e nos espaços acadêmicos no mesmo período, em consonância com a ascensão ao espaço público das temáticas da memória, do esquecimento e do patrimônio.

É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários foi o primeiro festival brasileiro dedicado ao cinema documental e teve sua edição de estreia em 1996, sob a coordenação de Amir Labaki, sendo realizado simultaneamente em duas das principais capitais do país, São Paulo e Rio de Janeiro.

Já o *Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo* foi criado no ano de 2002 e realizado até 2014 sob a direção do setor de audiovisual do Arquivo Nacional (AN), em parceria com a Rio de Cinema Produções⁹. O foco do evento realizado até 2014 na sede do AN no Rio de Janeiro se dirigiu para a temática do cinema de arquivo, contemplando tanto os desafios para a preservação da memória audiovisual no país como as práticas de reutilização de imagens de arquivo pelo cinema.

A abordagem adotada nessa tese aproxima-se, desse modo, da perspectiva defendida por Lagny¹⁰, segundo a qual abordar o cinema sob uma perspectiva histórica implica falar não apenas dos filmes, mas também “das formas que aparecem nesses filmes, das instituições que os produzem ou controlam, das equipes ou dos autores que os realizam, dos públicos que os recebem – ou não – e dos espetáculos que os apresentam”.

Essa forma de abordar o cinema busca não apenas localizar as obras filmicas em seus

⁶ A descrição da sessão com os filmes exibidos encontra-se disponível na página do *Recine* no Facebook, disponível em: <<https://www.facebook.com/events/2439891732693641/>>. Acesso em 16 fev, 2019.

⁷ A noção de uma “retomada” do cinema brasileiro foi forjada na metade dos anos 1990, a partir do otimismo gerado pelo sucesso de alguns filmes brasileiros, após a intensa crise vivida pela cinematografia nacional na passagem para a década de 1990 – destaca-se, nesse caso, o desmonte do setor da cultura levado a cabo pelo governo Collor, bem como a posterior reorganização com uma legislação baseada em incentivos fiscais. Sobre o conceito de Retomada e a cinematografia dos anos 1990, ver: NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. 528 p.

⁸ MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In: CALABRE, Lia. *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itáu Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 200-223.

⁹ Em 2014, a parceria entre o Arquivo Nacional e a Rio de Cinema Produções chegou ao fim, após diversos conflitos entre as partes. Como resultado, o AN perdeu a marca, registrada em nome da produtora, levando à criação do *Arquivo em Cartaz* em 2015, apoiado pela Universo Produções. A Rio de Cinema Produções continuou realizando o *Recine* desde 2015, em conjunto com a equipe da Cinemateca do MAM-RJ, local que se tornou a nova sede do evento.

¹⁰ LAGNY, Michèle. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997. p. 26.

respectivos contextos, mas também as dimensões culturais, políticas, econômicas e sociais do cinema. As possibilidades abertas por essa leitura mostram-se profícuas para o desenvolvimento das questões teórico-metodológicas que envolvem esta pesquisa, que busca justamente realizar um mapeamento das instituições, das formas, dos realizadores e da circulação das obras do cinema recente, por meio dos festivais.

Faz-se necessário, assim, compreender o papel dos festivais como espaços de sociabilidade e formação de redes que sustentam a atividade cinematográfica no país e permitem analisar as mudanças internas do cinema e sua relação com os debates políticos do contexto da redemocratização. Nesse sentido, foi preciso refletir sobre a importância do *É Tudo Verdade* e do *Recine* como espaços de produção, circulação e debate de memórias públicas nas últimas duas décadas, considerando também o papel desses eventos nos processos de distribuição de “capital simbólico”¹¹ e as repercussões para as trocas comerciais no mercado cinematográfico.

Desse modo, a dimensão do festival como local de exibição, encontro e debate público é também a de sua atuação enquanto espaço de distinção por meio das seleções, premiações e formação de redes. O festival cinematográfico opera, nesse sentido, como instância de reconhecimento de obras e profissionais, mobilizando um capital cultural e simbólico com desdobramentos na disposição e acesso ao capital econômico, seja na forma de prêmios em dinheiro, acordos comerciais de distribuição, contratos para exibição ou fundos de financiamento de projetos em desenvolvimento.

Entende-se, assim, o festival “ao mesmo tempo como um lugar de mediação cultural, um espaço de práticas e de sociabilidades culturais e um elemento central da economia das artes e da cultura”¹². Fenômenos de caráter complexo, os festivais envolvem economia, cultura e sociabilidade, exigindo do pesquisador uma abordagem bastante flexível, conforme aponta Marijke de Valck¹³.

As características múltiplas dos festivais filmicos como fenômeno histórico e evento

¹¹ O conceito de capital simbólico é adotado a partir das reflexões de Bourdieu sobre o capital cultural e simbólico como formas de distinção. Sobre o tema, ver: BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. 560 p.; BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.

¹² Tradução do original pela pesquisadora: “Le festival est à considérer à la fois comme un lieu de la médiation culturelle, un espace des pratiques et des sociabilités culturelles, et un élément central de l’économie des arts et de la culture.” POIRRIER, Philippe. Introduction: Les festivals en Europe, XIXe siècles, une histoire en construction. *Territoires Contemporaines*, n. 3, 2012. (Festivals & sociétés: en Europe XIXe-XXIe siècles. Direction: Philippe Poirrier). Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

¹³ DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. p. 16.

cultural nos apresentam os desafios metodológicos e teóricos enfrentados nessa pesquisa. Na seção seguinte, buscaremos, com o auxílio de uma bibliografia especializada, apontar as escolhas historiográficas na abordagem do festival cinematográfico no âmbito dessa tese.

Festivais de filmes como fenômeno histórico e objeto historiográfico

Um dos principais desafios impostos pelo objeto festival encontra-se em enfrentar um tema pouco estudado tanto por historiadores como também pelos pesquisadores da área de comunicação, apesar dos holofotes em torno dos grandes festivais cinematográficos. Há uma década, Marijke de Valck¹⁴ já apontava a existência de poucos trabalhos que fossem além da descrição de eventos específicos, para pensar os festivais como parte de uma série de eventos conectados¹⁵.

A presente tese se insere, dessa forma, em um conjunto crescente de trabalhos que vem buscando modificar o “papel normalmente subestimado” desses eventos “na escrita da história do cinema”, em que se destaca a iniciativa da criação de uma rede internacional de pesquisadores dos festivais, no âmbito dos estudos filmicos¹⁶.

Do conjunto de pesquisas que se voltaram para os festivais, de uma perspectiva histórica e/ou historiográfica, tomamos como referência autores como Thomas Elsaesser, Marijke de Valck, Dina Iordanova, entre outros, cujos trabalhos seguem diferentes linhas de análise, trazendo em comum a compreensão dos festivais internacionais de cinema como manifestações de um mesmo fenômeno histórico.

Tendo como referência inicial a criação do *Festival de Veneza* em 1932, nessas pesquisas, “o festival internacional de cinema anual é uma instituição muito europeia”¹⁷ e

¹⁴ DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Op. cit., p. 17.

¹⁵ Para algumas referências de trabalhos recentes que buscam sistematizar o fenômeno dos festivais nessa linha, ver: WONG, Cindy Hing-Yuk. *Film festivals: culture, people, and power on the global screen*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011. 332 p.; IORDANOVA, Dina. *The film festivals reader*. St. Andrews: St Andrews Film Studies Publishing House, 2013. 250 p.; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi; DE VALCK, Marijke. *Film festivals: history, theory, method, practice*. New York: Routledge, 2016. 256 p.

¹⁶ Essa rede internacional de pesquisas sobre festivais foi criada por Marijke De Valck e Skadi Loist, professoras e pesquisadoras de cinema e audiovisual, para reunir estudiosos, principalmente da Europa. O grupo se reúne anualmente no Festival de Berlim e nos encontros da rede europeia de estudos de cinema e mídia NECS (*European Network for Cinema and Media Studies*). Em 2018, esta pesquisadora teve a oportunidade de apresentar a comunicação *Brazilian documentaries in IDFA's Bertha Fund: discussing the place for non-European cinemas in a globalized film festivals circuit* no grupo de trabalho da rede de festivais durante o encontro NECS em Amsterdam. Para informações, consultar o site disponível em: <<http://www.filmfestivalresearch.org/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

¹⁷ ELSAESSER, Thomas. *European cinema: face to face with Hollywood* (Film Culture in transition). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. p. 84.

deve ser analisado em seu papel para a sobrevivência do cinema europeu desde a década de 1930, em relação de complementariedade e disputa com o sistema de Hollywood. Nessa leitura, considera-se ainda a consolidação do festival de filmes no contexto europeu do pós-Segunda Guerra, com o surgimento de novos eventos, e o estabelecimento de um circuito internacional, dividindo esse fenômeno histórico em três ou quatro grandes fases:

Dentro da periodização histórica planteada por De Valck (2007, 2012), que define distintas etapas em função do papel dos festivais e suas estratégias de programação, encontramos três períodos fundamentais. No primeiro período (1932-1968), os festivais se erigem como espaços de negociação diplomática entre diversos estados e estão fortemente controlados por instâncias governamentais. No segundo período, iniciado com as revoltas de Maio de 1968, os programadores independentes assumem o controle dos festivais. O terceiro período (1980-2000) é testemunha de uma proliferação de festivais a nível internacional e da aparição de seções industriais em seus programas. Por último, consideramos pertinente adicionar uma quarta etapa (2000-actualidade), na qual se criou a periferia do circuito.¹⁸

Essas pesquisas produzidas como parte dos estudos fílmicos trazem como contribuição a ideia de um fenômeno histórico de média/longa duração no século XX que nos permite pensar a história de um circuito – ainda que essa ideia possa ser questionada –, considerando suas transformações no tempo. A centralidade do festival europeu e sua adoção como modelo nessas pesquisas colocam algumas questões para o estudo dos festivais de filmes no Brasil, um desafio ao qual tentamos responder por meio da discussão dos conceitos em relação aos estudos de caso apresentados na tese.

Em perspectiva próxima à desenvolvida pelos trabalhos acima citados, um outro conjunto de textos se impõe a este trabalho, devido à tentativa de pensar os festivais como objeto historiográfico. Principalmente a partir do campo da história, esses pesquisadores também interrogam os festivais como fenômeno histórico, mas, neste caso, buscam compreender os festivais fílmicos a partir da própria historicidade dos festivais enquanto eventos característicos da contemporaneidade.

Destacam-se, nesse sentido, iniciativas como a reunião de textos do livro *Une*

¹⁸ VALLEJO, Aida. Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias - Revista de Historia del Cine*, n. 39, Maquetación 1, p. 11-42, 2014. p. 26. Traduzido do original pela pesquisadora: “Dentro de la periodización histórica planteada por De Valck (2007, 2012), que define distintas etapas en función del papel de los festivales y sus estrategias de programación, encontramos tres periodos fundamentales. En el primer período (1932-1968), los festivales se erigen como espacios de negociación diplomática entre diversos estados y están fuertemente controlados por instancias gubernamentales. En el segundo periodo, iniciado con las revueltas de Mayo del 68, los programadores independientes asumen el control sobre los festivales. El tercer periodo (1980-2000) es testigo de una proliferación de festivales a nivel internacional y la aparición de secciones industriales en sus programas⁷⁰. Por último, consideramos pertinente añadir una cuarta etapa (2000-actualidad), em que se ha creado la periferia del circuito.”

*histoire des festivals: XIXe–XXIe siècles*¹⁹, cuja introdução nos descreve os objetivos da obra: pensar as possibilidades de abordagem do festival do ponto de vista da historiografia e, assim, responder “a uma preocupação primeiramente historiadora: oferecer uma história dos festivais em seu contexto e apreender o fenômeno por meio de uma perspectiva mais global de história cultural”²⁰.

Essa abordagem geral do elemento festival permite refletir sobre os festivais contemporâneos enquanto fenômeno histórico que remonta ao século XIX em contextos urbanos e capitalistas, contribuindo para as nossas reflexões com um olhar historiador que nos provoca a pensar as relações dos festivais fílmicos com a história do cinema e dos séculos XX e XXI.

Nesse caso, o olhar se volta para um recorte que se inicia no século XIX e chega ao século XXI, com alguns pontos de inflexão, como o contexto pós-Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, o período de florescimento dos anos 1960 aos anos 1980, marcado pela música pop, e o fenômeno mais recente de espraiamento dos festivais pelo globo – incluindo aqui áreas novas como a África, a Ásia, e poderíamos incluir a América Latina –, conhecido como festivalização.²¹

Em relação à compreensão do festival como fenômeno histórico, o encontro entre história e estudos fílmicos permite adotar um olhar interdisciplinar para o festival de cinema, considerando tanto as particularidades dos festivais fílmicos – e as repercussões para os estudos de história do cinema – como suas articulações com o universo mais amplo dos festivais, ao longo de sua trajetória desde as primeiras décadas do século XX.

História e historiografia dos festivais de filmes no Brasil

No caso do Brasil, o que se observa é também uma carência bibliográfica sobre o tema dos festivais, especialmente no que diz respeito a iniciativas voltadas para a sistematização de questões sobre os festivais como fenômenos integrados. É preciso, no

¹⁹ FLÉCHET, Anaïs; GOETSCHÉL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; VERLAINE, Julie. (Dir.). *Une histoire des festivals: XIXe-XXIe siècle*. Paris: Publications Sorbonne, 2013.

²⁰ GOETSCHÉL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia. Introduction: le festival, objet d'histoire. In: FLÉCHET, Anaïs; GOETSCHÉL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; VERLAINE, Julie. (Dir.). *Une histoire des festivals: XIXe-XXIe siècle*. Op. cit., p. 10. Traduzido do original pela pesquisadora: "Dans ce cadre, notre propos répond à une préoccupation avant tout historique: offrir une histoire des festivals dans leur contexte et appréhender le phénomène dans une perspective plus globale d'histoire culturelle."

²¹ BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, 1982. p. 14.

entanto, reconhecer importantes esforços realizados em pesquisas que precederam este trabalho, com resultados substantivos.

Destaca-se na bibliografia o pioneiro livro de Miriam Alencar²², *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Publicado em 1978, o estudo da pesquisadora volta-se para o fenômeno dos festivais de cinema, com foco para o caso brasileiro, especialmente os festivais dedicados ao filme de curta-metragem. Na análise da autora, cinema amador, documentário e curta-metragem caminham juntos, em um momento de surgimento dos primeiros festivais de filmes no país, nos anos 1960. Voltar a esse trabalho mostra-se um movimento fundamental, tanto pela reunião de informações que propõe como pelo esforço de reflexão da autora sobre o fenômeno dos festivais de filmes.

O trabalho da pesquisadora e professora Maria Teresa Mattos em anos recentes merece menção, incluindo vários artigos²³ e a sua tese de doutorado *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*, defendida em 2018 na UERJ²⁴. Vale ainda lembrar a atuação de Tetê Mattos à frente do festival *Araribóia Cine*, em Niterói, entre 2000 e 2012, bem como a importante contribuição na elaboração dos *Painéis Setoriais dos Festivais*²⁵, publicados em 2008 (indicadores 2006) e 2011 (indicadores 2007, 2008, 2009). Realizados em conjunto com Antônio Leal, esse trabalho de diagnóstico do setor dos festivais audiovisuais no Brasil foi construído a partir de uma articulação entre o Fórum dos Festivais Brasileiros e o Ministério da Cultura.

Com esse perfil de diagnóstico do setor, é importante citar, ainda, as duas pesquisas desenvolvidas por Paulo Luz Corrêa *Festivais de cinema e a Internet: uma breve análise por meio dos formatos de submissão de filmes*²⁶, publicada em 2016, e *Os festivais audiovisuais*

²² ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. 142 p.

²³ Ver os artigos e capítulos: MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In: CALABRE, Lia. *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009; MATTOS, Tetê. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: BAMBA, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: UFBA, 2013. p.117-131; MATTOS, Tetê. “Bonita por natureza”: o Festival do Rio e o discurso de cidade. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 11., 2015, Salvador. *Anais ...* Salvador: UFBA, 2015. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/artigos-aprovados/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

²⁴ MATTOS, Maria Teresa. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

²⁵ MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 - indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008. 108 p.; MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Painel setorial dos festivais audiovisuais: indicadores 2007, 2008, 2009*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2011. 62 p.

²⁶ CORRÊA, Paulo Luz. *Festivais de cinema e a Internet: uma breve análise por meio dos formatos de submissão de filmes*. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

em 2017: *geografia e virtualização*²⁷, de 2018.

Não podemos deixar de citar algumas teses e dissertações que tratam de festivais de filmes brasileiros, como os trabalhos de Kamyly Faria Maia sobre o *É Tudo Verdade*²⁸, de Renata Soares sobre patrimônio cinematográfico, tendo como um dos focos de reflexão a *Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP*²⁹, e de Izabel Cruz Melo³⁰ sobre as Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 1960 e 1970.

Também merece menção, ainda que não se restrinja aos festivais brasileiros, o dossiê organizado por Maria Paz Peirano³¹ e Mariana Amieva para a revista *Cine Documental* em 2018, *Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano*. As pesquisadoras reuniram de forma pioneira artigos sobre os festivais de filmes na América Latina, trazendo uma contribuição importante para os estudos desses eventos fora dos circuitos europeus. Dos trabalhos gostaríamos de destacar, além do artigo de Maria Paz Peirano³² sobre o *FIDOCS* (Festival Internacional de Documentales de Santiago, Chile), os textos de Fernando Seliprandy³³ sobre a atuação dos festivais nas reelaborações das memórias das Ditaduras do cone sul, e de Aida Vallejo³⁴, uma cartografia histórica dos festivais ibero-americanos.

Apesar dos esforços desses últimos anos, ainda se desenha a formação de redes em torno dos estudos dos festivais audiovisuais, não sendo exagero afirmar que o tema ainda se encontra pouco explorado no Brasil, especialmente diante do que esses eventos representaram para a cinematografia nacional desde os anos 1950, quando passaram a ocupar lugar na

²⁷ CORRÊA, Paulo Luz. *Os festivais audiovisuais em 2017: geografia e virtualização*. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

²⁸ MAIA, Kamyly Faria. *Festival enquanto festa e dispositivo nos processos de visibilidade do cinema documentário brasileiro pós-retomada: o estudo de caso do É Tudo Verdade (Brasil, 1996-2010)*. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

²⁹ SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. 2014. 233 f. Tese (Doutorado em Memória Social) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

³⁰ MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. 2018. 224 p. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

³¹ Além do dossiê da *Cine Documental*, é importante mencionar a pesquisa “Festivales de cine en Chile: ventanas de exhibición y difusión del cine chileno” (financiado pelo Fundo de Fomento Audiovisual do Chile, convocatória de 2017), dirigida por Maria Paz Peirano, de mapeamento dos festivais audiovisuais no Chile, incluindo tanto o presente como um histórico do setor, que deu origem ao site disponível em: <www.festivalesdecine.cl>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³² PEIRANO, Maria Paz. FIDOCS y la formación de un campo de cine documental em Chile en la década de 1990. *Cine Documental*, n. 18, p. 63-89, 2018.

³³ SELIPRANDY, Fernando. El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las Dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos. *Cine Documental*, n. 18, p. 117-143, 2018.

³⁴ VALLEJO, Aida. Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica. *Cine Documental*, n. 18, p. 144-171, 2018.

agenda cultural do país.

Naquele momento, foram organizados os primeiros seminários, simpósios e congressos de cinema brasileiro, sendo a primeira exibição em formato de festival citada pela bibliografia sobre o tema o *Festival Internacional de Cinema do Brasil*, realizado em São Paulo, no ano de 1954. Nesse evento, organizado por Paulo Emílio Sales Gomes, foram exibidos mais de 300 filmes, incluindo a *II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*.

O festival movimentou a capital paulista e foi fartamente noticiado pela imprensa local e nacional, principalmente pela participação de importantes nomes do cinema internacional, da produção à preservação. O evento se destacou no cenário internacional, por incluir, além da exibição de filmes recentes e debates, retrospectivas de filmes nacionais e estrangeiros em sua programação.

Há registros, no entanto, de outros eventos anteriores, como o *Festival Internacional de Cinema Amador*, organizado pelo Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo, com a primeira edição ainda em outubro de 1950³⁵, antecedido pelo primeiro *Concurso Cinematográfico para Amadores*, realizado em janeiro do mesmo ano na mesma cidade.

É curioso, portanto, notar que o marco inaugural estabelecido na historiografia seja o *Festival Internacional de Cinema do Brasil*, de 1954³⁶. Afastado do cinema amador, o evento de 1954, organizado pela Filмотeca do MAM de São Paulo, privilegiava o cinema ficcional e o campo profissional aliado a um projeto de cinema como indústria, atraindo atenção pelas proporções e pela capacidade de reunir um grande número de pessoas ligadas ao cinema nacional e internacional.

Essa experiência de 1954, apesar das intenções de seus organizadores e de seu pretense sucesso, não se repetiu, tendo somente uma única edição. Parte de um movimento de valorização do cinema nacional, essas primeiras exibições de filmes nacionais foram importantes, no entanto, para o processo de institucionalização dos primeiros arquivos filmicos no país³⁷.

Na década de 1960, novos eventos despontaram. Em 1965, aconteceria na capital federal a primeira edição da *Semana do Cinema Brasileiro*, denominada, a partir de 1967,

³⁵ FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação, USP, São Paulo. p. 150-151.

³⁶ Ver: ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978; MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais/MinC/SAV, 2007. 89 p. Disponível em: <<http://www.forumdosfestivais.com.br>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁷ Esses arquivos surgiram a partir de cineclubes e instituições museológicas, em que se destacam a Cinemateca do MAM-RJ, criada oficialmente em 1951, e a Filмотeca do MAM-SP, ainda em 1949, embrião da atual Cinemateca Brasileira.

Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, evento ainda em vigor, sendo o mais antigo do país em funcionamento³⁸. Ainda no mesmo ano de 1965, surgiria um novo evento voltado ao filme amador, agora no Rio de Janeiro: o *Festival Brasileiro de Cinema Amador*, evento patrocinado pelo Jornal do Brasil que duraria seis anos, voltado para os filmes de 16mm e 8mm³⁹.

Nessa primeira fase dos anos 1960 e 1970, muitos eventos foram criados sem conseguir, no entanto, alcançar repetidas edições. Alguns deles, contudo, alcançaram destaque e se mantiveram no calendário anual de festivais nacionais, dentre os quais se destacam a *Jornada Internacional de Cinema da Bahia* em 1972, o *Festival de Gramado* em 1973, a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* em 1977 e, na década seguinte, o *Rio Cine Festival* em 1985 (*Festival do Rio* a partir de 1999), todos ainda em funcionamento.

Nessas primeiras décadas, o surgimento dos festivais acompanhou a busca por espaços para a exibição do cinema independente no país e o movimento de efervescência da produção nacional. Desse modo, esses eventos cinematográficos constituíam um canal de acesso para o produto audiovisual nacional, colocando-se como espaços de troca, elaboração de manifestos, criação de polêmicas, formação de público e debate político, em que se encontravam espectadores, crítica, mercado e profissionais do cinema.

Nesse sentido, vale citar como exemplos de contribuição dos festivais o surgimento da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas (ABD) em 1973, durante a *Jornada Internacional de Cinema da Bahia*, e a criação do *Prêmio Margarida de Prata da CNBB*, em 1967, distribuído no Festival de Cinema de Brasília. Esta premiação ficou marcada pela valorização do viés social e político nas obras selecionadas, especialmente durante o período da Ditadura Militar, quando foram contemplados cineastas como Eduardo Coutinho, Leon Hirszman, Vladimir Carvalho e Sílvio Tendler⁴⁰.

O crescimento do número de eventos veio acompanhado de intensos debates sobre o formato e a função dos festivais de filmes, como já apontava Miriam Alencar em livro de 1978 sobre o tema⁴¹. Diante do caráter ainda incipiente desses primeiros festivais, colocava-se em debate a necessidade de profissionalização e formatação desses eventos, para a consolidação do setor. A Resolução nº 88 do Instituto Nacional do Cinema, de 24 de julho de

³⁸ O festival foi interrompido por três anos, entre 1972 e 1974, devido à censura durante a Ditadura Militar.

³⁹ ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Op. cit., p. 97.

⁴⁰ Vladimir Carvalho venceu o Margarida de Prata por *A pedra da riqueza* (1975) e *O evangelho segundo Teotônio* (1984); Eduardo Coutinho ganhou o prêmio por *Boca de lixo* (1993), *O fio da memória* (1991), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *As canções* (2011); Sílvio Tendler por *Os anos JK* (1980), *Jango* (1984), *Castro Alves – retrato do poeta* (1999), *Utopia e barbárie* (2009); Leon Hirszman foi premiado por *São Bernardo* (1971), *Eles não usam black-tie* (1981) e *Imagens do inconsciente* (1986).

⁴¹ ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Op. cit.

1973, apresentava uma tentativa, a partir do Estado, de estabelecer limites e formatos para o crescimento dos festivais no país.

Vinte anos mais tarde, em meados da década de 1990, o setor dos festivais voltaria a crescer após o período estável na década anterior, com a criação de novos eventos e a institucionalização do setor de festivais no país. Destacam-se o surgimento de associações como a associação Kinoforum, em 1995 – responsável pela edição do *Guia de Festivais Audiovisuais Brasileiros* desde 1999 – e o *Fórum dos Festivais Brasileiros* em 2000, instituições que buscaram profissionalizar e organizar o setor no país.

Em 2007, essas duas entidades, em parceria com o Ministério da Cultura, promoveram a elaboração do primeiro *Painel Setorial dos Festivais* do país, acima citado. Estes estudos foram seguidos de um segundo volume, publicado em 2011, e produziram uma sólida base de dados do setor, a fim de estabelecer parâmetros para a elaboração de políticas públicas. Esses materiais, publicados e disponíveis online no site da Ancine e da associação Kinoforum, constituem fonte fundamental para trabalhos de pesquisa sobre essa temática, em que se inclui a presente tese de doutorado.

Percursos da tese e divisão em capítulos

Com um recorte temporal que recobre desde a criação do *É Tudo Verdade*, em 1996, até a última edição do *Recine* sob a curadoria do Arquivo Nacional, em 2014, a realização dessa tese nos exigiu um percurso de pesquisa pelos catálogos, arquivos digitais, cartazes, livros, filmes, críticas e outros materiais de imprensa que envolvem o universo dos festivais audiovisuais.

Tentamos traçar, no escopo desse trabalho, um diálogo com a historiografia do cinema brasileiro, contribuindo com esse espaço de reflexões por meio de um olhar a partir dos festivais. A perspectiva que adotamos nos proporcionou um deslocamento para espaços, trajetórias e práticas cinematográficas que incluem, além dos festivais, o cinema amador, o documentário, o curta-metragem, os cineclubes e os arquivos de filmes.

O texto da tese que aguarda o leitor encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro e o segundo são dedicados a cada um dos festivais que tomamos como objeto de pesquisa. Nessa parte da tese, buscamos mapear a estrutura desses eventos, com destaque para os organizadores e os perfis de programação. Foi importante compreender as articulações que permitiram sua criação, continuidade e, no caso do *Recine*, as razões do encerramento de sua

fase no AN.

Assim, o primeiro capítulo se concentra em analisar a trajetória do *É Tudo Verdade*, festival sob a curadoria de Amir Labaki, que permanece em atividade, tendo sido criado com a intenção de oferecer um espaço para o cinema documentário no Brasil. Além de percorrer as circunstâncias de sua criação e seu estabelecimento como um evento de destaque no calendário festivaleiro no país, buscamos descrever o formato de seu programa, as principais sessões e prêmios, os modos de seleção e as redes de relações formadas a partir de suas edições. Tratamos, ainda, de observar desdobramentos desse evento na televisão, na imprensa e nos mercados editorial e cinematográfico.

A partir do *É Tudo Verdade*, nesse capítulo, pudemos refletir sobre os processos de expansão do cinema documental nos anos 1990 e 2000, investigando o papel do festival nesse processo, bem como seu lugar no espaço dos festivais documentais no Brasil e nos circuitos internacionais. Esse mapeamento permitiu localizar nosso debate em relação às trajetórias histórica e historiográfica do documentário brasileiro e sua relação com os circuitos festivaleiros desde os anos 1950, na América Latina e no Brasil.

No segundo capítulo, nos dedicamos ao *Recine*, festival de filmes de arquivo criado a partir da parceria do Arquivo Nacional com a produtora Rio de Cinema, que durou até 2014. Quando a relação entre as partes se rompeu, o *Recine*⁴² ficou sob a direção da produtora em colaboração com Cinemateca do MAM/RJ, e o AN, após a perda dos direitos sobre o título do evento, criou seu *Arquivo em Cartaz*⁴³. Nosso capítulo se concentra, contudo, a analisar o *Recine* desde o processo de surgimento até o encerramento da primeira fase do festival no Arquivo Nacional.

Buscamos, assim, traçar as características do evento ao longo de suas edições, principalmente as escolhas que formataram um modelo para a programação. Analisamos as diferentes seções e atividades do evento, bem como seus desdobramentos, na forma de publicações e exposições. Nesse sentido, refletimos sobre as implicações da escolha do arquivo como temática para o perfil do festival, considerando o *Recine* em relação ao universo dos festivais de filmes de arquivo.

Buscamos compreender o surgimento desses eventos como fenômeno histórico que nos remete aos primeiros festivais promovidos por instituições de guarda na Europa, no final dos anos 1970. A discussão passa, nesse caso, pelos temas da preservação audiovisual, da memória e dos usos das imagens de arquivo pelo cinema, nos levando a pensar o lugar do

⁴² Nesse formato, o evento teve mais três edições, sendo a última em 2017.

⁴³ O *Arquivo em Cartaz* teve edições anuais desde 2015, tendo sido a última em 2018.

Arquivo Nacional entre as instituições de guarda de acervos audiovisuais no Brasil, e, por sua vez, do *Recine* enquanto evento criado a partir desse espaço.

No terceiro capítulo, nos dedicamos a compreender o papel do cinema e dos festivais de filmes no agenciamento das representações cinematográficas do passado histórico e na constituição de públicos para essas narrativas no período entre 1996 e 2014. Assim, abordamos a problemática dos usos do passado pela cultura visual, em estreita relação com os desafios lançados pelos debates recentes em história pública no Brasil.

A partir de uma reflexão sobre as semelhanças, diferenças e trocas entre o *Recine* e o *É Tudo Verdade*, considerando as respectivas temáticas do documentário e do arquivo e suas articulações – incluindo os usos do arquivo no cinema documental –, colocamos o debate sobre os festivais enquanto instâncias de produção, circulação e debate da história pública.

Considerando o papel do cinema brasileiro no processo de redemocratização e na elaboração das memórias da história recente do Brasil, em que se destacam reflexões sobre a Ditadura Militar (1964-1985), ao final do capítulo, uma seleção de filmes que circularam nos festivais estudados possibilita discutir os usos do passado pelas narrativas audiovisuais, as trocas comerciais como parte fundamental dos circuitos sociais das imagens fílmicas e a relação com os diferentes públicos (do cinema e da história).

Havia ainda no título do festival uma provocação embutida. “É tudo verdade” é um evidente truísmo, pois se é tudo verdade nos filmes documentais o que dizer de filmes que se contrapõem tratando do mesmo assunto de formas polares?

Amir Labaki⁴⁴

E é assim que, há mais de 80 anos, as pessoas se debatem com um termo inapropriado, e, entretanto, incontornável [...] Mas já que há documentário, que seja documentário.

Guy Gauthier⁴⁵

⁴⁴ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 17.

⁴⁵ GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011. p. 17.

1 É TUDO DOCUMENTÁRIO?

Nem tudo é verdade, há mentira, simulação, etc. Em se tratando de cinema, poderia se dizer que tudo parece verdade. Nem por isso It's All True deixa de ser um magnífico nome para o festival de cinema dedicado a documentários que chegará em abril à maioria.

Eduardo Scorel⁴⁶

Em 2013, no aniversário de 18 anos do *É Tudo Verdade*, o cineasta, crítico e montador Eduardo Scorel sugeriu, em texto publicado no *Valor Econômico*, que a melhor forma de comemorar a passagem à vida adulta do evento seria a ampliação de sua abrangência, a fim de receber também filmes ficcionais. A provocação vinha ao final do texto, no qual Scorel trazia questionamentos à clássica distinção entre ficção e documentário, propondo: “a prova cabal da maioria do Festival É Tudo Verdade seria, então, passar a incluir filmes de ficção”.

A conclusão do texto viria a seguir: “ao documentário restaria se livrar das amarras do real para ser capaz de lidar com a realidade”⁴⁷. De acordo com a argumentação de Scorel, discutir a separação entre cinema documental e ficcional nos remete às relações entre cinema, realidade e ilusão. Estaríamos aí diante de um paradoxo fundador do cinema: a atração pelo real, do qual, ao mesmo tempo, nos aproximamos e nos afastamos – seja como espectadores ou como cineastas –, aspecto que se associa ao caráter ilusório do movimento das imagens (na verdade estáticas) do cinema e das histórias contadas na tela.

Para Scorel, esse paradoxo do cinema, entre o real e a ilusão, está na raiz das separações entre documentário e ficção, que constituiria, em verdade, um falso dilema:

Se admitirmos que a realidade nos aprisiona, sendo fugidia e não podendo ser apreendida, o dilema que levou Krzysztof Kieslowski a abandonar o cinema documentário, em 1980, poderia ser resolvido abolindo de vez a fronteira entre documentário e ficção.⁴⁸

Scorel não foi o primeiro a propor o fim das fronteiras entre ficção e documentário, sempre alvo de debates e polêmicas. Pode-se admitir, sem grandes discussões, o caráter mesmo problemático do termo documentário.

⁴⁶ SCOREL, Eduardo. Paradoxo e ilusão. *Valor Econômico*, 4 jan. 2013. Disponível em: <<http://etudoverdade.com.br/br/noticia/546-Paradoxo-e-Ilusao,-por-Eduardo-Scorel>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

O que nos interessa aqui, mais do que contribuir para um debate teórico sobre as relações entre documentário e ficção, é partir da pergunta de Escorel sobre o festival *É Tudo Verdade*, “afinal, por que fazer um festival dedicado ao documentário?” para discutir a reivindicação do tema e do termo documentário como foco exclusivo desse evento cinematográfico criado no Brasil dos anos 1990.

Busca-se analisar esse fenômeno em relação à nova onda do documentário nas últimas décadas, impulsionando o surgimento de um espaço no interior da cultura audiovisual e cinematográfica para o cinema documental, com obras, bibliografia, produção acadêmica, crítica, festivais e eventos próprios. Reconhecida por Jean-Claude Bernardet como uma “nova onda de naturalismo”⁴⁹, o “boom” do documentário parece fazer conviver, de forma paradoxal, com um novo realismo/naturalismo e o questionamento das fronteiras entre o documental e o ficcional.

Não se pretende, nesse capítulo, esboçar uma resposta à questão lançada por Escorel, mas desenvolver o problema, colocando em questão o documentário e suas objetivações na trajetória do cinema brasileiro nas últimas seis décadas – momento de surgimento de um circuito de festivais de filmes no país –, com destaque para o período a partir dos anos 1990. Pretende-se acompanhar, a partir do festival *É Tudo Verdade*, o debate sobre o documentário, seus significados e suas formas.

1.1 Um festival para o documentário - Brasil, 1996.



Figura 1 - Catálogo do Festival, edição de 1997.

Nunca distingui documentário e ficção como espectador, crítico ou curador. Para mim, sempre, é tudo cinema. [...] Filmes com uma visão de mundo particular sempre me impactaram para além das fronteiras entre os discursos.

Amir Labaki⁵⁰

No ano de 1996, a primeira edição do *É Tudo Verdade – I Festival Internacional de Documentários* era anunciada como evento pioneiro dedicado ao cinema documental no país.

⁴⁹ BERNARDET, Jean-Claude. O boom do documentário. *Blog do Jean-Claude*. Disponível em: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26_2009-08-01.html>. Acesso em: 5 out. 2017.

⁵⁰ LABAKI, Amir. *É tudo cinema*: 15 anos de *É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 17.

O conceito exposto no release de imprensa da primeira edição do festival já indicava os principais elementos da proposta:

Segundo o idealizador e diretor do festival, Amir Labaki, as grandes mostras de cinema não dedicam a devida atenção para gêneros cinematográficos específicos, ligados a pesquisas estilísticas e temáticas. Assim, não surpreende que nos últimos anos tenham crescido no Brasil eventos exatamente empenhados em tratar deste tipo de produção, como o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo e o Anima Mundi, no Rio. O cinema documental continua estigmatizado, sem merecer qualquer iniciativa de vulto no eixo Rio-São Paulo. Porém, assiste-se a um “boom” do gênero no circuito internacional, como comprovam as mostras recentes em Amsterdã, Marselha e Yamagata.⁵¹

Dessa forma, a organização do evento colocava como missão preencher uma lacuna identificada no setor dos festivais; ao mesmo tempo, buscava um espaço para o que reconhecia como um campo criativo, o documentário. O trabalho de Labaki como curador do *É Tudo Verdade* trazia como elemento fundador a defesa do formato documental, a partir do reconhecimento da importância desse tipo de filme na trajetória da cinematografia nacional, destacando-se pela iniciativa de eleger o documentário como formato específico do evento.

Adotando o título do filme inacabado de Orson Welles, *It's All True*, filmado em sua passagem pelo Brasil nos anos 1940, o evento trazia a referência ao tema da verdade e do documentário e, ao mesmo tempo, toda a carga irônica do termo verdade, além da trajetória de uma obra híbrida e jamais concluída⁵². No livro de memórias publicado na comemoração de 15 anos do festival, Amir Labaki, ao falar do processo de criação do evento, comenta a escolha do título:

Um título já se impusera: *É Tudo Verdade*. Era, sobretudo, uma homenagem. Queria celebrar a obra-prima inacabada rodada no Brasil por Orson Welles, cuja primeira versão pública vira estrear dois anos antes no Festival de Cinema de Berlim. Welles combinou ficção e documentário para retratar um país que aprendeu a admirar in loco. O caráter híbrido de *It's All True* me fascinou de pronto.⁵³

⁵¹ É TUDO VERDADE/ IT'S ALL TRUE - Festival Internacional de Documentários - 1ª Edição - 1996. Release de Imprensa. Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/_pdf/_edicoes/15.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2019.

⁵² Em 2002, a retrospectiva internacional do *É Tudo Verdade* foi dedicada ao cinema de Orson Wells, contando com filmes do diretor e sobre ele, incluindo dois documentários do brasileiro Rogério Sganzerla: *Nem tudo é verdade* (1986) e *Tudo é Brasil* (1997).

⁵³ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 17.

O evento tem sido reconhecido como o primeiro exclusivamente voltado ao cinema documentário na história do país. Entende-se que essa escolha se relaciona com a história das práticas cinematográficas de produção e circulação de filmes, envolvendo mudanças na metragem e no formato das obras realizadas no período dos anos 1980/1990. A questão que se coloca, nesse caso, envolve a escolha do documentário como eixo, por parte da organização do evento, desassociando-o do formato em curta-metragem, bem como do cinema amador, temáticas de festivais anteriores e mesmo contemporâneos ao *É Tudo Verdade*, nos quais o documentário teve também espaço.

Busca-se, desse modo, compreender o festival *É Tudo Verdade* como parte de uma mudança no circuito das mostras de filmes, com o surgimento de eventos de nicho voltados para o preenchimento de espaços menos privilegiados pelos grandes eventos da área, e de ampliação do formato festival como manifestação cultural não restrita ao âmbito do cinema, fenômeno conhecido como festivalização da vida cultural⁵⁴.

A referência da nota de divulgação ao circuito internacional já apontava para uma preocupação em se relacionar o *É Tudo Verdade* a um conjunto de festivais em diálogo com o cinema documental que então ganhava espaço mundialmente. Com o subtítulo, *Festival Internacional de Documentários*, a curadoria do evento reivindicava um lugar no circuito internacional de festivais de filmes, caráter reforçado pela programação desde o primeiro evento, com mostras e retrospectivas internacionais e a presença de convidados estrangeiros de destaque, como o cineasta cubano Santiago Alvarez e a diretora do *IDFA* (Festival Internacional de Documentários de Amsterdã), Ally Derks.

Minha experiência ao acompanhar já há quase uma década o circuito internacional de festivais apontava dois fenômenos: o robustecimento da produção em escala mundial e o surgimento ou revigoramento de festivais específicos nos vários continentes. O IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam), surgido cinco anos antes, começava a se estabelecer como a verdadeira Cannes do gênero. A pequena cidade de Yamagata, no Japão, iniciara havia pouco também um evento bienal específico, assumindo logo o papel de capital asiática do cinema documental. O Cinéma du Réel de Paris aos poucos ampliara seus horizontes para além de sua origem mais marcadamente etnográfica. Nyon, na Suíça, depois de décadas de retraimento, mostrava sinais de revitalização. A novidade da década, o Sundance de Robert Redford, começava a abrir-se para a força da produção independente de documentários nos Estados Unidos. O sinal era claro: uma nova era para a difusão e o debate do documentário começava.⁵⁵

⁵⁴ GOETSCHER, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia. Introduction: le festival, objet d'histoire. Op. cit., p. 14.

⁵⁵ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 18.

Em 1996, o festival teria, então, sua primeira edição entre 12 e 21 de abril no Rio de Janeiro e de 16 a 21 de abril em São Paulo, contando com o apoio do CCBB-RJ e do SESC-SP, bem como da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, por meio da sala do Centro Cultural São Paulo.

A mostra desse primeiro ano não foi competitiva e reuniu 29 documentários em película, sendo 16 longas e 13 curtas e médias-metragens, assim divididos: 10 obras do Panorama Internacional e 12 documentários do Panorama Brasil, além de uma retrospectiva com 7 filmes do cineasta cubano Santiago Alvarez, também convidado do evento. A seleção foi realizada pelo curador Amir Labaki, com o auxílio de Francisco César Filho, que assumiria a posição de vice-diretor do festival, cargo que ocupa até o momento.

Nesse início, o processo de escolha dos filmes se realizou com base nos catálogos de outros festivais e com a “indicação direta por conhecidos”, além da própria experiência de Labaki no circuito dos festivais em 1994 como crítico correspondente. O Panorama Brasil reuniu curtas, médias e longas realizados entre 1994 e 1995, oferecendo um recorte da produção documental nacional daquele momento – que ficaria conhecido como os primeiros anos da “retomada”. Com cineastas de distintos perfis e gerações, o panorama documental montado por Labaki e César Filho se aproxima do quadro variado que caracterizou a cinematografia brasileira do período, segundo Lúcia Nagib.

César Filho e Labaki haviam trabalhado juntos no MIS-SP, durante a gestão de Labaki no Museu, quando também o curador conheceu Zita Carvalhosa, que se tornaria o nome à frente da produção do *É Tudo Verdade*⁵⁶ entre 1996 e 2000. Carvalhosa assumia o posto como representante da Associação Cultural Kinoforum, instituição criada em 1994 para a organização do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo*, evento que surgira a partir das atividades do MIS-SP em 1990.

A Associação Kinoforum cresceu desde os anos 1990, tornando-se importante entidade no setor dos festivais e do cinema educativo, mantendo projetos como as Oficinas Kinoforum de realização audiovisual e o Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais, além da organização do *Festival Internacional de Curtas*, que se encaminha para sua 30ª edição em 2019. Os guias publicados pela associação acompanham os festivais audiovisuais realizados no Brasil e no exterior, desde 1999, oferecendo um espaço de conexão entre os realizadores, os festivais e o mercado audiovisual. Em termos de sua curadoria, o *É Tudo Verdade* se

⁵⁶ As informações sobre o festival foram pesquisadas nos catálogos do evento depositados na biblioteca do CCBB-RJ e no livro de aniversário de 15 anos do evento publicado por Amir Labaki. Ver: LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 304 p.

encontra em consonância com os padrões de mudanças verificados nos festivais internacionais de filmes nos anos 1990, momento em que o perfil dos programadores, com base na cinefilia dos anos 1960 e 1970, passou a ser substituído pela figura do diretor de festival, perfil associado a uma maior profissionalização dos eventos na passagem dos anos 1980 para os anos 1990. Essa passagem, assinalada por De Valck⁵⁷ como uma mudança da era dos programadores para a era dos diretores, relaciona-se com o impacto das transformações tecnológicas desse período no cinema e nas formas de cinefilia.

O festival *É Tudo Verdade* surge em meio a um processo de mudanças tecnológicas no cinema mundial, e de saída de uma crise, no caso do cinema brasileiro. Labaki, figura central do evento, assumindo sua face diretor, parece combinar traços dos programadores cinéfilos dos festivais dos anos 1970 com o perfil dos diretores de sua época, imprimindo um formato profissional e especializado para o festival desde suas primeiras edições.

A direção do festival se beneficiou, certamente, do fato de que a produção de documentários, especialmente de curta e média metragens, fora menos atingida pela crise dos anos 1980/1990. Da mesma forma, o festival se alimenta do momento de destaque do cinema brasileiro a partir da segunda metade da década de 1990 e se beneficia da legislação com base em incentivos fiscais, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8313, ou Lei Rouaet, de 23 de dezembro de 1991 e, posteriormente, da Lei do Audiovisual nº 8685, criada em 20 de julho de 1993. O *É Tudo Verdade* contou com o apoio e patrocínio de diferentes empresas, seja na forma de prêmios, parcerias ou de financiamento via leis de incentivo – como será possível observar ao longo desse capítulo. Já no segundo evento, em 1997, inscrições seriam abertas e a mostra passaria a ser competitiva, iniciando-se uma nova fase para o festival. De acordo com o relato de Labaki, a organização do evento recebeu mais de 120 filmes inscritos, nacionais e internacionais⁵⁸. Nessa primeira mostra competitiva e no ano seguinte, o festival não aceitaria a inscrição de obras em vídeo, se restringindo ao formato 35mm.

Dos 120 inscritos, restaram 28 documentários, sendo 10 na disputa brasileira e 18 na competição internacional. Junto aos 4 documentários exibidos na retrospectiva em homenagem a Marcel Ophuls, o evento completava 32 obras exibidas no Rio e em São Paulo entre os dias 4 e 13 de abril de 1997. Além da exibição dos filmes, a programação contou com a presença do cineasta francês, que participaria de debates, entre os quais um realizado no CCBB do Rio de Janeiro⁵⁹.

⁵⁷ DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Op. cit., p. 165.

⁵⁸ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 37.

⁵⁹ A gravação em áudio desse e outros debates do evento encontram-se arquivadas no acervo da instituição e

O debate contou com a presença dos cineastas brasileiros Silvio Tendler e Sylvio Back. Além da carreira de Ophuls como documentarista, menos uma opção do que uma escolha forçada pelas circunstâncias segundo o relato do cineasta, foram discutidas as relações entre o cinema e as narrativas sobre o passado, bem como as possibilidades do documentário.

O vencedor da competição brasileira (ver Anexo A – Filmes selecionados para a Competição Brasileira *É Tudo Verdade* – por edição 1996 – 2014), eleito pelo júri formado pelos cineastas Jorge Bodansky, Vladimir Carvalho e Ricardo Dias, foi *O Velho – A história de Luiz Carlos Prestes*, dirigido por Toni Venturi. Longa-metragem de estreia do jovem documentarista, o filme narra a trajetória de uma figura importante para a história política do Brasil recente.

O perfil biográfico e histórico também marcou a premiação internacional, em que o escolhido foi o longa *Noel Field, a lenda de um espião*, do diretor suíço Werber Schweizer, sobre um fato da Guerra Fria ocorrido em Praga em 1949. O prêmio foi concedido pelo júri presidido pelo documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, pela curadora francesa Brigitte Rubio, do festival *Vue sur les Docs* de Marselha, e pela cineasta canadense Cynthia Scott.

As mostras competitivas, iniciadas na segunda edição, foram divididas entre Competição Brasileira e Competição Internacional, incluindo curtas, médias e longas em um mesmo conjunto de filmes. Para cada uma dessas competições havia um prêmio concedido por um júri formado por três convidados do evento.

A premiação das competições brasileira e internacional consistia em um troféu, desenhado por Carlito Carvalhosa já em 1997, na forma de “um tubo de vidro marcado por um jogo de lentes que celebra o próprio cinema”⁶⁰, e um prêmio em dinheiro. O valor desse prêmio para o vencedor de cada uma das mostras passou de R\$5.000,00 até 1999 para R\$7.000,00 em 2001 e para R\$10.000,00 em 2005. A partir de 2007, passaria a haver uma diferença entre o valor recebido pelo vencedor da competição brasileira de longas e médias-metragens, agora R\$100.000,00 financiados pela CPFL Energia, e R\$15.000,00 para o vencedor entre os títulos internacionais.

O valor dos prêmios em dinheiro colocaria o *É Tudo Verdade* à frente de todos os outros festivais de filmes nacionais e era resultado do apoio da CPFL Energia, firmado desde o ano anterior. De acordo com o relato de Labaki, a figura responsável pela ideia teria sido o Diretor de Comunicação da empresa, Augusto Rodrigues, resultando no *Prêmio CPFL Energia/É Tudo Verdade – Janela para o contemporâneo*.

disponível para consulta pelo público.

⁶⁰ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 39.

Desde sua criação em 1996, o festival *É Tudo Verdade* contou com a participação do Centro Cultural Banco do Brasil em sua realização, inicialmente apenas no Rio e depois também em São Paulo. Também integraram o grupo de parceiros do evento, desde a primeira edição, o SESC de São Paulo e a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo como copatrocinadora. A Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo e o Ministério da Cultura viriam a compor a lista de apoio em edições seguintes, o último desde 1997 (segunda edição) e a primeira desde 2005.

A partir de 2004, a Petrobrás também passou a integrar o conjunto de patrocinadores do *É Tudo Verdade*, com a inclusão do evento na lista de eventos de mostras e festivais contemplados pelo Programa Petrobrás Cultural para iniciativas de formação, difusão e reflexão, na seleção 2003/2004. De acordo com Labaki, a Petrobrás se tornaria, a partir de 2005, o principal correalizador do evento. Já na seleção 2004/2005 do Programa Petrobrás Cultural, o festival foi incluído no rol dos projetos de continuidade financiados pela empresa.

Alguns anos antes, em 1999, teve início a parceria do festival com o Itaú Cultural, instituição que já mantinha projetos de financiamento cultural na área do audiovisual, como os editais do programa *Rumos*, voltados para a realização de obras cinematográficas. Ao longo dos anos, projetos de cineastas contemplados pelo *Rumos* integraram a seleção da competição brasileira.

A relação entre filmes selecionados pelo programa *Rumos* do Itaú Cultural e a seleção de filmes da competição brasileira do *É Tudo Verdade* é grande. Entre os filmes de longa-metragem, vale mencionar *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento, que foi selecionado pelo *Rumos* edição 2001-2002 na categoria produção e, em 2003, participou e venceu a competição brasileira (longa-metragem) do *É Tudo Verdade*. Outro exemplo é o filme *A pessoa é para o que nasce* (1999), de Roberto Berliner, selecionado pelo *Rumos* de 1999-2000 na categoria finalização e vencedor da competição brasileira de 1999 do *É Tudo Verdade* – o filme ainda seria transformado em longa em 2003 e exibido na sessão de abertura do festival do Rio de Janeiro em 2004.

A trajetória deste filme também é importante para compreender as possibilidades apresentadas pelo circuito dos festivais e sua importância. O curta de seis minutos, apresentado por Berliner, foi transformado nos anos seguintes em um longa-metragem, para o qual o diretor obteve recursos do IDFA Bertha Fund, fundo ligado ao festival de documentários de Amsterdã, na categoria Classic, modalidades Production & Post-Production, recebendo € 9957,00 em 1999 e € 5500,00 em 2003, já para a versão em longa-metragem.

O longa, concluído em 2003, acompanha o trio de cantoras cegas entre 1998 e 2003, abordando, em um gesto reflexivo, os efeitos do curta-metragem de 1998 na vida e na carreira dessas mulheres. Ainda em 2003, *A pessoa é para o que nasce* foi incluído no *Docs for Sale* – programa de vendas do Festival Internacional de Documentários de Amsterdã⁶¹ - IDFA – e exibido *Hors Concours* na programação do evento. Também alcançou grande sucesso no circuito internacional de filmes⁶², recebendo prêmios e homenagens no Brasil e no exterior, incluindo sua escolha para a sessão de abertura do *É Tudo Verdade* em 2004. O lançamento comercial nos cinemas brasileiros ocorreu somente em 2005, alcançando uma audiência de 14.475 espectadores, número pequeno, mas ainda considerável para os perfis do público do cinema documentário no país.

Desde a primeira edição competitiva do festival, em 1997, uma parceria com o canal televisivo GNT garantiria um terceiro prêmio para o evento, o Troféu GNT – Prêmio Especial do Júri, voltado à renovação da linguagem. Concedido pelo júri oficial da Competição Brasileira, este troféu era destinado a documentários que apresentassem inovações na linguagem, contribuindo para a renovação do gênero. Mais importante, além do troféu, o premiado recebia um valor em dinheiro pela compra de direitos de exibição, garantindo uma janela na televisão para o filme.

Em 1997, a primeira a ganhar o troféu seria a brasileira radicada em Amsterdã Maria Augusta Ramos, com o longa *Brasília: um dia em fevereiro* (1996), uma coprodução Brasil/Holanda. O nome da cineasta voltaria a aparecer nas edições seguintes do festival e nas páginas dos jornais, em textos sobre o documentário brasileiro.

⁶¹ Segundo a descrição disponível no site do IDFA, o programa “*Docs for Sale* facilita a venda de documentários de alta qualidade, ao reunir todas as partes interessadas sob um mesmo teto, bem como aproximando-os por meio dos serviços online *Docs for Sale*. Ao longo dos anos, este programa cresceu a ponto de se tornar um dos mais importantes mercados para o documentário. Todos os anos, mais de 300 canais de TV, agentes de vendas, distribuidores e programadores de festivais se reúnem em Amsterdam para assistir uma seleção dos mais recentes e melhores documentários disponíveis no mercado internacional. Atividades como o *Docs for Sale Lounge* e o encontro com/de profissionais (*Meet the Professionals*), entre outras sessões, oferecem excelentes oportunidades de contatos. Ao longo do ano, o catálogo fica disponível para compradores registrados por meio do *Docs for Sale online*. Traduzido do original em inglês pela pesquisadora: “*Docs for Sale* facilitates sales of high-end documentaries by gathering all interested parties under one roof, as well as bringing them together through the *Docs for Sale* online services. Over the years, it has grown into one of the world’s premier markets for documentary cinema. Every year, more than 300 TV buyers, sales agents, distributors and festival programmers convene in Amsterdam to watch a selection of the very latest and best documentaries available to the international market. The *Docs for Sale Lounge*, *Meet the Professionals* sessions and various other activities offer great networking opportunities. Throughout the year, the market’s catalogue is available to registered buyers through *Docs for Sale online*”. Disponível em: <<https://www.idfa.nl/en/info/docs-for-sale>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

⁶² Uma lista completa com todos os títulos e participações pode ser encontrada em: <<http://www.tvzero.com/projeto/a-pessoa-e-para-o-que-nasce/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

Muito embora as duas primeiras edições tenham se restringido ao formato em 35mm, as mudanças tecnológicas ocorridas com a chegada do vídeo fizeram com que o festival fosse paulatinamente se abrindo para a exibição de obras nesse formato, enfrentando “a inevitabilidade da abertura para a produção documental em vídeo”⁶³. Assim, foi incluída uma primeira mostra paralela na terceira edição, em 1998, e, finalmente, a partir de 1999, o evento passou a aceitar a inscrição de obras em vídeo para as mostras competitivas.

A abertura para o vídeo seria um dos aspectos de destaque da edição de 1999. Primeiro título brasileiro a vencer a disputa internacional do festival em 1999, o longa-metragem *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, escolhido pelo júri composto por Ally Derks, Carlos Alberto Mattos e Carlos Marcovich, era um filme de compilação que usava de todos os recursos da tecnologia digital para montar imagens de arquivo e reconstruir, a seu modo, a história do “breve” século XX. O filme de Masagão movimentaria público e crítica naquele ano de 1999, com repercussão para além do espaço do festival, sendo um dos documentários brasileiros entre as maiores bilheterias do ano⁶⁴.

Em 1999, com a abertura para o vídeo, o número de inscritos para a competição de documentários realizados no Brasil sofreu um aumento de 15 para 130 candidatos, evidenciando as potências do vídeo para a realização de filmes documentais já naquele momento. Em 2002, a competição nacional passou a ser dividida em duas categorias, uma para o curta-metragem e outra para médias e longas, formato que se mantém até o momento. 1999 destacou-se como o único ano em que um curta-metragem venceu a Competição Brasileira, *A pessoa é para o que nasce* (1998), de Roberto Berliner.

Além dos prêmios para as competições brasileira e internacional e do troféu GNT, a partir de 1999 foram estabelecidas novas parcerias que criaram os prêmios TV Cultura de Documentários, Quanta e ABD (Associação Brasileira de Documentaristas). Cada um desses parceiros do evento representava diferentes setores e formas de apoio aos vencedores, como acesso a equipamentos, troféus da crítica, de valor simbólico, e possibilidade de exibição na televisão. (Ver a Anexo B: Tabela de prêmios do Festival *É Tudo Verdade*).

Desde 1996, em sua primeira edição, a equipe do festival organizou retrospectivas temáticas, em geral em homenagem a um diretor ou a uma cinematografia, específicos. A estreia seria com um conjunto de filmes do cubano Santiago Alvarez, justificada pelo curador pela ligação com o documentário latino-americano e pela pouca divulgação da obra desse cineasta naquele momento.

⁶³ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 49.

⁶⁴ Voltaremos a mencionar o filme de Masagão no último capítulo.

Nesse aspecto, parece ser possível afirmar o sentido histórico e estratégico das retrospectivas, a fim de angariar público com a (re)exibição de filmes de figuras conhecidas ou pouco conhecidas, cumprindo a um só tempo a função de formação/atração de novas audiências, bem como alcançando o público já versado na cinefilia.

Um outro aspecto que se nota é a valorização da história do cinema e a recuperação de trajetórias e obras. Com a organização de debates, convite aos homenageados e/ou organizadores das mostras retrospectivas e produção de textos, o *É Tudo Verdade* também buscou promover o debate público sobre o documentário, ao longo de suas edições.

A cada ano uma retrospectiva internacional, que passou a ser acompanhada desde 1999 por uma retrospectiva nacional. A primeira seria em homenagem ao diretor candidato ao Oscar, Walter Salles, promovendo um percurso por sua obra documental em cinco títulos realizados entre 1985 e 1995.

Em 2002, o *É Tudo Verdade* foi responsável por exibir uma seleção de material dos programas Globo Shell Especial e Globo Repórter, da Rede Globo de Televisão, que estiveram no ar entre 1971 e 1979. Por meio de um trabalho de “arqueologia do documentário brasileiro”, nas palavras de Labaki, coordenado por Beth Formaggini, foram disponibilizados 14 filmes para a mostra, além de um estudo de autoria, da curadora, e o depoimento de cada diretor sobre as obras da retrospectiva.

A retrospectiva representou uma importante contribuição do evento para a recuperação da lembrança de um episódio relevante na memória da televisão e do documentário brasileiro. A temática dos arquivos audiovisuais, especialmente no caso do acervo dos canais de televisão, era levantada como temática fundamental para a discussão sobre a memória e a cultura visuais no Brasil. Nesse momento, no entanto, cabe apenas mencionar esse importante debate que desenvolveremos, voltando à retrospectiva do Globo Repórter, no terceiro capítulo da tese.

A parceria entre cinema documentário e canais televisivos havia sido responsável por esse importante ciclo do Globo Repórter. De certa forma, o *É Tudo Verdade* seria um dos responsáveis e promotores de novas parcerias entre documentarismo e televisão, desde sua criação em meados dos anos 1990. Os prêmios dos canais TV Cultura e GNT possibilitaram a exibição de filmes do festival em sua programação, entretanto seria com uma parceria com o Canal Brasil que o *É Tudo Verdade*, na figura de seu curador, lançaria um programa semanal voltado para a exibição de filmes do festival.

Criado em 2004, o programa *É Tudo Verdade* contava com uma exibição semanal no canal da televisão paga dedicado ao cinema nacional, o Canal Brasil, sob a direção e

apresentação de Amir Labaki. O primeiro filme exibido seria *Chico Antônio, o herói com caráter* (1984), de Eduardo Escorel, acompanhado de uma entrevista com o cineasta. Ainda em cartaz após 14 anos, o programa representa uma janela semanal para a exibição de documentários sob a tutela do festival.

Além dos debates organizados a cada edição do evento, uma parceria com a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) possibilitaria a criação, a partir de 2001, como parte da programação do festival, de uma *Conferência Internacional do Documentário* – evento que reúne anualmente, desde então, a academia e profissionais do cinema, para discutir temas relevantes para o documentário.

Com convidados nacionais e internacionais, as conferências, organizadas sob a direção da Professora da ECA/USP Maria Dora Mourão e colaboradores, contam com mesas de debates, palestras e mostra de filmes relacionada à temática de cada edição. Em 2001, a primeira conferência dirigia as atenções para as Tendências e Perspectivas do Documentário, tendo como parceiro de Mourão, Fernão Ramos, Professor da Unicamp.

As conferências, desde então, têm sido parte da programação do *É Tudo Verdade*, selando uma parceria entre o evento e a universidade, especialmente instituições paulistas. Muito embora o festival seja realizado sempre no Rio e em São Paulo, com edições também em Brasília e algumas itinerâncias, a conferência sempre foi realizada em São Paulo. A cada ano, um tema geral une as diferentes mesas com convidados nacionais e internacionais, que envolvem professores de cinema, jornalistas e realizadores.

Em 2005, foi publicado um livro reunindo textos produzidos a partir dos debates das primeiras edições da conferência. Com o título *O cinema do real*, a obra foi organizada por Amir Labaki e Maria Dora Mourão e editada pela Cosac Naify.⁶⁵

No ano seguinte, em 2006, o festival e o grupo envolvido na organização das conferências do documentário foram responsáveis pela primeira edição do *Visible Evidence*, colóquio internacional voltado para o estudo do documentário na América do Sul. Realizado em São Paulo entre 6 e 10 de agosto e com parte da programação no Rio de Janeiro, no dia 12 do mesmo mês, o colóquio reuniu pesquisadores e interessados no estudo do documentário de diversas partes do mundo. Conforme informação da página do evento,

A organização da primeira edição sul-americana do Visible Evidence é uma parceria entre o Festival Internacional de Documentário “É Tudo Verdade” e a Universidade de São Paulo. O colóquio será, ainda, co-organizado pela Universidade Federal de São Carlos, Universidade de Campinas,

⁶⁵ LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 288 p.

Universidade Federal Fluminense, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE e Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual – FORCINE.⁶⁶

O surgimento das conferências e seus desdobramentos marcam um momento de expansão do festival em seus aspectos que ultrapassam o campo da exibição. Há, nesse sentido, um esforço para ampliar os espaços para o debate sobre o documentário, a partir das conferências. O festival acabou por contribuir, assim, para o interesse pelo documentário como campo de estudos e realização, sendo um agente do processo de ampliação desse cinema no país. Ainda assim, é preciso notar que a escolha de um perfil acadêmico para as conferências acaba por selecionar um público especializado de cinéfilos, estudiosos, críticos e estudantes de cinema.

Em 2005, o festival completou uma década em meio a uma euforia em torno da maior presença do documentário em salas de cinema. O período seguinte foi de consolidação do evento nos circuitos festivais nacionais e internacionais. Em 2010, os 15 anos foram comemorados com a publicação do livro *É tudo cinema*,⁶⁷ que traz a história do festival contada pelo curador Amir Labaki. A seguir, a discussão nos leva a refletir sobre o crescimento do cinema documental no país, em relação com a trajetória do *É Tudo Verdade*.

1.2 O boom do documentário: É tudo verdade?

Apenas 2 documentários nacionais haviam chegado aos cinemas em 1998; 4, no ano seguinte; 6 em 2000; 8 em 2001; 11 em 2002; 5 em 2003; A curva ascendente conheceria um salto naquele mesmo ano [2003], atingindo a marca de 17 estreias não-ficcionais brasileiras, cerca de um terço do total de lançamentos brasileiros daquele ano.

Amir Labaki⁶⁸

Acompanhando a euforia em torno do crescimento da circulação de documentários nas telas das salas de cinema do país, o ano de 2003 seria marcado pela criação da coluna semanal “É Tudo Verdade”, no jornal *Valor Econômico*, de autoria de Amir Labaki, na qual

⁶⁶ VISIBLE EVIDENCE – Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário. XIII Conferência Internacional VISIBLE EVIDENCE. 2006. São Paulo; Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://bdetudoverdade.tempsite.ws/visibleevidence/home.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

⁶⁷ LABAKI, Amir. *É tudo cinema...* Op. cit.

⁶⁸ LABAKI, Amir. *É tudo cinema...* Op. cit., p. 128.

desde então o curador do festival publica notícias, críticas e análises sobre o cinema documentário⁶⁹.

Nos anos 2000, foram alcançadas as marcas de 15 produções anuais lançadas em 2004, 24 em 2006 e 32 em 2007, números que se mantêm mais ou menos estáveis até 2013, quando chega-se a 50 documentários lançados. Além do aumento numérico, o documentário passou a ocupar uma fatia maior em relação ao número de lançamentos nacionais, chegando ao patamar de 30% em 2004 e mantendo-se entre 30 e 40% a partir de então.

Esse crescimento da presença do documentário no cinema brasileiro fez com que surgisse a expressão “boom do documentário”, que ganhou as páginas de cultura de alguns jornais no ano de 2004.

O momento favorável para o documentário, em especial o brasileiro, foi tema da coluna de Labaki algumas vezes, entre 2002 e 2004⁷⁰. Nesses textos, o curador do *É Tudo Verdade* encara com otimismo a situação para o documentário no mundo e no Brasil do início dos anos 2000, comemorando a sua chegada aos cinemas, a conquista do formato longametragem, a complexidade técnica e a pluralidade de estilos. Ainda assim, aponta os limites desses avanços e a necessidade de se compreender o lugar ainda marginal do documentário diante do mercado cinematográfico mundial.

Além de Labaki, o suposto “boom” vivido pelo documentário não passou despercebido por outros críticos e estudiosos que, apontando os limites do fenômeno, também comentaram o crescente destaque do documentário no país⁷¹. Em 2008, o livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, começa com uma pergunta sobre os motivos do “interesse crescente de realizadores, críticos e pesquisadores de cinema” pelo documentário, que tem “conquistado uma parcela pequena, mas considerável do público que frequenta as salas de exibição no Brasil”⁷².

Em texto publicado no volume *O cinema do real*, Carlos Augusto Calil⁷³ observa com cautela o crescimento do documentário brasileiro desde década de 1990, argumentando

⁶⁹ No catálogo da edição de 2003, Labaki anuncia, ainda, a criação de um selo editorial próprio, a *Biblioteca É Tudo Verdade*.

⁷⁰ LABAKI, Amir. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. Op. cit. 2002: a hora e a vez do documentário brasileiro 31/10/2002 (p. 266-267). Duas pesquisas 06/02/2003 (p. 268-269). 2003: o ano em que o documentário virou mainstream 27/12/2003 (p. 276-278). Um círculo virtuoso para os documentários – 02/04/2004 (p. 279-281).

⁷¹ Ver: LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 96 p.; TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.

⁷² LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Op. cit., p. 7.

⁷³ CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora

que, muito embora o documentário tenha logrado conquistar uma nova janela, a tela dos cinemas, essa não será suficiente para absorver a produção documental do país. Assim, segundo Calil, não seria viável, nem mesmo desejável, que a sala de cinema fosse a única ou principal janela do documentário, já que esta não resolveria o entrave da distribuição desses filmes.

Nesse sentido, Calil defende a busca por outros espaços de distribuição, como a televisão, para a circulação de um maior número de filmes e a ampliação dos públicos do documentário. Ainda incipiente no país, mais de uma década depois, a relação entre a televisão brasileira e os documentários se desenvolveu nesse período por meio de iniciativas como o programa *DOCTV*⁷⁴ na TV Cultura, o programa *É Tudo Verdade* no Canal Brasil, a criação do canal Curta e a programação de documentários do GNT.

Apesar dos entraves e limites para o crescimento do cinema documental, há um consenso quanto a um renovado interesse por esse tipo de cinema desde os anos 1990. Visto com mais ou menos desconfiança, o avanço do documentário nesse momento se explica, por uma série de fatores, em um cenário complexo, no qual a emergência dos festivais especializados é ao mesmo tempo um sintoma e um espaço de propagação do fenômeno.

No caso brasileiro, pode-se citar a presença de canais de financiamento via leis de incentivo desde o início dos anos 1990, o barateamento dos custos de produção com as câmeras e equipamentos digitais, bem como o avanço técnico que aumentava a qualidade e reduzia o peso e o tamanho desses equipamentos; não menos importante foi a tecnologia do transfer, que permitiu a captação em 35mm e a conseqüente exibição nos cinemas. Mais recentemente, a exibição em digital nas salas de cinema possibilitou excluir a etapa do transfer, diminuindo ainda mais os custos de produção de documentários.

Esses fatores nos ajudam a compreender, por exemplo, por que o documentário dos anos 1990 e 2000 (desde os anos 1980 já há casos emblemáticos) teve como formato privilegiado o longa-metragem, elemento fundamental para a maior circulação de documentários nos cinemas – já que os curtas foram excluídos desse espaço.

Para além das transformações tecnológicas, é preciso, no entanto, mencionar as próprias regras das leis de incentivo à cultura e do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, que trazem como objetivo prioritário a exibição em salas de cinema⁷⁵, para as obras

(Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 158-173.

⁷⁴ HOLANDA, Karla. *DOC TV: a produção independente na televisão*. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

⁷⁵ Faz-se necessário agradecer as contribuições do Professor Tunico Amâncio durante a qualificação desta tese, fornecendo os caminhos para o desenvolvimento dessa reflexão sobre a circulação do documentário nas salas

cinematográficas⁷⁶ (longa-metragem). A presença desse pré-requisito dos mecanismos de financiamento, que permaneceu mesmo após a criação do FSA, permitiu a abertura de uma janela para exibição do documentário nacional no cinema. No entanto, os obstáculos para a distribuição efetiva dessas obras no mercado exibidor fazem com que a maioria delas permaneça por pouco tempo em cartaz, geralmente em horários restritos, dificultando o acesso do público.

Assim, a presença do documentário no circuito exibidor de salas de cinema permitiu a esse cinema conquistar visibilidade, reconhecimento da crítica, circulação acadêmica. Entretanto, o descompasso entre o aumento da produção e as possibilidades de distribuição e exibição dos filmes permanece, dificultando a circulação dessas obras para públicos mais amplos. O outro aspecto desse “sucesso” vivido pelo documentário foi descrito por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita como um “interesse por imagens ‘reais’” que, para além do campo do documentário, “parece corresponder a uma atração cada vez maior pelo ‘real’ em diversas formas de expressão artísticas e midiáticas”⁷⁷.

Essa atração pelo real, chamada por Jean-Claude Bernardet de “nova onda de naturalismo”⁷⁸, reacende um realismo/naturalismo em que o público se mostra atraído pelas imagens do real associadas ao documentário, mas também presentes em reality-shows, noticiários, redes sociais e mesmo em filmes ficcionais que emprestam técnicas do documentário em suas filmagens.

Esse momento de crescimento do documentário, que se manteve estável na última década, representou para o festival *É Tudo Verdade* institucionalização e estabilidade. O evento permanece como o maior festival especializado dedicado ao documentário no país, com destaque no calendário anual de festivais de cinema, mantendo todas as sessões gratuitas e com a programação composta por mostras competitivas, retrospectivas, mostras especiais e debates, com destaque para a conferência anual.

Vale, nesse caso, questionar o conceito de documentário do festival, buscando compreender, a partir da história dos festivais de filmes no país, como se deram as reconfigurações do cinema e o lugar do documentário nesses eventos. Em outras palavras,

de cinema e o formato longa-metragem a partir dos anos 1990.

⁷⁶ Na Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, define-se no art. 1º: “II - obra cinematográfica: obra audiovisual cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição seja prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição” (*Diário Oficial União*, Brasília, DF, 10 set. 2001. Seção 1, p. 3).

⁷⁷ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Op. cit., p. 7-8.

⁷⁸ BERNARDET, Jean-Claude. O boom do documentário. Op. cit.

vale investigar, a partir dos festivais de filmes, como o significado do termo documentário se alterou desde os anos 1950.

1.3 Festivais de filme no Brasil: o que é um documentário?

Quatro décadas depois da iniciativa do SODRE, surge outro evento internacional dedicado à defesa e fomento do documentário na América Latina, o festival É Tudo Verdade / It's All True (São Paulo, 1996).

Paulo Antônio Paranaguá⁷⁹

O diagnóstico setorial dos festivais no Brasil, realizado em 2007, defendia a importância dos festivais em sua trajetória como espaços de “formação, reflexão e articulação”. A presença de “debates, mostras informativas e cursos de formação” seria uma marca dos festivais no país desde o I Festival Internacional de Cinema do Brasil (SP), de 1954, considerado marco fundador desses eventos⁸⁰.

Ainda de acordo com o texto do diagnóstico setorial de 2007, os festivais tiveram relevância nos processos de articulação política do audiovisual no Brasil, tornando-se local de criação e reunião de entidades, produção de documentos e relatórios, atuando na reivindicação e elaboração de políticas públicas. Nesse sentido,

Vale destacar também o importante papel desempenhado pelos festivais como elemento de articulação das entidades de classe do audiovisual e seus representantes, abrindo espaço para discussão de temas políticos ou reivindicatórios. Durante um certo período, os festivais desempenharam um papel de resistência cultural. Desta forma, o circuito sedia constantemente encontros do CBC-Congresso Brasileiro de Cinema, da ABD&C-Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas, da APCNN-Associação dos Produtores e Cineastas do Norte e Nordeste, do Fórum dos Festivais, do CPCB-Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, da ABCA-Associação Brasileira de Cinema de Animação, dentre outras entidades.⁸¹

⁷⁹ PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Ed.). *Cine Documental en América Latina*. Madri: Ediciones Catedra (Signo e Imagen), 2003. p. 51. Traduzido do original pela pesquisadora: “Cuatro décadas después de la iniciativa del SODRE, surge otro certamen internacional dedicado a la defensa y fomento del documental em América Latina, el festival É Tudo Verdade / It's All True (São Paulo, 1996).”

⁸⁰ MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006*. Op. cit., p. 52.

⁸¹ MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006*. Op. cit., p. 52.

Reconhecendo essa característica dos festivais de filmes no Brasil, busca-se investigar o lugar e a importância do documentário nesse setor ou circuito de eventos. Indaga-se, assim, em que momentos e de que forma o documentário surge como questão para ou nesses eventos, questionando, ainda, a relação entre o documentário e os festivais como espaços alternativos de exibição de filmes.

Como desdobramento dessa indagação sobre os encontros possíveis entre festival de filmes e documentário, é preciso perguntar de que modo se relacionam nestes eventos, ao longo de sua trajetória, o cinema documental e os ditos “outros” cinemas à margem do longa ficcional, como o cinema experimental, o curta-metragem, os cinejornais e os filmes institucionais.

Cabe perguntar, então, qual o lugar do documentário nos festivais de filmes anteriores ao *É Tudo Verdade*, considerando, principalmente, a relação com dois outros tipos de cinema marginais ao formato do longa-metragem de ficção, o cinema amador e o curta-metragem, em seus diferentes formatos além do 35mm.

Em 1954, como parte das comemorações do quarto centenário da capital paulista, foi realizado, entre os dias 12 e 26 de fevereiro, nesta cidade o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. Anunciado como primeira exposição internacional de cinema do país, o evento tinha como idealizadores Vinícius de Moraes, Jorge Guinle, Pedro Gouveia Filho⁸², Almeida Salles, Paulo Emílio Sales Gomes, Benedito J. Duarte, Guilherme de Almeida, entre outros.

Segundo relato de Máximo Barro⁸³, em pleno conturbado ano de 1954, atravessado pela crise do governo Vargas que culminaria em seu suicídio no mês de agosto, a cidade de São Paulo vivia clima distinto do resto do país com o calendário de comemorações de seus 400 anos, sob o governo do então prefeito Jânio Quadros.

Os organizadores do festival desejavam realizar em território sul-americano um evento nos moldes das grandes exposições de Veneza e Cannes. Seguindo o formato de representação dos Estados Nacionais, diversos países enviaram suas delegações e sua seleção de obras para participar do evento em São Paulo. No entanto, devido a uma classificação da FIAPF – Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes, responsável por ranquear os festivais de filmes, o evento paulista foi colocado na categoria de eventos não competitivos.

⁸² Pedro Gouveia Filho era então Diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

⁸³ BARRO, Máximo. Festival Internacional de Cinema. In: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Catálogo da Mostra do Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954. São Paulo, 2004. p. 38-39.

A impossibilidade de sediar mostras competitivas trouxe uma série de consequências para o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, sendo a primeira delas a baixa qualidade dos filmes enviados pelos principais países estrangeiros, que preferiram guardar suas melhores apostas para os grandes eventos europeus. Além disso, as aguardadas grandes estrelas do cinema hollywoodiano e europeu deram lugar a atores e atrizes de segundo escalão.

Esses acontecimentos, associados aos gastos com o evento, considerados exagerados por muitos, fizeram com que o festival recebesse inúmeras críticas na imprensa durante os preparativos e ao longo de sua realização. No entanto, o evento não recebeu apenas críticas, as mostras especiais de cada país, a retrospectiva brasileira e outras programações específicas, como a mostra de filmes científicos, foram elogiadas pelo público e pela crítica, tendo sido justamente o caráter não competitivo o destaque do evento para muitos.

Como afirmou Alberto Dines, na revista *Visão* em 5 de março de 1954, “nunca um festival foi tão criticado, reprovado e elogiado como o I Festival Internacional de Cinema do Brasil”. O dia a dia do evento foi noticiado em um boletim do festival, impresso pelo jornal *Folha da Manhã*, contando com a colaboração de convidados internacionais, críticos e membros da comissão organizadora.



Figura 2 - Cartaz do I Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954

Elogiado pela “absoluta predominância dos aspectos culturais e artísticos”⁸⁴, o festival criava, ainda que à revelia de seus objetivos iniciais, um formato de evento diferente do perfil dos grandes festivais centrados nas estrelas e na disputa por prêmios.

O documentário não esteve ausente dos debates e da programação desse que se pretendeu o marco inaugural dos festivais no Brasil. No catálogo do evento, entre os textos que o compõem, há um de autoria de Marcos Margulière sobre o documentário no Brasil. Os filmes documentais também não estiveram ausentes da Retrospectiva do Cinema Brasileiro, organizada por Caio Scheiby e Benedito J. Duarte.

Porém, apesar do sucesso dos eventos paralelos, o festival de 1954 ainda mantinha uma hierarquia, em que o cinema de estúdio de longa-metragem era o formato o mais valorizado em detrimento de outros formatos e sistemas cinematográficos. É verdade que o evento era mesmo resultado de um esforço de reconhecimento da produção nacional, para o qual era preciso considerar os tais “outros” cinemas, já que eles representavam a maior parte dos filmes realizados no país.

Quatro anos antes do dito primeiro Festival Internacional de Cinema do Brasil, em 1950, o Foto-Cine Clube Bandeirante havia realizado um evento denominado 1º Festival Internacional de Cinema Amador. Com sede no Museu de Arte de São Paulo, o festival dedicado ao cinema amador exibiu, entre os dias 13 e 14 de outubro de 1950, 15 filmes de realizadores amadores, entre brasileiros e estrangeiros, em formatos 8mm, 9,5mm e 16mm⁸⁵.

Sem caráter competitivo, o evento foi anunciado no boletim do Foto-Cine Clube Bandeirante de 27 de setembro de 1950⁸⁶ como o primeiro festival do tipo realizado na América do Sul. A organização do evento contava com a colaboração de entidades internacionais do filme amador, como as estadunidenses Amateur Cine League e Divisão de Cinematografia da P. S. A. (Photographic Society of America), e o Cine Clube Uruguayo, além do apoio do Foto-Cine Clube do Chile, da UNICA – Union Internacional du Cinéma Amateur e da Federação Francesa de Clubes de Cinema Amador.

O Festival de Cinema Amador, diferentemente do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, teve continuidade, tendo sido mantido pelo Foto-Cine Clube Bandeirante com edições anuais nos anos 1950. A partir de 1953, o Foto-Cine Clube Bandeirante passa também a promover um concurso nacional anual voltado para o cinema amador.

⁸⁴ Frase atribuída a André Bazin por Mark Koenigil: KOENIGIL, Mark. Impressões sobre o festival. In: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Catálogo da Mostra do Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954. Op. cit., p. 19. Catálogo pesquisado na Cinemateca Brasileira. Texto originalmente publicado no Boletim do Festival, impresso pela Folha da Manhã. 25 fev. 1954.

⁸⁵ FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. Op. cit., p. 150.

⁸⁶ FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE. Boletim, v. 5, n. 53, p. 27, set. 1950.

Conforme argumenta Lila Foster, em sua tese de doutorado, mesmo em um cenário de adversidades, “as projeções e os festivais acabavam por formar um circuito alternativo de difusão onde era possível assistir a filmes de qualidade e em formatos variados, incluindo filmes de viagem, filmes científicos, documentários e ficções”⁸⁷.

Os circuitos sociais do cinema amador e do cinema documentário, bem como da fotografia e do cineclubismo, certamente se cruzavam nesse momento, valendo citar como exemplo a participação de Thomaz Farkas na criação do departamento cinematográfico do então Foto-Clube Bandeirante em início dos anos 1940. Farkas⁸⁸ seria, nos anos 1960, responsável pela Caravana Farkas, produzindo uma série de documentários de média-metragem de cineastas como Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares, Manuel Horácio Gimenez, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Eduardo Escorel.

Em outros países da América Latina, nos anos 1950, também se discutia a importância das cinematografias nacionais e de trocas entre os países latino-americanos. Da mesma forma, debatia-se circuitos alternativos ao cinema industrial. Em 1954 realizou-se a primeira edição do *Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE*, na cidade de Montevidéu.

O SODRE – Serviço Oficial de Difusão Rádio Elétrica, criado em 1929 por iniciativa do Conselho Nacional de Administração Uruguaio, tinha o papel de promoção e transmissão de espetáculos de caráter cultural no país⁸⁹. Em 1943, foi criado o departamento de cinema responsável por promover a atividade cinematográfica no país e a criação de cine clubes. Desde 1951, foram realizadas exposições ou mostras cinematográficas e, em 1954, o primeiro festival.

O *Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE* teve 8 edições, tendo periodicidade bienal entre 1954 e 1962 e depois mais três edições, em 1965, 1967 e 1971. A criação do evento em 1954 consiste em um aprofundamento das atividades anteriores de divulgação da cinematografia mundial, radicalizando a aposta no cinema como espaço de criação, ao colocar no centro das atenções o documentário⁹⁰.

⁸⁷ FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. Op. cit., p. 150.

⁸⁸ Farkas viria a marcar presença também no *É tudo verdade*, tendo sido presidente do júri da competição nacional em 1998 e participado de um debate com Geraldo Sarno e Sérgio Muniz, em 2001.

⁸⁹ Informações consultadas no site da instituição, disponível em: < <http://www.sodre.gub.uy/node/502>>

⁹⁰ AMIEVA, Mariana. Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual em Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. *Cine Documental*, n. 6, 2012. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html>. Acesso em: 16 fev. 2018.

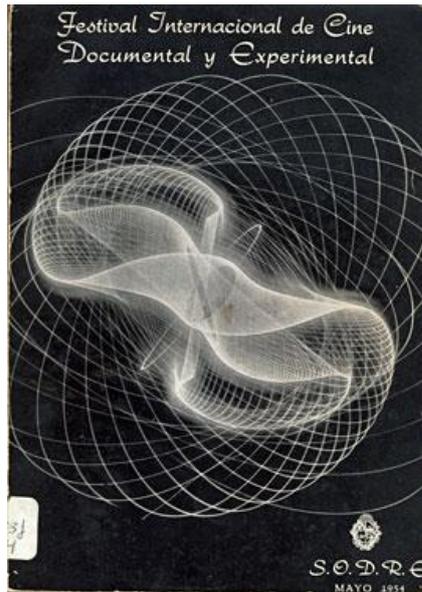


Figura 3 - Cartaz do Festival Internacional de Cine Documental y Experimental do SODRE de 1954.

Os festivais do SODRE estiveram fortemente apoiados em uma concepção do documentário conforme a escola inglesa dirigida por John Grierson, a quem não faltam referências nos textos dos catálogos dos eventos. As concepções de documentário e o objetivo do festival foram explicitados no texto do primeiro catálogo, de 1954:

É indubitável que, à margem da indústria do sonho e da ficção, um Serviço Oficial deveria se preocupar especialmente por uma manifestação artística que, com certeza, ocupará um lugar predominante na evolução da cultura e das mais imediatas relações entre os povos. Porque o cinema de ficção pode nos fazer sonhar, sentir e pensar; mas é fato que o documento cinematográfico nos fará conhecer, compreender e estimar o grau de cultura e desenvolvimento do mundo em que vivemos. [...] O cinema documentário, por seu poder de sugestão e suas infinitas possibilidades, é um semeador de imagens tão ricas e fecundas que será seguramente o melhor educador dos homens do futuro.⁹¹

A concepção do papel educativo do cinema, principalmente do documentário, parece estar no cerne do festival do SODRE. Naquele momento, não apenas no Uruguai, vivia-se um

⁹¹ Texto retirado do Catálogo do Festival do SODRE de 1954, disponível para consulta na Cinemateca Brasileira. Tradução do original pela pesquisadora: “La Comisión Directiva del SODRE ha incorporado a sus actividades artísticas este Festival de Cine Documental y Experimental, que aspira a realizar en forma bienal. Es indudable que, al margen de la industria del sueño y la ficción, un Servicio Oficial, debía de preocuparse especialmente por una manifestación artística que, con seguridad, ocupará un lugar predominante en la evolución de la cultura y de las más inmediatas relaciones entre los pueblos. Porque el cine de ficción puede hacernos soñar, hacernos sentir y pensar; pero es seguro que el documento cinematográfico nos hará conocer, comprender y estimar el grado de cultura y adelanto del mundo que vivimos. [...] El Cine Documental, por su poder de sugestión y sus infinitas posibilidades, es un sembrador de imágenes tan ricas y fecundas, que será seguramente el mejor educador de los hombres del futuro.”

momento de valorização das cinematografias nacionais, bem como das possibilidades do cinema como propaganda e como instrumento de educação da população. Mas também era momento de valorização do cinema como possibilidade de expressão artística e disputa política, no qual o documentário assume a dianteira em relação ao cinema de ficção, como mostra Paulo Paranaguá:

Durante a prolongada transição entre a era dos estúdios e o cinema independente ou “cinema de autor”, o documentário adquire nova relevância. Sua renovação precede a do cinema de argumento e o influencia. À medida que alcançasse seus primeiros êxitos, o cinema de ficção relegaria outra vez o documentário a um segundo plano. Enquanto isso, o cinema documentário goza de prestígio e se converte em uma prioridade durante dez, quinze anos (ou mais, para a corrente militante). A criação do Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1954) assinala as expectativas depositadas no gênero.⁹²

Nos anos 1960, o Brasil vivia também uma época de efervescência do cinema, em que a dianteira da radicalização social, política e estética seria tomada pelo movimento conhecido como Cinema Novo. Para esse momento de florescimento do cinema brasileiro contribuíram a criação das Cinematecas dos Museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo, o movimento cineclubista, a organização dos primeiros festivais nos anos 1950, o sucesso de filmes brasileiros em exposições internacionais, como Veneza, Cannes e Locarno, entre outros fatores.

Formava-se um circuito de cinefilia integrado a espaços de circulação cultural e promoção da cultura visual, como museus de arte, cinemas, filmotecas, bibliotecas. Os festivais viriam a integrar esse conjunto de espaços de circulação e debate de obras audiovisuais.

Em agosto de 1965, no Brasil, era criado o Festival Brasileiro de Cinema Amador, sob a organização do Jornal do Brasil, como parte das comemorações do 4º Centenário da cidade do Rio de Janeiro. Com sessões no Cinema Paissandu, ponto de encontro do público carioca interessado em cinema, durante os anos 1960 os festivais de cinema amador, promovidos pelo Jornal do Brasil (JB), proporcionaram um espaço para jovens realizadores e

⁹² PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Ed.). *Cine Documental em América Latina*. Op. cit., p. 50. Tradução do original pela autora: “Durante la prolongada transición entre la era de los estudios y el cine independiente o “cine de autor”, el documental adquiere nueva relevancia. Su renovación precede la del cine de argumento y la influencia. En cuanto logra apuntarse sus primeros éxitos, el cine de ficción relega otra vez el documental a un segundo plano. Mientras tanto, el cine documental goza de prestigio y se convierte en una prioridade durante diez, quince años (o más, para la corriente militante). La creación del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1954) señala las expectativas depositadas en el género.”

cineastas amadores em geral exibirem suas obras, exercendo um papel de formação profissional e de público.



Figura 4 - II Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, 29/10/1966. Fotografia do acervo do Jornal do Brasil.

Miriam Alencar divide esses festivais em duas fases. A primeira fase abrange os primeiros seis anos do festival, sob patrocínio da Mesbla; com o título de Festival Brasileiro de Cinema Amador, era voltada para o filme amador realizado em formato 16mm. E a segunda fase, que reúne as edições realizadas a partir de 1971, já sob o título de Festival Brasileiro de Curta-Metragem, quando se dá a opção pelo formato 35mm e permite-se a participação de realizadores profissionais⁹³.

O declínio vivido na edição de 1970, com redução de inscritos e de público, motivaria a mudança de formato a partir de 1971. Entre as transformações estava a saída da sala de cinema Paissandu e uma parceria com o INC – Instituto Nacional de Cinema. As possibilidades de circulação e comercialização mais amplas para o 35mm ajudam a entender a passagem da fase do filme amador para o perfil mais voltado ao cineasta profissional dos anos 1970.

Em plena Ditadura Militar no Brasil, os festivais promovidos pelo Jornal do Brasil enfrentaram problemas com a censura de filmes selecionados, além das dificuldades de distribuição das obras após o evento. Apesar das dificuldades, os festivais do JB são citados

⁹³ ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Op. cit., p. 95.

por alguns como embrião da movimentação que criaria a Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas – ABD, em 1973.

Espaço de discussão de formatos alternativos ao longa-metragem, esses festivais se tornaram espaço de promoção e também de debate do cinema amador e do curta-metragem. A ausência de janelas apropriadas para a circulação das obras exibidas por esses festivais apontava para a necessidade de modificar e melhor aplicar a legislação vigente para o curta-metragem. Os festivais do JB tiveram, assim, relevante papel na mobilização em torno dos problemas relacionados à distribuição e à exibição dos filmes curtos (amadores ou profissionais).

Desse modo, nos anos 1960 e 1970, a importância dada ao documentário, e aos formatos alternativos ao longa ficcional, era grande no que diz respeito ao papel de formação dos jovens cineastas. Naquele momento acreditava-se no potencial do cinema documentário, entendido como espaço de criação que se libertava do estigma de ser apenas um lugar de treino para o grande momento do cineasta, a realização de filmes ficcionais de longa-metragem.

“Que o documentário vai, finalmente, se impor na cena cultural brasileira, parece indiscutível”⁹⁴ – são palavras de Heloisa Buarque de Holanda na apresentação do livro pioneiro de Miriam Alencar sobre os festivais e o curta-metragem, publicado em 1978.

Visto sempre como tempo de espera ou aprendizado do longa-metragem, sacrifício, aventura ou mesmo diletantismo, desconsiderado do ponto de vista da indústria cultural, artigo de luxo dos festivais e outros equívocos, o curta, por outro lado, foi sempre a linguagem que fascinou os jovens cineastas e que ofereceu o espaço mais aberto para a produção independente e para a discussão direta de nossa sociedade.⁹⁵

Nota-se nesse trecho a relação de proximidade estabelecida entre o curta-metragem e o documentário durante os anos 1970 e 1980. A própria ABD surgiu como Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas e passava a atuar na promoção do filme curto e documental, àquela época quase sinônimos. Como lembra Bernardet em seu relato para o livro comemorativo de três décadas da ABD: “Em 1973 curta era sinônimo de documentário”⁹⁶.

⁹⁴ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Apresentação. In: ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Op. cit., p. 15.

⁹⁵ Ibidem, p. 15.

⁹⁶ CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *ABD 30 anos: mais que uma entidade, um estado de espírito*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2005. p. 37.

Segundo Bernardet,

É necessário pensar que a criação da ABD deu-se antes dos anos 80, isto é, antes do boom do curta-metragem, que passou a ser em grande parte de ficção. Salvo engano, na época, jovens que começavam a fazer ficção produziam em super-8. A importância que se dava então ao documentário era enorme (por exemplo, o curso de Cinema de Brasília pensava documentário, não ficção; no início, as atividades de produção ECC/ECA eram pensadas como documentário). Esse interesse pelo documentário arrefeceu posteriormente, e só mais recentemente voltou a se manifestar.⁹⁷

Bernardet aponta, ainda, dois motivos para a escolha de uma entidade de documentaristas e não curta-metragistas. Primeiro, a relação com a já existente Associação Internacional de Documentaristas, possibilidade inexistente para o curta, já que não existia à época semelhante associação para o curta-metragem. E, em segundo lugar, a associação entre curta-metragem e cinema documentário àquela época, visto que “o documentário era majoritariamente de curta-metragem, muito raramente longa. E havia poucos curtas-metragens de ficção. Portanto, identificar curta-metragem/documentário não parecia extravagante”⁹⁸.

A ABD surgiu em 1973, durante a segunda Jornada de Curta-metragem em Salvador, Bahia, que passara a se chamar Jornada Nordestina de Curta-metragem naquele ano. Relatos da geração fundadora, reunidos no livro publicado em 2003, *ABD 30 anos*⁹⁹, datam a fundação no dia 11 de setembro de 1973 (mesma data do golpe militar no Chile, que depôs Salvador Allende).

Segundo Guido Araújo, em depoimento para o livro *ABD 30 anos*, a jornada de cinema de 1973, naquele ano em sua segunda edição, apresentou o “clima propício para o despontar de dois acontecimentos relevantes para a história do movimento coletivo e solidário do cinema brasileiro”¹⁰⁰, quais sejam, o surgimento da Associação Brasileira de Documentaristas e a retomada do movimento cineclubista brasileiro.

Em seu livro sobre os festivais e o curta-metragem, Miriam Alencar escreveu sobre a fundação da ABD:

⁹⁷ CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *ABD 30 anos: mais que uma entidade, um estado de espírito*. Op. cit., p. 37-38.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 38.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 33-34.

Nesse mesmo ano, 1973, durante a I Jornada Nordestina de Curta-Metragem, foi proposta e logo depois fundada a Associação Brasileira de Documentaristas. A ideia, antiga, baseava-se na existência da Associação Internacional de Documentaristas, sediada em Genebra e filiada à UNESCO. A ABD reúne produtores, diretores, fotógrafos, montadores e técnicos de som de filmes de curta-metragem. São objetivos máximos da ABD defender e estimular o curta e o média-metragem através de uma série de medidas junto aos produtores e entidades oficiais. Ampliar o mercado, criar condições para uma produção regular do filme curto, criar circuito próprio de exibição, promover festivais e seminários.¹⁰¹

A criação da ABD nos anos 1970 como associação formal do campo cinematográfico nos anos 1970 oferecia um espaço para a organização da produção de filmes documentais e curta-metragem no país. Em 2003, ainda em atividade a ABD estava entre as maiores associações cinematográficas no país, em número de associados e em termos de abrangência nacional¹⁰², com uma trajetória contínua, sem interrupções.

Vale lembrar a criação do prêmio da regional de São Paulo da ABD no Festival *É Tudo Verdade* que, desde 1999, premiou filmes da competição brasileira, entre curtas, médias e longas. Com seções regionais e uma direção nacional, a ABD foi bastante atuante nos anos 1980, lutando pela criação de uma legislação em defesa do curta-metragem nacional. As conquistas desse processo levaram ao fenômeno conhecido como “primavera do curta”¹⁰³:

O grande legado da ABD será a chamada *Lei do Curta*, um dispositivo legal que regulou de vez a exibição do formato, ficcional, experimental, documental nas salas do circuito comercial do país. Tal luta chegou até 1979, quando uma assembleia no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, selou um acordo entre a ABD e os exibidores. Uma nova resolução do CONCINE, órgão legislativo da Embrafilme, resultou desse acordo e estendeu a obrigatoriedade de exibição, de curtas antes dos longas-metragens estrangeiros, em todo o país.¹⁰⁴

Esse período de florescimento dos curtas, proporcionado pelos festivais de cinema amador e curta-metragem desde os anos 1970, e posteriormente alimentado pela criação da ABD e pela legislação de proteção ao curta, deixou marcas positivas, contribuindo para a

¹⁰¹ ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Op. cit., p. 131.

¹⁰² CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *ABD 30 anos: mais que uma entidade, um estado de espírito*. Op. cit., p. 17.

¹⁰³ NETO, Simplício. O Brasil em curta-metragem. *Cine Cachoeira – Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB*, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://www.cinecachoeira.com.br/2011/12/o-brasil-em-curta-metragem/>>. Acesso em: 16 fev. 2018.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

formação de toda uma geração de cineastas, como Jorge Furtado, Francisco César Filho, Cecílio Neto e Luiz Fernando Carvalho.

A Lei do Curta criava a oportunidade para distribuição comercial do curta-metragem no país em salas de cinema, tendo sido mecanismo importante para viabilizar a produção e a circulação do produto audiovisual brasileiro durante sua vigência. O lançamento nos cinemas permitia o encontro dessas obras com públicos mais amplos, permitindo um efeito de visibilidade ampliado pela divulgação da programação das salas de cinema na imprensa, acompanhadas de um breve resumo das obras exibidas.

Tendo encontrado oposição no circuito exibidor, a legislação acabou sendo revogada anos depois. Com a saída dos curtas das salas de cinema, esses filmes ficaram restritos aos festivais, mostras e circuitos alternativos. Grande parte das obras de curta-metragem exibidas durante a primavera dos curtas eram documentários, porém, ainda nos anos 1980, a associação entre o formato curto e o cinema documental começaria a perder força. Assim é que na década de 1980 já é possível observar uma presença maior do cinema documentário brasileiro nas salas de cinema em formato longa-metragem. Filmes como *Jango*, de Silvio Tendler, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, lançados em 1984, não apenas foram lançados nos circuitos comerciais como obtiveram bons números de bilheteria.

Esse distanciamento entre curta e documentário se aprofunda na década de 1990, podendo ser considerados sintomas dessa transformação a criação do *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo* em 1990, e o surgimento do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*, em 1996. Conforme argumentação da seção anterior deste capítulo, o conceito de obra cinematográfica subjacente à legislação de incentivo à cultura, implantada desde os anos 1990, foi elemento fundamental para que o documentário brasileiro se dedicasse ao longa-metragem, chegando às salas de cinema.

O documentário passaria, então, a entrar em cartaz nos cinemas como atração principal. Muito embora ainda ocupe uma fatia marginal do mercado, o desenvolvimento de um espaço para o cinema documental nos circuitos de salas de cinema fez com que crescesse o interesse por esses filmes, o que se nota em publicações, estudos, festivais e eventos variados. Nesse sentido, vale destacar o surgimento de outros festivais de filme documentário nos anos seguintes¹⁰⁵ à primeira edição do festival dirigido por Amir Labaki, especialmente o *Forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte* que ocorre anualmente desde 1997.

¹⁰⁵ Ver ANEXO E para uma tabela dos festivais documentário criados entre 1996 e 2014 no país.

Nesse sentido, uma análise da trajetória dos festivais, no que diz respeito ao cinema documentário no Brasil, nos permite perceber diferentes conceitos e formas de enxergar esse regime cinematográfico. Com funções diversas ao longo do tempo, associado ao cinema amador, ao cinema nacional, ao curta-metragem, ao 16mm, ao 35 mm, a diferentes espaços de exibição, as mudanças do documentário são também transformações dos modos de produzir, fazer circular e consumir as imagens cinematográficas no Brasil desde os anos 1950.

1.4 O lugar do documentário na historiografia do cinema brasileiro

A tendência dos historiadores foi aplicar ao Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industrializados em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é o que se deu no Brasil. O conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta.

Jean-Claude Bernardet¹⁰⁶

A questão historiográfica que se pretende analisar no final deste capítulo envolve a ausência e/ou desvalorização do cinema documental nas narrativas da história do cinema brasileiro, incluindo os cinejornais, os filmes institucionais e o cinema amador. Conforme evidenciado por diversos autores¹⁰⁷, essas obras foram o sustentáculo da produção brasileira durante muitos anos. No entanto, a periodização “clássica” da história do cinema nacional conferiu lugar de destaque para o cinema de ficção e tentativas de industrialização.

A observação dessa outra cinematografia, à margem do mercado, permite a criação de outras narrativas nas quais se encontra maior continuidade de iniciativas, tendências, projetos. Acredita-se, da mesma forma, que a direção do olhar para esses “outros cinemas” permitirá observar de forma mais integral os circuitos sociais dos filmes e a atuação dos agentes no campo, compreendendo melhor suas trajetórias e a circulação de sujeitos, objetos e práticas nos diversos espaços da cultura visual.

¹⁰⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 44.

¹⁰⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume: 2008. 166 p.; SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaría*, v. 10, n. 17, p. 15-40, jan./jun. 2007.; MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005.; PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Ed.). *Cine Documental em América Latina*. Madri: Ediciones Catedra (Signo e Imagen), 2003. 539 p.

Assim, busca-se acompanhar o debate recente sobre o cinema documental enquanto objeto historiográfico, traçando relações entre a trajetória dos festivais e do documentário enquanto conceito e prática cinematográfica.

Em 1995, com a publicação do livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, Jean-Claude Bernardet¹⁰⁸ propunha uma revisão crítica da historiografia do cinema brasileiro, colocando questões às narrativas já consolidadas de estudiosos do cinema nacional, como Alex Vianny e Paulo Emílio Sales Gomes, entre outros.

Entre os problemas colocados por Bernardet estava a tentativa de aplicar ao quadro nacional modelos clássicos de narrar a história da sétima arte¹⁰⁹ presentes em obras europeias e norte-americanas, com destaque para Georges Sadoul. Desse modo, o pesquisador desenvolvia uma leitura crítica da influência dessas narrativas clássicas baseadas em um recorte nacional e evolucionista, tendo como referência o filme ficcional de longa-metragem.

Interessa particularmente ao trabalho que aqui se apresenta a crítica feita por Bernardet ao caráter excludente da narrativa de fundação e amadurecimento do cinema brasileiro contada por essa historiografia clássica que, para além de sua construção teleológica, não dava a conhecer ao leitor seus pressupostos e limites¹¹⁰.

Antes de uma história do cinema brasileiro, objeto cuja própria existência era colocada em xeque por Bernardet, a história que nossos historiadores do cinema elaboraram se referia, apenas e sobretudo, à produção, ignorando a distribuição e a exibição e, mais ainda, a produção do cinema ficcional e de longa-metragem¹¹¹.

A premissa sob a qual a história do cinema brasileiro havia sido lançada encontrava assim dois problemas com os quais a presente tese visa dialogar. Primeiro, a ênfase na produção, que relegava a segundo plano ou ao silêncio os processos de circulação das obras cinematográficas, e a relação entre os distintos setores dessa atividade. Em segundo lugar, o esquecimento da produção documental e de curta/média metragem, que fez com que a maior parte das obras produzidas no Brasil fosse ignorada por essa historiografia, à exceção de nomes como Humberto Mauro.

Vale lembrar que essa primeira historiografia do cinema brasileiro foi construída à margem da história acadêmica, por nomes do próprio cinema, muito pelo desinteresse dos próprios historiadores pelas fontes audiovisuais. Nesse sentido, o presente trabalho se integra a um conjunto de pesquisas que tem buscado estreitar as relações entre história e cinema, a

¹⁰⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Op. cit.

¹⁰⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Op. cit., p. 21-22.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 38.

partir de perspectiva transdisciplinar, privilegiando o diálogo e a troca entre pesquisadores de ambas as áreas, além da contribuição de outros profissionais implicados, como produtores, cineastas, críticos e arquivistas.

Dessa maneira, estudar os festivais de filmes, como se entende no presente trabalho, implica realizar uma abordagem que privilegie a integração entre os diversos setores da atividade cinematográfica e permita entrever os circuitos sociais do cinema. Nesse capítulo, buscou-se, assim, discutir o lugar do documentário na história e na historiografia do cinema no Brasil.

Entende-se que o objeto cinema documentário, antes de uma premissa ou um dado prévio, remete a um conceito e a uma tradição que estão em constante transformação. Interessa compreender quando e de que forma o termo documentário foi reivindicado por cineastas e, também, pela historiografia do cinema brasileiro. Considera-se, aqui, importante acompanhar o debate recente nos trabalhos sobre história e cinema no que diz respeito ao cinema documental, partindo-se das provocações de Bernardet acima apontadas a respeito da ausência do documentário na historiografia clássica do cinema.

Em uma linha não tão distante de Bernardet, Eduardo Morettin lembrava em texto publicado em 2005 sobre o documentário brasileiro do período silencioso:

Uma das lacunas mais comentadas pelos principais pesquisadores que constituíram a historiografia do cinema brasileiro e a avaliaram é a referente ao estudo dos documentários da primeira metade do século XX, notadamente os do período do cinema silencioso. Há uma conhecida e lamentada dificuldade em travar contato com as imagens produzidas, o que explica por que, até o momento, elas não tenham sido, de maneira geral, objeto de estudos voltados para o seu conteúdo e estilo.¹¹²

Ainda segundo Morettin¹¹³, essa falha já havia sido apontada pelo próprio Paulo Emílio Sales Gomes no final dos anos 1970, que reconhecia, então, como o privilégio dado aos filmes de ficção como objeto historiográfico sempre se distanciou da realidade da trajetória da produção cinematográfica no país, em que predominaram os documentários, na forma de filmes institucionais e cinejornais, principalmente.

Morettin apontaria ainda, em acordo com Jean-Claude Bernardet, a relação entre esse lugar de destaque dado à produção ficcional e uma tendência de pesquisadores do cinema e

¹¹² MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. Op. cit.

¹¹³ Ibidem, p. 126.

cinastas em “projetar sobre o passado uma linearidade cujo sentido desembocava na própria afirmação de um cinema brasileiro em busca de seu público”¹¹⁴.

As últimas décadas, desde os anos 1970, foram marcadas por um maior reconhecimento do gênero documental, que acompanhou, como assinalado por Morettin, o reconhecimento da obra de cineastas como Eduardo Coutinho.

Dessa produção Morettin¹¹⁵ destaca o exercício de contextualização histórica presente em obras como *Cineastas e imagens do povo* (1985), de Bernardet, e *Dos Homens e das Pedras, o ciclo do cinema documental paraibano (1959-1979)*, de José Marinho (1999); a perspectiva do cinema autoral de *O documentário de Eduardo Coutinho* (2004), de Consuelo Lins, entre outros; e o estudo dos conjuntos de filmes produzidos pelo Estado, desenvolvido por Ignácio de Melo Souza (2003) em *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)* e Sheila Schwarzman em *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (2004).

Dessa maneira, uma bibliografia específica sobre documentário é recente na história da cinematografia nacional, com os primeiros ensaios importantes publicados nos anos 1980, como o livro citado de Bernardet. Foi nos anos 2000 que a temática do documentário ganhou maior espaço na academia e no mercado editorial, valendo citar, além das obras já mencionadas por Morettin, os seguintes livros publicados nos anos 2000: *Documentário no Brasil* (2003), de Francisco Elinaldo Teixeira; *Introdução ao documentário brasileiro* (2006), de Amir Labaki; *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008), de Cláudia Mesquita e Consuelo Lins, e *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real* (2003), de Carlos Alberto Mattos.

Em 2003, a publicação do livro *Documentário no Brasil*, de Francisco Elinaldo Teixeira¹¹⁶, reuniu textos dedicados ao cinema documental, através de uma proposta de sistematização das trajetórias dessa forma cinematográfica. Na obra, entretanto, a produção documental fora do perfil do cinema de autor é praticamente excluída da seleção de textos, como aponta Sheila Schwarzman.

Segundo essa autora, a ênfase no documentário autoral teve como grande consequência a ausência de trabalhos sobre o período silencioso. Schwarzman comenta que, no que se refere ao estudo do documentário do período silencioso, é curioso notar como “no

¹¹⁴ MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. Op. cit. p. 126.

¹¹⁵ MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. Op. cit., p. 129.

¹¹⁶ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. Op. cit.

primeiro livro que se propôs a sistematizar a história do documentário brasileiro, esses trabalhos ainda estão ausentes”¹¹⁷.

Nota-se, portanto, o surgimento de uma bibliografia especializada em cinema documental nas últimas décadas, modificando o quadro apontado por Bernardet sobre a historiografia clássica do cinema brasileiro. Desde os anos 2000, tivemos a publicação de diversas obras sobre o documentário nacional; no entanto, é preciso salientar a existência de uma tendência a privilegiar uma leitura autoral, que acaba por novamente excluir grande parte da produção documental, especialmente das primeiras décadas do século XX.

Essa tendência na historiografia recente dedicada ao cinema documental, em privilegiar o cinema dito autoral, leva novamente à adoção de formatos historiográficos criados para os filmes de ficção, tentando incorporá-los à análise do documentário. Como resultado temos, por um lado, a valorização do documentário, por outro, o predomínio de abordagens historiográficas pensadas para o cinema de ficção, dedicadas ao binômio cinema/autor e com ênfase para a produção.

Se esta abordagem se adequa sem grandes problemas à produção documental recente, que busca o caráter autoral e independente, privilegiando o formato longa-metragem, e procura se afirmar por meio dos festivais e salas de cinema, ela traz problemas para a análise do cinema documentário, cujos caminhos cruzam o cinema amador, experimental, os filmes em curta-metragem, os filmes comerciais, além do cinema do período silencioso, os cinejornais e a produção atrelada ao Estado.

Entre os trabalhos dedicados ao cinema documental em perspectiva histórica, vale lembrar a obra de autoria de Amir Labaki *Introdução ao documentário brasileiro*¹¹⁸, objeto de interesse dessa tese tanto pelo autor como pela contribuição do livro. É preciso reconhecer o esforço de Labaki¹¹⁹ em valorizar o cinema documental, propondo um recorte temporal amplo, que busca enfatizar esse regime cinematográfico como a “grande locomotiva de criação” da cinematografia nacional¹²⁰. Nesse sentido, é considerável a abrangência da pesquisa desse autor e as relações que consegue traçar entre o cinema no Brasil e a cena internacional.

Permanece, contudo, a perspectiva de busca de grandes nomes, em que o modelo é não o longa de ficção, mas o filme documental autoral (média ou longa-metragem), como se pode ver na passagem a seguir sobre as primeiras décadas do século XX: uma “evolução que

¹¹⁷ SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. Op. cit., p. 27.

¹¹⁸ LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006. 123 p.

¹¹⁹ Ibidem, p. 9.

¹²⁰ Ibidem.

progride lentamente até a incorporação de estratégias do drama vai marcar o aparecimento dos primeiros realizadores com ‘pegada’ autoral na história do cinema brasileiro”¹²¹.

Essa busca pelos pioneiros do documentário e a valorização do cinema de autor presente na obra historiográfica de Labaki não parece distante das premissas que organizam a programação do festival *É Tudo Verdade*. É importante, nesse caso, questionar, em que medida essa leitura se faz sentir na seleção de obras e debates, com destaque para os filmes das mostras competitivas e retrospectivas do evento. Essa reflexão, que será aprofundada no terceiro capítulo da tese, oferece a oportunidade de pensar, de forma mais ampla, sobre as relações entre os festivais de filmes e os modos de pensar e narrar a história do cinema brasileiro.

Além da relação com o festival, a perspectiva autoral adotada por Labaki em sua introdução ao documentário nacional acaba por projetar um cinema de autor no período silencioso, excluindo grande parte da cinematografia da época da possibilidade de análise. Os problemas desse recorte autoral para o estudo do período silencioso foram levantados por Eduardo Morettin em texto já citado anteriormente:

Um dos recortes possíveis, e mais tradicionais dentro da historiografia do cinema brasileiro, recai no produtor das imagens, diretor ou companhia produtora. Por um lado, ele nos permite identificar certos traços estilísticos entre alguns dos responsáveis pelos filmes que sobreviveram ao tempo, como é o caso de, entre outros, Alberto Botelho, Iginio Bonfíoli, José Borin e Gilberto Rossi, pesquisa que por sua vez nunca foi feita. Por outro, esse procedimento é ardiloso, pois se confere um estatuto de autoria a um trabalho que na época era desprovido deste cunho, como vimos. Esses cineastas mal eram vistos como diretores, quanto mais autores.¹²²

O recorte do cinema de autor, focado em obras de destaque, aplicado ao documentário, deixa de fora a maior parte das obras documentais, formadas por cinejornais, curtas, filmes amadores e institucionais. Essa perspectiva de análise também ignora as redes de relações e trocas entre essas variadas instâncias e o cinema documental considerado de caráter autoral.

Assim, mesmo com os avanços recentes nas publicações sobre o tema, são escassos os trabalhos dedicados aos formatos alternativos ao longa-metragem, como os curtas, ou à análise dos processos de distribuição e exibição dos filmes documentais. Como resultado, há

¹²¹ LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. Op. cit., p. 20.

¹²² MORETTIN, Eduardo. *Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso*. Op. cit. p. 137.

raras pesquisas voltadas à compreensão dos circuitos sociais desses filmes e, apesar do aumento no número de trabalhos, o estudo do documentário pouco contribuiu para a elaboração de novos recortes.

Há, no entanto, exceções que merecem menção, especialmente por sua relevância e contribuição para a realização desta tese. Entre essas pesquisas estão trabalhos dedicados ao cinema documental, com ênfase para conjuntos e tendências, para o cinema amador e experimental, para os filmes institucionais ou ainda para o âmbito da circulação das imagens e/ou dos debates sobre cinema.

De uma maneira ou de outra, trata-se de obras dedicadas a outros recortes para além do cinema autoral. Valeria citar, desse grupo, o livro de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, *Filmar o real*, o trabalho de Kamyla Faria Maia sobre o *É Tudo Verdade*¹²³, a tese de Karla Holanda¹²⁴ sobre a experiência do documentário na televisão através do programa DOCTV, a tese de doutorado de Lila Foster, *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*, entre outros.

Entre esses trabalhos destaca-se a importante obra dedicada ao cinema documental latino-americano, organizada Paulo Paranaguá¹²⁵, cuja publicação em 2003 foi realizada com o apoio do *Festival de Málaga*, na Espanha. Esse trabalho se destaca pelo recorte que prefere analisar as circularidades do documentário na América Latina ao estudo dos cinemas nacionais em separado.

Pode-se acrescentar a essa observação outras características sobre o recorte desse livro, como a concepção do cinema documental para além da oposição à ficção, a preocupação em compreender o documentário em relação a outras práticas da cultura visual e a valorização dos cinejornais.

No texto de introdução da obra, Paranaguá lembra a proposta de Jean-Claude Bernardet em *Cinema brasileiro: propostas para uma história*¹²⁶, livro publicado originalmente em 1979. Nas palavras de Paranaguá, a leitura de Bernardet trazia

uma iconoclasta inversão de valores no que diz respeito à historiografia, ou ao menos um reequilíbrio: a verdadeira base de desenvolvimento da infraestrutura cinematográfica e da produção fílmica no Brasil foram os

¹²³ MAIA, Kamyla Faria. *Festival enquanto festa e dispositivo nos processos de visibilidade do cinema documental brasileiro pós-retomada: o estudo de caso do É Tudo Verdade* (Brasil, 1996-2010). Op. cit.

¹²⁴ HOLANDA, Karla. *DOC TV: a produção independente na televisão*. Op. cit.

¹²⁵ PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Ed.). *Cine Documental em América Latina*. Op. cit.

¹²⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Op. cit.

cinejornais, ou seja, o documentário, e não a ficção, paradigma sonhado por cineastas e historiadores.¹²⁷

Dessa maneira, Paranaguá nos lembra como uma história do documentário passa necessariamente pela inclusão dos cinejornais¹²⁸. Ou seja, é preciso refletir sobre a produção de cinejornais, inclusive para além dos cineastas que foram considerados autores, como Fernando Birri, na Argentina, e Humberto Mauro, no Brasil. Vale ainda lembrar que a noção de autoria, aplicada à obra documental de um cineasta como Humberto Mauro, ocorre em um movimento de releitura do material produzido durante sua atuação no Instituto Nacional de Cinema Educativo, em associação a sua obra ficcional de longa-metragem. Assim, interessa pensar sobre os movimentos de (re)valorização a posteriori de determinados cineastas e obras sob a marca da autoria, como forma de fazer valer sua entrada nos cânones de uma história do cinema.

Dessa maneira, Paranaguá defende que entendamos as distinções entre documentário e ficção não como aspectos intrínsecos de cada um desses gêneros, sistemas ou regimes cinematográficos, mas sim como codificações que surgiram ao longo da trajetória do cinema:

Como no Gênesis, no barro das origens não existe, todavia, uma diferença de gênero. Ficção e não ficção são categorias surgidas a partir de uma evolução e sobretudo de codificações posteriores. Contrariamente ao que sugere a oposição Lumière – Méliés, demasiado redutora à força de simplificação, nem sequer o documentário dos primeiros tempos, do cinema primitivo, se limita a um registro mais ou menos aleatório. Basta recordar que os primeiros cinejornais incluíam reconstruções, ou ainda cenas prévias aos acontecimentos, para assegurar sua projeção simultânea nas telas.¹²⁹

A historiografia parece reafirmar essa ideia, uma vez que o termo documentário teria sido usado pela primeira vez apenas em 1926, em uma crítica ao filme *Moana*, de Robert

¹²⁷ PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Ed.). *Cine Documental em América Latina*. Op. cit., p. 12. Tradução do original pela pesquisadora: “Unos cuantos años antes, el principal ensayista brasileño de cine, Jean-Claude Bernardet, había propuesto en *Cinema brasileño: propuestas para una historia* una iconoclasta inversión de valores respecto a la historiografía, o al menos un reequilibrio: la verdadera base del desarrollo de la infraestructura cinematográfica y de la producción fílmica en Brasil fueron los noticieros, o sea, el documental, y no la ficción, paradigma soñado por cineastas... e historiadores.”

¹²⁸ PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Ed.). *Cine Documental em América Latina*. Op. cit., p. 25.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 18-19. Tradução do original pela pesquisadora: “Como en el Génesis, en el barro de los orígenes no existe todavía una diferencia de género. Ficción y no-ficción son categorías surgidas a partir de una evolución y sobre todo de codificaciones ulteriores. Contrariamente a lo que sugiere la oposición Lumière-Méliés, demasiado reductora a fuerza de simplificación, ni siquiera el documental de los primeros tiempos, del cine primitivo, se limita a un registro más o menos azaroso. Basta recordar que los primeros “noticieros” incluyeron reconstrucciones o incluso puestas en escena previas a los acontecimientos, para asegurar su proyección simultánea em las pantallas.”

Flaherty¹³⁰. A história do documentário a partir de então também é carregada de tensões e disputas, não sendo possível encontrar uma definição que abarque todos os filmes que se enquadraram nessa categoria ao longo do século XX e início do século XXI. Precisamos nos remeter à trajetória do termo documentário e das práticas e filmes a ele associados para compreender, de forma sempre relativa (à época, aos sujeitos, aos filmes), como o termo foi invocado para designar um lugar no interior da sétima arte.

Assim, a resposta à questão sobre o que é o documentário não é tão simples, como nos mostra Silvio Da-Rin:

Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro, ou que não é encenado. Ou ainda que não usa atores profissionais. Estas e outras tentativas simplistas de balizar o terreno vão sendo sucessivamente negadas pelos exemplos de filmes que não se enquadram nelas, mostrando que os limites são arbitrários e criando um labirinto interminável de exceções que acabam para nos levar ao ponto de partida.¹³¹

Encontramos, portanto, uma dificuldade de conceituar documentário, uma vez que este “não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico”¹³². Não se pode perder de dimensão o fato de que o cinema documentário é primeiramente cinema. Poderíamos, com Christian Metz, pensar o documentário como um regime cinematográfico. Ou seja, modos de fazer cinema com fronteiras incertas, mas bem delineadas em seu “centro de gravidade”¹³³, que são de fácil constatação prática, porém de difícil definição teórica.

Assim, nessa leitura, a história do cinema documentário não nos oferece um objeto acabado, mas diferentes objetivações do documentário ao longo do tempo. Nesse trabalho, entende-se por documentário um domínio que opera como “catalisador das questões historicamente partilhadas por uma comunidade de praticantes”¹³⁴, em que destacaríamos pelo menos quatro esferas: as instituições, os agentes (cineastas e profissionais), os filmes (práticas) e os públicos¹³⁵.

Acredita-se, nessa pesquisa, que o estudo dos festivais de filmes, ao deslocar o olhar da produção para os espaços de distribuição e exibição, permite analisar de forma ampla os

¹³⁰ O texto escrito por John Grierson, de título “Flaherty’s poetic Moana”, foi publicado como uma crítica ao filme de Flaherty em 8 de fevereiro de 1926, no jornal *The New York Sun*.

¹³¹ DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. p. 15.

¹³² Ibidem, p. 18.

¹³³ METZ, Christian. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 311 p.

¹³⁴ DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Op. cit., p. 19.

¹³⁵ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005. 270 p.

circuitos sociais do cinema, nesse caso, o cinema documentário. Por meio dos festivais, tornam-se ainda mais claros os aspectos sociais e históricos do conceito de documentário, bem como a necessidade de considerar a circulação como elemento fundamental da história do cinema.

Nesse sentido, pode-se pensar o documentário também em relação aos circuitos de circulação de imagens, para além mesmo do cinema. Assim, seria possível encontrar um vínculo entre a produção cinematográfica documental e os espaços de circulação de imagens técnicas, como a fotografia e o cartão postal, conforme defende Paulo Paranaguá:

Ambos compartilham a vocação original do documental, proporcionar ao espectador uma viagem sem sair de seu lugar, expor as belezas e riquezas do país em um novo cenário internacional surgido a partir do auge das exposições universais. O cinema, sobretudo o documentário, participa da nascente circulação de imagens iniciada com a fotografia e o cartão postal, prototípicas da era da reprodutibilidade técnica.¹³⁶

Nessa leitura, opta-se por ir além da oposição documentário e ficção como problema conceitual, para buscar os contextos nos quais essa relação foi continuamente colocada na história do cinema. Desse modo, parece ser mais profícuo refletir sobre as conexões entre o cinema documentário e outras imagens em seus contextos de distribuição e exibição, saindo do âmbito da historiografia do cinema tradicional para uma reflexão sobre a cultural visual.

Nesse caso, interessa pensar as relações entre o documentário em suas múltiplas formas, o cinema amador, os filmes comerciais de propaganda, o cinema atrelado ao Estado, os cinejornais de variadas fontes, os filmes autorais, o cinema independente, o cinema político. E mesmo para além do cinema, com a fotografia, os cartões-postais e outras formas de circulação de imagens, desde o final do século XIX.

A noção de cultura visual permite esse deslocamento da análise das imagens como signo para as práticas que conferem materialidade e existência social aos artefatos visuais. Esse diálogo com os estudos visuais nos aproxima dos esforços de pesquisas das últimas décadas em repensar a história/historiografia do cinema.

Como afirma Ana Mauad em relação às narrativas oficiais da história da fotografia, também as histórias oficiais ou tradicionais do cinema não foram capazes de tratar do cinema

¹³⁶ PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Ed.). *Cine Documental em América Latina*. Op. cit., p. 26-27. Tradução do original pela pesquisadora: “Ambos comparten la vocación original del documental, proporcionar al espectador un “viaje” sin salir de su butaca, exponer las belezas y riquezas del país en el nuevo escenario internacional surgido a partir del auge de las exposiciones universales. El cine, sobre todo el documental, participa de la naciente circulación de imágenes iniciada con la fotografía y la tarjeta postal, prototípicas de la era de la reproducibilidad técnica.”

“como dimensão pública da experiência humana, bem como da variedade de seus engajamentos em ambientes socioculturais diversos”¹³⁷. De forma semelhante ao que ocorreu com as pesquisas sobre a história da fotografia, desde os anos 1980 se desenha uma “nova” história do cinema, que vem aproximando teoria e história e valorizando a materialidade das imagens fílmicas e seus circuitos sociais.

Esse olhar para a dimensão material das obras do cinema se construiu muito em função de uma associação entre festivais fílmicos, instituições arquivísticas e pesquisadores da área. Esse encontro proporcionou aos estudiosos o contato com filmes das primeiras décadas de cinema, mobilizando debates e releituras das histórias até então escritas sobre a cinematografia do período. A partir desse momento, viu-se um crescimento das preocupações em torno da preservação audiovisual e do acesso às imagens de arquivo como elementos primordiais para a pesquisa e a realização de filmes. No capítulo a seguir, exploraremos essa temática, discutindo os usos dos arquivos audiovisuais no cruzamento entre festivais, pesquisa, preservação e cinema de arquivo.

¹³⁷ MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. *Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, 2018. p. 257.

O filme cinematográfico, em que de mil fotos se compõe uma cena e que, passado entre um foco luminoso e uma tela branca, faz se erguerem e andarem os mortos e os ausentes, essa simples fita de celulóide impressionada constitui não só um documento histórico, mas uma parcela da história, e da história que não desapareceu, que não precisa de um gênio para ser ressuscitada. Está aí apenas adormecida, e como aqueles organismos elementares que, vivendo uma vida latente, reanimam-se após alguns anos, com um pouco de calor e umidade, só necessita, para acordar e viver novamente as horas do passado, de um pouco de luz que atravesse uma lente no seio da escuridão!... Trata-se de dar a essa fonte talvez privilegiada da história a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso que aos outros arquivos já conhecidos...

Boneslaw Matuszewski¹³⁸

¹³⁸ MATUSZEWSKI, Boleslaw. Nasce uma ideia. *Recine* – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, n. 1, p. 12-13, set. 2004.

2 ARQUIVOS EM CARTAZ: memória, cultura visual e patrimônio

Se há mais de 450 anos já existisse o cinema, a viagem de Pedro Álvares Cabral poderia ter sido objeto de um documentário de grande interesse para nós, porém seria pouco provável que a partir de 1530 ainda existisse alguma cópia conservada do filme. Não sei que interesse ter-~rao para os brasileiros do 2537 a imagem e a voz de Getúlio Vargas prestando juramentos a constituição, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luís Carlos Prestes, as vistas do Rio, de São Paulo ou da Central do Brasil, o Cangaceiro de Lima Barreto. Mas a perspectiva para quem se ocupa da conservação de filmes é assegurar sua preservação para a posteridade

Paulo Emílio Sales Gomes¹³⁹

Em *Cine e historia*, Michèle Lagny realiza uma reflexão sobre os espaços de guarda dos filmes, muitas vezes negligenciados pelos historiadores nas análises sobre as relações entre a historiografia e o cinema. Para Lagny¹⁴⁰, os arquivos filmicos enquanto tais “são organismos dedicados à conservação e que também têm como função colocar os filmes à disposição dos investigadores, organizando projeções para dar a conhecer o patrimônio cinematográfico”.

Sob essa definição, os arquivos filmicos, também denominados filmotecas ou cinematecas, carregam uma dupla função entre conservar e exibir. Como espaços que permitem ao pesquisador e demais interessados na memória audiovisual acessar não apenas os filmes, mas também uma série de documentos sobre a produção e a circulação das obras, as políticas para o audiovisual, as salas de cinema, as filmotecas se construíram através de uma relação entre cinefilia e pesquisa.

A união entre essas duas funções dos arquivos filmicos, conservar e difundir, tem sido um dos grandes desafios das cinematecas não apenas no Brasil¹⁴¹. Conforme afirma Alex

¹³⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* Organização e posfácio Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 419.

¹⁴⁰ LAGNY, Michèle. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Op. cit., p. 248. Traduzido pela pesquisadora do original em espanhol: “Las filmotecas propriamente dichas son organismos dedicados a la conservación y que también tienen como función poner los filmes a disposición de los investigadores, organizando proyecciones para dar a conocer el patrimonio cinematográfico. Las más importantes se agrupan en un organismo internacional, la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), que intenta, entre otras actividades, harmonizar las normas de conservación y las reglas de clasificación y catalogación de los filmes.”

¹⁴¹ Essa questão envolvendo o acesso às obras das instituições de guarda do patrimônio audiovisual evoca uma querela, que atravessa a história da FIAF - International Federation of Film Archives, entre “os dirigentes que advogavam o primado da exibição sobre a preservação e vice-versa”. De acordo com Heffner, trata-se de um falso problema, uma vez que as missões de guardar e tornar público são complementares, ainda que carregadas de forte tensão na história dos acervos cinematográficos. Ver HEFFNER, Hernani. *Preservação. Contracampo*, n. 34, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>>. Acesso em: 16

Marlow-Mann, o “equilíbrio entre o passado e o presente, e entre preservação e acesso [...] atravessa a história do movimento dos arquivos filmicos”¹⁴².

Em 2002, a criação de um festival organizado pelo Arquivo Nacional (AN) foi notícia nas páginas dos jornais cariocas. O espaço era a nova sede do arquivo, localizada na Praça da República, também conhecida como Campo de Santana, no centro da cidade do Rio de Janeiro. O prédio, que havia abrigado a Casa da Moeda, acabava de ser reformado para receber o principal arquivo público do país.

O setor de audiovisual do arquivo, existente desde a década de 1980, estava em fase de ampliação, momento aproveitado pelos funcionários para propor a criação de um festival de cinema que proporcionasse espaço para a exibição (fazendo uso do amplo pátio da instituição) e o debate sobre os desafios e possibilidades dos arquivos audiovisuais no país. Assim, sob a direção de Clóvis Molinari Jr., em parceria com a *Rio de Produções*, surgia o *Recine*.

Nesse capítulo, propõe-se analisar o processo de surgimento e término deste festival em seu período sob a organização do Arquivo Nacional, entre 2002 e 2014, abordando a organização do festival, sua atuação nos anos seguintes e o rompimento da parceria entre a produtora Rio de Cinema e o AN, causa do encerramento dessa primeira fase do *Recine*, e seus principais desdobramentos¹⁴³, como a criação do *Arquivo em Cartaz* pelo AN em 2015 e a continuidade do primeiro festival sob a coordenação da Rio de Cinema em conjunto com a Cinemateca do MAM-RJ.

Articula-se o surgimento do evento em 2002 aos festivais de filmes dedicados à temática do arquivo, com destaque para os eventos promovidos por filmotecas ou cinematecas. O fenômeno em questão envolve a criação de festivais de filmes de arquivo, desde os anos 1980, em que foram pioneiros *La Giornate del Cinema Muto*, surgido em 1982 e organizado pela *Cineteca del Friuli* em Pordenone, e *Il Cinema Ritrovato*, promovido pela *Cineteca di Bologna* desde 1986, ambos na Itália.

Voltados para a exibição de filmes de um período específico do cinema, caso de Pordenone, ou de filmes recém-restaurados de diferentes períodos da história do cinema, como *Il Cinema Ritrovato*, esses eventos dedicados ao arquivo e à preservação audiovisual possibilitaram a ampliação da rede de sujeitos envolvidos no debate e na promoção da

fev. 2019.

¹⁴² MARLOW-MANN, Alex. Archival Film Festivals at the crossroads. In: _____. (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p. 3.

¹⁴³ Vale lembrar que por ter sido a marca *Recine* registrada em nome da produtora Rio de Cinema Produções, no momento da ruptura entre os dois entes, o AN perdeu o direito de usar o nome do evento.

preservação audiovisual, representando um encontro entre o circuito internacional de festivais de filmes e os arquivos audiovisuais.

Nesse sentido, busca-se, ao longo do capítulo, compreender o surgimento de festivais de cinema promovidos por instituições arquivísticas, desde os anos 1980, em perspectiva com o contexto de reformulação das práticas de conservação e difusão das imagens de arquivo no cinema no mesmo período. Assim, é possível traçar as articulações entre o *Recine* e os festivais de filmes de arquivo, relacionados enquanto fenômeno histórico às transformações dos modos de produzir, guardar e exibir imagens cinematográficas nas últimas décadas.

2.1 *Recine*: um festival de cinema de arquivo

Em 2002, ninguém imaginava que uma simples mostra de filmes no Arquivo Nacional seria, anos depois, um dos principais festivais de cinema do Brasil.

Catálogo *Recine* 2011¹⁴⁴

Os desafios da preservação filmica serviram como motivação que orientou o surgimento do *Recine*, em 2002, no Arquivo Nacional, em meio ao processo de transformação do setor de audiovisual da instituição e da mudança para a sede atual na Praça da República, no Rio de Janeiro.

Centrado em torno da memória audiovisual brasileira e do papel dos arquivos responsáveis pela guarda desses acervos, o festival buscava se estabelecer como lugar de encontro entre a instituição de guarda (funcionários do Arquivo Nacional e de outros arquivos), os distintos públicos e os profissionais do cinema.

Entre 2002 e 2014, as edições do festival aconteceram na sede do Arquivo Nacional, com programação gratuita e exibições ao ar livre no pátio do prédio. Nesse período, o *Recine* buscou promover a troca e o debate sobre o patrimônio cinematográfico.

No Arquivo Nacional, a iniciativa de criação de um festival partiu da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos, com destaque para Clóvis Molinari Jr., que seria o primeiro curador do evento, posição que manteve até 2011. O ano era 2002 e o Arquivo passava por transformações. Na edição de 2006, o catálogo do festival trazia a seguinte explicação, que busca, retrospectivamente, resumir as condições e motivações do evento:

¹⁴⁴ RECINE – Festival Internacional de Cinema de Arquivo (a Itália e o cinema brasileiro): catálogo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional/Rio de Cinema Produções, 2011. Catálogo do evento. p.3.

Quando o Recine nasceu, no ano de 2002, dispôs-se a reunir as mais atuantes instituições de acervos cinematográficos nacionais. Isso ocorreu no exato momento em que o Arquivo Nacional aumentava o seu acervo de filmes e completava a delicada restauração da sua nova sede – o magnífico conjunto arquitetônico da antiga Casa da Moeda.¹⁴⁵

Colocar no mesmo espaço os principais profissionais e instituições de arquivo do país, para debater o patrimônio audiovisual e sua sobrevivência, essa era a questão central do festival. Mas também exibir filmes antigos, trazer novos públicos para o Arquivo Nacional, que se instalava em nova sede com um amplo pátio – cenário privilegiado para as projeções.

No caso do Arquivo Nacional, a organização de uma seção específica para o acervo de imagens em movimento, e de práticas de conservação voltadas para esse tipo de documento, datam também do início da década 1980. Em artigo da Revista *Acervo*, publicada pelo AN, Clóvis Molinari Jr.¹⁴⁶, que participou do processo de organização do setor de audiovisual, explica a entrada recente do arquivo no conjunto das instituições de guarda de acervos audiovisuais, lembrando que este processo somente se deu quando o Arquivo se tornou depositário dos cinejornais¹⁴⁷ da Agência Nacional¹⁴⁸, durante a gestão de Celina Vargas.

Ao longo da década de 1980, o recém-criado setor de audiovisual do AN cresceu, tornando-se responsável pela guarda “de diferentes órgãos do governo federal, da extinta TV Tupi do Rio de Janeiro, do acervo do produtor de cinejornais César Nunes”¹⁴⁹. A presença desses novos materiais impôs ao AN desafios em termos de infraestrutura, pessoal e protocolos que tiveram que ser adaptados para lidar com as especificidades da preservação audiovisual.

Já nos anos 2000, o Arquivo também se tornou local de guarda “do acervo da TV Educativa, e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna”, passando a ser o depositário de

¹⁴⁵ RECINE – Festival Internacional de Cinema de Arquivo (surrealismo, dadaísmo, futurismo, cinema experimental, construtivismo): catálogo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional/Rio de Cinema Produções, 2006. Catálogo do evento. [n.p]

¹⁴⁶ MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Apresentação (Dossiê Imagens em Movimento). *Acervo*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 16, n. 1, p. 1-8, 2003.

¹⁴⁷ Em artigo sobre a própria experiência de pesquisa com os cinejornais, José Inacio de Melo Souza ressalta a ausência de uma política para a preservação desses acervos por parte do governo federal, lembrando que os cinejornais do DIP foram levados para a Cinemateca Brasileira em 1956 e o material das décadas seguintes foi depositado no Arquivo Nacional, mas a iniciativa de guarda partiu dos próprios arquivos e não de uma orientação do próprio governo. Ver SOUZA, José Inacio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 43-62, 2003. p. 47.

¹⁴⁸ MOLINARI JÚNIOR, Op. cit.

¹⁴⁹ HOLLÓS, Adriana Cox. A preservação de filmes no Arquivo Nacional. *Acervo*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v. 16, n. 1, p. 103-110, jan./jun. 2003. p. 103.

“parcela memorável da história do cinema brasileiro, como, por exemplo, os filmes da Atlântida Cinematográfica”¹⁵⁰. A entrada do Arquivo Nacional no conjunto das instituições responsáveis pela guarda do patrimônio audiovisual nacional deu-se, assim, em um momento de ampliação das políticas de patrimônio e de inclusão do audiovisual no escopo da discussão sobre a herança cultural.

Desde sua criação nos anos 1980, o setor de audiovisual do Arquivo Nacional sofreu grande ampliação. No início daquela década, o material audiovisual estava estimado em 2 mil filmes, em 2003 o número já chegava próximo a 100 mil arquivos audiovisuais. Esse crescimento se deve, em parte, à disposição do Arquivo em receber o acervo da Cinemateca do MAM-RJ, entre 2002 e 2003.

Nesse período, a transferência de parte do acervo foi feita, mas foi interrompida em 2003, quando o MAM recuou da decisão de se desfazer dos arquivos da Cinemateca. O episódio foi marcante, no entanto, para o crescimento do setor de audiovisual do Arquivo Nacional, tanto do ponto de vista do número de matrizes como pela presença de novos profissionais especializados na preservação audiovisual.

O AN se destaca com uma trajetória distinta dos arquivos filmicos do país, nos quais a exibição e a reflexão voltadas para os circuitos de cinefilia foram o motor das posteriores políticas de preservação audiovisual. Esse é o caso, conforme discutido anteriormente, da esmagadora maioria das cinematecas em todo o mundo, em que a difusão e o cineclubismo foram o motor da preservação, e não o contrário.

O ano de 2002 foi importante não apenas por marcar um vertiginoso aumento no acervo audiovisual do Arquivo Nacional, com a chegada do material da Cinemateca do MAM-RJ, mas também por ser o momento da criação do *Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, organizado pelo Arquivo Nacional em parceria com a *Rio de Cinema Produções Culturais*. Inicialmente denominado Mostra Nacional de Filmes de Arquivo, o evento foi idealizado em torno do tema da preservação dos acervos audiovisuais.

De acordo com o primeiro curador do evento, Clóvis Molinari Jr., o *Recine* surgiu em meio a transformações do Arquivo Nacional, como a mudança de sede para o prédio atual (antiga Casa da Moeda) e a ampliação das políticas de acervo de imagens em movimento¹⁵¹.

Tendo como inspiração os festivais de cinema de arquivo, como *La Giornate del Cinema Muto* de Pordenone, organizado pela *Cineteca del Friuli* e, principalmente, *Il Cinema*

¹⁵⁰ HOLLÓS, Adriana Cox. Op. Cit., p. 103.

¹⁵¹ MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Apresentação (Dossiê Imagens em Movimento). Op. cit., p. 2.

Ritrovato, promovido pela *Cineteca di Bologna*, a primeira mostra *Recine* visava exhibir, no pátio da nova sede, ao ar livre, filmes do período silencioso, com acompanhamento musical.

A criação do *Recine* seria acompanhada de outros eventos dedicados ao arquivo, como a *CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto*, criada em 2006 com o tema “preservação, restauração e memória do patrimônio cinematográfico brasileiro”¹⁵² e que tem ocupado desde então, anualmente, em junho, os espaços exibidores e ruas da cidade mineira com filmes e discussões sobre o patrimônio audiovisual. Nesse período, o evento foi palco de importantes debates sobre a preservação audiovisual, valendo citar a criação da *ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual* em 2008¹⁵³.

Em 2007, seria a vez da Cinemateca Brasileira criar em São Paulo a *Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*, também inspirada nos moldes dos festivais internacionais de cinema de arquivo voltados para as primeiras décadas do cinema, especialmente o evento de Pordenone, do qual o festival brasileiro se tornaria uma espécie de correspondente a partir da segunda edição da jornada, conforme relato de Carlos Roberto de Souza para o catálogo de 2008¹⁵⁴. A jornada teve seis edições anuais, entre 2007 e 2012.

Em 2014, a parceria entre o Arquivo Nacional e a *Rio de Cinema Produções* foi interrompida pelo Arquivo, por discordâncias quanto ao formato e funções do *Recine*. Segundo o relato dos funcionários da instituição, enquanto a produtora desejava imprimir um formato mais comercial, da parte do Arquivo havia o interesse em aprofundar o tema da preservação audiovisual. Ao romper o contrato com a produtora, o Arquivo perdeu a marca, que havia sido registrada em nome da produtora¹⁵⁵.

A polêmica ganhou as páginas dos jornais; a decisão do AN foi criar outro evento, e não brigar pela manutenção da marca *Recine*. Assim surgiria, no ano seguinte, o *Arquivo em Cartaz*, com primeira edição em 2015, a partir da iniciativa de funcionários do setor de audiovisual¹⁵⁶. A iniciativa de criação do novo festival demonstra uma tentativa do Arquivo Nacional em consolidar seu lugar no debate sobre a preservação do patrimônio audiovisual no

¹⁵² Sobre as edições passadas da mostra CineOP, ver: <<http://cineop.com.br/a-mostra/edicoes-anteriores/13>>.

¹⁵³ A Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP promove o Encontro Nacional de Arquivos como parte de suas atividades, espaço no qual profissionais do setor se reúnem e debatem a formulação de políticas públicas. Como resultado desse trabalho que completou 12 anos em 2017, foram produzidas cartas anuais a partir do resultado dos debates, com destaque para a fundação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual em 2008, e a publicação do *Plano Nacional de Preservação Audiovisual* em 2016.

¹⁵⁴ SOUZA, Carlos Roberto de. II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Texto de apresentação disponível no site: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/jornada_texto_cr.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

¹⁵⁵ MIRANDA, André. Recine deixa a sede de sua criação, o Arquivo Nacional, após discórdia sobre marca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 abr. 2015. Cultura. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/recine-deixa-sede-de-sua-criacao-arquivo-nacional-apos-discordia-sobre-marca-15847719>>. Acesso em: 16 fev. 2019. [n.p.]

¹⁵⁶ Em 2018, o Arquivo em cartaz teve sua quarta edição.

país. O projeto se estabeleceu a partir de uma nova parceria, mantida até 2017, com a Universo Produções – produtora também responsável pelo projeto *Cinema Sem Fronteiras*, dedicado à organização das mostras de cinema de Tiradentes e Ouro Preto (*CineOP*) e do *CineBH*¹⁵⁷. Em 2018, já sob nova produção, o *Arquivo em Cartaz* teve a sua mais recente edição, buscando se afirmar no calendário nacional de festivais.

O *Recine*, por sua vez, continuou sendo realizado anualmente pela produtora Rio de Cinema desde 2015, através de uma nova parceria com a Cinemateca do MAM, além de outros espaços exibidores. Com edições anuais e a participação de Hernani Heffner na curadoria do evento, o *Recine* manteve elementos do formato anterior, como a realização de oficinas, mostra competitiva e mostras informativas, além de homenagens e debates. Em 2018, a produtora e seus parceiros não puderam realizar o festival, devido a dificuldades encontradas para o patrocínio do evento.

Examinaremos a seguir o período em que o *Recine* esteve sob a direção do Arquivo Nacional, buscando analisar o processo de criação, estabelecimento de um formato, alterações ao longo do tempo e os elementos da crise que levaram ao rompimento entre o AN e a produtora *Rio de Cinema*.

2.1.1 *Recine* sob a direção do AN: 2002 – 2014

A primeira edição do evento foi organizada em formato de mostra de abrangência nacional, sem competição e voltada para a exibição de películas das primeiras décadas do cinema, com sessões de filmes do período silencioso acompanhadas por música tocada ao vivo em um piano. O formato se inspirava nos festivais italianos, especialmente *Il Cinema Ritrovato*, organizado pela Cineteca da cidade de Bolonha, arquivo que já havia sido visitado pelo curador do *Recine*, Clóvis Molinari Jr.

O festival seria o primeiro evento aberto ao público na nova sede do Arquivo Nacional:

Pela primeira vez, o Arquivo Nacional abriu as portas de sua nova sede para o público, num grande evento cinematográfico realizado no dia 27 de novembro de 2002. Cerca de 700 pessoas estiveram presentes, entre

¹⁵⁷ Vale aqui mencionar que a parceria com a Universo Produções acabou por selar um elo entre este festival e o *CineOP* sob a coordenação da mesma produtora, no qual a preservação do patrimônio audiovisual também é um dos eixos centrais da programação e da concepção do evento.

cineastas, pesquisadores e estudantes de cinema, arquivistas, restauradores e cinéfilos em geral na RECINE - Mostra Nacional de Filmes de Arquivo. [...] À noite aconteceu a Mostra Tesouros dos Arquivos que trouxe para o público doze curtas-metragens raríssimos de diferentes arquivos do país. A exibição aconteceu ao ar livre no belíssimo e charmoso jardim interno do prédio. Os filmes mudos foram acompanhados por piano ao vivo. O público presente teve o privilégio de assistir a alguns dos primeiros filmes realizados no Brasil e no mundo que foram recebidos com entusiasmo.¹⁵⁸

Para além da proposta de inauguração da nova sede, o evento teve como tema a preservação audiovisual, contando com as projeções de filmes acima mencionadas e dois fóruns de debates dedicados a dilemas da memória audiovisual, “Preservação de Filmes no Brasil” e “Novas Tecnologias Aplicadas à Preservação”. Esses debates reuniram representantes das principais instituições de guarda de acervos audiovisuais do Brasil, discutindo o quadro da preservação no país à época.

O primeiro evento foi considerado bem-sucedido, decidindo a equipe organizar a segunda edição. Assim, em 2003, o segundo *Recine* aconteceu, mantendo em linhas gerais o formato de mostra do ano anterior e modificando o tema para a censura cinematográfica. A partir de então, cada ano traria um tema distinto.

Não foi antes do terceiro ano de sua história que o festival ganhou formato mais amplo, tornando-se competitivo e incluindo novas atividades, como mostras informativas e oficinas. Assim, em sua terceira edição, em 2004, o *Recine* se tornava *Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, trazendo como tema “Revoluções – movimentos políticos na segunda metade do século XX”.

O festival contaria, ainda, com uma exposição de fotografias dedicada ao tema das revoluções da segunda metade do século XX, além de dois fóruns de debates e uma palestra. O primeiro fórum de debates foi dedicado ao tema Cinema e História e teve lugar no Arquivo Nacional, no terceiro dia de atividades do *Recine*. O segundo fórum de debates foi dedicado a tema distinto, a preservação de filmes como questão internacional.

Os fóruns de debates e palestras, atividades voltadas para a discussão de temas pertinentes à memória audiovisual, a preservação e os usos cinematográficos do passado, marcaram presença em todas as edições do *Recine* no período em que esteve sob a organização do Arquivo Nacional. Esses momentos de debate conferiam ao evento um espaço para a reflexão sobre o próprio festival e seus significados, além de propiciar encontros e o estabelecimento de relações entre o Arquivo Nacional e outros arquivos fílmicos, e entre o

¹⁵⁸ Informações retiradas do site: <<http://www.recine.com.br/2006/anteriores.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

festival e pesquisadores, cineastas e pessoas dedicadas, em geral, às relações entre cinema, arquivos e memória.

Nessa terceira edição, realizou-se a primeira mostra competitiva do evento, a partir da inscrição de obras realizadas pelos autores e selecionadas pela organização do festival, funcionários do Arquivo e da produtora. O critério eram filmes e vídeos realizados com ao menos 40% de imagens de arquivo, de origem privada ou pública, com as devidas referências às fontes. O material poderia ser tanto em vídeo como em película e os trabalhos deveriam ter sido finalizados nos últimos quatro anos, não havendo limites de metragem ou gênero¹⁵⁹.

Posteriormente, um júri era formado por convidados do festival para escolher, dentre as obras selecionadas, as vencedoras de cada categoria de prêmios. As categorias daquele ano incluíam melhor filme ou vídeo, melhor direção, melhor roteiro, melhor edição de imagem, melhor contribuição à linguagem cinematográfica, melhor pesquisa e melhor concepção sonora.

Os premiados em 2004 foram *O galante rei da boca*, de Luís Rocha Melo e Alessandra Gamo, por melhor pesquisa; *Canção dos oprimidos*, de Pablo Cunha, por melhor concepção sonora; melhor edição de imagem para *Thomas Farkas*, de Walter Lima Jr.; melhor roteiro para Dennis Barbosa, por *Pela razão ou pela força*; melhor contribuição à linguagem para *Tranferência*, de Terêncio Porto; melhor filme para *Arne Sucksdorff*, dirigido por Bárbara Fontes, e melhor direção para Adriano Justino, por *O rei está doente*.

As categorias de premiação e algumas das regras de inscrição sofreram variações ao longo dos anos do festival, mas a mostra competitiva se manteve como parte da programação, bem como a exigência de 40% de imagens oriundas de arquivos para os filmes e vídeos inscritos na competição. (Ver Anexo C – Filmes da mostra competitiva do *Recine* entre 2004 e 2014).

Nesse mesmo ano de 2004, foi criada uma revista que levou o nome do festival. Periódico anual, lançado a cada edição do festival, surgiu com o intuito de registrar e acompanhar o festival, trazendo artigos de pesquisadores, críticos e cineastas, além de entrevistas. A função de editor coube também a Clóvis Molinari Jr. e, posteriormente, a Renata Santos.

Assim, surgia um espaço importante para registrar reflexões sobre o cinema de arquivo, acompanhando a cada ano a temática do *Recine*:

¹⁵⁹ Informações retiradas do site: <<http://www.recine.com.br/2004/principal.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

Neste ano de 2004, junto com o Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo, realizado desde 2002 no Arquivo Nacional, esta publicação que acaba de nascer pretende acompanhar o tema de cada ano do evento cinematográfico, e reunir textos consistentes de pensadores cuja criação se mantém em permanente atividade, com os olhos voltados para a vida passada em imagens em movimento. Se no primeiro ano o Recine exibiu os filmes mais antigos do cinema brasileiro; e no segundo remexeu o baú da censura, agora se volta para as revoluções que aconteceram na segunda metade do século XX.¹⁶⁰

Nota-se que, já nesse primeiro número, a Revista *Recine* trazia uma forte preocupação com as relações entre cinema e história, questão que atravessa a temática do próprio festival. O tema das revoluções, escolhido para a edição daquele ano de 2004, enfatizou esse olhar do cinema para a história, e vice-versa.

O primeiro número contou com artigos de importantes pesquisadores de cinema do Brasil e estrangeiros, entrevistas com importantes nomes ligados ao cinema e textos críticos, mesclando contribuições originais e nova publicação/tradução de materiais antigos. Nota-se uma relação entre as temáticas da revista e a programação do festival, como esperado nesse perfil de publicação, mas também o peso das contribuições acadêmicas, contando com nada menos do que seis artigos e uma entrevista com nomes da academia ligados a pesquisas sobre cinema e história.



Figura 5 - Fotografia de capas das Revistas RECINE entre 2004 e 2012.

¹⁶⁰ MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Apresentação. *Recine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 1, n. 1, p. 7-9, 2004. p. 7.

Publicações de perfil semelhante à revista do *Recine* já haviam sido criadas em associação a festivais de cinema de arquivo ou desvinculadas de festivais, mas editadas por filmotecas. É o caso da revista *Cinematèque* da Cinemateca de Paris, ainda em circulação, mas também de *Cineteca* e *Cinegrafie* (1989-2007), publicações anuais da Cineteca de Bolonha ligadas ao festival *Il Cinema Ritrovato*, cujos números, segundo Di Chiara e Re, discutem questões sobre a exibição e a promoção dos acervos filmicos¹⁶¹.

Ainda no ano de 2004, teve início o trabalho das Oficinas de Vídeo. Essa atividade visava à promoção da cultura cinematográfica, a formação de público, bem como situava o festival como entidade preocupada em fomentar o surgimento de novos filmes a partir de material de arquivo. Assim, desde a terceira edição do evento, cineastas e pesquisadores de destaque no âmbito do cinema foram convidados, a cada ano, para orientar jovens profissionais da área do cinema, ou nela interessados, na confecção de filmes de curta-metragem produzidos a partir de acervos audiovisuais.

O processo de confecção dos vídeos da oficina partia sempre da temática daquela edição do evento e de um material de arquivo fornecido pelo próprio AN. Os filmes resultantes desse processo eram exibidos em uma mostra específica no interior da competição, assim o festival tornava-se local de lançamento de novas obras. Nessa concepção, as oficinas de vídeo tinham um papel de formação, usando o trabalho de reutilização de imagens de arquivo como forma de estimular uma consciência a respeito da preservação audiovisual.

Esse trabalho educativo, ainda que voltado para um público específico, pode ser pensado dentro dos princípios de uma educação patrimonial, conceito que trabalha com a perspectiva de uma educação voltada para o “patrimônio cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações”¹⁶².

Nesse sentido, estão incluídos como educação patrimonial tanto os processos educativos formais como os não formais, caso das atividades promovidas por museus e arquivos. As oficinas e demais atividades de caráter de formação e educação incluídas na programação do *Recine* dialogam com as diretrizes da educação patrimonial conforme desenvolvida pelo IPHAN, contribuem, assim, para a promoção de uma consciência cidadã sobre o patrimônio cultural, especialmente o audiovisual.

¹⁶¹ DI CHIARA, Francesco; RE, Valentina. Film Festival/Film History: The impact of film festivals on cinema historiography. *Il Cinema Ritrovato and beyond*. *Cinemas: Journal of Film Studies*, Montreal, v. 21, n. 2-3, p. 131-151, 2011. p. 138.

¹⁶² BEZERRA, Juliana; CLEROT, Pedro; RAMASSOTE, Rodrigo; RAMPIM, Sônia. *Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos*. Brasília, DF: IPHAN/Ceduc, 2012. p. 19.

A partir de 2012, as oficinas foram ampliadas e passaram a incluir também oficinas técnicas, voltadas para as atividades de conservação de documentos audiovisuais, sob a orientação dos funcionários do Arquivo. Nesse caso, a instituição visa expandir o conhecimento e a experiência adquiridos para um público fora de seus muros, ainda que semiespecializado. Também com esse objetivo de ampliar os públicos, havia a organização de sessões voltadas para os alunos de escolas da rede pública do Rio de Janeiro, em horários especiais, acompanhadas de debates.

O financiamento do festival *Recine* contou com recursos captados via Lei de Incentivo à Cultura, através da produtora *Rio de Cinema Produções*, desde sua segunda edição. O principal patrocinador do evento é a Petrobrás, tendo sido o festival selecionado através do *Programa Petrobrás Cultural* nas edições 2003-2004, 2004-2005, 2005-2006, 2007-2008, 2010 e 2011¹⁶³. O segundo patrocinador mais importante é a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos – ECT, ficando em terceiro lugar a Casa da Moeda do Brasil e a Eletrobrás, como se pode ver na tabela abaixo.

Tabela 1 – Valores recebidos por patrocinador (via leis de incentivo) pelo *Recine* entre 2006 e 2013

Ano	Valor solicitado	Valor aprovado	Valor apoiado	Área do pedido	Incentivos	Projeto/Solicitante	Patrocinador
2006	R\$395617,91	R\$360363,58	R\$276000,00	Difusão	1	Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo/ Rio de Cinema Produções Culturais Ltda	Petrobrás S. A
2007	R\$516258,91	R\$428352,58	R\$100000,00	Difusão	1	Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo/ Rio de Cinema Produções Culturais	Petrobrás S. A

¹⁶³ Dados disponíveis no site do Petrobrás Cultural: <<https://ppc.petrobras.com.br/sobre-o-programa>>.

						Ltda	
	R\$450352,58	R\$428352,58	R\$230000,00	Difusão	2	Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo/ Rio de Cinema Produções Culturais Ltda	Petrobrás S. A (R\$150000) Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (R\$80000)
2008	R\$317517,00	R\$317517,00	R\$230000,00	Difusão	2	Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo/ Rio de Cinema Produções Culturais Ltda	Petrobrás S. A (R\$150000) Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (R\$80000)
2009	R\$3544797,00	R\$346597,00	R\$230000,00	Difusão de acervo audiovisual	2	Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo/ Rio de Cinema Produções Culturais Ltda	Petrobrás S. A (R\$150000) Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (R\$80000)
2010	R\$417517,00	R\$390017,00	R\$125000,00	Difusão de acervo audiovisual	2	Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo/ Rio de Cinema Produções Culturais	Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (R\$80000) Casa da Moeda do Brasil (R\$45000)

						Ltda	
2011	R\$408360,00	R\$399360,00	R\$235000,00	Difusão de acervo audiovisual	3	Recine 2010 – Festival Internacional de Cinema de Arquivo/ Rio de Cinema Produções Culturais Ltda	Petrobrás S. A (R\$100000) Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (R\$80000) Casa da Moeda do Brasil (R\$55000)
2013	R\$532790,00	R\$517540,00	R\$300000,00	Difusão de acervo audiovisual	2	Recine – Festival Internacional de Cinema de Arquivo/ Rio de Cinema Produções Culturais Ltda	Eletróbrás (R\$180000) Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (R\$120000)

Fonte: Ministério da Cultura, acessados pelo site Mostre-me, disponível em: <<https://mostre.me/cultura/projetos?page=1&nome=recine>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

De acordo com os dados detalhados de cada ano, pode-se concluir que os principais apoiadores do festival foram empresas públicas que investem em projetos culturais através de isenção fiscal. O próprio perfil do evento pode ajudar a compreender o predomínio de patrocínio advindo de empresas públicas, uma vez que o *Recine* era realizado com sessões inteiramente gratuitas, voltado para a difusão de acervos audiovisuais, categoria de captação de recursos utilizada pela produtora.

A divergência entre a produtora e o Arquivo na organização do *Recine* deu-se, como se observou anteriormente, a respeito dos papéis do festival. De acordo com a narrativa dos funcionários do arquivo, estes desejavam manter o foco na questão dos acervos audiovisuais,

perseguindo como objetivo a formação de público, a divulgação das técnicas de preservação, a reflexão e a exibição de obras voltadas para os usos da imagem de arquivo no cinema, enquanto a produtora procurava imprimir um formato mais comercial, deixando em segundo plano a problemática dos acervos.

Já no ano seguinte ao último *Recine* realizado pelo Arquivo Nacional, em 2014, a instituição realizou a primeira edição do *Arquivo em cartaz*, que celebrava uma nova parceria, agora com a Universo Produções. O novo evento, que teve sua quarta edição em 2018, representou um esforço em manter o AN como instituição promotora de um festival de cinema dedicado à preservação, aproveitando a experiência na organização, conquistada ao longo de 13 anos.

A curadoria do *Arquivo em Cartaz* foi assumida por Antônio Laurindo, funcionário do Setor de Audiovisual do Arquivo, que já havia participado da organização do *Recine*. No catálogo da edição de estreia, Laurindo explicou os fundamentos do *Arquivo em cartaz*, criado para promover um “espaço permanente de exibição, debate, formação e capacitação”¹⁶⁴.

O nome *Recine* foi mantido pela produtora Rio de Produções – que havia registrado a marca em seu nome. A continuação do evento aconteceu por meio de novas parcerias, com a Cinemateca do MAM e outros espaços de exibição. A Cinemateca tem sido a sede do *Recine* desde 2015. Desde então, a curadoria do evento tem sido dividida entre Ricardo Favilla, diretor da produtora, e Hernarni Heffner, diretor da Cinemateca.

Por meio da análise do perfil do *Recine* no período em que esteve sob a direção do Arquivo Nacional, pode-se afirmar que o evento toca em um ponto nodal na história do cinema brasileiro, a preservação dos acervos, que sempre esteve mais ou menos ameaçada pela falta de políticas institucionais. Dessa maneira, o festival organizado pelo Arquivo Nacional colocou em debate, por mais de uma década, a relação entre cinema e memória, defendendo a importância de guardar e lidar com o nosso patrimônio audiovisual.

A ruptura do trabalho conjunto entre a Rio de Cinema e o AN, após 13 anos, demonstra as disputas em torno dos papéis dos festivais de filmes de arquivo, e também o lugar da preservação cinematográfica. A iniciativa de separação partiu do Arquivo, no entanto, segundo relatos publicados em reportagens de jornal à época¹⁶⁵, os funcionários do arquivo não esperavam que a produtora levasse consigo a marca *Recine*. Já Favilla, à frente da

¹⁶⁴ ARQUIVO EM CARTAZ – Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional/Universo Produções, 2015. Catálogo do evento. [n.p.]

¹⁶⁵ MIRANDA, André. *Recine* deixa a sede de sua criação, o Arquivo Nacional, após discórdia sobre a marca. Op. cit. [n.p.]

produtora, defende que o AN estava informado da situação da marca e que a quebra da parceria ocorreu em comum acordo entre as partes envolvidas.

A polêmica levantada pelas diferenças entre produtora e Arquivo traz a público diferentes visões sobre os significados do festival. As distintas concepções sobre o formato de um festival de filmes de arquivo aparecem nas falas que expressam, de um lado, o desejo do Arquivo de se consolidar como espaço para “trabalhar filmes de arquivo e debater a preservação de acervo”¹⁶⁶, nas palavras de Mauro Domingues, então na Coordenação-Geral de Processamento e Preservação do Acervo do Arquivo Nacional. E de outro lado, sob distinto ponto de vista, a produtora que desejava, nas palavras de Ricardo Favilla, “ter um escopo um pouco maior”¹⁶⁷.

O tema da preservação audiovisual também foi levantado em outros eventos, em que se destaca a *CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto*, na qual educação, preservação e história formam o eixo da programação do evento voltado para pensar o patrimônio. A mostra abriga o *Encontro Nacional de Arquivos* e o *Fórum da Rede Kino* sobre educação e audiovisual, e foi palco para a criação da *Associação Brasileira pela Preservação Audiovisual* no ano de 2008.

Esses eventos e entidades mostram o crescente interesse e a preocupação, da parte dos profissionais de arquivologia, cinema e história, em relação ao importante tema da preservação audiovisual. Os esforços realizados apontam para a necessidade de se pensar de forma articulada as questões técnicas da conservação, os problemas históricos e teóricos da memória audiovisual, unindo pesquisadores, cineastas, arquivistas e público.

Dentre esses festivais, o *CineOP* é o único que não é organizado por um arquivo audiovisual; ainda assim, tem sido fórum de importantes debates sobre a preservação. Com sede na cidade de Ouro Preto, o tema do patrimônio tem sido marca a do evento, que o diferencia em um circuito de festivais de filmes cada vez maior e mais complexo. Pode-se afirmar que a criação da mostra assinala o fortalecimento dos elos entre o tema dos arquivos fílmicos e seus dilemas e a agenda da preservação, a partir da ideia de patrimônio audiovisual.

A temática da preservação esteve presente desde a primeira edição, cujo tema foi “Preservação, Restauração e Memória do patrimônio cinematográfico brasileiro”. Já em sua terceira edição, em 2008, a *Mostra de Cinema de Ouro Preto* promoveu o 3º *Encontro*

¹⁶⁶ MIRANDA, André. Recine deixa a sede de sua criação, o Arquivo Nacional, após discórdia sobre a marca. Op. cit. [n.p.]

¹⁶⁷ Ibidem.

Nacional de Arquivos de Imagens em Movimento, evento que contou com a participação dos representantes de 40 instituições entre os principais acervos audiovisuais do país.

Como resultado dos debates de 2008, foi criada a ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual nesse mesmo ano, com o objetivo de constituir um fórum de discussão para a elaboração de um plano de preservação nacional para o setor. Desse modo, em 2016, após anos de encontros anuais da ABPA realizados no interior da *CineOP*, surgiu o Plano Nacional de Preservação Audiovisual, assinado por diversas instituições arquivísticas voltadas para a guarda de acervos audiovisuais¹⁶⁸.

Assim, vale explorar a relação entre festivais de filmes, cinema de arquivo, preservação e cinematecas, buscando compreender o *Recine* em relação ao surgimento dos festivais de filmes de arquivo na agenda de instituições arquivísticas européias na passagem dos anos 1970 para os anos 1980. Como veremos a seguir, o advento desses festivais como um fenômeno histórico se articula a mudanças no olhar, nos usos e no valor (capital econômico, cultural e simbólico) conferido às imagens de arquivo.

2.2 Festivais de filmes de arquivo em tempos de patrimônio audiovisual

A real mudança, no entanto, pode ser datada de forma bastante precisa em três eventos chave que surgiram no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Esses eventos demonstram como a emergência dos festivais de arquivos filmicos resulta de uma combinação de fatores relacionados a uma mudança na visão da indústria cinematográfica sobre o valor (comercial) de seu passado que resultou em transformações: nas práticas de distribuição e exibição, nas tecnologias e agenda da preservação filmica, nas formas de abordagem do cinema nos estudos acadêmicos, e nas dinâmicas do setor de festivais de filmes.

Alex Marlow-Mann¹⁶⁹

De acordo com Michèle Lagny, “as políticas de projeção das filmotecas, dos festivais ou de outras instituições culturais de vocação mais ampla, representam também uma pista a seguir”¹⁷⁰ no âmbito dos estudos sobre cinema e história. Essa pista aponta para diferentes

¹⁶⁸ O plano encontra-se disponível no site: <<http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/images/banners/PNPA.pdf>>.

¹⁶⁹ MARLOW-MANN, Alex. Archival Film Festivals at the crossroads. In: _____. (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. Op Cit. p. 4.

¹⁷⁰ LAGNY, Michèle. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Op. cit., p. 224. Traduzido pela pesquisadora do original em espanhol: “Las políticas de proyección de las fimotecas, de los festivales o de otras instituciones culturales de vocación más amplia, representan también una pista a seguir, como por ejemplo, la abierta por la inserción del cine en los circuitos escolares y universitarios.”

circuitos, além das salas comerciais, por meio dos quais as obras cinematográficas circulam e o cinema torna-se também objeto de reflexão por parte de pesquisadores e realizadores.

Nas últimas décadas, os festivais de cinema tornaram-se espaços importantes de troca e distribuição de capital simbólico, em um circuito mundial cada vez mais integrado e internacionalizado. Nota-se também o surgimento e o crescimento de eventos especializados, como é o caso dos festivais de cinema de arquivo.

Essas transformações no circuito internacional de festivais de filmes estabelecem, desde os anos 1980, um afastamento da geopolítica das agendas nacionalistas que deram o tom, nas décadas anteriores, para eventos em que a cinefilia dominaria a cena¹⁷¹. Isso fez com que emergissem programações temáticas e eventos especializados, em que o arquivo é apenas uma dessas tendências.

Os festivais de filmes de arquivo têm sido importantes para o reconhecimento do trabalho das filmotecas, tendo possibilitado um contato com obras dos primeiros anos da sétima arte, que causaram forte impacto nos estudos historiográficos de cinema.

Diversos estudiosos assinalam 1979 como um marco, quando, durante o Congresso da FIAF – Federação Internacional de Arquivos Fílmicos, em Brighton, a exibição dos filmes da mostra *Cinema 1900-1906* causou grande impacto entre os pesquisadores presentes, levando ao questionamento de diversas “verdades” sobre as obras referidas nas tradicionais “histórias do cinema”.

O impacto do contato com obras antes indisponíveis ao pesquisador, devido ao seu estado de conservação, levou a uma maior valorização da importância do trabalho dos arquivos audiovisuais para as pesquisas da área do cinema. Desde esse período, nota-se uma aproximação entre a teoria e a história do cinema nos estudos fílmicos¹⁷².

Gaudreault, que esteve presente no evento, descreve o impacto deixado pelo contato com as obras dos primeiros anos do cinema para a história do cinema:

Naquele momento, nosso exame do “primeiro cinema” privilegiou, e isso era então uma novidade, uma abordagem altamente documentada: mais de quinhentos filmes do período foram reunidos, emprestados para a ocasião por aproximadamente quinze arquivos fílmicos de todo o mundo. A exibição desses filmes para um pequeno grupo de especialistas internacionais (muitos deles recém-graduados ávidos para desenvolver novas abordagens para o campo) foi uma verdadeira revelação. Filme após filme nós testemunhamos vastas sessões das existentes “Histórias do Cinema” se desintegrando diante

¹⁷¹ DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Op. cit., p. 163.

¹⁷² GAUDREAU, André. From “Primitive Cinema” to “Kine-Attractography”. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 85-104.

de nossos olhos. Contrário ao que todos esses livros nos haviam ensinado, tomadas em movimento, planos em close, montagem paralela e outros recursos fundamentais da linguagem fílmica não haviam esperado por David Wark Griffith para fazer sua aparição.¹⁷³

Diante dos filmes restaurados, as bases dos estudos fílmicos e dos compêndios de cinema eram questionadas. Mostrava-se a importância da preservação e do acesso aos filmes, a “volta aos filmes”, cuja necessidade para os estudos cinematográficos fora também apontada duas décadas antes, em 1958, por Paulo Emílio Sales Gomes¹⁷⁴.

A geração de pesquisadores que se seguiu ao Congresso de Brighton tem se marcado por esse encontro entre a pesquisa histórica e as teorias do cinema, ou, como afirma Marlow-Mann, pela mudança dos “paradigmas dominados pela teoria dos anos 1970, para uma crescente ênfase na historiografia nos 1980 e 1990”¹⁷⁵.

A valorização dos aspectos materiais das imagens fílmicas e de suas trajetórias permitiu novas abordagens, entre elas um crescimento nos estudos voltados para a circulação das imagens, incluídos nesse rol os festivais de filmes. Desde os anos 1980, também cresceu o interesse pelas relações entre arquivo e cinema, seja nos usos cinematográficos das imagens de arquivo, ou no surgimento de festivais de filmes promovidos por arquivos fílmicos ou, ainda, em pesquisas voltadas para o tema.

Para Marlow-Mann, o advento dos festivais de filmes de arquivo resulta de uma confluência de elementos que envolvem aspectos comerciais, arquivísticos, acadêmicos e da circulação dos filmes. Desse modo, a emergência do festival de filmes de arquivo estaria relacionada com mudanças na visão da indústria do cinema sobre as obras do passado, no campo da preservação fílmica (os arquivos), nos estudos fílmicos e no setor dos festivais cinematográficos.¹⁷⁶

É preciso, nesse caso, diferenciar o fenômeno de emergência do que tem sido denominado festivais de filmes de arquivo, de eventos dedicados à história do meio

¹⁷³ GAUDREAU, André. From “Primitive Cinema” to “Kine-Attractography”. Op. cit., p. 85. Traduzido do original pela autora: “There, our examination of ‘early cinema’ privileged, and this was novel for the time, a highly documented approach: more than five hundred films of the period were brought together, loaned for the occasion by some fifteen film archives around the world. The screening of these films to a small group of international specialists (many of them recent young graduates keen on developing a new approach to the field) was a true revelation. Film after film we witnessed vast sections of the existing ‘Histories of the Cinema’ crumble before our eyes. Contrary to what all these books had told us, tracking shots, close-ups, parallel editing and other fundamental devices of film language had not waited for David Wark Griffith to make their appearance.”

¹⁷⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* Op. cit., p. 445. “A volta ao filme é tão importante para a cultura cinematográfica quanto a volta ao texto para a literatura, porém muito mais problemática...”

¹⁷⁵ MARLOW-MANN, Alex. *Archival Film Festivals at the crossroads*. Op. cit., p. 4.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

cinematográfico que podem ser reconhecidos na história da sétima arte, ao menos desde 1909, como nos mostra Paolo Cherchi Usai¹⁷⁷. Há, assim, uma “trajetória desigual que levou as exposições de arquivos fílmicos de sua primeira emergência no início do século vinte até o atual florescimento como um fenômeno cultural”¹⁷⁸.

O que marca esse período recente em relação às exposições anteriores, para Usai, é justamente a união entre o circuito dos festivais e as filmotecas, ou, ainda, o protagonismo dessas instituições de guarda que assumem a dianteira na produção desses eventos. Durante a primeira fase da FIAF, nos lembra o pesquisador, a relação entre os arquivos fílmicos e o circuito dos festivais foi de desprezo.

Este foi um cenário que se alterou com o estabelecimento de relações entre as cinematecas e mostras específicas em eventos de grande porte, como Cannes e Veneza, com destaque para a figura de Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa, um dos primeiros a estabelecer contatos com o mundo dos festivais. Assim, segundo Usai,

O que mais importa para nós, no entanto, é que os arquivos de filmes não foram responsáveis pelo início dos festivais de filmes de arquivo. Essas instituições também não se opuseram aos festivais, mas os trataram com grande cautela, uma vez que esses eventos desafiavam implicitamente a supremacia do arquivo cinematográfico como o lugar no qual a história do cinema podia ser aprendida e interpretada.¹⁷⁹

Os festivais são apenas um dos momentos em que um arquivo se volta para o público, para seu papel de difusão do cinema, sendo esse formato apenas uma das soluções encontradas por arquivos fílmicos para tornar públicos seus acervos. Esse é um caminho recente, no qual a Itália ocupou a dianteira com a criação do *Pordenone Silent Film Festival* (1982) e do *Il Cinema Ritrovato* (1986), que ocuparam lugar de destaque até os anos 1990, quando outros eventos ganharam espaço.

Apesar do sucesso desses eventos após algumas edições, não há unanimidade a respeito dos benefícios desse formato para as instituições arquivísticas que os abrigam. Para Quaresima, essa escolha trouxe consequências para as outras funções das cinematecas

¹⁷⁷ USAI, Paolo Cherchi. The archival film festival as a ‘Special Event’: a framework for analysis. In: MARLOW-MANN, Alex (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p. 23.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 26. Traduzido do original pela autora: “What matters to us most, however, is that film archives did not initiate archival film festivals. They did not oppose them, either, but treated them with a great deal of caution, as these festivals were implicitly challenging the supremacy of the film archive as the place where film history could be learned and interpreted.”

italianas, como o acesso ao pesquisador, a conservação dos acervos e a própria divulgação, uma vez que uma programação constante passou a ser substituída por um evento anual¹⁸⁰.

Nesse sentido, pode-se notar o estabelecimento de relações entre festivais, arquivos de cinema e pesquisadores, conforme apontam Francesco Di Chiara e Valentina Re¹⁸¹ em texto sobre os impactos desses festivais para a historiografia do cinema. Neste artigo, os autores conferem posição de destaque para o festival *Il Cinema Ritrovato*, ligado à Cineteca de Bolonha, na Itália, que, se não foi o primeiro, tornou-se certamente um dos mais influentes eventos de seu formato.

Criado na metade dos anos 1980, entre o surgimento de dois outros relevantes festivais sobre cinema e arquivo, *Pordenone Silent Film Festival* (1982) e *Cinémémoire* (1991), *Il Cinema Ritrovato* tem como característica a exibição de filmes recém-restaurados, sem restrição de um período na história do cinema. Transformou-se ao longo dos anos em espaço de debate das normas e desafios da preservação audiovisual, com destaque para o ano de 1994, quando o festival foi sede do 50º Congresso Anual da FIAF¹⁸².

Esse período entre 1988 e 1994 foi chamado por Paolo Usai de “idade do ouro dos festivais de arquivos filmicos”, em que a “perfeita coincidência de interesses” entre os arquivos filmicos, os curadores de festivais, as audiências e a academia proporcionaram por um breve momento o alcance de uma “síntese entre preservação filmica, pesquisa e acesso”¹⁸³.

Assim, deve-se admitir a influência desses eventos e sua relação com a pesquisa e o acesso, com impactos para as concepções a respeito dos primeiros anos do cinema que fundamentaram os cânones das histórias da sétima arte. Essa repercussão, no entanto, ainda que visível, deve ser relativizada em termos de seu alcance e capacidade de reescrita da história a partir do trabalho realizado nas últimas décadas pelos festivais de filmes de arquivo, como argumenta Ian Christie:

Levando isso em conta, não deve ser surpreendente – ainda que seja decepcionante – reconhecer que os diretores adotados como exemplares na

¹⁸⁰ QUARESIMA, Leonardo. Recherche et archives en Italie: l’encrier de Schiller. *Archimages: recherche/archives, numériser les images, et après?*, Institut National du Patrimoine, n. 9, 2009. Disponível em: http://www.inp.fr/var/ezdemo_site/storage/original/application/9c62be7256bc396bb5804d686d312621.pdf. Acesso em: 16 fev. 2019.

¹⁸¹ DI CHIARA, Francesco; RE, Valentina. Film Festival/Film History: The impact of film festivals on cinema historiography. *Il Cinema Ritrovato and beyond*. Op. cit.

¹⁸² A Cinemateca Brasileira foi sede do Congresso Anual da FIAF em 2006, na 62ª edição do evento. Diferentemente do Arquivo Nacional, a Cinemateca optou por uma programação anual e pela colaboração com mostras e festivais, cedendo o espaço para as exposições e/ou debates.

¹⁸³ USAI, Paolo Cherchi. The archival film festival as a ‘Special Event’: a framework for analysis. Op. cit., p. 29.

formação da história do cinema permaneceram amplamente os autores clássicos com o inevitável detrimento de outros.¹⁸⁴

Se os clássicos da história do cinema pouco mudaram desde a criação dos primeiros festivais de arquivo, nos anos 1980, nessas últimas três décadas o próprio cinema passou por várias transformações tecnológicas. Os suportes e os formatos de exibição sofreram mudanças que impactaram os modos de produzir e consumir imagens cinematográficas, apresentando também novos desafios para a preservação e conservação audiovisuais, com o surgimento do vídeo e dos formatos digitais.

O surgimento dos festivais promovidos por arquivos filmicos, nos anos 1980, coincidia com um momento em que essas instituições se encontravam diante de dilemas provocados pela descoberta da síndrome do vinagre – que afetava o material filmico em acetato, base usada como alternativa para o altamente inflamável nitrato, das primeiras décadas do século XX –, e também pelas crescentes pressões por visibilidade e acesso aos arquivos¹⁸⁵.

A relação entre a criação dos primeiros festivais de filmes dedicados ao arquivo e a crescente preocupação com a preservação em meio à emergência de novas tecnologias é também assinalada por Ana Grgic¹⁸⁶. Na última década, a passagem para a tecnologia digital apresenta novos desafios para o trabalho da preservação do patrimônio audiovisual, mas também vantagens para os arquivos filmicos e seus festivais, como espaços de projeção nos formatos anteriores à era digital.

Desse modo, tecnologia, conservação e usos públicos do passado do cinema permanecem como o centro das questões presentes nos festivais dedicados ao filme de arquivo. Como afirmam Di Chiara e Re, sobre o *Il Cinema Ritrovato*, “o festival claramente mostra a crescente preocupação dos arquivos filmicos com as questões da preservação e promoção da herança cinematográfica”¹⁸⁷.

Os festivais de cinema de arquivo mostraram nas últimas décadas um esforço dessas instituições de guarda em enfrentar o tema do patrimônio, promovendo o debate sobre a

¹⁸⁴ CHRISTIE, Ian. New lamps for old: what can we expect from archival film festivals? In: MARLOW-MANN, Alex (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p. 42. Traduzido do original pela autora: “Bearing this in mind, it should not perhaps be surprising – even if it is disappointing – to realise that the directors who were adopted as exemplary early in the formation of cinema history, have largely remained the classic authors to the inevitable detriment of others.”

¹⁸⁵ MARLOW-MANN, Alex. Archival Film Festivals at the crossroads. Op. cit., p. 5.

¹⁸⁶ GRGIC, Ana. Archival Film Festivals as sites of memory. In: MARLOW-MANN, Alex (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p. 55.

¹⁸⁷ DI CHIARA, Francesco; RE, Valentina. Film Festival/Film History: The impact of film festivals on cinema historiography. *Il Cinema Ritrovato and beyond*. Op. cit., p. 136.

preservação e o acesso dessas imagens para as futuras gerações. A questão do patrimônio audiovisual nos leva à temática da memória, conforme nos lembra Anna Grgic em texto sobre os festivais de cinema de arquivo:

Ao lado de museus, cinematecas e arquivos, os festivais de filmes se tornaram lugares nos quais o cinema pode ser evocado e lembrado. No entanto, os festivais de filmes de arquivo constituem um tipo particular de “lugar de memória” – que envolve comemorações ritualizadas e que ativa memórias coletivas.¹⁸⁸

Enquanto espaços de encontro entre cultura visual e memórias coletivas, debate e reflexão pública sobre os usos cinematográficos do passado, os festivais de filmes de arquivo constituem objetos privilegiados para a discussão de questões centrais para esse trabalho. Assim, interessa refletir sobre os festivais de cinema de arquivo, a partir do processo histórico de criação de uma agenda para a preservação audiovisual no século XX, considerando a trajetória dos arquivos audiovisuais brasileiros e a trajetória das políticas de patrimônio no país.

2.3 Arquivos filmicos: movimentos e trajetórias

A volta ao filme é tão importante para a cultura cinematográfica quanto a volta ao texto para a literatura, porém muito mais problemática. [...] A criação das primeiras cinematecas nos Estados Unidos, França, Inglaterra, Alemanha, União Soviética e Itália, a partir de 1935, deu novos rumos à cultura cinematográfica.

Paulo Emílio Sales Gomes¹⁸⁹

Ainda em 1898, Boleslaw Matuzewski publicou, em Paris, um texto intitulado “Uma nova fonte histórica”¹⁹⁰, no qual defendia a criação de coleções cinematográficas. Mas precisariam ainda algumas décadas – e a perda de grande parte da produção das primeiras

¹⁸⁸ GRGIC, Ana. Archival Film Festivals as sites of memory. Op. cit., p. 56. Traduzido do original pela autora: “Alongside film museums, cinémathèques and archives, film festivals have become places where cinema can be evoked and remembered. However, archival film festivals constitute a particular type of ‘memory site’ – one that revolves around ritualized commemoration and triggers collective memories.”

¹⁸⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* Op. cit. p. 445.

¹⁹⁰ Publicado originalmente em francês, o texto foi traduzido para o português pela revista *Contracampo*, em edição especial sobre a preservação, disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019. O mesmo texto também foi publicado no primeiro número da Revista *Recine*, em 2004.

décadas do cinema – para a formação de um movimento articulado para a criação de espaços de guarda das matrizes filmicas e demais documentos relacionados à cinematografia.

O surgimento dos primeiros arquivos audiovisuais se deu nas décadas de 1930 e 1940, inicialmente na Europa e nos Estados Unidos – mesmo momento de surgimento dos primeiros festivais de internacionais de filmes¹⁹¹ –, sendo que o primeiro arquivo filmico foi o da Suécia, criado em 1933, seguido pelo surgimento das filmotecas na Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e França.

Em 1938, era criada a FIAF – Federação Internacional de Arquivos Fílmicos, que teria papel de destaque nas mudanças de mentalidade em torno da preservação cinematográfica, conformando um processo de “passagem da guarda exclusiva da película ao recolhimento conjunto dela e dos mais diferentes itens que gravitam em torno do filme como roteiros, boletins de continuidade e de marcação de luz, cartazes, fotos, documentos de produção, revistas de cinema”¹⁹².

Desenhava-se, assim, nos anos 1940, o papel das cinematecas como instituições, e o perfil do que se denominaria depois patrimônio audiovisual, partindo de uma definição do “cinema como documento e fato cultural em suas múltiplas manifestações”¹⁹³.

É preciso, nesse caso, lembrar que a década de 1940 foi atravessada pela Segunda Guerra Mundial, cujas consequências se estendem para além dos marcos de 1939 e 1945. O período do pós-guerra marcará a emergência da memória – e também do testemunho – como questão e como tema, fenômeno que se adensará nas décadas posteriores.

Em 1945, seria criada a UNESCO¹⁹⁴, durante a Conferência Geral da Organização das Nações Unidas, órgão cuja atuação foi fundamental para o fortalecimento do debate público sobre a preservação do patrimônio em perspectiva mundial. Nas décadas seguintes, a UNESCO seria espaço para campanhas e articulações em torno da elaboração de uma convenção para salvaguarda do patrimônio cultural, esforço que resultaria, em 1972, na *Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural*¹⁹⁵.

¹⁹¹ O Festival de Veneza é de 1939 e Cannes tem uma primeira tentativa de articulação, em 1939, frustrada pela Segunda Guerra, e a primeira edição em 1946, já após a guerra.

¹⁹² HEFFNER, Hernani. Preservação. Op. cit. [n.p.].

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ De acordo com informações do site português da UNESCO, “no dia 16 de novembro [de 1945], trinta e sete países assinam a carta que estabelece a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Na conferência, Ellen Wilkinson, então simultaneamente Ministra britânica da educação e presidente da Conferência geral, lê a recém-adoptada Constituição. A carta entrou em vigor em 4 de novembro de 1946, sendo ratificada por vinte países.” Informação disponível em: <<https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/a-unesco/sobre-a-unesco/historia>>. Acesso em 16 fev. 2019.

¹⁹⁵ As informações podem ser consultadas no site da UNESCO no Brasil, disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/>>.

Desse modo, a iniciativa que levou à organização dos arquivos filmicos, em torno da FIAF, desde o final dos anos 1930, não se encontrava isolada, mas sim em meio a uma rede de relações entre memória, patrimônio e cinema, que se adensaria nas décadas seguintes. Na esteira da convenção de 1972 sobre o patrimônio mundial, observa-se ao final daquela década a aproximação entre as políticas de patrimônio e o cinema e audiovisual, em que se destaca a articulação entre a FIAF e a UNESCO.

Nesse momento, ganha espaço a discussão sobre o patrimônio cinematográfico e/ou audiovisual, no interior do debate sobre o patrimônio mundial, e das políticas de estímulo à criação de políticas públicas de preservação, no interior dos Estados Nacionais. Ao final da década, em 1978, a parceria entre a FIAF e a UNESCO para a redação de um documento para o setor resultaria na *Recomendação da UNESCO para a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento*, documento que será ratificado na Conferência da UNESCO em Belgrado, em 1980.

Desse modo, embora o tema da preservação já tivesse sido levantado muito antes, ainda no final do século XIX, uma preocupação sistemática com a salvaguarda dos filmes só se faria notar no pós-guerra, quando grande parte do que fora filmado nas primeiras décadas do cinema já havia se perdido. O reconhecimento das dimensões dessa perda serviu como elemento importante no estímulo para o movimento em defesa dos arquivos filmicos.

Essa mudança de mentalidade a partir dos anos 1940 exigiu um projeto amplo, que foi assumido, na maior parte dos casos, pelos Estados, dando origem a instituições de caráter nacional. Assim, nesse primeiro momento, grande parte dos arquivos foram criados como representantes nacionais do acervo audiovisual de seus países, pensando a formação dessas coleções em termos das cinematografias nacionais.

Essa abordagem nacional das cinematografias, presente nesse primeiro momento do arquivismo cinematográfico, também esteve no centro do processo de organização do circuito internacional de festivais de filmes, na passagem dos anos 1930 para a década seguinte. Os pioneiros, *Veneza* e *Cannes*, surgiram nesse período marcado pela relação entre cinema e nacionalidade; ambos foram palco de disputa entre os Estados europeus, em meio aos conflitos que deram origem à Segunda Guerra Mundial.

A relação entre este circuito internacional de festivais de filmes, nesse primeiro momento ainda marcadamente europeu, e as questões nacionais também se fazia presente na forma de programação desses eventos. Dos anos 1930/40 até pelo menos finais dos anos

1960, cada país representado no evento selecionava quais obras iriam participar das mostras competitivas, configurando os festivais como espaços de definição, afirmação e disputa das identidades nacionais.

De acordo com Laura Bezerra, no caso brasileiro, o processo de criação de arquivos audiovisuais ocorreu em meio ao crescimento de uma “cultura cinematográfica” no país¹⁹⁶. Ou seja, a criação das cinematecas no Brasil tem lugar em meio ao crescimento do movimento cineclubista e como parte dele, gerando um processo de reconhecimento e valorização do cinema produzido no Brasil, em um momento de transformação política e social do país, nos anos 1940.

A ideia de cultura cinematográfica, nesse caso, não deve ser associada apenas à cinefilia¹⁹⁷, embora a ela se associe. Principalmente, cultura cinematográfica não deve ser apartada da ideia de cultura em geral, como já alertava Paulo Emílio Sales Gomes nos anos 1950:

As pessoas que melhor têm compreendido o papel das cinematecas não são necessariamente as ligadas ao mundo cinematográfico, e sim as que têm uma visão cultural ampla. [...] “Mentalidade cinematográfica” não significa muita coisa. Cultura cinematográfica, sim. Ela é, aliás, inseparável da cultura tout court. Um profissional cinematográfico ou um fanático de Clube de Cinema podem estar tão longe da cultura cinematográfica quanto alguém que nunca vai ao cinema¹⁹⁸.

Nesse sentido, não se considera possível compreender cultura cinematográfica fora de um debate mais geral sobre patrimônio e memória e visualidade. Prefere-se, desse modo, pensar o cinema no interior da cultura visual e do debate sobre a preservação do patrimônio. Nesse caso, atrelar a ideia de cultura cinematográfica à cultura visual e ao patrimônio implica reconhecer sua relação com a problemática da visualidade e da memória, em que a construção de uma cultura cinematográfica vai além da promoção da cinefilia e da formação de público específico para o cinema.

Interessa, nesse sentido, compreender a circularidade entre outras formas de produção e circulação de imagens e o cinema, buscando as relações entre o cineclubismo, os arquivos fílmicos, com os fotoclubes, as exposições de arte, as revistas ilustradas. Da mesma

¹⁹⁶ BEZERRA, Laura. Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil. *Alceu*, PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 30, jan./jun. 2015. p. 197.

¹⁹⁷ ELSAESSER, Thomas. Cinephilia or the uses of disenchantment. In: DE VALCK, Marijke; HAGENER, Malte. *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2005. p. 27-44.

¹⁹⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* Op. cit. p. 428-429.

forma, é preciso analisar as relações entre o discurso e as práticas voltadas para a preservação audiovisual e o campo do patrimônio em geral¹⁹⁹.

2.3.1 Filmotecas, cinematecas, museus: arquivos brasileiros para o audiovisual

A criação das primeiras filmotecas no Brasil precedeu o estabelecimento de uma discussão aprofundada sobre a memória do cinema nacional, cujo valor era desconsiderado pelos circuitos de cinefilia brasileiros antes dos anos 1940, voltados para a exibição de filmes estrangeiros.

A falta de interesse pela cinematografia produzida no país foi um obstáculo para o desenvolvimento de um movimento arquivista voltado para esse material. Assim, não é surpreendente que as duas principais filmotecas brasileiras, a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), embrião da Cinemateca Brasileira, e a Cinemateca do MAM-RJ, ambas ligadas a museus de arte, tenham surgido primeiramente não com a preocupação de preservação, mas voltadas para a “difusão e reflexão sobre a sétima arte”²⁰⁰.

A origem no cineclubismo é apontada por Débora Butruce²⁰¹, que cita a relação entre o Cineclube de Cinema de São Paulo e a criação do primeiro arquivo fílmico do país, a Filmoteca do MAM-SP, em um momento de crescimento e consolidação do movimento cineclubista no país: “em 1949, o Clube de Cinema de São Paulo une-se ao Museu de Arte Moderna (MAM), transformando-se em Filmoteca do MAM, embrião da futura Cinemateca Brasileira”²⁰².

O movimento cineclubista no país, conforme argumenta Carlos Roberto de Souza, considerava que o cinema brasileiro não alcançava os padrões artísticos para ser digno de conservação, assim, para os membros do principal cineclube até os anos 1930, o Chaplin-Club, “seria bobagem perder tempo com ele, quanto mais reuni-lo e guardá-lo para as ‘gerações vindouras’”²⁰³. O grupo em torno do Clube de Cinema de São Paulo também nutria desprezo por grande parte da produção nacional.

¹⁹⁹ LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”*. 2013. 324 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

²⁰⁰ BEZERRA, Laura. Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil. Op. cit., p. 197.

²⁰¹ BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n.1, jan./jun. 2003. p. 118.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. 310 f. Tese

O período dos anos 1930 a 1950 marcará uma transformação em que o cinema brasileiro irá ganhar espaço nos circuitos de cinefilia, movimento que será fundamental para a criação dos primeiros arquivos filmicos e festivais de filmes no país.

A partir dos anos 1930, durante o período de Vargas na presidência, observa-se um forte investimento do Estado nas possibilidades do audiovisual como instrumento de propaganda, educação e divulgação. Num momento em que o cinema nacional era pouco valorizado pelos circuitos da cinefilia no país, o governo Vargas criará dois órgãos governamentais dedicados ao audiovisual, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), ligado ao Ministério de Educação e Saúde (MES), em 1936, e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, já durante o Estado Novo.

O INCE, surgido como órgão do MES durante a gestão de Gustavo Capanema, teve como primeiro diretor Roquette-Pinto, a quem é, ainda hoje, por muitos, atribuída a criação da primeira filмотeca do país, no início dos anos 1910, no interior do Museu Nacional²⁰⁴. Humberto Mauro foi o escolhido para assumir a parte técnica do INCE, tendo permanecido no Instituto de 1936 a 1964, participando da realização de aproximadamente 300 filmes.

Tanto o DIP como o INCE atuarão na produção audiovisual, principalmente de curtas-metragens, alcançando um grande acervo próprio. Assim, a preocupação com a preservação surgia mais como uma necessidade gerada pela sua função de produtores de filmes, não sendo essa a área para a qual dirigiam o foco de suas atividades.

Segundo relata Cristina Rosa²⁰⁵, a partir de documentação do INCE, a estrutura da sede da Praça da República, para a qual o Instituto se mudou em 1941, incluía uma biblioteca e uma filмотeca, além de laboratório de revelação e estúdios, e uma sala de projeção que seria criada em 1942. Apesar da existência de um espaço de guarda, os processos de catalogação não eram específicos e a preservação dos filmes não estava no centro da pauta.

Ao comparar o INCE com institutos estrangeiros, como o italiano LUCE, Rosa observa ainda que o órgão brasileiro não contava com cinematecas, como no caso do órgão italiano que foi fundamental para a criação de arquivos audiovisuais no Brasil. De certa forma, o movimento de criação dos arquivos filmicos no Brasil correu paralelamente à atuação do INCE e não como resultado de sua atuação.

(Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 43.

²⁰⁴ O fato, repetido referido em diversas teses e documentos, foi questionado por outros autores, como Carlos Roberto de Souza, uma vez que não consta da documentação do Museu a criação de um órgão específico em sua estrutura para a guarda de filmes.

²⁰⁵ ROSA, Cristina Souza da. Para além das fronteiras nacionais: *um estudo comparado entre os institutos de cinema educativo do Estado Novo e do Fascismo (1925-1945)*. 2008. 419 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

Vale lembrar que a legislação sobre o patrimônio, criada nesse período, também não tinha o cinema no conjunto de bens que mereciam atenção. É de novembro de 1937 o Decreto nº 25, que tinha como objeto organizar a proteção do patrimônio histórico e artístico no país, estabelecendo como patrimônio “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”²⁰⁶.

Conforme argumenta Renata Soares²⁰⁷, apesar da coincidência temporal entre ações do governo na área do audiovisual, como a criação do INCE, e a criação de uma legislação voltada para a salvaguarda do patrimônio cultural, durante os anos 1930, o cinema não será incluído como parte das políticas de preservação do patrimônio. É também o que defende Laura Bezerra, apontando o divórcio entre as políticas de salvaguarda do patrimônio cultural no país e o campo da preservação audiovisual como marca histórica:

Interessante perceber, neste contexto, que a salvaguarda do patrimônio audiovisual nacional é tema praticamente inexistente nas políticas de proteção ao patrimônio cultural no Brasil – e isso não foi modificado nos dez anos em que a Cinemateca Brasileira passou vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória (FNpM) e ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).²⁰⁸

Desse modo, é preciso reconhecer a relação com as políticas de patrimônio como fato recente e ainda incipiente na trajetória do cinema brasileiro. O movimento pela fundação e consolidação dos arquivos filmicos no país será um dos impulsionadores do estabelecimento de políticas públicas específicas para o reconhecimento e a salvaguarda dos acervos audiovisuais como patrimônio cultural.

Não há consenso sobre o marco fundador dos arquivos filmicos no Brasil entre as narrativas de pesquisadores e estudiosos que se dedicaram ao tema. Seja qual for a escolha para a data e arquivo de fundação, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, como na Europa e nos EUA, começava a se delinear um debate sobre a memória audiovisual e o que

²⁰⁶ Decreto nº 25 de novembro de 1937. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 16 fev. 2019.

²⁰⁷ SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. Op. cit., p. 41.

²⁰⁸ LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”*. 2013. 324 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. p. 18.

fazer com os filmes, como garantir o acesso a esse material em meio ao crescimento dos cineclubes e de interessados nos estudos da sétima arte.

Nos anos 1940 e 1950, em um momento de ascensão do cinema nacional, serão criados dois dos principais arquivos audiovisuais do país, até hoje em funcionamento, a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, hoje Cinemateca Brasileira, e a Cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro. Nesses dois casos, a origem no cineclubismo fomentou a preocupação com a guarda e conservação, fazendo com que a formação dos acervos e de políticas e protocolos para seu adequado tratamento fossem concomitantes e/ou posteriores à sua fundação.

Em tese sobre a trajetória da Cinemateca Brasileira, Carlos Roberto de Souza²⁰⁹ mostra como a menção à formação de um acervo voltado ao cinema brasileiro é posterior à criação da Filmoteca do MAM-SP, sendo apenas mencionado em cartas de Sales Gomes do final de 1949.

No mesmo ano de sua criação, 1949, a Filmoteca do MAM-SP se filiará à FIAF, em grande parte como resultado da presença de Paulo Emílio Sales Gomes na França. Três anos mais tarde, a Filmoteca seria responsável pela organização da primeira mostra de cinema brasileiro, evento de grande relevância para o crescimento de um movimento de valorização e preservação da cinematografia nacional:

No ano de 1952, a FMAM organiza em São Paulo a “Primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro”, em colaboração com os centros de estudos cinematográficos do Rio e São Paulo. Pela primeira vez no país, realizava-se uma mostra retrospectiva de filmes brasileiros de forma didática, com palestras após as sessões, trazendo para novas gerações filmes de difícil acesso.²¹⁰

Dois anos depois, em 1954, a Filmoteca do MAM-SP também estaria envolvida na organização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado como parte do calendário de comemorações do 4º centenário da cidade de São Paulo, entre os dias 12 e 26 de fevereiro. Foi parte da programação do evento a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, sob a organização de Caio Scheiby e Benedito J. Duarte.

O Festival foi também momento de crescimento do acervo da Filmoteca, que contava à época com cerca de 40 títulos, segundo relato de Carlos Roberto de Souza em sua tese de

²⁰⁹ SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Op. cit.

²¹⁰ BUTRUCÉ, Débora. *Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história*. Op. cit., p. 118.

doutorado sobre a história da Cinemateca Brasileira²¹¹. Grande parte do acervo incorporado a partir das cópias do festival, contudo, era composta de filmes estrangeiros cedidos pelas cinematecas e filmotecas de várias partes do mundo.

Assim, ao menos no caso brasileiro, o processo de valorização da cinematografia brasileira e a criação de acervos foram contemporâneos, tendo sido o reconhecimento do valor da produção nacional fundamental tanto para a geração de cineastas que se seguiria como para a consolidação desses arquivos, ainda que em condições bastante precárias nas décadas de 1950 e 1960.

A transformação da Filmoteca na associação Cinemateca Brasileira aconteceria em 1956, com a separação do Museu de Arte Moderna. Em 1961, a Cinemateca se tornaria uma fundação e nos anos 1980 seria incorporada ao poder público, primeiro como órgão do Ministério de Educação e Cultura em 1984, para ser no ano seguinte transferida para o Ministério da Cultura, incorporada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural em 1991 e, finalmente, ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1992. Foi apenas em 2003 que a instituição se tornou um órgão vinculado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, ao qual permanece ligada até o presente.²¹²

A Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também surgiu primeiramente como espaço de difusão, na verdade um setor cinematográfico dentro do museu, criado em 1955, a partir do qual eram organizadas sessões de filmes no prédio da Associação Brasileira de Imprensa – ABI.

Em 1957, o setor de cinema do museu seria transformado em Cinemateca e, no ano seguinte, com a inauguração do primeiro bloco da sede permanente do Museu de Arte Moderna, ganharia um espaço próprio, ainda que provisório, para as projeções, além de uma biblioteca e um setor de documentação e pesquisa²¹³.

Apesar desse estatuto, foi somente em 1958, segundo relato de Alice Pougy em sua dissertação de mestrado, com a visita do diretor da Cinemateca Francesa, Henri Langlois, que a Cinemateca do MAM-RJ receberia seus primeiros filmes, tornando-se efetivamente um arquivo filmico, inclusive filiando-se à FIAF²¹⁴.

²¹¹ SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Op. cit., p. 63.

²¹² SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Op. cit., p. 47.

²¹³ Sobre o processo de criação e consolidação da Cinemateca do MAM, ver: POUGY, Alice. *A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. 1996. 98 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1996; FREIRE, Rafael de Luna. Subsídios para uma história recente da Cinemateca do MAM – parte 1. Blog *Preservação Audiovisual*. 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/06/subsidios-para-uma-historia-recente-da.html>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

²¹⁴ POUGY, Alice. *A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura*

Entre 1958 e 1962, a Cinemateca realizaria diversas mostras, chamadas de festivais, de filmes dedicados a diferentes cinematografias nacionais, atuando na difusão do cinema. Em 1964, Cosme Alves Netto assumiu a direção da Cinemateca, que passou também a oferecer cursos de cinema. Nos anos seguintes seriam adquiridos aparelhos de som e montagem, para a criação de um estúdio usado para montagem de filmes.

Cosme Alves Netto vinha de uma experiência com a cinefilia, tendo participado e dirigido o cineclube do GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes (UME), entre 1959 e 1962, que disputava o público com o cineclube da Cinemateca do MAM. Militante da esquerda católica, integrante da Ação Popular, Cosme Netto chegou a ser preso em 1964, ficando seis meses na prisão.²¹⁵

Após a saída da prisão, Cosme Alves Netto assumiu a curadoria da Cinemateca do MAM, cargo que ocupou até 1988. Durante o período da Ditadura Militar, especialmente nos anos 1960 e 1970, a Cinemateca transformou-se em espaço de resistência política ao regime e de aglutinação da juventude de esquerda, por meio do cinema.

A atuação na exibição continuaria e se ampliaria, a partir de 1965, quando a Cinemateca do MAM-RJ também passou a programar a sala do Cine Paissandu, no Flamengo. As projeções eram acompanhadas de boletins críticos e atraíam a juventude interessada pelo cinema, em um fenômeno que ficou conhecido como “Geração Paissandu”²¹⁶.

Mas, por melhores que fossem, os novos filmes franceses, tchecos ou poloneses que o Paissandu exibia durante a semana não importavam muito. O quente eram as sessões de sexta e sábado à meia-noite, com os clássicos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna cedidos por seu diretor Cosme Alves Neto, a pedido de Canosa. Nessas noites, que pareciam mobilizar *le tout Rio*, a aglomeração nos bares ao redor do cinema já começava por volta de 21 horas, provocada também pela presença quase certa dos rapazes do Cinema Novo, como David Neves, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, o dublê de jornalista e cineasta Mauricio Gomes Leite e, com direito a cadeira reservada, Glauber Rocha. Eles também eram cinéfilos, iam ao Paissandu para rever seus filmes do coração e, antes ou depois da sessão, pontificavam em voz alta no Oklahoma sobre os *travellings*, planos e contra-planos do diretor. O qual, fosse Rossellini, Visconti ou Bertolucci, só tratavam pelo

cinematográfica na cidade. Op. cit., p. 54-55.

²¹⁵ POUGY, Alice. *A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. Op. cit., p. 59.

²¹⁶ CASTRO, Ruy. A geração Paissandu. 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=180&titulo=A_Geracao_Paissandu>. Acesso em: 16 fev. 2019.

primeiro nome (Roberto, Luchino, Bernardo), como se fossem íntimos deles nos festivais de Cannes, Veneza ou Karlov-Vary. (E eram mesmo.).²¹⁷

Dessa maneira, a Cinemateca do MAM-RJ teve importante papel no cenário cultural da cidade durante os anos 1960, tendo sido espaço de produção, guarda e promoção de debate público sobre o cinema e sua importância como patrimônio audiovisual. Também teve papel fundamental na formação de público, especialmente durante a gestão de Cosme Alves Netto, contribuindo para a afirmação do cinema na cena cultural do Rio de Janeiro.

Sob a direção de Cosme Alves Netto, a Cinemateca do MAM também estabeleceria relações com arquivos fílmicos de outros países, através da troca de materiais, mas principalmente se articulava a outras filmotecas no Brasil e na América Latina.

O curador teve, ainda, junto a outros nomes do cinema, participação na criação de festivais e jornadas cinematográficas, como a I Jornada Baiana de Curta-Metragem, surgida na Bahia em 1972, ao lado de Guido Araújo e Roland Schaffner, evento que, a partir de 1973, se transformaria na Jornada Nordestina de Curta-Metragem e depois Jornada Nacional de Curta-Metragem.

Em 1978, um incêndio atingiu o prédio do Museu de Arte Moderna. Embora a Cinemateca tenha sido pouco atingida, o processo de reestruturação interna do museu acabou por afetar as atividades externas de exibição, reduzindo também o papel da instituição no cenário cultural da cidade.

Pouco se escreveu sobre a atuação da Cinemateca a partir dos anos 1980, conforme assinalado por Rafael Luna Freire em seu blog sobre preservação audiovisual²¹⁸. Esse período se caracteriza, sobretudo, pelo surgimento de um outro cineclubes que se estabeleceria na cidade, assumindo inclusive a programação do Cine Paissandu, o Estação Botafogo, origem do Grupo Estação.

Em 2002, em virtude de problemas internos com o museu, devido à falta de condições adequadas para a preservação de seu acervo, a Cinemateca do MAM-RJ iniciou um processo de transferência de suas matrizes para outros órgãos. A decisão tomada à revelia da direção da cinemateca, pela direção do MAM-RJ, gerou polêmica à época, de modo que, no ano seguinte, a decisão foi revogada e a mudança do acervo interrompida.

Com a interrupção da transferência do acervo, considerável parte das matrizes e demais arquivos foram mantidos pela Cinemateca, que permanece como importante acervo para os pesquisadores de cinema. A instituição ainda conta com uma sala de exibição, embora

²¹⁷ CASTRO, Ruy. A geração Paissandu. Op. cit.

²¹⁸ FREIRE, Rafael Luna. Subsídios para uma história recente da Cinemateca do MAM – parte 1. Op. cit.

a programação não seja constante. Grande parte do material, contudo, foi para outros arquivos, com destaque para o Arquivo Nacional, que sofreu uma profunda ampliação de seu acervo.

As cinematecas de São Paulo e do Rio foram criadas nos anos 1940 e 1950, primeiramente voltadas para a exibição, seguindo o modelo do cineclubes. Ligadas aos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente, desenvolveram tardiamente políticas específicas para a guarda adequada, conservação e restauro de seus acervos.

Nessa primeira fase de formação dos arquivos filmicos no Brasil, a preocupação com a difusão se sobrepuja à preservação, e a formação dos acervos esteve fortemente voltada para as atividades de exibição, seja no contexto educativo e de amplo público dos órgãos públicos, seja direcionado para o cineclubismo. A perspectiva de protocolos de guarda e preservação irá se desenvolver conforme as necessidades das instituições e a consolidação de seus acervos.

Esse não foi um privilégio do caso brasileiro, mas marcou grande parte da história dos arquivos filmicos no mundo. Para além do caso específico, o olhar negativo e de desvalorização da produção cinematográfica nacional, que mudará justamente a partir dos anos 1940, pode-se esboçar algumas hipóteses, a partir do contexto geral de formação e consolidação das cinematecas e das políticas da preservação do patrimônio audiovisual.

Em importante reflexão sobre a trajetória dos arquivos audiovisuais e as políticas de preservação, Caroline Frick²¹⁹ defende que a preservação seja ela mesma entendida como uma prática socialmente ancorada e não como uma forma natural de pensar a memória audiovisual.

Para a autora, o movimento dos arquivistas filmicos pode ser dividido em duas grandes fases. Um primeiro momento nos anos 1930 e 1940, em que surgem as primeiras instituições e o interesse e as atividades de colecionismo e conservação são explicados a partir “de um apelo apaixonado de considerar imagens em movimento como arte ou história, mais do que como mero entretenimento”²²⁰.

Já no contexto do pós-guerra, seguindo o movimento internacional de organizações como a UNESCO, os arquivistas do cinema adotaram uma outra retórica, voltada para a ideia de patrimônio ou herança, o que serviu para fortalecer o discurso e as práticas preservacionistas.

²¹⁹ FRICK, Caroline. *Saving cinema: the politics of preservation*. New York: Oxford University Press, 2011. 214 p.

²²⁰ *Ibidem*, p. 5. Traduzido do original pela pesquisadora: “They justified their actions with a passionate appeal to consider moving images as art or history, rather than as mere entertainment”.

Entendida dessa forma, a preservação não é uma consequência natural da consciência da importância do audiovisual para a memória e a história, mas uma forma específica de conceber os produtos audiovisuais como patrimônio e aproximar o movimento dos arquivos filmicos das políticas de preservação do patrimônio. Em outras palavras, existe uma história desses movimentos que acrescenta um elemento a mais na compreensão do caráter supostamente tardio das políticas e protocolos de preservação audiovisual no contexto brasileiro.

Os anos 1970 no Brasil, período em que o país vivia o auge da Ditadura Militar, foram o momento de encontro entre as políticas de preservação do patrimônio cultural e o movimento pela guarda e conservação dos acervos audiovisuais. É de 19 de fevereiro de 1970 a primeira legislação nesse sentido, a Resolução nº 34 do Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão que havia sido criado após o encerramento do INCE na década anterior, que criava uma Cinemateca Nacional, iniciativa que nunca chegou a sair do papel²²¹.

Apesar do fracasso da nunca criada Cinemateca Nacional, na década de 1970 surgiram os primeiros projetos e plano efetivos para a preservação dos acervos da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

Na instituição carioca, o crescente acervo apresentava desafios que foram analisados em um encontro entre professores, críticos e pesquisadores de cinema em 1970, a partir do qual surgiu o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. No final da década, com o apoio da EMBRAFILME, a Cinemateca do MAM iniciou o processo de climatização e catalogação de seu acervo²²².

A Cinemateca Brasileira, por sua vez, criaria o primeiro protocolo para a guarda de acervos audiovisuais no país no mesmo período, visando à profissionalização dos processos de catalogação, armazenamento e controle das condições de guarda das matrizes e demais documentos.

A realização do *I Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil* em 1979, promovido pela EMBRAFILME e pela Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM-RJ, serviu como marco desse momento de virada, em que a memória audiovisual passou a ocupar o centro das atenções das cinematecas do país.

²²¹ LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: "Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los"*. Op. cit., p. 113. Ainda de acordo com a autora, a iniciativa levantou uma série de polêmicas que evidenciam disputas entre Rio e São Paulo e também entre concepções para a preservação audiovisual. Vale acrescentar que mesmo naquele momento já era considerado contraindicado centralizar todas as matrizes em um único espaço, devido aos riscos de perdas no transporte e guarda desses materiais.

²²² *Ibidem*, p. 121.

É preciso considerar aqui a relação com o contexto internacional, uma vez que data também do final dos anos 1970 a aproximação entre a FIAF e a UNESCO para a elaboração da *Recomendação sobre a salvaguarda e conservação das imagens em movimento* (1980), redigida a partir da 21ª Conferência Geral da UNESCO, em Belgrado. Esse documento marca o momento de integração entre as políticas de patrimônio e o movimento de preservação audiovisual e tem como objetivo incentivar o reconhecimento do audiovisual como patrimônio cultural²²³.

Atualmente, os principais arquivos dedicados à memória audiovisual são a Cinemateca Brasileira (CB), ligada ao Ministério da Cultura (MinC), a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional e o Centro Técnico Audiovisual – CTAv, também ligado ao MinC. As três primeiras instituições são filiadas à FIAF, sendo que a CB é membro da Federação e os outros dois são associados, participando, portanto, do principal fórum internacional de debate sobre o tema da conservação de materiais audiovisuais²²⁴.

Se esses são os principais arquivos, de abrangência nacional, há hoje “mais de 130 arquivos, acervos e colecionadores de filmes e outros tipos de material audiovisual, espalhados em 19 estados”, segundo informações da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), reunidas por Renata Soares²²⁵. Com a implantação/introdução da tecnologia digital para produção e preservação audiovisual, ficou ainda mais difícil identificar e saber precisamente quantos espaços podem ser efetivamente considerados arquivos audiovisuais.

O CTAv e o setor de audiovisual do Arquivo Nacional foram criados já nesse segundo momento do arquivismo cinematográfico, nos anos 1980. A criação do primeiro deles, o Centro Técnico do Audiovisual, ocorreu no ano de 1985, a partir de um acordo entre a EMBRAFILME e o *National Film Board* do Canadá. Inicialmente ligado à Diretoria de Operações Não Comerciais (DONAC) da Embrafilme, o CTAv não foi criado como um arquivo audiovisual, mas com o objetivo de:

Apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, dando prioridade ao realizador independente de filmes de curta, média e, eventualmente, longa-metragem; estimular o aprimoramento da produção de

²²³ FRICK, Caroline. *Saving cinema: the politics of preservation*. Op. cit., p. 6.

²²⁴ As informações podem ser consultadas no site da FIAF. Disponível em: <<http://www.fiafnet.org/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

²²⁵ SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. Op. cit., p. 34.

filmes de animação e curta metragem; [...] promover a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; [...] atuar como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoiar o surgimento deles.²²⁶

Com o fim da Embrafilme, o CTAv passou por alguns órgãos até ser vinculado à Secretaria do Audiovisual – SAv/MinC. O acervo surgiu a partir da extinção da Embrafilme, quando o CTAv é integrado à recém-criada FCB – Fundação do Cinema Brasileiro, “mantendo todas as suas atribuições culturais advindas do INCE, INC, EMBRAFILME”²²⁷. O arquivo conta hoje com acervos de importantes órgãos do governo federal e filmes depositados por produtores e diretores, com destaque para os filmes produzidos pelo INCE, pelo INC – Instituto Nacional de Cinema e pela DONAC da Embrafilme²²⁸.

2.4 História, cinema, arquivos e públicos

As exibições excepcionais souberam sobretudo recobrir com uma dimensão festiva a projeção dos filmes do passado, e atenuar o efeito intimidante de « visita ao museu » de que podem se ressentir os não-especialistas diante das cinematecas ou, justamente, dos museus. Esses eventos devem, portanto, provocar essas cinematecas e museus a interrogar suas próprias estratégias de programação.

Michèle Lagny²²⁹

De acordo com texto de Paulo Emílio Sales Gomes²³⁰, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1957, a existência de uma cinemateca seria uma condição necessária para a formação de uma cultura cinematográfica; esta, por sua vez, contribuiria para a consciência sobre a preservação. Desse modo, em um círculo virtuoso, o papel das filmotecas seria

²²⁶ Informação retirada do site do CTAv, disponível em: <<http://ctav.gov.br/institucional/historico/>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

²²⁷ Filme Cultura edição comemorativa de 70 anos do CTAv, p. 17. Disponível em: http://ctav.gov.br/wp-content/uploads/sites/5/2008/11/filmeculturacor_baixa.pdf. Acesso em: 16 fev. 2019.

²²⁸ As informações podem ser consultadas em: <<http://ctav.gov.br/acervo/>>.

²²⁹ Tradução livre do original pela pesquisadora : *Les présentations exceptionnelles [...] ont surtout su redonner une dimension festive à la projection des films du passé, et atténuer l'effet intimidant de « visite au musée » que peuvent ressentir des non-spécialistes à l'égard des cinémathèques ou, justement, des musées. Elles devraient donc contraindre ces cinémathèques et ces musées à interroger leurs propres stratégies de programmation.* LAGNY, Michèle. L'archive à la fête. *Cinémathèque*, n. 7, p. 98-105, 1995. p. 101.

²³⁰ GOMES apud BEZERRA, Laura. Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil. Op. cit., p. 197.

construir a ponte entre a conservação, a história e a memória audiovisual e o acesso, a difusão, a reflexão e os estudos de cinema.

Sabe-se que na história dos arquivos brasileiros essa relação não se deu de forma tão orgânica, tendo a difusão ocupado lugar de maior destaque durante quase toda a trajetória das instituições. Nas últimas décadas, contudo, esforços foram realizados para o fortalecimento da preservação, com a elaboração de planos e metodologias de conservação e a ampliação do campo de disputas para a implementação de políticas públicas de preservação do patrimônio audiovisual.

É preciso, então, questionar o impacto desses eventos, a repercussão de seus debates e sua capacidade de formação de público, enfim, o alcance dessas reuniões e sua relevância para a área. Mas também o seu lugar em um processo de transformação da cinefilia, da concepção de cinema como patrimônio e dos dilemas da preservação digital.

A trajetória dos festivais de cinema no Brasil carrega relação com o processo de criação das primeiras cinematecas e de valorização do cinema nacional, a partir dos anos 1950. Desde então, foram organizados seminários, simpósios e congressos de cinema brasileiro de caráter mais ou menos institucional, e, a partir da década de 1960, surgiram os primeiros festivais de cinema assim denominados.

Nos anos 1990 e 2000, houve um grande crescimento dos festivais, que passaram a se organizar como um setor do que se passou a denominar economia da cultura. Conforme observam Tetê Mattos e Antônio Leal, no texto “Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor”, o período a partir de meados dos anos 1990 é marcado pelo surgimento de diversos festivais voltados para temáticas e formatos específicos, como animação, documentário, cinema etnográfico, direitos humanos, cinema de arquivo, entre outros²³¹.

O surgimento do *Recine*, em 2002, ocorre em um momento de crescimento dos festivais no país, com o surgimento de eventos temáticos. Aqui, o cinema de arquivo, a preservação e os acervos cinematográficos e audiovisuais foram colocados como eixo de um festival organizado por uma instituição arquivística de destaque no país. Desse modo, a proposta levada a cabo pelo Arquivo Nacional tinha características próprias, que o singularizaram em meio ao conjunto de festivais.

A criação do *Recine* aconteceu em um momento de efervescência do setor de festivais no país, e foi acompanhada do surgimento de pelo menos dois outros eventos ainda

²³¹ MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. Op. cit.

nos 2000: em 2006 o *CineOP*, mostra dedicada ao patrimônio e, em 2007, a *Jornada Brasileira do Cinema Silencioso*, a cargo da Cinemateca Brasileira.

O tema da preservação audiovisual ganhou novo fôlego nas últimas duas décadas, conforme aponta Laura Bezerra²³². Nesse sentido, a criação de festivais voltados para essa questão, por parte de órgãos dedicados à guarda de arquivos de imagens em movimento do país e outras instituições, não configura atitude isolada ou menor, e deve ser analisada em sua relação com uma rede ampliada de projetos e discussões sobre a memória, o patrimônio e o direito de acesso ao que resta do passado.

Nos anos 2000, portanto, a temática da memória não estava restrita ao espaço dos arquivos, tampouco ao universo dos acervos audiovisuais. O tema do acesso à informação ganhou a esfera pública nesse período, como parte de processos políticos mais amplos de construção e publicização de memórias na esfera civil e na academia, desde a redemocratização nos anos 1980.

Também nos anos 2000, um importante movimento pela abertura da documentação do período ditatorial foi encampado por instituição arquivísticas e acadêmicas do país, em um projeto de revelação de memórias e de abertura desses acervos ao público, com destaque para o projeto *Memórias reveladas*, que reuniu importante acervo sobre a história política recente do país no período da Ditadura Militar (1964-1985), acessível através de uma plataforma digital sob a administração do Arquivo Nacional²³³.

Da mesma forma, o surgimento de uma relação entre festivais de cinema e a questão dos arquivos ocorre, no Brasil, em meio a uma aproximação recente entre arquivologia e história. Desse contato têm sido elaboradas novas concepções sobre o papel dos arquivos em relação aos seus públicos, colocando-se a necessidade de expansão, diversidade e interação das pessoas com o espaço do arquivo/museu.

Um olhar diferenciado para o público também tem sido construído por parte da historiografia, especialmente a partir do crescimento da história oral desde os anos 1960. Dessa maneira, desde os anos 1970, observa-se, em vários países, o desenvolvimento de reflexões sobre o caráter público do trabalho do historiador, bem como sobre as diferentes formas de relação das sociedades com seu passado.

²³² BEZERRA, Laura. A preservação audiovisual no governo Lula. *Anais do Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e práxis*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010. p. 1-16.

²³³ Projeto disponível em: <<http://www.memoriasreveladas.gov.br/>>.

Essas questões têm sido organizadas a partir da noção de história pública, que, no Brasil, através da Rede Brasileira de História Pública – RBHP, já completa quase uma década de sistematização de trabalhos, pesquisas e encontros.

Um dos principais ramos dessas reflexões sobre a história e seus públicos tem sido a valorização de trabalhos desenvolvidos fora do ambiente acadêmico, por instituições como museus, arquivos, bibliotecas públicas e outros espaços de memória. Incluem-se nesse caso tanto a atuação de historiadores nesses espaços como as pesquisas e atividades levadas a cabo pelas equipes desses locais, voltadas para a memória, a história e o patrimônio, em relação com seus distintos públicos.

A noção de história pública abarca, assim, tanto a divulgação histórica empreendida pelos historiadores de ofício, como atividades profissionais em diferentes setores, que tomam o tema da história e os usos do passado como a matéria de suas produções, e nesse caso pode-se considerar a atividade cinematográfica e os seus desdobramentos arquivísticos como espaços em que se exercita uma história pública²³⁴.

As demandas atendidas pelos arquivos em sua relação com a história são distintas das preocupações dos historiadores acadêmicos; ainda assim, como observado por Di Chiara e Re, existe uma relação recíproca entre o trabalho dos pesquisadores/historiadores e o dos arquivos²³⁵. Desse modo, existe um elo entre os estudos históricos/fílmicos e as atividades de conservação, preservação e restauro.

O pesquisador também forma parte do público do arquivo, sendo uma audiência de tipo específico, com suas próprias demandas. Os arquivos lidam com públicos variados, para além dos pesquisadores, e têm buscado ampliar a abrangência e diversidade de suas ações, a fim de atingir outras audiências.

No caso do Arquivo Nacional, há grande circulação de pessoas em busca de informações sobre documentos e registros. Para além dos serviços de guarda, acesso e conservação dos acervos, o Arquivo promove exposições, eventos, cursos, debates, entre eles os festivais de cinema de arquivo.

O trabalho promovido nos últimos anos no âmbito do *Recine*, e mais recentemente do *Arquivo em Cartaz*, pretende alcançar, especialmente no formato das oficinas e nas atividades com as escolas, uma união entre fazer fílmico, produção e formação de público

²³⁴ ALMEIDA, Juniele; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo. Introdução. In: _____. (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 12.

²³⁵ DI CHIARA, Francesco; RE, Valentina. Film Festival/Film History: The impact of film festivals on cinema historiography. *Il Cinema Ritrovato and beyond*. Op. cit.

para o cinema nacional. Esses festivais visam promover um encontro entre cinema, história e público.

É preciso perguntar, contudo, que público é esse e qual a relação entre os festivais de filmes de arquivo e as novas formas de cinefilia. Vale lembrar que as mudanças provocadas pela passagem para o digital, da produção ao consumo, coincidiram com o surgimento das primeiras mostras e festivais dedicados às imagens de arquivo, na passagem para os anos 1980. Também não é menos importante o fato de que essas transformações afetaram profundamente a relação com os filmes, agora disponíveis em formatos como o VHS, o DVD e, mais recentemente, o Blu-Ray, além das plataformas de exibição pela Internet.

Esse processo dá origem a novas relações com o cinema por parte do público, o que Elsaesser vai nomear segunda geração de cinéfilos, dividida ela própria em duas formas de reação às mudanças desse período. O primeiro desses perfis de cinéfilos contemporâneos é assim descrito:

Não me alongarei no comentário sobre a cinefilia que manteve a fé no autor, uma crença recompensada por aquela sensação especial de estar na presença de um novo talento e ter o privilégio de comunicar esse encontro com a genialidade para outros. Em lugar de descobrir em diretores de filmes B autores em meio à máquina hollywoodiana, como fez a primeira geração, esses cinéfilos encontram suas figuras negligenciadas entre os independentes, a vanguarda, e as filmografias nacionais emergentes do cinema mundial. O habitat natural dessa cinefilia não é nem a universidade nem os cinemas de segunda categoria das cidades, mas o festival de filmes e o museu de cinema, cujos circuitos cada vez mais internacionais o cinéfilo crítico, programador ou distribuidor frequenta como flaneur, garimpeiro e explorador.²³⁶

A relação entre a ampliação do circuito internacional dos festivais e essa forma de cinefilia, desde os anos 1980, parece clara. Igualmente curiosa é a relação entre o festival e o museu feita pelo autor, cujas implicações parecem guardar profunda relação com o surgimento do arquivo como temática especializada no interior do universo dos festivais de filmes, também nos anos 1980.

²³⁶ ELSAESSER, Thomas. *Cinephilia or the uses of disenchantment*. Op. cit., p. 36. Traduzido do original pela autora: “I shall not say too much about the cinephilia that has kept faith with the auteur, a faith rewarded by that special sense of being in the presence of a new talent and having the privilege to communicate such an encounter with genius to others. Instead of discovering B-picture directors as auteurs within the Hollywood machine, as did the first generation, these cinephiles find their neglected figures among the independents, the avant-garde, and the emerging film nations of world cinema. The natural home of this cinephilia is neither the university nor a city’s second-run cinemas, but the film festival and the film museum, whose increasingly international circuits the cinephile critic, programmer, or distributor frequents as flaneur, prospector, and explorer.”

Não parece coincidência que seja justamente esse um período de debates sobre a memória, tema que ganha destaque na academia, nas artes e na esfera pública em geral, um fenômeno já analisado e discutido por diversos autores, como Andreas Huyssen²³⁷ e François Hartog²³⁸.

Vale ainda lembrar a relação entre cinema e patrimônio, simbolizada na união entre a UNESCO e a FIAF, parceria que tem sido forte patrocinadora dos debates sobre a preservação audiovisual, a partir de um entendimento do cinema enquanto patrimônio cultural.

A sedução pela memória e o gosto pelo arquivo certamente são elementos fundamentais do sucesso desses festivais de filmes de arquivo e do circuito de festivais em geral, alimentados por essa nova velha cinefilia, ávida por novos autores e filmes restaurados exibidos em seus formatos originais.

Mas, se esse é apenas um lado da cinefilia contemporânea, de acordo com Elsaesser²³⁹, o outro lado desse fenômeno tem lugar no reconhecimento do valor econômico do passado cinematográfico pela própria indústria cinematográfica, que passa a explorar as possibilidades de transformação desse material em produto vendável, a partir do uso das novas tecnologias pós-analógicas. As mudanças na cinefilia envolvem, desse modo, alterações nos modos de consumo das imagens fílmicas que se processam nas primeiras décadas do século XXI.

Os festivais de filmes de arquivo caminham, assim, entre dois públicos, duas formas atuais da atração pelo cinema, a atração exercida pelo arquivo em sua materialidade e a transformação do passado cinematográfico em mercadoria pela indústria, através da televisão e dos formatos domésticos do vídeo.

A atração dos públicos para esses festivais, muitas vezes, é movida justamente pelo valor adquirido pela exibição de formatos analógicos em uma era digital. A questão do público coloca um dilema e um risco para os arquivos e seus festivais nessa era pós-analógica do cinema, uma vez que a aposta nas projeções analógicas como diferencial pode significar uma redução do público a uma audiência elitizada. Esse problema já fora apontado por Paolo Cherchi Usai:

Como vimos anteriormente, “festivais de filmes de arquivo” podem se tornar espaços nos quais a indústria celebra seu próprio trabalho de preservação,

²³⁷ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.

²³⁸ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 267 p.

²³⁹ ELSAESSER, Thomas. *Cinephilia or the uses of disenchantment*. Op. cit.

com o tático beneplácito de curadores e programadores. Outra possibilidade é a de que os poucos festivais de filmes de arquivo que consigam sobreviver à maré digital são aqueles ligados aos espaços remanescentes em que se encontrarão projeções analógicas: os próprios arquivos filmicos. Ainda, outra vez, a história completaria um círculo, e a história do cinema voltaria ao lugar onde começou – o objeto de um evento de elite para uma audiência elitizada.²⁴⁰

Esse dilema não é privilégio dos festivais de filmes de arquivo, uma vez que atravessa a história do cinema, na forma do problema do cinema como arte ou como entretenimento, espetáculo e indústria. Talvez possamos, no entanto, apostar em um debate que, para além de uma visão dicotômica do dilema dos públicos do cinema, possa pensar as articulações entre consumo e cinefilia.

Nesse sentido, parece importante lembrar que o apelo dos festivais de filmes de arquivo depende tanto da capacidade desses eventos de mobilizar a cinefilia do século XX – atraindo amantes do cinema para a exibição em formatos de película específicos e já ultrapassados, cada vez mais raros com a ampliação do digital –, como de sua relação com a crescente mercantilização dessas imagens. Ao atrair pessoas de vários lugares do mundo para as cidades e instituições onde são realizados, esses festivais também se integram à indústria que alimenta o valor econômico do passado cinematográfico.

A questão apresentada por Usai é de acesso e nos leva a pensar quem são os públicos do cinema, ou seja, de que forma os festivais de filmes de arquivo participam da mercantilização do passado.

A problemática dos públicos nos abre para o tema do próximo capítulo, no qual nos dedicaremos a pensar os usos do passado no cinema em relação com os festivais de filmes. Nesse caso, a reflexão sobre os públicos do cinema se encontra com os públicos da história, em que se consideram as formas audiovisuais da história na produção, debate e circulação de conhecimento sobre o passado.

²⁴⁰ USAI, Paolo Cherchi. The archival film festival as a “Special Event”: a framework for analysis. Op. cit., p. 37. Traduzido do original pela autora: “As we have seen earlier, “archival film festivals” could become places where the industry celebrates its own preservation work, with the tactical blessing of curators and programmers. Another possibility is that the very few archival film festivals that may be able to survive the digital tide are those connected to the last remaining places where analogue projection will be found: the film archives themselves. Yet, again, history would go full circle, and film history would return to the place where it was born – the object of an elite event for an elite audience.”

O que podemos aprender sobre a questão do documento a partir da prática do cinema? Que não há documento sem olhar. De modo que não há cinema sem espectador.

Jean-Louis Comolli²⁴¹

²⁴¹ Tradução livre do original pela pesquisadora: “Que nous apprend la pratique du cinéma sur la question du « document » ? Qu’il n’y a pas de document sans regard. De même qu’il n’y a pas de cinéma sans spectateur. COMOLLI, Jean-Louis. Mavauses fréquentations: document et spectacle. *Images Documentaires*. N. 63, 2008. [n.p]

3 FESTIVAIS DE CINEMA E USOS PÚBLICOS DO PASSADO

Pensar a dimensão pública do conhecimento histórico incita historiadores e historiadoras a refletirem a respeito de seu próprio tempo, sobre a prática historiadora e as implicações de seu métier no mundo social.

Ana Maria Mauad; Ricardo Santhiago e Viviane Borges²⁴²

No último capítulo da tese, nosso debate se concentra nas relações entre cinema e história pública. A partir da análise do papel dos festivais *Recine* e *É Tudo Verdade* entre os anos 1996 e 2014, desenvolve-se, nas páginas seguintes, uma reflexão sobre o lugar do cinema documental e de arquivo no agenciamento de representações do passado no Brasil, ao longo dos anos 1990 e 2000.

Com base em uma história cultural do cinema, investiga-se os festivais de cinema como fenômeno histórico, colocando em questão seu papel enquanto espaços de exibição, circulação, debate e promoção da cultura visual no país, em meio a um processo de transformação da própria experiência cinematográfica na passagem do século XX para o XXI, em que adquirem relevância as temáticas do documentário e do arquivo.

A partir do debate sobre os “usos cinematográficos da história”, proposto por Sylvie Lindeperg²⁴³, em diálogo com as reflexões sobre história pública e os estudos dos festivais de filmes como fenômeno histórico, buscamos articular nesse capítulo: a relação com os públicos, as trocas comerciais no campo do cinema e as formas de acionar/operar o passado cinematograficamente.

Dessa maneira, a proposta consiste em discutir os festivais de filmes como parte da experiência cinematográfica contemporânea, invocando a noção de espaço público visual²⁴⁴

²⁴² BORGES, Viviane Trindade; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). Introdução. In: _____. *Que história pública queremos?* São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 9-11.

²⁴³ LINDEPERG, Sylvie. Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire. Op. cit.

²⁴⁴ Vale citar todo um conjunto de estudos importantes sobre o espaço público nas sociedades contemporâneas, incluindo aqui o conceito de esfera pública conforme desenvolvido por Habermas, bem como a reflexão crítica posterior. Nessa linha inspirada por Habermas, merece menção o trabalho de Cindy Wong sobre festivais a partir da noção de esfera pública e seu esforço em analisar como “festivais de filmes participam, portanto, em variadas esferas públicas no mundo mais amplo, trazendo sua própria contribuição para a formação discursiva das esferas públicas e sua conceituação”. Traduzido do original em inglês pela pesquisadora: “Film festivals thus participate in the varied public and counterpublic spheres in the larger world, adding their own contributions to the discursive formation of the public spheres and to our conceptualization of them”. WONG, Cindy Hing-Yuk. Publics and counterpublics: rethinking film festivals as public spheres. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film festivals: history, theory, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 86; HARIMAN, Robert; LUCAITES, John Louis. *Public image: photography and civic spectatorship*. Chicago; London: Chicago University Press, 2016.

como categoria para pensar a relação do cinema e da história com seus públicos²⁴⁵. Essa categoria permite desenvolver a noção de espaço público como espaço de circulação, disputa e compartilhamento de imagens no âmbito de uma cultura visual, em um processo que se faz pela conformação de públicos espectadores/produtores e pela existência de espaços físicos expositivos onde as imagens são exibidas, circulam e podem ser compartilhadas coletivamente.

Assim, no escopo desse capítulo, a noção de espaço público visual possibilita articular as distintas dimensões da reflexão sobre os públicos dos festivais cinematográficos: o público como audiência e o espaço público como “lugar” político, que invoca tanto a divisão público/privado como a criação de laços de identidade entre grupos sociais distintos.

A dimensão visual desse espaço nos remete à importância adquirida pelas imagens nas sociedades contemporâneas, e sua relação com a experiência histórica, conforme argumentação de Ana Mauad:

As considerações em torno da elaboração de um espaço público visual associam-se à existência de uma cultura visual em que os meios de produzir imagens, fixas e em movimento, não só criam representações sobre o mundo visível, em um movimento de dar a ver e de conhecer o mundo representado em imagens, mas instituem, elas mesmas, a visibilidade do mundo por meio de imagens. Entretanto, há que se avaliar as dimensões históricas das culturas visuais e as economias de trocas simbólicas que se estabelecem entre os diferentes grupos sociais, para compreendermos as formas que esse espaço público visual assumiu ao longo do tempo e na atualidade.²⁴⁶

Nesse sentido, a reflexão sobre o espaço público visual não se separa das questões que dizem respeito à experiência histórica no capitalismo, nos remetendo ao espaço ocupado pelas imagens nas formas de sentir e elaborar a história desde a segunda metade do século XIX, sendo o cinema parte desse processo.

Desse modo, traçando uma relação entre o cinema como experiência histórica e sua inserção na cultura visual, nesse capítulo a reflexão sobre o espaço público visual deve se dirigir para as configurações desses espaços no Brasil, nos anos 1990 e 2000.

A questão dos públicos do cinema como audiência impõe refletir sobre o papel e o alcance dos festivais na formação de público para o cinema. No caso específico dos festivais *Recine* e *É Tudo Verdade*, é necessário enfrentar os dilemas do público cinematográfico no Brasil enquanto nação periférica, com desdobramentos para os públicos do documentário e do

²⁴⁵ WARNER, Michael. Publics and counterpublics. *Quarterly Journal of Speech*, v. 8, n. 4, p. 413-425, nov. 2002.

²⁴⁶ MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga... Op. cit., p. 255.

filme de arquivo.

Partindo das audiências dos festivais para os públicos cinematográficos, a discussão alcança outra dimensão da categoria público, qual seja, a construção de um espaço público no sentido do compartilhamento de uma mesma experiência (áudio)visual a partir dos filmes, elemento que está no cerne das formas modernas do público, segundo Warner²⁴⁷.

Assim, uma das possibilidades dos festivais é atuar na formação de públicos, fazendo reverberar uma vivência comum que pode se prolongar para outros lugares, e, ao mesmo tempo, repercutir outras práticas espectadoras. Esse partilhar das imagens proporcionado pelo cinema, que se intensifica na temporalidade, a um só tempo efêmera e repetida, dos festivais²⁴⁸, evoca “o espaço público compreendido como espaço comum e compartilhado”²⁴⁹.

Lidamos, nesse caso, com a dimensão de comunidade do espaço público, das vivências coletivas próprias às sociedades contemporâneas. Mas esse lugar onde habita o homem comum é também o espaço da política como forma de participação e como lócus para a expressão dos conflitos e diferenças. Nesse caso, tratamos do público como arena de debates e disputas, elementos que não são estranhos ao universo dos festivais filmicos.

Nesse sentido, devemos lembrar a inserção dos festivais de cinema no espaço público por meio dos debates, das disputas políticas e do engajamento de profissionais do audiovisual e de suas audiências. A partir desses eventos, embates são travados na imprensa, gerando polêmicas que mobilizam críticos e estudiosos do cinema, e colocam em disputa os sentidos atribuídos aos filmes, movimentos e tendências.

No interior desse complexo feixe de articulações entre cinema e espaço público, pode-se colocar em questão os festivais na sua capacidade de fomentar o debate público e estimular a participação de profissionais e públicos do audiovisual. Para os fins desse trabalho, mostra-se particularmente interessante pensar se e como esses eventos puderam ser instâncias de reverberação das discussões sobre o cinema e sua capacidade de mobilizar o passado, ao plasmar formas audiovisuais da história.

Essa noção do espaço público como esfera das vivências comuns tem sido desafiada pelo mercado, instância que recoloca e complexifica as separações entre público e privado nas

²⁴⁷ WARNER, Michael. *Publics and counterpublics*. Op. cit.

²⁴⁸ Faz-se menção aqui ao artigo de Janet Harbord sobre a temporalidade dos festivais – entre evento (efêmero) e estrutura (continuidade) – e as experiências contemporâneas do tempo em transformação no início do século XXI. Ver: HARBORD, Janet. *Contingency, time and event: an archaeological approach to the film festival*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film festivals: history, theory, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 69-82.

²⁴⁹ MAUAD, Ana Maria. Como as fotografias visualizam a história pública? In: BORGES, Viviane Trindade; MAUAD, Ana Maria; SANTIAGO, Ricardo (Org.). *Que história pública queremos?* São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 121-129.

sociedades contemporâneas. O dilema entre o aspecto artístico versus a condição de objeto de consumo e sua inserção na cultura de massas e de mídia atravessa a história do cinema.

É preciso, assim, pensar o lugar das trocas comerciais nos festivais de filmes e a importância das mesmas para a circulação das obras cinematográficas nos circuitos dessa indústria, em relação com o processo de reconhecimento do cinema como arte e de consolidação dos circuitos do *Cinemas d'Art et d'Essai*²⁵⁰ na Europa. Como nos lembra Cindy Wong²⁵¹, comentando o valor simbólico e potencial de trocas gerado pela circulação de filmes no circuito festivalero: “[...] os filmes ‘trocados’ são mais do que mercadorias”.

Os festivais são, cada vez mais, espaços nos quais a indústria cinematográfica se faz presente, sendo suas redes importantes para a realização de trocas comerciais que são fundamentais para a inserção das obras no mercado exibidor. Nesse processo, os festivais garantem sua relevância de acordo com a sua capacidade de distribuir capital comercial e simbólico. É preciso, nesse sentido, “colocar em questão o papel dos festivais no lançamento, fabricação, promoção, consagração e, por que não, canonização de artistas, obras, movimentos ou formas artísticas”²⁵².

O peso das trocas comerciais realizadas a partir desses eventos cinematográficos tem sido ampliado nas últimas décadas, com a consolidação de modelos neoliberais de financiamento da cultura, ampliando as seções industriais na programação festivalera. O lugar do mercado nos festivais torna mais complexa a discussão sobre esses eventos enquanto espaços de formação de públicos.

Uma reflexão sobre o cinema e seus públicos não pode ignorar, assim, o estatuto entre arte e mercadoria na história do cinema, devendo portanto se dar no cruzamento entre economia, cultura e política. É preciso, desse modo, considerar tanto o papel dos festivais na indústria cinematográfica, em relação ao potencial de formação de públicos, como o potencial das imagens cinematográficas para “instigar debates públicos quando viajam a novos lugares, encontrando novas audiências”²⁵³.

²⁵⁰ *Cinemas d'Art et d'Essai* é uma expressão usada para designar o circuito das salas de cinema dito de arte, em especial na Europa, em oposição ao modelo de salas que exibem filmes de padrão comercial, voltados ao grande público. Esses cinemas estão em associação, desde 1955, na *AFCAE – Association Française des Cinemas d'Art et d'Essai*.

²⁵¹ WONG, Cindy Hing-Yuk. *Film festivals: culture, people, and power on the global screen*. Op. cit., p. 86.

²⁵² Traduzido do original pela pesquisadora: "Un des intérêts majeurs de cette histoire appliquée aux festivals est de mettre en valeur leur rôle de lancement, de fabrication, de promotion, de consécration, et pourquoi pas de canonisation d'artistes, d'œuvres, de mouvements ou de formes artistiques". In: GOETSCHÉL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia. Introduction: le festival, objet d'histoire. Op. cit. p.13

²⁵³ WONG, Cindy Hing-Yuk. *Film festivals: culture, people, and power on the global screen*. Op. cit., p. 86.

Essa possibilidade apresentada pelo encontro com as audiências nos apresenta uma última dimensão para a questão do público em relação aos festivais cinematográficos. As complexas interligações entre cinema e história vêm se somar à nossa reflexão, nos levando a uma discussão sobre os encontros entre cinema, história e público nos festivais cinematográficos, colocando em relevo as potências do cinema em tornar visíveis determinados sujeitos, movimentos e/ou acontecimentos do passado e colocá-los em debate para públicos amplos.

Como nos lembra Michèle Lagny²⁵⁴, o cinema tem se apropriado da história de diversas formas desde a sua criação, seja produzindo narrativas audiovisuais que provocam discussão públicas sobre o passado, ou colocando-se como meio privilegiado para a visualização da história no tempo presente. Mostra-se, assim, particularmente relevante discutir os usos públicos do passado agenciados pelo cinema, lembrando que a ideia dos “usos” do passado tem sido importante prática para o entendimento sobre os modos como distintos públicos se apropriam da história, no âmbito da história pública.

A história pública nos oferece, nesse caso, uma plataforma de observação para pensar as dinâmicas em jogo entre a história e o cinema, tornando possível um diálogo entre as pesquisas nos dois âmbitos e o debate recente sobre a história pública no Brasil. Desse modo, pode-se propor que os usos públicos do passado sejam relacionados aos “usos cinematográficos da história”²⁵⁵, noção desenvolvida pela historiadora Sylvie Lindeperg no âmbito das reflexões sobre cinema e historiografia, em consonância com os trabalhos de Lagny.

A expressão cunhada por Lindeperg envolve um esforço em compreender e analisar os diversos modos pelos quais as narrativas em audiovisual têm feito uso da história, com resultados diversos. Trata-se de refletir como determinados períodos do passado são apropriados e representados em obras cinematográficas e como esses usos se alteram ao longo do tempo, colocando como questão a ideia de uma “escritura cinematográfica da história”²⁵⁶.

A aproximação com a história pública nos permite pensar essas formas audiovisuais do passado como narrativas de história pública. Esse movimento insere essa tese em um conjunto de trabalhos reunidos sob uma rede brasileira que se encaminha para o seu quinto evento em 2020, particularmente aqueles que pensam as imagens.

Como afirma Mauad, “o que me interessa indagar é justamente a dimensão pública

²⁵⁴ LAGNY, Michèle. *Imagens audiovisuais e história do tempo presente*. Op. cit. 2012, p. 24.

²⁵⁵ LINDEPERG, Sylvie. *Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire*. *CiNéMAS*, v. 14, n. 2-3, 2004. p. 191.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 194.

da experiência visual, que ao colocar o espectador face à representação do passado lhe atribuíra uma consciência histórica”²⁵⁷. Para o objeto dessa pesquisa, acredita-se que os festivais de cinema, em especial aqueles voltados para o documentário e o filme de arquivo, têm sido espaços importantes para analisar essas relações na contemporaneidade.

No percurso desse capítulo testaremos essa hipótese, convidando a participar dessa trajetória os públicos dos festivais de filmes, do cinema documentário, do cinema nacional e da história.

3.1 Políticas, públicos e festivais de cinema no Brasil, anos 1990 e 2000

...em toda Iberoamérica vemos aparecer novos festivais de cinema documental que, apesar de funcionar como catalizadores fundamentais da cultura documental na região, ainda enfrentam o desafio de conseguir ser um verdadeiro apoio ao setor profissional que os nutre.

Aida Vallejo²⁵⁸

Conforme desenvolvido nos capítulos anteriores, os festivais *É Tudo Verdade* e *Recine* surgiram, respectivamente, nos anos 1990 e 2000, em um momento de ampliação do circuito dos festivais no país, segundo uma tendência mundial. Nessa primeira seção do capítulo, interessa pensar os pontos comuns e as diferenças entre os festivais no que diz respeito ao formato, com destaque para a relação com os públicos na trajetória de cada evento.

Criados com cinco anos de diferença, os dois festivais cinematográficos estudados nessa tese são representantes de eventos temáticos, fenômeno que remonta aos anos 1960, mas que ganha novos contornos desde o final da década de 1980, conforme relatado por De Valck²⁵⁹. A criação dos festivais de cinema de arquivo pelas cinematecas de Bolonha e Pordenone e o surgimento do festival de documentários de Amsterdam, IDFA, são exemplos desse processo.

Ao longo dos anos 1990 e 2000, o circuito internacional dos festivais ganhou complexidade na sua rede de trocas e adquiriu novas características para além da

²⁵⁷ MAUAD, Ana Maria. O passado em imagens: artes visuais e história pública. In: ALMEIDA, Juniele; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 89-90.

²⁵⁸ Tradução livre do original pela pesquisadora: *...en toda Iberoamérica vemos aparecer nuevos festivales de cine documental que, a pesar de funcionar como catalizadores fundamentales de la cultura documental en la región, aún se enfrentan al desafío de conseguir ser un verdadero apoyo al sector profesional que los nutre*. VALLEJO, Aida. Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica. Op. cit.

²⁵⁹ DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia* Op. cit.

especialização e do crescimento do número de eventos. Assim, o período se caracteriza pela passagem do modelo de programação dominante entre os anos 1960 e 1980 – no qual a figura do programador era central e se afirmavam o cinema de autor e a cinefilia – para o formato mais profissional do curador a partir dos anos 1990.

Nesse sentido, o *É Tudo Verdade* é um exemplo desse perfil de organização e profissionalização do setor dos festivais cinematográficos, tendo à frente do evento, como curador, Amir Labaki. Responsável pela estrutura do evento, Labaki construiu também importantes relações que lhe garantem trânsito no circuito internacional dos festivais, conferindo um lugar para o *É Tudo Verdade* no rol dos eventos dedicados ao documentário.

Aida Vallejo, em texto sobre os festivais de documentário ibero-americanos desde os anos 1950, coloca o *É Tudo Verdade* em lugar de destaque entre os eventos criados na América Latina nos anos 1990. A autora ressalta a rede de contatos estabelecida por Labaki à frente do festival, posição que o ajudou a alavancar o evento e colocar-se como figura-chave nas trocas transnacionais entre América Latina e Europa, no interior do circuito internacional de festivais documentais:

Com uma ampla experiência em festivais internacionais, desde o início o diretor se beneficiou de seus contatos no circuito, contando com convidados como a diretora do IDFA Ally Derks. Labaki foi membro do conselho do IDFA de 2003 a 2012, o que mostra sua influência na circulação do cinema da América Latina para a Europa e vice-versa. O festival teve um papel crucial na exibição e apoio do documentário brasileiro, contribuindo para a sua difusão tanto através do próprio festival [...], como no circuito comercial televisivo.²⁶⁰

Já o *Recine*, muito embora também possa ser caracterizado como um festival temático e pela figura do curador, nesse caso ocupada por Clóvis Molinari Jr. – cujos contatos e concepção foram fundamentais na estruturação do evento –, apresenta outras relações com o universo dos festivais e do cinema. Organizado a partir de uma instituição pública, o AN, e uma produtora, o *Recine* se estabeleceu a partir de vínculos formados com agentes e espaços dos circuitos internacionais que envolvem o cinema de arquivo, a preservação audiovisual e os festivais de filmes de arquivo.

Se comparada ao *É Tudo Verdade*, a capacidade de articulação internacional do *Recine* esteve mais restrita em termos da sua inserção nos circuitos festivaleiros mais amplos, bem como na sua relação com a indústria cinematográfica – ao menos no escopo das observações da presente pesquisa. Nota-se, entretanto, uma rede de relações e trocas

²⁶⁰ VALLEJO, Aida. Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica. Op. cit.

estabelecidas com cinematecas e arquivos de vários países, em que vale destacar a associação do AN à *FIAF – Federação Internacional dos Arquivos Fílmicos*. Esses contatos internacionais foram importantes para garantir o acesso a obras exibidas em sua programação, e também para divulgar o evento, atraindo diretores estrangeiros a inscrever seus trabalhos na mostra competitiva.

Além das mudanças no modelo de programação dos festivais desde os anos 1980, esse período na história dos festivais como fenômeno integrado foi acompanhado da entrada do Terceiro Setor e formas privadas de financiamento, impulsionadas pelo advento do neoliberalismo. Esse fenômeno tem sido analisado na bibliografia especializada nos festivais de filmes, por autores como Skadi Loist, que ressalta, em relação ao contexto europeu, como “o advento do neoliberalismo [...] levou o Estado de bem-estar social a usar a lógica mercadológica da privatização”²⁶¹.

Desde os anos 2000, guardando relações com as políticas neoliberais e a entrada maior do Mercado no circuito internacional dos festivais, observa-se, ainda, uma tendência dos festivais em ampliar suas áreas de atuação e espaços de exibição para incluir atividades antes do âmbito da produção e da distribuição²⁶².

Seções industriais como mercados, oficinas (*workshops*) e fundos de financiamento passaram a ocupar a programação do circuito festivaleiro, criando espaços de encontro entre os diferentes polos da atividade cinematográfica, da produção à exibição. Oficinas com caráter profissional passaram a ser oferecidas para o desenvolvimento de roteiros, para projetos em andamento, com destaque para o formato das coproduções – um exemplo importante, com desdobramentos para o cinema brasileiro, são os programas mantidos pelo festival de *Sundance*, nos Estados Unidos, em especial seus laboratórios de elaboração de roteiros²⁶³.

²⁶¹ Traduzido do original pela pesquisadora: “the rise of neoliberalism [...] pushed the welfare state to start using the business logic of privatization”. LOIST, Skadi. The film festival circuit: networks, hierarchies and circulation. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film festivals: history, theory, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 58.

²⁶² Sobre o tema, ver: ROSS, Miriam. The film festival as producer: Latin American films and Rotterdam’s Hubert Bals Fund. *Screen*, v. 52, n. 2, p. 261-267, Summer 2011; DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 276 p.; VALLEJO, Aida. Industry sections: documentary film festivals between production and distribution. *Illuminace*, v. 26, n. 1 (93), p. 65-82, 2014.

²⁶³ Lúcia Nagib discutiu as repercussões da participação de jovens cineastas brasileiros nesses laboratórios, ressaltando a presença de filmes que tiveram impacto no cinema nacional, assim como a importância desse e outros laboratórios semelhantes, para o estabelecimento de formatos internacionais para o cinema independente mundial nas últimas décadas. Ver: NAGIB, Lúcia. Going global: the Brazilian scripted film. In: HARVEY, Sylvia (ed.). *Trading culture: Global traffic and local cultures in film and television*. Eastleigh, UK: John Libbey Publishing, 2006. p. 95-104.

Essas oficinas estão ligadas, em alguns casos, a fundos que sustentam a criação de produtos audiovisuais. Assim, pode-se observar, nas últimas duas décadas, a criação de fundos para financiamento de projetos audiovisuais com diferentes modalidades, desde roteiro até finalização. Os fundos foram, em geral, estabelecidos por festivais de países desenvolvidos da Europa e da América do Norte, a fim de auxiliar financeiramente a produção de filmes em países em desenvolvimento, em áreas como Ásia, Oriente Médio, África, Leste Europeu e América Latina.

A criação desses fundos, como o *Cine en construcción*, mantido pelos festivais *Rencontres de Toulouse* e *Festival Internacional de Cine de San Sebastián*, o *Hubert Bals Fund* do festival de Roterdam e o *IDFA Bertha Fund*, mantido pelo festival de documentários de Amsterdam, representou uma mudança no papel dos festivais no campo do cinema, marcando a atuação desses eventos também como produtores²⁶⁴. Outra modalidade criada pelos festivais nas últimas décadas, que aproximou o circuito festivaleiro da indústria cinematográfica, foram os mercados. Esses se ligam mais diretamente ao espaço da distribuição e da exibição. Esses espaços, como o *Docs for Sale*, também do *IDFA*, oferecem a empresas do ramo da exibição audiovisual, por meio de encontros presenciais e/ou plataformas online, um catálogo de filmes selecionados a cada ano. A programação do evento, bem como os fundos e oficinas fornecem grande parte dos títulos que serão expostos nos mercados.

A presença dessas seções ligadas à indústria cinematográfica tem transformado o perfil dos principais festivais audiovisuais internacionais, alterando o lugar de importância desses eventos para o cinema, ao ponto de podermos considerá-los pontos nodais da indústria cinematográfica, como observa Iordanova²⁶⁵.

Essas mudanças não dizem respeito apenas ao lugar dos festivais na economia da cultura, mas também a transformações históricas no que diz respeito aos modos de ver, consumir, exibir filmes. Nesse caso, cabe questionar, como faz Vallejo²⁶⁶, a partir das reflexões propostas por Janet Harbord, em *Film Cultures*²⁶⁷, o papel dos festivais na conformação das práticas e modos de produção e circulação dos filmes nas sociedades contemporâneas²⁶⁸.

²⁶⁴ ROSS, Miriam. The film festival as producer: Latin American films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. Op. cit.

²⁶⁵ IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*. v. 1, n. 3, 2015. p. 7.

²⁶⁶ VALLEJO, Aida. Industry sections: documentary film festivals between production and distribution. Op. cit.

²⁶⁷ HARBORD, Janet. *Film Cultures*. London: Sage publications, 2002. 191 p.

²⁶⁸ Harbord usa o termo culturas filmicas, no plural, para designar estruturas no interior do cinema que designam diferentes formas de relação com as imagens filmicas desde a produção até a recepção.

Respeitadas as especificidades do circuito de festivais brasileiro em relação ao contexto europeu e mundial, e consideradas as características de funcionamento dos eventos estudados nessa tese, é necessário lembrar que a onda de crescimento dos festivais cinematográficos no Brasil desde os anos 1990 se deu em meio a um período de vigência de uma legislação de apoio à cultura baseada em incentivos fiscais, com destaque para a Lei do Audiovisual, de 20 de julho de 1993.

Essa legislação para a cultura marcou a adoção de um modelo neoliberal de financiamento para a área, incluindo o cinema. Por um lado, essas leis foram responsáveis por “estimular a produção cinematográfica, que naquele momento estava órfã de investimento”²⁶⁹, no entanto, com esse modelo o Estado “desloca a gerência da cultura para a iniciativa privada”²⁷⁰, deixando às empresas a tarefa de escolher quais projetos devem receber financiamento.

Essas políticas culturais também proporcionaram um crescimento do setor dos festivais cinematográficos em meio ao processo da “retomada”²⁷¹. A realização dos eventos tornou-se altamente dependente desses mecanismos de financiamento, com destaque para o impacto dos editais de grandes empresas públicas, como a Petrobrás, a Caixa Econômica e os Correios, entre outras²⁷².

Diferentemente de grande parte dos festivais da Europa ocidental, muitos festivais brasileiros não cobram ingressos do público, escolha especialmente comum no caso dos festivais temáticos e com maior preocupação com a formação de público (ainda que dentro de um contexto da cinefilia). Os dois festivais estudados na tese se caracterizam pela gratuidade total da programação e pela presença de sessões voltadas especificamente, ou também, para as audiências.

O olhar para as audiências foi mais forte no *Recine*, desde a sua criação, do que no *É Tudo Verdade*, evento em que a preocupação com a formação de um público para o documentário nacional dividiu a atenção com um olhar dirigido aos profissionais do setor e a busca por um espaço de encontro, reunião, promoção e trocas cinematográficas e comerciais.

A relação com a indústria cinematográfica e o problema da viabilidade do produto nacional se fazem notar mais fortemente no *É Tudo Verdade*, podendo-se citar como exemplos a criação do programa homônimo no Canal Brasil, os prêmios com valores

²⁶⁹ BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural/ Iluminuras, 2012. p. 61.

²⁷⁰ BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações...* Op. cit., p. 61.

²⁷¹ Ver nota 7 na introdução.

²⁷² Após críticas diversas ao modelo dos incentivos fiscais, desde os anos 2000, outros modelos de apoio foram iniciados, em que se destaca a criação do Fundo Setorial do Audiovisual.

substantivos em dinheiro²⁷³, as parcerias com canais de televisão, editoras, órgãos de imprensa, empresas públicas e o circuito exibidor de salas de cinema.

Vale destacar, nesse aspecto, a importância de alguns agentes desse processo, como o Canal Brasil, responsável pelo programa acima citado; a TV Cultura e o GNT, que criaram prêmios dedicados ao festival, oferecendo como contrapartida uma janela de exibição para os filmes contemplados; o jornal Valor Econômico, no qual Labaki publica uma coluna de mesmo título do festival; a Companhia das Letras e a Imprensa Oficial, que publicaram livros lançados a partir do festival.

A formação dessas redes e seus desdobramentos foram discutidos no primeiro capítulo desta tese, dedicado ao *É Tudo Verdade*; analisá-las nos oferece a dimensão dos circuitos de circulação de imagens e textos que se conformaram a partir desse festival e sua contribuição para a consolidação do espaço público visual.

No caso do *Recine*, observa-se uma tensão entre a preocupação com as audiências e a divulgação do tema da preservação audiovisual e sua importância, o papel das cinematecas na guarda e publicização de acervos, e a relação com os profissionais do cinema, especialmente com o aspecto comercial e industrial do setor. Pode-se afirmar que essa tensão esteve na origem dos conflitos que deram fim ao evento em 2014, com o Arquivo Nacional e a produtora em polos opostos nessa tensão que atravessa o cinema como artefato cultural.

Michèle Lagny²⁷⁴, em texto de 1995 sobre três festivais de filmes de arquivo, já mencionava esse ponto como um desafio desse tipo de evento, defendendo como questão central de sua reflexão os significados dos festivais e seus públicos. Ela menciona as dinâmicas que envolvem, ao mesmo tempo, fazer viva uma memória do cinema e provocar o interesse de um público não especialista.

Em menção ao curador do festival *Il Cinema Ritrovato*, Gian Luca Farinelli, Lagny²⁷⁵ lembra que esses desafios se tornaram ainda maiores com as mudanças nas formas de fazer e ver filmes nas últimas décadas. Assim, ampliar os públicos de um festival de cinema de arquivo significa, também, lidar com audiências cada vez mais exigentes em termos da qualidade das cópias e em sua participação nos eventos.

Esse problema foi enfrentado pelo *Recine*, em que se destaca a dificuldade dos acervos no país quanto ao acesso e disponibilidade de cópias restauradas com qualidade para a exibição pública. Nesse sentido, ainda que não seja possível realizar essa pesquisa no

²⁷³ Uma tabela com os prêmios pode ser consultada nos anexos da tese.

²⁷⁴ LAGNY, Michèle. L'archive à la fête. *Cinemathèque*, n. 7, p. 98-105, 1995. p. 101.

²⁷⁵ Ibidem

escopo desse trabalho, vale questionar os efeitos positivos da criação desse e outros festivais voltados ao arquivo, no incentivo a projetos de restauração de obras cinematográficas nas últimas duas décadas.

Nas edições do *Recine*, a programação trazia várias seções voltadas para a audiência, com papel formativo, como as sessões para escolas, ou mesmo as mostras não competitivas que buscavam tornar acessível o patrimônio audiovisual nacional. As oficinas se encontravam em um nível entre o amador e o profissional, proporcionando uma experiência inicial para um público já interessado em produzir filmes. As oficinas técnicas de preservação também tinham caráter semelhante, não sendo exclusivas aos profissionais, mas com seleção e perfil voltados para pessoas com interesse e atuação na área do patrimônio audiovisual.

O *É Tudo Verdade* tinha como uma de suas ambições iniciais a formação de um público para o documentário nacional. Desse modo, a preocupação com as audiências sempre esteve presente na programação do evento, principalmente através das retrospectivas nacionais e internacionais, e das mostras não competitivas que buscavam tornar acessíveis ao público obras importantes da cinematografia documental, muitas delas exibidas pela primeira vez no país. Também a mostra competitiva internacional buscava reunir os filmes internacionais já selecionados em outros eventos e importantes lançamentos dos cineastas brasileiros.

Essa relação com o público sempre dividiu espaço com uma atenção voltada aos profissionais do cinema, críticos e pesquisadores, por meio das Conferências Internacionais do Documentário. O *É Tudo Verdade* se consolidou como lugar de encontro e trocas, estabelecendo uma rede para os profissionais e um espaço de lançamento de novos filmes e destaques do documentário brasileiro.

A partir desses dois modelos de festival, um com maior inclinação para o universo do cinema e seus profissionais, sem desconsiderar o público, e outro mais voltado para os acervos audiovisuais e suas práticas de preservação, valorizando a divulgação para diferentes públicos, é possível refletir sobre a questão dos públicos do cinema nos festivais de filmes no Brasil.

Nesse sentido, vale mencionar a especificidade do caso dos festivais temáticos dedicados ao arquivo e ao documentário e seu lugar marginal no circuito dos festivais de filmes nacional e internacional. Problema que se soma ao espaço diminuto para a cinematografia brasileira (como para outras cinematografias periféricas) no interior do mercado de cinema do país.

Conforme observado por outros pesquisadores, como Maria Paz Peirano e Mariana Amieva²⁷⁶, o circuito internacional de festivais se tornou um espaço de afirmação para cineastas de países em desenvolvimento, fundamental mesmo para que consigam espaço em seus países de origem. Desse modo, diante da problemática distribuição e comercialização dos filmes nacionais no Brasil, especialmente do documentário, é preciso reconhecer que os públicos de que falamos, quando tratamos do circuito dos festivais temáticos no país, é restrito.

A questão do público do documentário foi discutida por Teresa Trindade Noll²⁷⁷ em estudo no qual ela busca pensar sobre o suposto “boom do documentário” vivido em meados dos anos 2000. A partir dos dados de números de espectadores e lançamentos entre os anos 1996 e 2005, Noll²⁷⁸ conclui que o aumento do público do documentário nacional não acompanhou o crescimento dos lançamentos anuais, que passou de 1 em 1996 para 16 em 2004. Assim, mais filmes passaram a disputar uma mesma fatia de espectadores, apesar do aumento de 265 mil para 410 mil ingressos vendidos (em números aproximados).

O documentário ocupa, dessa maneira, um nicho no mercado cinematográfico nacional, que ganhou espaço e financiamento em termos de produção, tendo se beneficiado dos formatos das leis de incentivo para garantir uma janela nas salas de cinema. No entanto, esse canal de distribuição mostra-se insuficiente para absorver toda a produção, principalmente se considerarmos o número de obras que não alcançam o circuito exibidor.

Esse fenômeno não é de todo diferente do que acontece nos países europeus, onde o circuito de festivais foi fundamental justamente para a garantia de um lugar na indústria para o que se convencionou chamar cinema de “autor” ou de “arte”, no vocabulário dos anos 1960 e 1970. Essa cinematografia circula de forma paralela ao grande cinema comercial, formando o que se chamou de *Cinémas d’Art e d’Essai*.

Os festivais não funcionam em oposição a Hollywood, como bem observou Thomas Elsaesser²⁷⁹, mas em complemento ao modelo dos grandes lançamentos comerciais, tendo incorporado ao circuito festivaleiro grande parte dos rituais associados ao universo hollywoodiano. Nesse sentido, muito embora o circuito de festivais tenha sido fundamental para a sobrevivência do cinema europeu face ao domínio dos estúdios norte-americanos, as

²⁷⁶ AMIEVA, Mariana; PEIRANO, Maria Paz. Introducción: Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano. *Cine Documental*, n. 18, p. 1-7, 2018. Disponível em: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/introduccion-encuentros-en-los-margenes-festivales-de-cine-y-documental-latinoamericano/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

²⁷⁷ NOLL, Teresa. O documentário e seu público. *Revista Rumores*, ed. 7. v. 1, jan./jul. 2010. Os dados de público foram retirados de informações da pesquisa da autora, que podem ser encontrados no mesmo artigo.

²⁷⁸ *Ibidem*

²⁷⁹ ELSAESSER, Thomas. *European cinema: face to face with Hollywood*. Op. cit.

divisões e suas oposições clássicas, como mercado *versus* cinema de arte e cinema de autor, nos informam mais da própria retórica do circuito dos festivais para se diferenciar do modelo norte-americano.

A precariedade e provisoriedade dos cinemas nacionais na América Latina e no Brasil nos impõem pensar os sentidos e dimensões do público, no caso dos filmes exibidos, comentados e debatidos nesses festivais. O debate sobre os públicos não se separa, nesse caso, da questão do mercado cinematográfico nacional, conforme observado por Lia Bahia. Assim, “o papel do cinema brasileiro na cultural nacional, os dispositivos estatais, a relação com o público, seus agentes, as dinâmicas do mercado e a cadeia produtiva se interpenetraram e devem ser percebidos em um mesmo processo histórico”²⁸⁰.

Na série histórica dos dados de público de 2002 a 2017, levantada pela Ancine a partir da bilheteria de salas de cinema no Brasil, a fatia ocupada pelo filme brasileiro não passa de 21.42%, sendo o menor resultado em torno de 8%. O lugar marginal que o produto audiovisual brasileiro ocupa no próprio mercado interno tem sido apontado como um dos desafios para o desenvolvimento de uma indústria nacional.

No caso do documentário, que ocupa uma fatia pequena do já reduzido espaço para o audiovisual nacional, um dos temas em debate têm sido as possibilidades da sala de cinema como janela de exibição do formato. Conforme salienta Teresa Noll²⁸¹, a partir de entrevistas com realizadores, produtores e exibidores ligados ao cinema documental no país, vários deles apontam a necessidade de diversificar os modelos de distribuição.

Diante desse cenário, os festivais representaram um dos possíveis espaços para exibição do filme documentário brasileiro, com destaque para o *É Tudo Verdade*. Ponto de encontro de profissionais e cinéfilos, espaço para divulgação e promoção de filmes, local de realização de debates sobre os desafios enfrentados por esse campo, os festivais especializados no cinema documentário, caso do *É Tudo Verdade* e também, com alguma participação do *Recine*²⁸², podem ser contabilizados como parte do impulso na produção documental no país dos últimos anos.

²⁸⁰ BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações*: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. Op. cit., p. 28.

²⁸¹ NOLL, Teresa. A trajetória do documentário brasileiro: da produção à exibição. In: CÁNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel (Org.). *XII Estudos Socine*. V. 1. São Paulo: Socine, 2011. p. 268-280.

²⁸² O *Recine* como festival de filmes de arquivo também exibiu diversos documentários em sua programação, bem como tratou da preservação e novos usos das imagens de filmes documentais brasileiros, como cinejornais, filmes institucionais e filmes científicos, entre outros materiais audiovisuais. Muito embora o festival não restringisse sua programação a esse tipo de obras, os documentários sempre estiveram fortemente presentes nas mostras competitivas.

É preciso, contudo, refletir sobre os públicos dos festivais estudados, reconhecendo que são formados por uma parcela ainda bastante restrita do público de cinema no país. Ainda assim, os festivais estudados nessa tese tiveram sua contribuição na formação de novos públicos, seja em sua relação com os públicos mais ligados ao universo profissional do cinema, seja na formação de um público geral para o cinema documentário e de arquivo no país, caso em que vale mencionar as iniciativas voltadas para alunos de escolas públicas, no caso do *Recine*.

Assim, quando falamos de história pública e festivais, é importante enfrentar o tema do espaço público na sociedade brasileira, considerando sua constituição e como impacta a sociedade no tempo presente – as relações entre público e privado e a formação do espaço público. No escopo desse trabalho, essa discussão se dará em face da trajetória do cinema brasileiro e dos festivais.

Isso inclui explorar o fora de quadro das trocas comerciais e de capital simbólico dos eventos, bem como o fora de campo da vida social dos filmes para além dos festivais em questão e mesmo fora dos muros e contornos dos circuitos festivaleiros, quando são lançados comercialmente nas salas de cinema – em geral, nos circuitos associados ao “cinema de arte” –, em DVD, na televisão ou, mais recentemente, em formatos de exibição em vídeo por demanda (*VOD Video on Demand*) e encontram outros públicos.

Um desses espaços de recepção do cinema têm sido os cursos de história, nos quais essas narrativas audiovisuais podem repercutir inspirando a produção de textos acadêmicos, seminários e mesmo produtos audiovisuais, práticas que floresceram desde os anos 1990. Sem pretender explorar de forma detalhada os percursos da historiografia em seus cruzamentos com o cinema nas últimas décadas²⁸³, podemos citar como fruto desse processo a criação e consolidação do Grupo de Pesquisa História e Audiovisual: circularidades e formas de organização, sob a condução dos professores Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, a partir da USP, cujas reuniões deram origem a várias publicações, à criação de um GT na ANPUH e a um colóquio dedicado aos estudos de história e audiovisual, já com três edições²⁸⁴.

Do ponto de vista da produção audiovisual por historiadores, vale mencionar o trabalho realizado pelo LABHOI – Laboratório de História Oral e Imagem, na UFF, ao qual a presente pesquisa se filia²⁸⁵. Desde os anos 1990, o LABHOI atua na realização de vídeos que

²⁸³ Esforço nesse sentido foi feito por Santiago Jr. no artigo Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da historiografia*, n. 8, p. 151-73, abr. 2012. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

²⁸⁴ Maiores informações podem ser encontradas no site: <http://historiaaudiovisual.weebly.com/>.

²⁸⁵ Gostaríamos de destacar as pesquisas das professoras Hebe Mattos e Martha Abreu com a produção de vídeos

integram a pesquisa com imagens e a história oral, por meio de uma abordagem multidisciplinar²⁸⁶. Na relação dos dois festivais com a história e a memória, há um papel importante ligado à exibição gratuita e divulgação de obras cinematográficas produzidas no país, contribuindo para tornar pública uma memória pouco partilhada devido às condições de acesso e conservação de nossos acervos audiovisuais. Em especial, no caso do *Recine*, por meio das oficinas de criação audiovisual, há o estímulo à reutilização de materiais de arquivo, proporcionando novos destinos, novos sentidos e novos públicos a “velhas” imagens.

Pode-se, desse modo, pensar as articulações possíveis entre públicos da história e públicos do cinema, tendo os festivais como espaços de formação, disputa, debate de públicos e contrapúblicos, mas também enquanto fenômenos históricos próprios de um mundo contemporâneo no qual “se projetam passados possíveis para públicos cada vez mais diversos”²⁸⁷.

A noção de público surge como questão que permite, então, relacionar os debates que têm se desenvolvido sob a ideia de história pública, com a reflexão sobre o espaço público visual nas sociedades contemporâneas. Desse modo, podemos pensar a atuação dos festivais filmicos como agentes na consolidação de um espaço público visual no tempo presente. Nesse caso, “vislumbrar o horizonte teórico conceitual” que envolve essa noção do público mostra-se importante exercício, conforme caminho observado por Renata Schittino²⁸⁸ em texto sobre os significados do público da história pública.

que unem uma reflexão sobre imagem, história oral e memória do pós-abolição, unindo uma reflexão de história pública ao trabalho conjunto e interdisciplinar com profissionais do cinema. Vale citar, ainda, os materiais videográficos produzidos por Ana Mauad, em colaboração com outros pesquisadores – também com caráter interdisciplinar –, que articulam a reflexão sobre imagens, fotografia e história oral.

²⁸⁶ Uma reflexão histórica e historiográfica sobre os percursos do LABHOI pode ser encontrados nos artigos: KNAUSS, Paulo; MAUAD, Ana Maria. Memória em movimento: a experiência videográfica do LABHOI/UFF. *História Oral*, v. 9. n. 1, p. 143-158, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=194&path%5B%5D=198>>. Acesso em: 16 fev. 2019. MAUAD, Ana Maria. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico *Milton Guran em três tempos* (LABHOI, 2010). *História Oral*, v. 13, n. 1, p. 141-151, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=134&path%5B%5D=130>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

²⁸⁷ MAUAD, Ana Maria. O passado em imagens: artes visuais e história pública. Op. cit. p. 87.

²⁸⁸ SCHITTINO, Renata. O conceito de público e o compartilhamento da história. p. 37. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 37-46.

3.2 Usos do passado em tela e em debate nos festivais *Recine* e *É Tudo Verdade* (1996 – 2014)

A história feita pelo cinema toma cada vez mais o lugar daquela feita pelos livros. Para uma criança de hoje, a Segunda Guerra Mundial é a imagem que se pode pensar a partir dos filmes, o saber passa necessariamente pela imagem...

Marc Ferro²⁸⁹

As relações do cinema com a história e os diferentes usos do passado pelo audiovisual atravessam a trajetória dos dois festivais que servem como estudos de caso para esse trabalho. No caso do *Recine*, a relação com a história por meio das imagens de arquivo forma o centro da concepção do festival. No caso do *É Tudo Verdade*, a conexão com a história não é imediata, no entanto, há, como veremos a seguir, uma valorização da história do documentário por meio das retrospectivas e, também, uma presença da história como questão que retorna a cada edição, nos filmes, nos debates, nas escolhas de temas para a programação.

Gostaríamos, a seguir, de voltar a alguns episódios mencionados nos capítulos anteriores, acrescidos de outros momentos nos quais se pode notar uma relação mais explícita desses eventos com tema e debates caros à história pública. Partindo da discussão sobre os festivais e o espaço público visual na contemporaneidade, os elementos que destacamos da trajetória do *Recine* e do *É Tudo Verdade* nos permitem aprofundar as questões levantadas até o momento sobre os usos públicos do passado pelo cinema.

Ainda nas primeiras edições do *É Tudo Verdade*, Labaki ressaltava, nas páginas do catálogo do evento, a presença de filmes voltados para a história pública, destacando o número e o impacto de obras que abordavam a história (coletiva) a partir de marcos individuais. Os momentos do festival, selecionados a seguir, demonstram a recorrência da história como indagação e temática importante para o evento.

O *Recine* nasceu como um festival promovido por um arquivo, o Arquivo Nacional, dedicado aos filmes de arquivo, tendo como preocupação central a preservação audiovisual e o papel das instituições de guarda na garantia de um futuro para esse patrimônio. Nesse sentido, nota-se um olhar para a história, seja a história do cinema, a história nos filmes ou mesmo a história da formação dos acervos audiovisuais.

A primeira edição já foi dedicada a exibir materiais cinematográficos dos primórdios da sétima arte no Brasil e no mundo, seguindo o modelo de outros festivais promovidos por

²⁸⁹ SCHVARZMAN, Sheila. Para historiador, o saber de hoje passa pela imagem. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, 11 set. 2004. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47303.shtml>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

arquivos (ver capítulo 2). Desde as primeiras edições também estiveram presentes, como convidados e colaboradores, historiadores, caso do francês Marc Ferro, que participou do festival em 2004. A mostra competitiva, ao selecionar filmes com um critério mínimo de material de arquivo, também contribuiu para a preservação e divulgação desses materiais, bem como para a promoção do cinema de arquivo no país.

A circulação de filmes que narravam episódios da história do país, fazendo diferentes usos do passado recente e mais distante, movimentaram também discussões nos festivais, trazendo a história para o espaço público. Nesse sentido, ainda que consideremos o âmbito restrito dessa circulação nos festivais, é importante considerar os festivais em questão como espaços de divulgação, promoção e debate de história pública.

3.2.1 Conferências, mesas, retrospectivas e mostras especiais: história e debate público nos festivais

Na trajetória do *É Tudo Verdade*, a preocupação com a memória, a preservação e os usos do passado foram tema das Conferências Internacionais do Documentário, e voltaram a aparecer nos anos seguintes em filmes da seleção, com destaque para as retrospectivas cinematográficas internacionais e de obras brasileiras, bem como para atividades paralelas especificamente dirigidas a discutir memória e cinema.

Nas conferências, os usos documentários do passado e as formas cinematográficas/audiovisuais da história integraram as discussões de diversas mesas ao longo dos anos, das quais participaram convidados internacionais e nacionais. Uma certa circularidade dos convidados contribuiu para fazer desse um espaço para debater os rumos do documentário, em que o olhar do cinema para o passado foi tema relevante dos debates, com a presença de pesquisadores, realizadores, críticos e curadores.

Entre as edições, vale mencionar algumas em que chama a atenção a preocupação com a história. A Conferência de 2003 trouxe como título *Imagens da subjetividade*, buscando refletir sobre a intimidade e a personalidade nas narrativas filmicas documentais. Os curadores da programação de filmes foram Michael Renov (participante habitual do evento) e Andréa Molfetta, que escolheram 11 programas exibidos paralelamente às mesas. Em cada sessão, um conjunto de dois a sete filmes, compondo um total de trinta obras de mais de vinte diretores de distintas nacionalidades, incluindo os brasileiros Jorge Furtado, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.

O evento contou ainda com a presença do cineasta húngaro Peter Forgács, cuja obra cinematográfica tem sido construída a partir de filmes caseiros realizados em seu país, que o diretor vem reunindo em um arquivo desde 1983, a *Private Photo & Film Archives Foundation*. Tendo esse material como base criativa, Forgács realizou filmes nos quais questiona as relações entre as vidas pessoais e os eventos históricos, como *O êxodo do Danúbio* – sobre a expulsão dos judeus da região da Eslováquia logo antes da Segunda Guerra Mundial – e *O redemoinho* – criado a partir de filmagens caseiras de famílias judias da Holanda no período da Segunda Guerra –, ambos exibidos na mostra paralela da Conferência.

Na introdução do livro *O cinema do real*, publicado em 2005 a partir de textos das conferências anteriores, Maria Dora Mourão e Amir Labaki comentam como a Conferência, de 2002 “foi dedicada ao debate sobre a emergência de novas maneiras de expressão pessoal no documentário, conectando-as à tradição da representação ‘subjéctiva’ da história e da realidade”²⁹⁰.

Em 2009, a temática da Conferência foi o documentário político e social, com quatro mesas que abordaram as questões sociais, bem como as formas de engajamento e militância no trabalho dos documentaristas. A primeira mesa, *Panorama Histórico do Documentário Político e Social*, foi dedicada a discutir a história desse tipo de cinema, contando com a participação dos pesquisadores Ana Amado, Michael Renov e Eduardo Morettin.

No ano seguinte, os arquivos voltaram a ser debatidos na Conferência, sendo dessa vez o foco das mesas, que discutiram vários aspectos e questões do documentário de arquivo. De homenagens a Jay Leyda e sua pioneira obra, *Films beget films*²⁹¹, a panoramas do cinema documental de arquivo na América Latina e no mundo, à discussão de experiências específicas pelos próprios realizadores, o evento proporcionou aos participantes três dias de reflexões sobre os arquivos filmicos e seus (re)usos pelo cinema.

A mostra de filmes paralela aos debates reuniu documentários feitos a partir de material de arquivo de diretores como Peter Forgács, Silvio Tendler, Eduardo Scorel, Alain Resnais, Jean-Luc Godard e Suzana de Souza Dias, também convidada para uma das mesas.

Além das conferências, ao longo das edições foram realizadas atividades paralelas como conversas e debates, ligados a temas caros ao documentário. Dentre essas atividades, poderíamos destacar ao menos dois eventos nos quais a relação entre história, cinema, arquivo e memória ocuparam lugar de destaque. O primeiro deles, em 2002, consistiu em uma mesa de discussão sobre os arquivos audiovisuais dos programas Globo Shell e Globo Repórter, da

²⁹⁰ LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. *O cinema do real*. Op. cit., p. 10.

²⁹¹ LEYDA, Jay. *Films beget films: a study of the compilation film*. London: George Allen & Unwin, 1964. 176p.

Rede Globo. O segundo, já em 2007, foi uma sessão do filme *Hércules 56*, acompanhada de um debate com o diretor Silvio Da-Rin e o historiador Daniel Aarão Reis.

O evento de 2002 contou com a presença de Nise Claire Figueira, representando o CEDOC/Globo, dos cineastas Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, que trabalharam como diretores do programa nos anos 1970 e 1980, e a mediação de Beth Formaggini. As falas levantaram o problema da preservação dos acervos audiovisuais no país, e do Globo Repórter em particular, bem como mencionaram aspectos da experiência desse programa televisivo que significou uma das poucas janelas para o cinema documentário ao longo da história desse meio no país.

A sessão acompanhou a Retrospectiva Brasileira daquele ano: *Cinema na TV – Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979)*, com curadoria de Formaggini, cujo trabalho junto à equipe do festival e da rede Globo foi responsável por localizar nos arquivos da emissora alguns dos filmes selecionados e fazer com que ganhassem as telas depois de anos praticamente inacessíveis ao público. Em seu livro de memórias do festival, Labaki relata o processo que tornou possível a realização dessa mostra:

Em meados de 2000, a produtora e documentarista carioca Beth Formaggini me procurou com a bela notícia de que havia conseguido viabilizar o projeto de uma mostra com aquele perfil junto ao Cedoc, o Centro de Documentação da Rede Globo. Algumas cópias não haviam sido localizadas no acervo e outras não tinham condições técnicas de exibição. Mas a porta estava finalmente aberta. Demos o sinal verde, garantindo-lhe o apoio institucional e um orçamento modesto, mas importante dentro das nossas limitações. Foi assim que veio à luz o mais importante trabalho de arqueologia do documentário brasileiro da história do festival. Beth não apenas viabilizou a exibição de 14 títulos da série como pesquisou pacientemente a história do programa, incluindo no catálogo um pioneiro estudo sobre seu desenvolvimento e depoimentos de cada diretor sobre os filmes selecionados, com exceção de Paulo Gil Soares, morto prematuramente em 2000.²⁹²

No texto publicado no catálogo do *É Tudo Verdade 2002*, Beth Formaggini comenta o que denomina “afastamento da memória”²⁹³ e suas consequências para o caso específico dos acervos audiovisuais televisivos. De acordo com seu relato, vários dos filmes do programa Globo Repórter, que pertenciam à Blimp Filmes, se perderam. Os arquivos que restaram estão espalhados entre o Cedoc, o MIS-SP e as Cinematecas Brasileira e do MAM-RJ. Por fim, ela

²⁹² LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 100.

²⁹³ FORMAGGINI, Beth. Texto de apresentação da Retrospectiva Brasileira. Catálogo do *É Tudo Verdade*. São Paulo, 2002.

cita a colaboração da filmoteca do *Centre Georges Pompidou*, da França, na restauração de um dos filmes do acervo em conjunto com a Cinemateca Brasileira, e reforça a necessidade de que o mesmo trabalho se estenda ao resto do material a fim de evitar perdas ainda maiores.

Esforço de memória e recuperação, a exibição desses filmes – após anos de reclusão nos arquivos, com acesso limitado ao público – representou um movimento importante de retorno ao cinema documentário dos anos 1970 e o reconhecimento dessa produção, realizada para a televisão, na sua importância estética e política. Esse gesto de valorização e memória busca (re)inscrever esses filmes na história do cinema nacional.

Esse conjunto de obras podia ser contemplado pela primeira vez em bloco, conforme comentou Labaki, ressaltando como essa mudança nos modos de exibição da televisão para o cinema teria sido fundamental para o processo de reconhecimento desses trabalhos para o documentário no Brasil contemporâneo. O que se reconhece, nesse caso, é uma alteração nos circuitos sociais das imagens com a transferência de documentários, antes exibidos na forma de episódios televisivos, para a sala de cinema dos festivais.

Essas questões levantadas por Labaki nos interessam, na medida em que permitem refletir sobre o gesto de recuperar, exibir filmes do passado, proporcionando o encontro dessas obras com novos públicos e a emergência de novas leituras e olhares sobre o cinema brasileiro.

Nesse sentido, vale mencionar outros dois aspectos que receberam a atenção de Labaki em seu esforço memorialista sobre essa retrospectiva, a apresentação dos “primeiros e impressionantes passos de Eduardo Coutinho como documentarista” e “a presença de um documentário inédito no país, censurado no dia mesmo de sua veiculação, *Wilsinho da Galiléia*”, dirigido por João Batista de Andrade.

Em relação ao cinema de Eduardo Coutinho, Labaki destaca retrospectivamente como o encontro com essas imagens permite reforçar o lugar de importância que esse documentarista passava a ocupar naquele momento, início dos anos 2000. Por outro lado, a volta aos filmes do Globo Repórter integra um outro movimento que busca, na trajetória de Coutinho anterior aos anos 1980 – quando lança seu primeiro longa documental nos cinemas com grande sucesso, *Cabra Marcado para Morrer* – elementos que permitam reconhecer os traços de um estilo em elaboração. Vale lembrar que os primeiros livros sobre Coutinho que buscam refazer esses percursos serão lançados em 2003, *Eduardo Coutinho – o homem que*

caiu na real, de Carlos Alberto Mattos²⁹⁴, e em 2004, *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*, de Consuelo Lins.

O caso de *Wilsinho Galiléia* também é instigante para pensar os movimentos do festival em relação à história. A exibição no festival em 2002 marcava o primeiro contato do público amplo com um filme censurado, possibilitando visualizar em imagens e sons uma obra marcada na história do cinema nacional por sua ausência. Novamente, nesse caso, vale mencionar o gesto político que retira essas imagens dos arquivos e as coloca diante de novos olhares.

O movimento do festival nessa retrospectiva constitui um trabalho de memória que deve ser lido à luz de processos mais amplos da sociedade em lidar com o passado da Ditadura Militar. A volta a documentos, imagens, arquivos e a sua abertura aos públicos representou um amplo esforço coletivo realizado por setores da sociedade que incluem também instituições e profissionais ligados à área da história e às instituições arquivísticas, e, no caso aqui apresentado, aos “mundos da arte”. Como voltaremos a discutir, a seguir, ao tratar do *Recine*, é preciso compreender esses episódios dos festivais na conexão com os processos históricos de elaboração e disputas de memórias, em jogo na sociedade brasileira nos anos 2000.

O trabalho realizado por Beth Formaggini e a equipe do festival ofereceu a outros pesquisadores materiais para novas incursões sobre o *Globo Repórter*. É o caso da tese de doutorado de Cássia Palha, defendida em 2008, no Programa de História da UFF, *A Rede Globo e o seu repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*²⁹⁵. Neste trabalho, Palha discute a trajetória do programa, com destaque para os anos 1970, sendo parte do corpus documental, uma série de entrevistas com cineastas que integraram a equipe do programa, realizada por Beth Formaggini em 2002. Observa-se, nesse caso, um circuito de trocas entre os festivais, as universidades e os arquivos, por meio do qual seus agentes atuam para tornar visíveis determinados episódios e imagens da história do país.

Em 2007, o longa documental *Hércules 56*, de Sílvio Da-Rin, foi exibido em sessão *Hors Concours* do *É Tudo Verdade*, como parte das atividades paralelas do festival, em São Paulo e no Rio. Vale ressaltar que o filme também seria exibido no *Recine 2007*, em novembro – após circulação em salas de cinema, já o que filme fora lançado em maio daquele

²⁹⁴ É importante lembrar que esse livro foi editado com o apoio do *Festival de Cinema Luso Brasileiro* de Santa Maria da Feira, em Portugal. Lançada no evento de 2003, a obra foi pensada como uma forma de catálogo ampliado, acompanhando uma mostra dedicada ao cinema de Coutinho.

²⁹⁵ PALHA, Cássia. *A Rede Globo e o seu repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. 2008. 353 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

ano –, levando vários prêmios: Melhor Filme Longa-metragem, Melhor Som, Melhor Montagem, Melhor Direção e o Prêmio do Júri Popular.

O filme, que tratava do episódio envolvendo o sequestro do Embaixador dos EUA em 1969, durante a Ditadura Militar, teve as sessões do *É Tudo Verdade* acompanhadas de debates. No Rio de Janeiro, o evento ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil e contou com a presença da produtora do filme, Suzana Amado, e do historiador, e também personagem do documentário, Daniel Aarão Reis²⁹⁶. A discussão teve participação do público e mediação de Moema Müller (produtora do festival), os temas giraram em torno da relação do filme com a memória da Ditadura, enfatizando as escolhas do diretor na construção da narrativa²⁹⁷.

Daniel Aarão Reis enfatizou, em sua fala, a conjuntura de realização do filme, associando o projeto a um número de iniciativas voltadas para a compreensão do período da Ditadura Militar a partir da ocasião dos 40 anos do golpe de 1964, em 2004. O historiador defendeu, ainda, como aquele momento apontou para uma “renovação dos estudos e das apreciações a respeito da Ditadura”²⁹⁸, ampliando o escopo das pesquisas para além das ações dos grupos de luta armada, para a atuação das esquerdas de forma mais ampla, as complexas relações da sociedade com o regime, e mesmo o papel dos grupos políticos de direita, assuntos que, segundo Reis, estavam apenas começando a ser estudados então.

Reis e Amado assinalam o fato de o filme ser baseado na memória dos sobreviventes do episódio envolvendo o sequestro do Embaixador dos EUA em troca da liberdade de presos políticos da Ditadura, no final dos anos 1960. Para o historiador, a escolha pela memória, por meio dos testemunhos das personagens, teria permitido a Da-rin assinalar as diferenças entre as esquerdas. Já a produtora ressalta a importância dos testemunhos no filme, que não são corroborados por nenhuma fala autorizada, de especialistas, defendendo a singularidade da obra diante da produção cinematográfica sobre o mesmo período.

Hércules 56 já foi lançado permeado das polêmicas envolvendo seu par ficcional, o longa-metragem *O que é isso companheiro?* (1997). Dirigido por Bruno Barreto, este filme de ampla divulgação e circulação nos cinemas nacionais, provocara intensos debates sobre a versão do passado que trazia para as telas, ao retratar o mesmo episódio do sequestro.

²⁹⁶ O diretor do filme, Silvio Da-Rin deveria comparecer ao evento, mas devido a problemas meteorológicos que atrasaram sua viagem, não pôde comparecer.

²⁹⁷ O debate ocorreu em 27/03/2007 no *É Tudo Verdade*. A sessão foi gravada e encontra-se disponível em áudio e vídeo no arquivo histórico do CCBB. Para os fins desse trabalho, utilizamos a versão em áudio, N°1832 do acervo de cinema e vídeo da instituição.

²⁹⁸ *Ibidem*.

O filme de Da-Rin surgia como uma resposta ao longa de Barreto, sendo associado a uma versão mais verdadeira, mais exata dos acontecimentos, que trazia a visão dos participantes dos acontecimentos por meio de depoimentos filmados. O longa se construiu na articulação dos testemunhos tanto daqueles que realizaram a captura do Embaixador como dos presos libertados e enviados ao México, associada a uma ampla pesquisa de imagens de arquivo, montadas de forma a concluir o filme com a imagem do desembarque do avião Hércules 56, que deu nome ao filme, na cidade do México.

Em sua dissertação de mestrado, o historiador Fernando Seliprandy²⁹⁹ nota como a distribuição do longa documental de Da-Rin fez uso dessa comparação com *O que é isso companheiro?* mobilizando uma visão do documentário em oposição à ficção. Evitando repor essas dicotomias em seu trabalho, Seliprandy buscou analisar os filmes para além dessa dicotomia, optando por uma abordagem que valoriza os diferentes usos cinematográficos da história e as amplas possibilidades narrativas, em que o foco se desloca para as visões do passado plasmadas por cada filme.

A dissertação de Seliprandy faz parte de um conjunto de trabalhos dedicados à análise da cinematografia, e mais especificamente o documentário, sobre o período da Ditadura Militar. Esses textos têm contribuído para o crescimento da reflexão sobre cinema e história, campo de reflexões que teve grande impulso nos anos 1990 e 2000.

Desde a primeira edição do *É Tudo Verdade*, em 1996, foram organizadas retrospectivas e mostras sem caráter competitivo, que se mantiveram mesmo quando o evento passou a contar com sessões competitivas na programação. As retrospectivas compuseram uma parte importante da programação, sendo normalmente dedicadas a importantes cineastas ligados ao documentário ou, em menor número, a temas específicos, reunindo obras de diferentes diretores.

A primeira edição do festival, em 1996, ainda no formato de mostra, apresentou um conjunto de filmes brasileiros concluídos em 1994 e 1995. Chamada de *Panorama Brasil*, a mostra buscava oferecer ao espectador um retrato do documentário brasileiro naquele momento, a partir de 12 obras em película (4 longas e 8 curtas), selecionadas pela equipe do festival.

Ainda em meio ao momento do cinema brasileiro que ficou conhecido como “retomada”, a mostra oferecia uma face menos conhecida dessa produção ao público, os documentários. Um dos vários questionamentos ao termo “retomada” se associa ao fato de

²⁹⁹ SELIPRANDY, Fernando. Divergência e conciliação: cinema e memória da luta armada no Brasil. *Cinémas d'Amérique Latine*. 2013. Disponível em: <<https://cinelatino.revues.org/221>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

que a ideia de um renascimento do cinema em meados dos anos 1990 foi construída em cima da afirmação de seu ocaso no início da mesma década, como resultado das ações do governo Collor, versão que tem sido contestada por pesquisadores com dados de produção que mostram circuitos que se mantiveram ativos como o cinema da Boca do Lixo, em São Paulo³⁰⁰.

Como em outros momentos da história do cinema brasileiro, fato que já havia sido observado por Bernardet em sua reflexão sobre essa historiografia (ver primeiro capítulo), na construção da narrativa da “retomada”, o cinema nacional foi associado aos filmes de longa-metragem produzidos para os cinemas, excluindo curtas, documentários, filmes institucionais e outros formatos.

Com as devidas ressalvas, a ideia da “retomada” serviu para designar a passagem de uma crise, no início da década, para sinais de renovação a partir da implantação da legislação com base em incentivos fiscais (ver item 3.1 deste capítulo). Com base nessa noção é que a mostra *Panorama Brasil* foi organizada pelo *É Tudo Verdade*, visando inserir o documentário como parte desse momento de euforia em relação aos filmes produzidos no país.

A seleção da mostra inclui importantes realizadores associados à “retomada”, como Murilo Salles, Walter Salles, Aloysio Raulino e Helena Solberg, entre outros³⁰¹. Filmes como *Todos os corações do mundo*, de Murilo Salles, e *Carmem Miranda – Banana is my business*, de Helena Solberg, receberam a atenção de críticos, pesquisadores do audiovisual e historiadores, em suas reflexões sobre o período³⁰².

Na introdução de seu livro de entrevistas com cineastas da “retomada”, Lúcia Nagib observa uma tentativa de encontro com o Brasil presente nesse cinema, que coincide, no caso de muitos dos diretores desse momento, com uma volta ao país, após períodos no exterior, uma espécie de “redescobrimto” do país nas telas e na vida. É o caso de uma das diretoras do panorama, Helena Solberg, com o documentário *Carmen Miranda – Banana is my business*.

³⁰⁰ Ver números 26 e 27 da Revista *ContraCampo*, com artigos sobre a mostra Cinema Brasileiro: anos 90, 9 questões organizada pela equipe do periódico no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em 2001. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/edicoesantigas.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁰¹ Esses diretores, juntos a Sylvio Back, Ricardo Dias e Jean-Claude Bernardet, figuram entre os entrevistados do importante livro de Lúcia Nagib, *O cinema da retomada...* Op. cit.

³⁰² Consultar: FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. 2008. 302 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008; ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 254 p.; SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da história. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 165-182, 2003.; NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. 528 p.

O filme marcava a volta de Solberg ao Brasil, por meio da polêmica personagem Carmen Miranda e do Brasil dos anos 1940, também “redescoberta” pela cineasta que voltava a suas memórias de infância. Caminhando entre ficção, memória e documentário, o filme teve longa carreira no circuito de festivais, premiado em cinco festivais internacionais e exibido em mais de vinte eventos. A exibição no *É Tudo Verdade* marcava também outra redescoberta, o Brasil reencontrava Helena Solberg, diretora que, embora integrasse a geração do Cinema Novo, havia passado anos fora do país, mantendo-se praticamente desconhecida em seu próprio país.

Esse encontro com o festival brasileiro de documentários foi fundamental para a visibilidade do cinema de Solberg nos anos seguintes, agora de volta ao país. Foi também durante o *É Tudo Verdade*, em 2014, que a cinematografia de Solberg ganhou sua primeira retrospectiva no país e o primeiro livro dedicado à sua obra. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*³⁰³ é o resultado da tese de doutorado de Mariana Tavares e foi editado pelo próprio festival, com apoio da Imprensa Oficial. O retorno a essa cineasta é simbólico de um momento de recuperação e releituras da cinematografia e do passado recente do país, e, também, do crescente espaço ocupado pelas mulheres no cinema brasileiro desde os anos 1990.

Walter Salles, incluído no panorama de 1996 com o curta *Socorro nobre*, também realizava seu retorno ao país na retomada. *Central do Brasil*, de 1998, ficou marcado como ícone desse período. Salles seria, em 1999, o primeiro homenageado das retrospectivas brasileiras que vieram se somar às internacionais a partir daquela edição do *É Tudo Verdade*. Cinco obras, dirigidas por Salles entre 1985 e 1995, integraram a mostra que buscava apreender o percurso do cineasta pelo documentário. Assim, buscava-se mostrar a importância desses filmes na trajetória do diretor que se consagrava como um dos nomes de destaque do cinema nacional naquele momento, na esteira do sucesso de *Central do Brasil*. Da mesma forma, era possível mostrar o papel da geração de Salles para o documentário, recuperando a produção dos anos 1980, na chamada “primavera dos curtas”, e nos anos de crise do início da década de 1990.

O gesto de reunir filmes de um mesmo cineasta, ou obras relacionadas a partir de pontos em comum, parte de um olhar sobre os materiais audiovisuais do passado para selecionar determinadas imagens e sons (sempre em detrimento de outras), conferindo valor e

³⁰³ TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: *É Tudo Verdade*. Festival Internacional de Documentários, 2014. 248 p.

visibilidade. Desse modo, é como se fossem sendo construídas, por meio das retrospectivas, fragmentos de histórias do documentário nacional e internacional.

Os olhares construídos a partir dessas seleções não são inocentes, uma vez que trazem e produzem sentidos para o documentário. Assim, vale ressaltar a escolha por homenagear cineastas específicos e suas obras, reforçando a ideia de um cinema de autor, que poucas vezes é quebrada com a realização de seleções temáticas. A ideia de grandes nomes do documentário é reforçada nesse modelo, que se mostra presente tanto nas retrospectivas internacionais como no caso das mostras retrospectivas voltadas para o documentário brasileiro.

Outras edições voltadas para o documentário nacional merecem destaque, como a mostra mencionada por Labaki no texto acima, dedicada aos maiores filmes documentais realizados no Brasil. Como parte da programação do festival de 2000, a retrospectiva *Dez vezes Brasil* foi motivada pelas comemorações dos 500 anos³⁰⁴ do “descobrimento” do país pelos portugueses e pela virada para o século XXI.

A seleção da mostra *Dez vezes Brasil* foi feita a partir da votação de especialistas convidados³⁰⁵ pelo festival. Cada um deles deveria fornecer uma lista dos dez mais relevantes documentários nacionais. Cruzando os resultados, os dez títulos mais votados exibidos na retrospectiva³⁰⁶ foram: *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho); *Di* (1977, Glauber Rocha); *Ilha das Flores* (1989, Jorge Furtado); *Jango* (1984, Silvio Tendler); *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno); *Aruanda* (1960, Linduarte Noronha); *Mato eles?* (1983, Sergio Bianchi); *Imagens do inconsciente I* (1983-1986, Leon Hirszman); *Garrincha, alegria do povo* (1963, Joaquim Pedro de Andrade); *O país de São Saruê* (1971, Vladimir Carvalho).

O texto de apresentação assim descreve a proposta:

O documentário é o continente desconhecido do cinema brasileiro. A efeméride dos 500 anos do descobrimento estimulou-nos a arriscar um raro mapeamento. Cerca de 40 especialistas, entre cineastas e críticos, aceitaram

³⁰⁴ O *É Tudo Verdade* não esteve isolado em sua iniciativa, as comemorações dos 500 anos mobilizaram a produção de um conjunto de filmes que se voltaram para o passado, a fim de compreender os marcos fundadores da identidade nacional. Sobre o tema, ver: SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da história. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 165-182, 2003.

³⁰⁵ Especialistas: Adhemar Oliveira; Amir Labaki; Carlos Augusto Calil; Augusto Sevá; Carlos Alberto Mattos; Aurélio Michiles; Carlos Adriano; Carlos Roberto de Souza; Carlos Reichenbach; Eduardo Escorel; Fernão Pessoa Ramos; Francisco César Filho; Giba Assis Brasil; Guido Araújo; Helena Solberg; Ismail Xavier; João Moreira Salles; Jean-Claude Bernardet; João Batista de Andrade; Lucia Nagib; Luiz Zanin Oricchio; Manfredo Caldas; Maria do Rosário Caetano; Máximo Barro; Octavio Bezerra; Pedro Butcher; Regina Jehá; Ricardo Dias; Roberto Berliner; Roberto Moreira; Sergio Bianchi; Sergio Muniz; Silvio Da-Rin; Silvio Tendler; Tata Amaral; Vladimir Carvalho; Walter Carvalho; Wilson Cunha; Zita Carvalhosa.

³⁰⁶ À exceção do filme *Di*, de Glauber Rocha, cuja exibição permanecia proibida pela família do retratado, Di Cavalcanti, até aquele momento.

nosso convite e apontaram os dez documentários nacionais que mais os marcaram. Os dez títulos mais votados formam a retrospectiva nacional deste ano. São três produções dos anos 60, duas dos 70 e cinco dos 80. A complexidade do conjunto desafia, porém, a simples classificação temporal. Nada menos que cinco dos filmes são assinados por próceres do cinema novo e um é autêntico pioneiro do movimento. A equação se complica ao constatarmos que vários destes títulos transcendem a vinculação automática ao movimento. Um deles é “Di”, de Glauber Rocha. Qualquer discussão em torno dele, contudo, permanece inviabilizada pelo impedimento dos brasileiros de conhecer um dos monumentos de sua produção audiovisual, só a liberdade de “Di” tornará esta mostra completa.

Tem-se, ao mesmo tempo, uma retrospectiva do documentário nacional, voltada para a história e seus marcos, e uma história feita no presente, um conjunto de filmes escolhidos por pessoas ligadas ao ramo, buscando realizar um retrato panorâmico dos filmes considerados mais importantes naquele ano 2000. Nesse caso, busca-se estabelecer o evento como produtor/reprodutor de um cânone nacional para o cinema documental.

Para além das questões envolvendo a distribuição de capital simbólico, essa retrospectiva valorizava a ideia de um cinema autoral, com obras e diretores de referência. Trata-se de uma escolha específica, selecionar dez obras dentre todo o conjunto de filmes documentário produzidos na história do país. Não parece coincidência que os filmes citados tenham sido realizados a partir dos anos 1960, momento em que a discussão sobre um cinema nacional independente e autoral ganhará força e terá sua melhor expressão na geração do Cinema Novo.

No mesmo ano de 2000, Labaki foi curador de uma mostra sobre o documentário brasileiro para a sessão *La Route du DOC* do Festival *États Généraux du Film Documentaire* de Lussas, na França. Em conjunto com Alex Dessens, do evento francês, Labaki selecionou 11 documentários do Brasil, além de obras de outros países latino-americanos, incluindo obras exibidas no *É Tudo Verdade* em seus primeiros anos. Em 2011, já em outro momento do festival, Labaki seria o curador de uma mostra de filmes brasileiros no *Festival Internacional de Documentário de Amsterdã (IDFA)*. Além de dar conta das relações travadas pelo festival no interior dos circuitos internacionais dos festivais, essas mostras também colocaram o cinema brasileiro em evidência no exterior, contribuindo para o crescimento do documentário no país – uma rota própria às relações centro-periferia dos circuitos festivaleiros em tempos de globalização.

Outra retrospectiva que merece destaque foi realizada em 2005, na ocasião dos 10 anos do festival, com 17 obras premiadas ao longo das edições da primeira década do

evento³⁰⁷. A mostra assinalava o papel do festival como espaço de lançamento e divulgação desses filmes, bem como visava incluir o evento na história do audiovisual brasileiro, produzindo sua própria antologia.

As retrospectivas representam, assim, um momento de olhar para o passado da produção cinematográfica nacional. Nesse processo, são feitas escolhas, seleções, em um trabalho de organização e enquadramento das memórias e das imagens. A relevância dessas retrospectivas foi destacada por Labaki, no texto de apresentação da mostra de Lussas como um esforço para a valorização da história do documentário:

Buscando enfatizar a história do documentário de invenção, o festival teve a honra de apresentar amplas retrospectivas dedicadas a autores do porte de Santiago Alvarez, Marcel Ophuls, Jon Bang Carlsen, Johan van der Keuken e Joris Ivens. Nos dois últimos anos, retrospectivas históricas brasileiras destacaram a produção de Walter Salles (Central do Brasil) e, em abril último, apresentaram os títulos mais representativos dos cem anos de produção não ficcional no país segundo um levantamento inédito realizado pelo festival.³⁰⁸

Pode-se notar a elaboração de uma leitura do documentário e da história do cinema brasileiros expressa nessas retrospectivas. Dada a importância da figura de Labaki na concepção e na organização do evento, com destaque para a programação, não parece exagero considerar que a seleção de obras dessas mostras encontra-se carregada de sua leitura sobre o que é o documentário, de modo que parece importante, nesse momento, voltar aos debates do primeiro capítulo, para questionar as aproximações entre a história do documentário das retrospectivas e as reflexões desenvolvidas pelo curador do evento no livro *Introdução ao documentário brasileiro*³⁰⁹.

Essa *Introdução...* traz um mergulho na história do cinema documental no país, com narrativa linear e voltada para o recorte nacional, orientada para buscar “autores” e obras de destaque, perfil que se aproxima dos enquadramentos das retrospectivas que privilegiam o cinema autoral e a formação de um cânone para o documentário que possa repor seu lugar devido na historiografia do cinema.

³⁰⁷ A mostra foi acompanhada de um programa especial para o Canal Brasil que reuniu “10 títulos (7 longas e 3 curtas), entre premiados, ex-concorrentes e clássicos” exibidos nos dez primeiros anos de *É Tudo Verdade*. Cf LABAKI, Amir. *É tudo cinema...*, p. 144.

³⁰⁸ O texto publicado no catálogo do États Généraux du film documentaire, edição de 2000, pode ser consultado no site da *Folha de S. Paulo*, onde foi divulgado como parte da coluna Pensata, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup_labaki_06.htm>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁰⁹ LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. Op. cit.

Dessa forma, pode-se afirmar que o festival *É Tudo Verdade* acaba por reforçar um perfil do documentário brasileiro, contribuindo para a consolidação de uma determinada história do audiovisual nacional que, muito embora valorize um tipo de cinema deixado em segundo plano pela historiografia “clássica” do cinema brasileiro, acaba por perpetuar formas de leitura semelhantes às empregadas para os filmes de ficção.

Assim, como o *É Tudo Verdade*, o *Recine* também incluiu na programação do evento mostras não competitivas e fóruns de debates sobre questões envolvendo o cinema de arquivo, a memória e a preservação do audiovisual, sempre relacionados ao tema de escolha para cada edição.

Ainda no segundo ano do evento, em 2003, quando ainda não havia mostra competitiva, a temática escolhida foi a censura, com destaque para as imagens censuradas durante a Ditadura Militar (1964-1985) no Brasil. Foram organizados para o evento debates, uma exposição, lançamento de filmes e mesmo a criação de um filme a partir de materiais censurados disponíveis no acervo do Arquivo Nacional (AN), no Rio de Janeiro.

A edição de 2003 ficou marcada pelo lançamento de dois materiais, o documentário *ABC da Greve*, de Leon Hirzsmann, praticamente inédito no país, sobre as greves de metalúrgicos do final dos anos 1970 na região do ABC paulista, em cópia restaurada. E a exibição de cortes da censura Federal com trechos de filmes censurados durante a Ditadura Militar, conforme descrição do catálogo do evento:

No dia 25 de novembro, foram exibidos pela primeira vez trechos de filmes cortados por censores federais. O objetivo desta mostra foi exibir ao público o que lhe foi subtraído durante os anos da ditadura militar. As latas contendo fragmentos de películas que estavam no Departamento de Censura e de Diversões Públicas ficaram, durante muito tempo, guardadas nas dependências da Polícia Federal, em Brasília. Recentemente, os filmes foram transferidos para o Arquivo Nacional, onde, enfim, a sociedade pode tomar conhecimento de um dos raros arquivos de películas censuradas existentes no mundo. Os trechos de filmes variam de trinta segundos a cinco minutos de duração, com assuntos diversificados. Alguns temas, tabus àquela época para os padrões conservadores, produzem riso hoje, pela dinâmica dos valores na história. Outros, de conteúdo político ou sexual, ainda despertam interesse e impacto.³¹⁰

Alguns desses trechos foram reunidos no vídeo *Apesar de você - Um recorte da Censura*, de produção da equipe do Arquivo Nacional, a partir de “imagens e notícias em mídia impressa sobre a censura”³¹¹. O material foi exibido ao público em uma câmera escura

³¹⁰ Informações retiradas do site: <<http://www.recine.com.br/2006/anteriores.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³¹¹ Ibidem.

na exposição “O filme brasileiro em cartaz – o olhar da censura”, que mostrava ainda cartazes e fotografias de cenas de filmes censurados.

Algumas dessas imagens nunca antes vistas foram finalmente levadas a público no festival. Vale ressaltar, nesse caso, o gesto de produção de um filme de arquivo utilizando acervo próprio do AN, o que indica um desejo da equipe do evento em contribuir para tornar esses acervos audiovisuais visíveis e disponíveis a públicos mais amplos. Produz-se, desse modo, um debate sobre a história do país e das imagens, por meio de uma discussão sobre a censura durante a Ditadura Militar. Interroga-se, assim, o passado, questionando o que era interdito e por que motivos, e que filmes teriam sido possíveis sem esses cortes.

Conforme argumento desenvolvido para o *É Tudo Verdade*, o olhar para o passado da Ditadura Militar por parte do *Recine* deve ser articulado à atuação do próprio AN na investigação das “memórias”³¹² desse período, por sua vez integrados a processos mais amplos que envolvem a luta da sociedade civil pelo direito à informação e à memória.

Outros destaques do segundo ano do *Recine* foram o lançamento de um número especial da revista *Acervo*, publicação do Arquivo Nacional, dedicada ao tema “Imagens em movimento”, com contribuições de importantes pesquisadores, incluindo historiadores, e representantes de arquivos filmicos, além da abertura do curador do festival, Clóvis Molinari Jr. A revista serviu de estímulo para o projeto de uma publicação própria, de mesmo título do evento, cujo primeiro número seria editado no ano seguinte.

Em 2004, as revoluções foram a temática eleita para o evento, novamente trazendo para o centro das atenções a relação com a história. O historiador francês Marc Ferro (*École des Hautes Études en Sciences Sociales*), conhecido por seu trabalho pioneiro sobre as relações dos filmes com a história desde os anos 1960, foi um dos convidados internacionais do evento. Ferro exibiu e comentou produções audiovisuais dirigidas por ele, proferiu uma palestra e ainda participou de um debate.

A presença do historiador francês foi noticiada nos jornais, a exemplo da entrevista concedida a Sheila Schvarzman, que ganhou lugar de destaque na seção Ilustrada da edição de 11/09/2004 da *Folha de S. Paulo*. Com o título “História(s) no cinema”, a matéria contou com uma introdução seguida da entrevista sobre as interrelações entre a sétima arte e a história. “O saber de hoje passa pela imagem”, afirmava então Ferro, defendendo naquele momento a importância de se considerar o audiovisual para o estudo da história.

³¹² Ver informações sobre o projeto *Memórias Reveladas* no site do AN, disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/902-memorias-reveladas-2.html>>. Acesso em: 16 fev. 2019.



Figura 6 - Reportagem de 11/09/2004 da *Folha de S. Paulo*³¹³

Marc Ferro participou de outros eventos além do *Recine*. Em São Paulo, no SESC Paulista, proferiu palestra sobre meios audiovisuais, história e educação e, em Campinas, participou da inauguração do departamento de cinema da Unicamp. A atividade foi registrada no jornal da universidade:

[...] a sua primeira atividade oficial, que consistiu no convite para que o historiador Marc Ferro, da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, de Paris, viesse proferir uma palestra no IA. Na oportunidade, o intelectual falou sobre cinema, arte e mídia, dando especial ênfase às imagens que produzem efeitos na história. De acordo com Ferro, o estudo da história não pode prescindir do trabalho com as imagens. Muitos estudos teóricos, no entender dele, deveriam ser cruzados com imagens para verificar possíveis contradições.³¹⁴

No *Recine*, Marc Ferro participou de uma mesa com o tema “Cinema e História”, juntamente com os professores e pesquisadores franceses Michel Marie (Sorbonne), João Luis Vieira (UFF) e do cineasta e professor Sílvio Tandler (PUC-Rio).

³¹³ A entrevista pode ser acessada pelo site do jornal *Folha de S. Paulo* no link disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47303.shtml>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³¹⁴ FILHO, Manuel. Para a cultura não ser condenada à solidão. *Jornal da Unicamp*, n. 271, out. 2004. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2004/ju271pag12.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

Ferro tem sido uma das grandes influências para as pesquisas de história e cinema no Brasil. A recepção de sua obra, com o primeiro ensaio traduzido para o português em 1976, ganhou impulso nos anos 1990, principalmente a partir de 1993, quando a coletânea de textos “Cinema e História” foi publicada no país. É dessa década o primeiro corpo consistente de trabalhos que abordava a relação cinema e história, do qual vale destacar o primeiro artigo reflexivo sobre a temática, da autoria de Monica Kornis, publicado em 1992³¹⁵ na revista *Estudos Históricos*. Um conjunto de dissertações e teses seriam desenvolvidas a partir dessa abordagem historiográfica do cinema, incorporando, além de Ferro, a obra de autores como Pierre Sorlin e Robert Rosenstone. Dentre esses trabalhos, vale lembrar a trajetória de Eduardo Morettin, mencionando, além de sua dissertação e tese³¹⁶, o artigo publicado sobre a obra de Ferro na coletânea *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*³¹⁷.

Pode-se, assim, afirmar que a participação de Ferro no *Recine* tem como base e justificativa a importância que sua obra adquiriu para os estudos de história e cinema na década de 1990, situação que, por sua vez, promove um cenário de receptividade para a presença do historiador francês. Além disso, o convite do festival acena para uma troca entre o cinema e a história enquanto espaços sociais e acadêmicos, uma rede de relações que vem sendo fortalecida nos últimos anos.

O evento contou ainda com uma segunda sessão de debates sobre a preservação de filmes como questão internacional, mediada por Clóvis Molinari Jr., tendo como debatedores: João Sócrates de Oliveira, da Inglaterra, José Manuel da Costa, pela Cinemateca Portuguesa, Martin Körber, da Alemanha, Adriana Cox Hóllos, do Arquivo Nacional, Sílvia Fiúza, pela Rede Globo e Heitor Capuzzo, professor e pesquisador da UFMG.

A partir da temática das revoluções adotada para a edição de 2004, na mostra informativa foram exibidos filmes selecionados por cinematecas de diferentes países, para representar movimentos políticos importantes do século XX, a partir do tema revoluções. De acordo com o catálogo, a mostra incluiu filmes relacionados a eventos históricos como:

[...] a Revolução dos Cravos em Portugal, o Maio de 68 na França, a Ascensão e queda de Salvador Allende no Chile, a Revolução Cubana, Che Guevara e as guerrilhas na América Latina, as Brigadas Vermelhas na Itália,

³¹⁵ KORNIS, Monica. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

³¹⁶ Publicadas no livro: MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. 496 p.

³¹⁷ MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: SALIBA, Elias Thomé; NAPOLITANO, Marcos; MORETTIN, Eduardo; CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

o Golpe de 64 no Brasil³¹⁸, as Revoluções Africanas em Angola, Moçambique e África do Sul, a Queda do Muro de Berlim na Alemanha, a Perestroika na antiga URSS, o Maoísmo na China.³¹⁹

As mostras informativas existiram desde a primeira edição do *Recine*, trazendo, como as retrospectivas do *É Tudo Verdade*, uma seleção de obras brasileiras e/ou estrangeiras dedicada a temas específicos a cada edição. Nesse caso, interessa ressaltar o enfoque histórico e retrospectivo da mostra de 2004, bem como o esforço de reunir filmes de diferentes países, através de um cuidadoso levantamento em cinematecas ao redor do mundo.

Ainda naquele ano de 2004, foi lançado o primeiro número da revista *Recine*, também dedicada às revoluções. As relações entre cinema e história se destacam nessa edição com textos e entrevistas de historiadores como Sheila Schvarzman, Marc Ferro e Laurent Veray. A história já é colocada como temática central para o festival e a revista, na apresentação de Molinari Jr.:

A história vê o cinema, o cinema vê a história. Esse é o sentido do *Recine*, o evento e a revista. Pensar o cinema em suas imbricações com a história parece redundância, pois o cinema está sempre na história. O cinema faz e revisita a história, nutre-se de histórias, constrói a história, ainda que iludido muitas vezes pela inclinação de querer encontrar uma verdade.³²⁰

A afirmação de Molinari Jr. sobre a busca de uma verdade como base da atração do cinema pela história encontra eco nas reflexões da historiadora francesa Michèle Lagny³²¹, para quem essa atração do cinema pela história remonta aos primórdios da sétima arte e se sustentou, entre outros elementos, na potência da imagem fílmica de “fixar o momento pela imagem”³²². Ou seja, segundo a historiadora, o cinema foi visto como capaz de mostrar “o que se passa no momento em que a história acontece”³²³, associando uma capacidade de testemunho do presente à durabilidade do registro.

A visão de Molinari Jr., enquanto organizador do *Recine*, parece contestar essa ideia do cinema como produtor de verdades sobre o passado, mas ressalta, por outro lado, as potências dos encontros de olhares entre a história e a sétima arte. Desse modo, o festival busca essa troca resumida na frase “a história vê o cinema, o cinema vê a história”. Nesse

³¹⁸ Vale mencionar, nesse caso, que embora aparecem juntos a revoluções e associados e essa temática, os golpes militares ocorridos no Chile em 1973, e, no Brasil, em 1964, não se enquadram na categoria de revolução, sendo considerados pela historiografia, e também no âmbito desse trabalho, como golpes de Estado.

³¹⁹ Informações retiradas do site: <<http://www.recine.com.br/2004/principal.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³²⁰ MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Apresentação. *Recine*, ano 1, n. 1, p. 7-9, set. 2004.

³²¹ LAGNY, Michèle. *Imagens Audiovisuais e História do tempo presente*. Op. cit. p. 24.

³²² *Ibidem*.

³²³ *Ibidem*.

caso, tudo indica que o evento seria justamente o espaço para mostrar, exhibir, questionar e debater esses olhares.

Assim, podemos inferir que a noção de arquivo e os filmes de arquivo seriam o meio de perscrutar essas relações mais amplas entre história e cinema. Há aqui várias dimensões do problema: o festival é organizado por uma instituição arquivística oficial, o Arquivo Nacional, apenas muito recentemente incluída no rol dos espaços de guarda de acervos audiovisuais no país, o evento é um festival internacional de filmes de arquivo, relacionando-se tanto com circuitos da preservação audiovisual como dos festivais cinematográficos.

As relações entre cinema e história se destacam nessa e em futuras edições do periódico, para o qual colaboraram historiadores profissionais além de, ainda em 2004, Tarcísio Serpa Normando e Marco André Balloussier, e Heloisa Frossard no número de 2008, Adalberto Paranhos e Marcos Napolitano na revista de 2010, Ana Carolina Maciel em 2011, Meize Regina de Lucena Lucas, Everton Luís Sanches, Wagner Pinheiro Pereira, Marcelo Nogueira de Siqueira, Mariana Lambert Passos Rocha e Sônia Cristina Lino na edição de 2012, Renata Santos do Vale, Evelyn Werneck Lima, Suzana Cristina Ferreira, Carlos Eduardo Pinto, Alice Pougy e Marco Dreer Buarque para o número de 2013 e na última edição de 2014, Tania Nunes Davi.

Além dos textos de historiadores profissionais, vale ressaltar a contribuição de profissionais e pesquisadores do cinema (e áreas afins) em artigos dedicados a diferentes aspectos das relações entre história e cinema ou com uma abordagem da história do audiovisual. Thais Lara³²⁴ observou, em trabalho dedicado a festivais de cinema de arquivo, como os temas de cada edição da revista *Recine* dominaram o conteúdo dos artigos, fazendo com que as questões em torno da preservação audiovisual e usos das imagens de arquivo estivessem em segundo plano.

Para além do espaço das mostras informativas, retrospectivas, catálogos, revistas e debates, a história circulou nos festivais principalmente a partir dos filmes. Nesse sentido, as mostras competitivas foram também espaço no qual foram exibidas obras audiovisuais dedicadas a (re)pensar o passado. Seja com maior peso para o uso dos arquivos, no caso do *Recine*, ou para as possibilidades do documentário, no caso do *É Tudo Verdade*, mostra-se importante refletir sobre os filmes em competição nos festivais, tarefa a que nos dedicaremos a seguir.

³²⁴ LARA, Thais Vanessa. *Patrimônio, audiovisual e educação: uma análise sobre os festivais internacionais de cinema de arquivo – o Recine e o Arquivo em Cartaz*. Rio de Janeiro: Centro Lúcio Costa/ CLC. 1º Curso de Capacitação para Gestores de Bens Culturais, 2017. p. 44. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Thais%20Vanessa%20Lara.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

3.2.2 Mostras, sessões de abertura, premiações: circulação de narrativas audiovisuais de história pública e economia das trocas simbólicas nos festivais

As mostras competitivas têm sido responsáveis por grande parte do poder de atração dos festivais de filmes. Os eventos disputam entre si, nacional e internacionalmente, buscando atrair filmes inéditos, diretores estreantes ou renomados, público e crítica. Nas últimas duas décadas, esse processo se tornou ainda mais complexo, com a expansão de festivais pelo globo e aumento da circulação das obras entre os eventos.

Os festivais têm sido, assim, espaço de lançamento para os filmes, funcionando como um passo importante na vida social dos filmes antes da sua comercialização. Todavia, é preciso pensar se essa lógica também opera nos eventos aqui estudados, dedicados a temáticas específicas, fora do centro do circuito e longe dos festivais “A” na lista da FIAPF.

Nesse caso, buscaremos discutir as características das mostras competitivas do *Recine* e do *É Tudo Verdade*, as formas de seleção, as categorias e os diferentes prêmios concedidos nos eventos. Interessa pensar como esses dois festivais incluíram competições na sua programação e que estratégias usaram para atrair inscritos ao longo das edições.

O *É Tudo Verdade* incluiu mostras competitivas desde a segunda edição, em 1997. Desde então, os filmes foram divididos em uma competição internacional e outra nacional, formato que se mantém até o presente. A partir de 2002, contudo, outras subdivisões foram estabelecidas, com a criação de uma disputa separada para curtas e médias na mostra competitiva de filmes brasileiros, o mesmo se repetiu na disputa internacional depois de 2007.³²⁵

As premiações também tiveram início em 2002, sofrendo alterações ao longo do tempo, com destaque para o ano de 2007, quando o Prêmio CPFL Energia/É Tudo Verdade – Janela para o Contemporâneo foi criado, com um valor de 100 mil reais para o vencedor. Labaki comenta, no livro comemorativo de 15 anos do festival, que “a premiação nascia como a maior entre todos os festivais nacionais, de qualquer gênero”.³²⁶

O surgimento dessa premiação nos permite fazer algumas observações sobre o status do festival e o lugar de destaque adquirido pelo evento no calendário nacional. Além do capital simbólico envolvido na disputa, o que poderia significar, para uma obra, destaque na mídia, exposição ao público, possíveis contatos para posterior distribuição comercial, o

³²⁵ Mais detalhes sobre as mostras e sessões do *É Tudo Verdade* foram discutidos no capítulo 2, dedicado ao evento.

³²⁶ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 173.

prêmio agora envolvia um valor substancial em dinheiro, especialmente considerando o orçamento para a produção de documentários no país.

Nota-se, no movimento de afirmação e consolidação do *É Tudo Verdade*, o desejo de se estabelecer no calendário dos festivais, disputando espaço não apenas com outros eventos temáticos, mas também com aqueles de perfil mais geral. Há o desejo de oferecer um lugar de destaque ao documentário nacional, colocando o festival em um lugar de importância no interior desse setor no país.

As mostras competitivas foram fundamentais nesse processo, uma vez que mostram o interesse de cineastas e suas equipes em enviar as obras para a seleção, em um gesto de reconhecimento da importância daquele determinado festival para a promoção de seu trabalho.

A partir de uma análise geral da seleção das obras e das informações e textos dos catálogos, nota-se como característica geral da competição internacional do *É Tudo Verdade* a seleção de obras já consagradas em festivais internacionais, proporcionando ao espectador brasileiro o contato com essas obras. Nesse sentido, a disputa internacional não se consolidou como espaço de formação de novas tendências ou lançamento de obras, mas buscou reforçar e atrair um leque amplo e destacado de filmes documentais de diferentes países.

Já para a competição brasileira, nota-se, até mesmo pela exigência de ineditismo, um desejo de se estabelecer como uma referência para o cinema documentário no país, enquanto local de lançamento, consagração e reconhecimento de profissionais do ramo, em especial, os diretores. Nesse caso, o prêmio tem uma importância para atrair o interesse das equipes dos filmes, sempre levando em conta o calendário dos festivais e como as obras se distribuem pelos eventos ao longo do ano, de acordo com a importância e data de cada um.

No caso do *Recine*, a mostra competitiva existiu desde a terceira edição, em 2004. Como característica principal da seleção, caracterizava-se a exigência de um mínimo de 40% de imagens de arquivo³²⁷, não havendo exigências específicas de metragem ou suporte. Também a mostra era aberta para obras documentais ou ficcionais, muito embora o primeiro modo tenha prevalecido nas seleções ao longo dos anos. Essa abertura de formas, concentrando-se apenas no arquivo como elemento de ligação, conferia aos filmes da mostra competitiva do *Recine* um caráter mais eclético, com espaço maior para experimentações.

³²⁷ Em entrevista concedida à pesquisadora, o produtor do evento mencionou que esse número era uma referência para medir aproximadamente a presença das imagens de arquivo e sua relevância no filme, evitando selecionar obras que mostrassem arquivos apenas em momentos pontuais. Desse modo, o percentual seria aproximado, mas capaz de evidenciar esse grau de relevância do arquivo para a obra que integrasse a competição.

Na seleção dos filmes do *Recine* entre 2004 e 2014, nota-se a presença de alguns filmes de maior circulação no circuito comercial (dentro de padrões do cinema brasileiro), mas também um considerável número de obras cuja circulação se restringe a circuitos alternativos, como os festivais, a Internet, os cineclubes e outros canais de distribuição.

Não há na programação uma mostra separada para filmes estrangeiros e nacionais, mas existe uma competição separada para os filmes da Oficina de Produção de Vídeos promovida pelo evento. As premiações também se destacam pela especificidade das áreas, não se restringindo a um só prêmio. Assim, há diferentes categorias que se alteram ao longo das edições, mas envolvem basicamente áreas como pesquisa, contribuição à linguagem cinematográfica, som, edição, direção, roteiro, além de melhor filme/vídeo.

Enquanto o *É Tudo Verdade* separa as mostras nacional e internacional, no *Recine* os filmes estrangeiros competem com obras brasileiras na mesma programação. Desse modo, as características das mostras competitivas do *Recine* indicam uma preocupação em estimular o (re)uso das imagens de arquivo em novas obras, contribuindo para a consolidação do cinema de arquivo no país e para a expansão dos formatos, para além do uso documental.

Esse desejo de ampliar a própria concepção do que se entende por documentário, feito a partir de arquivos audiovisuais, foi reforçado como questão na entrevista com o curador do *Recine*, Clóvis Molinari Jr. Por outro lado, no caso do *É Tudo Verdade*, o foco da competição, em especial dos filmes brasileiros, é dirigido para uma consolidação do documentário nacional, que carrega uma variedade de formatos, mas que não tem como questão central discutir os limites, as fronteiras e modos mais experimentais de fazer filmes documentais.

Em ambos os festivais, destacam-se na mostra competitiva as obras que se dedicam a pensar a história, seja do Brasil, ou do mundo, no caso dos filmes estrangeiros, em especial acontecimentos recentes. A circulação de filmes cujas narrativas se voltam para construir passados possíveis em sons e imagens fez parte da trajetória dos eventos.

3.2.3 História(s) em circulação nos filmes dos festivais: uma seleção

Neste trecho do capítulo, a fim de aprofundar a discussão sobre os cruzamentos entre os públicos do cinema e da história, a partir dos festivais *Recine* e *É Tudo Verdade*, selecionamos alguns filmes brasileiros (ver tabela abaixo) que foram exibidos nas mostras

competitivas do *É Tudo Verdade* e do *Recine* entre 1996, data de início do primeiro evento, e 2014, data da última edição do *Recine* em sua fase no Arquivo Nacional.

Tabela 2 - Seleção de filmes com dados de participação em festivais e premiações

Filme	Diretor	Ano	Festivais	Prêmios em festivais nacionais
O Velho	Toni Venturi	1997	É Tudo Verdade	Competição Nacional É Tudo Verdade Prêmio APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte 1997
Nós que aqui estamos por vós esperamos	Marcelo Masagão	1999	É Tudo Verdade	Competição Nacional É Tudo Verdade
Caparaó	Flávio Frederico	2005	-É Tudo Verdade 2006 -Recine 2006 -Visible Evidence 2006 -Mostra de Cinema de Conquista 2006 -- -Mostra de Vídeo Ambiental de Caparaó 2006 -Muestra Internacional Documental de Bogotá 2006 -Festival do Rio 2006 -Festival Internacional de Documentarios do México 2006	Competição Nacional É Tudo Verdade Recine – Melhor Filme, Roteiro e Pesquisa
Cidadão Boilesen	Chaim Litewski	2009	É Tudo Verdade 2009 Recine 2009 Festival do Rio 2009 – Hors Concours Festival Internacional Del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana, Cuba	Melhor Filme Longa-Metragem É Tudo Verdade Melhor Direção Recine Prêmio de Público de Melhor Documentário CineSul – Festival Ibero Americano de Cinema e Vídeo 2009

Memória para uso diário	Beth Formaggini	2006	Festival Internacional Del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana, Cuba 2007 Recine 2008	Prêmio do Júri Popular de Melhor Documentário Festival do Rio 2007
Simonal – ninguém sabe o duro que dei	Cláudio Manoel	2007	Competição Nacional Longa-metragem É Tudo Verdade 2007	
Corumbiara	Vincent Carelli	2009	Competição Nacional Longa-metragem É Tudo Verdade 2009	Melhor Filme no Festival de Gramado 2009
Em busca de Iara	Mariana Pamplona	2014	Festival do Rio 2013 Recine 2013	Menção honrosa É Tudo Verdade 2013

Filme	Diretor	Ano	Lançamento nos cinemas	Dados de público (se disponíveis)	Renda (em reais)
O Velho	Toni Venturi	1997	Sim	11.874	44.290,00
Nós que aqui estamos por vós esperamos	Marcelo Masagão	1999	Sim	58.577	285.130,00
Caparaó	Flávio Frederico	2006	Sim	21.120	3.508,00
Cidadão Boilesen	Chaim Litewski	2009	Sim	7.758	75.870,28
Memória para uso diário	Beth Formaggini	2008	Sim	1.459	430,00
Simonal – ninguém sabe o duro que dei	Cláudio Manoel	2009	Sim	71.056	689.003,21
Corumbiara	Vincent Carelli	2011	Sim	280	1.467 ,00
Em busca de Iara	Flavio Frederico e Mariana Pamplona	2013	Sim	7.563	80.229,75

No trabalho de seleção dessas obras, um dos desafios foi justamente encontrar os pontos em comum na seleção dos dois festivais estudados. Ainda que os exemplos não sejam poucos, uma comparação entre a programação dos filmes brasileiros em competição nos dois eventos apontam mais para as diferenças do que semelhanças. O perfil do *Recine* e do *É Tudo Verdade*, sobre os quais refletimos ao longo dessa tese, atraíram e se orientaram para diferentes práticas cinematográficas, tendo um diálogo com o cinema documental como elemento de ligação.

Observa-se uma maior confluência dos convidados e participantes entre jurados, palestrantes e instituições relacionados aos dois festivais, do que propriamente em relação aos filmes exibidos em competição. O *Recine* valorizou os filmes produzidos na sua Oficina, integrando-os à programação competitiva, ainda que concorrendo a um prêmio separado, e também usos mais experimentais dos arquivos audiovisuais, com uma preocupação visivelmente menos voltada ao mercado e à indústria do cinema. Já o *É Tudo Verdade* buscou construir um espaço para o documentário, com ênfase para o longa-metragem, que o localizasse no circuito internacional de festivais como instância de lançamento, reconhecimento e consagração de filmes – a preocupação com os mercados para o documentário aparece de forma mais clara.

Desse modo, o recorte aqui apresentado buscou, na medida do possível, esses pontos comuns entre os dois eventos, mas mantém exceções à regra, mesmo no período de 2004 a 2014, quando ambos realizaram suas competições. A presença dessas dissonâncias nos permite avaliar as diferenças acima mencionadas, em relação à vida social dos filmes, em que os festivais são apenas uma parte.

É preciso, desde agora, reconhecer que outros recortes seriam possíveis, com outras obras fazendo emergir temáticas e problemas distintos, exercício que convidamos outros pesquisadores a realizar. A abordagem escolhida orientou-se, sobretudo, pelas conexões entre o cinema e a história, buscando privilegiar filmes nos quais a relação com a história encontra-se no centro de suas narrativas.

Assim, foram selecionadas obras em que o passado é mais do que referência passageira ou ocasional, permitindo refletir sobre “os usos cinematográficos da história” mobilizados nessas obras. Foram considerados o impacto da recepção nos dois festivais e no circuito mais amplo desses eventos, bem como os resultados de público e crítica após seu lançamento comercial, o que ajuda a explicar a prevalência de longas-metragem, formato que permite avaliar melhor a recepção comercial em salas de cinema.

O período de realização dos documentários selecionados cobre de 1996 a 2014, momento em que a mobilização do passado recente do país esteve presente, com destaque para a história da Ditadura Militar. A partir dos filmes que compõem esse corpus, que passeia por obras em diálogo com uma estética do documentário clássico, até filmes mais experimentais e em primeira pessoa, serão levantadas temáticas em ascensão nas últimas duas décadas no cinema contemporâneo: memória, subjetividade, arquivo, testemunho.

O Velho

Premiado na segunda edição do *É Tudo Verdade*, *O Velho – A história de Luiz Carlos Prestes*, dirigido por Toni Venturi. Longa-metragem de estreia do jovem documentarista, o filme narra a trajetória de uma figura importante para a história política do Brasil recente. Ao comentar essa primeira premiação do *É Tudo Verdade*, em livro sobre o evento, publicado em 2010, Labaki escreveu sobre o longa de Venturi:

A primeira cinebiografia do Cavaleiro da Esperança, o líder tenentista que se tornou o principal dirigente comunista brasileiro, baseava-se numa exaustiva pesquisa de arquivos e num rico painel de depoimentos para combater o estigma histórico contra Prestes (1898-1990)³²⁸.

A versão cinematográfica da vida de Prestes foi notícia nos principais jornais, movimentando o debate sobre a história política recente, sobre a relação entre a vida pública e esfera privada, bem como sobre as relações entre o cinema e a história. Com 105 minutos de duração, o longa de Venturi tomou como base depoimentos do próprio Prestes, além de outras figuras históricas importantes, costurando esses diferentes testemunhos para construir sua narrativa biográfica.

Conforme assinalado por Vitória Azevedo da Fonseca³²⁹ em sua tese de doutorado, na qual se dedica, entre outros filmes, ao estudo de *O Velho*, o longa de Toni Venturi é marcado por uma “ampla pesquisa”, bem como pela escolha de um também amplo recorte da vida do biografado, cuja trajetória é associada ao percurso do século XX. Além da direção, Fonseca assinala a importância do roteiro, assinado por Di Moretti, para a elaboração da narrativa audiovisual.

³²⁸ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p.38.

³²⁹ FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema*. Op. cit.

Lançado nos cinemas em 1997, o filme foi produzido pela Olhar Imaginário³³⁰, na qual Toni Venturi dirige o setor dedicado ao cinema. Ainda em 1993, o projeto do documentário foi premiado no Concurso Resgate do Cinema Brasileiro, recebendo R\$45.000. De acordo com Victoria Fonseca³³¹, a equipe gravou as entrevistas presentes no filme em 1995 e montou o material no ano seguinte, finalizando o material primeiro em formato para uma série de TV, exibido no canal GNT, totalizando 185 minutos. A versão mais curta, para os cinemas, foi lançada em 1997 no *É Tudo Verdade*.

A distribuidora *RioFilme* ficou responsável pelo lançamento do longa no mercado exibidor. Nos cinemas, *O Velho* alcançou uma audiência de aproximadamente 11 mil espectadores, e, apesar de não ter alcançado um público amplo, provocou a atenção da crítica, obtendo resenhas nos mais importantes jornais em circulação. O filme ainda foi lançado em VHS pela RioFilme em parceria com a Funarte e em DVD pela Versátil, em 2004³³². A estreia no *É Tudo Verdade* também não passou despercebida:



Figura 7 - Reportagem da *Folha de S. Paulo* de 06/04/1997

³³⁰ A produtora atua em várias áreas do audiovisual, além do cinema, como teatro, publicidade, séries e conteúdo televisivo. Para maiores informações consultar o site da empresa disponível em: <<http://www.olharimaginario.com.br/>>. Acesso em 16 fev. 2019.

³³¹ FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema*. Op. cit., p. 27.

³³² FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema*. Op. cit., p. 27.

As disputas sobre o passado e as formas cinematográficas da história estiveram no centro de uma querela entre a filha do biografado, Anita Prestes, e o diretor. Através das páginas da imprensa, Anita escreveu, à época da chegada da obra às salas de cinema, um texto questionando as estratégias de Toni Venturi e o retrato de seu pai, acusando o cineasta de usar uma suposta postura de neutralidade para sustentar uma visão negativa da esquerda e de Prestes como líder político: “O filme é claramente anticomunista, anti-Prestes e anti-Olga. Mostra a visão sempre repetida pela direita no Brasil de que os comunistas, e Prestes em particular, não passam de meros agentes de Moscou”³³³. Anita Prestes ainda acusou o filme de imprecisões históricas, como confusão de datas e personagens importantes na trajetória de seu pai³³⁴.

A polêmica entre Venturi e Anita, estampada nas páginas dos jornais, nos mostra um dos aspectos da vida social das imagens quando elas ganham o espaço público. Os filmes se abrem para distintas leituras ao serem lançados nos festivais, nas salas de cinema e demais espaços de exibição. O momento do lançamento, em geral, é propício para o estabelecimento de querelas e disputas sobre os sentidos e a qualidade das obras. Muitas vezes, porém, esse movimento pode se repetir quando um filme alcança novamente o espaço público por meio de comemorações, relançamentos, retrospectivas ou publicações que motivam, por sua vez, novos olhares. Desse modo, uma mesma obra pode ganhar distintas recepções em diferentes momentos históricos e seus sentidos podem ser, a cada um desses momentos, disputados no espaço público.

O longa de estreia de Toni Venturi receberia leitura historiográfica na já citada tese de Victoria Azevedo da Fonseca, defendida em 2008, que, em conjunto com outros artigos da autora, permanece como o mais extenso estudo da obra por um historiador. O trabalho de Fonseca trazia, naquele momento, uma proposta diferenciada para a relação história e cinema, propondo pensar as formas *de uma escrita cinematográfica da história, a partir de três filmes dos anos 1990, entre eles O Velho*³³⁵.

³³³ GRILLO, Cristina. Filha de Prestes aponta erros em filme. *Folha de S. Paulo*, 23 abr. 1997. Ilustrada. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/23/ilustrada/12.html>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³³⁴ Polêmica semelhante teve lugar em decorrência do lançamento de outra biografia de Prestes em livro pelo historiador Daniel Aarão Reis, no final de 2014, entre o mesmo e Anita Prestes, que em 2015, também lançou sua própria versão da história do pai.

³³⁵ *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e *O cineasta da selva*, de Aurélio Michiles, são os outros longas que integram o corpus da tese formado por três cinebiografias. O filme de Michiles, também um documentário, foi exibido no *É Tudo Verdade* de 1998, um ano depois da consagração de *O Velho* na competição brasileira do festival.

Outro aspecto que poderíamos destacar envolve a realização de cinebiografias, formato com considerável tradição no cinema nacional e algum apelo público. O tema das biografias nos coloca diante de uma das temáticas que nos acompanham nesta seleção de filmes, as relações entre pessoal e coletivo, na história, que se desdobra para os dilemas entre objetividade e subjetividade. Com essa questão em aberto, podemos passar ao próximo filme.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1998)

O longa dirigido por Marcelo Masagão foi o primeiro filme brasileiro a vencer a competição internacional do *É Tudo Verdade*. Filme de compilação, totalmente realizado em um computador, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* explorava os recursos da tecnologia digital disponíveis à época para montar imagens de arquivo com um projeto ambicioso, reconstruir, a seu modo, a história do “breve” século XX.

Os letreiros que abrem o filme expõem alguns dos elementos que explicam de que modo Masagão busca se apropriar das imagens do século XX, em vias de seu fim em 1999, para narrar sua história. A frase “pequenas histórias, grandes personagens, pequenos personagens, grandes histórias” apresenta o mote para ingressar na memória do breve século, “à luz de Freud e de Hobsbawn”³³⁶, como observa Labaki a respeito do filme.

Histórias e personagens reais e inventados são invocados para narrar a trajetória de um século, apresentada sempre por meio de suas imagens. Os arquivos audiovisuais são a matéria-prima utilizada por Masagão para explorar a história por meio da montagem, permitindo aos arquivos ganhar novos sentidos, para além de sua trajetória pregressa ao filme.

O filme de Masagão movimentaria público e crítica naquele ano de 1999, com repercussão para além do sucesso nos circuitos festivaleiros, sendo o documentário brasileiro entre as maiores bilheterias do ano, com mais de 55 mil ingressos vendidos. O sucesso no festival também rendeu ao diretor a exibição do filme como parte de um simpósio no interior da programação de um dos mais importantes eventos internacionais do documentário, o *IDFA – Festival Internacional de Documentários de Amsterdã*.

Ainda em 1999, o curador do *É Tudo Verdade* ressalta o diálogo com o cinema de “atrações”, que relaciona à experiência de Masagão à frente do *Festival do Minuto*, desde 1991. Sobre esse ponto, gostaria de levantar duas questões, uma envolve a relação entre as experiências cinematográficas (e audiovisuais) de fins do século XX e início do século XXI, e

³³⁶ LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. Op. cit., p. 60.

o período do final do XIX e início do século XX – conexões que vêm sendo estudadas por pesquisadores como Thomas Elsaesser³³⁷. A segunda questão envolve o cinema de arquivo no Brasil, como prática e tema de estudo nos anos 2000 e 2010.

A produção foi realizada pelo próprio diretor por meio da *Um minuto marketing produções culturais*, também à frente do *Festival do Minuto*, com orçamento da ordem de R\$ 140.000, sendo R\$ 80.000 para pagamento de direitos autorais das imagens e sons garimpados em “mais de 40 instituições ou pessoas nos 4 continentes”³³⁸. A trajetória do longa se deve ao apoio da Fundação MacArthur que financiou uma bolsa de estudos, permitindo que Masagão realizasse a pesquisa que deu origem ao filme, e de investimento do próprio diretor.

A distribuição ficou a cargo da *RioFilme*, empresa ligada à Prefeitura do Rio de Janeiro, principal companhia no lançamento de filmes brasileiros para o mercado nacional no período de 1992 a 2000³³⁹. Com um público superior a 55 mil espectadores nas salas de cinema e lançamento comercial em DVD pelo selo *Imovision*, em 2000, *Nós que aqui estamos...* ocupa a sexta posição no *ranking* das bilheterias de 1992 a 2000, segundo dados do portal *Filme B*³⁴⁰.

Ranking dos documentários nacionais (1992-2003)

	Título	Distribuição	Estreia	Público
1	TODOS OS CORAÇÕES DO MUNDO	CSRM/STM	1996	265.017
2	SURF ADVENTURES	LUMIÈRE	2002	200.883
3	JANELA DA ALMA	COPACABANA	2002	132.997
4	EDIFÍCIO MASTER	RIOFILME	2002	85.121
5	NELSON FREIRE	VIDEOFILMES	2003	64.264
6	NÓS QUE AQUI ESTAMOS...	RIOFILME	1999	55.754
7	PAULINHO DA VIOLA - MEU TEMPO...	VIDEOFILMES	2003	54.025
8	ÔNIBUS 174	RIOFILME	2002	33.308
9	O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE...	RIOFILME	2000	22.448
10	SANTO FORTE	RIOFILME	1999	16.712
11	BABILÔNIA 2000	RIOFILME	2000	15.209
12	SENTA A PUA	RIOFILME	2001	13.181
13	O SONHO DE ROSE - 10 ANOS	RIOFILME	2001	12.232
14	HISTÓRIAS DO FLAMENGO	RIOFILME	1999	11.117
15	TIMOR	LOROSA E RIOFILME	2002	7.683

³³⁷ ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018. 320 p.

³³⁸ Informação disponível no site Filme Memória, disponível em <<http://www2.uol.com.br/filmememoria/apresentacao.htm>>. Acesso em 16 fev. 2019.

³³⁹ GATTI, André. RioFilme: uma distribuidora de filmes nacionais (1992-2000). *Mnemocine*, 18 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histocinema/109-andre-gatti>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁴⁰ Dados retirados do portal Filme B, disponíveis em: <www.filmeb.com.br>. Acesso em: 16 fev. 2019.

16	O VELHO	RIOFILME	1997	7.104
17	VIVA SÃO JOÃO!	COLUMBIA	2002	7.092
18	BARRA 68	RIOFILME	2001	6.989
19	FÉ	RIOFILME	1999	6.689
20	ROCHA QUE VOA	M21	2002	5.929
21	PASSAPORTE HÚNGARO	RIOFILME	2003	4.705
22	O CHAMADO DE DEUS	RIOFILME	2001	4.535
23	POETA DAS SETE FACES	RIOFILME	2002	4.495
24	NELSON GONÇALVES	RIOFILME	2001	4.381
25	2000 NORDESTES	RIOFILME	2001	4.297
26	ONDE A TERRA ACABA	RIOFILME	2002	3.737
27	CINEASTA DA SELVA	RIOFILME	1997	3.549
28	PIERRE VERGER - MENSAGEIRO...	RIOFILME	2000	3.400
29	NEM GRAVATA NEM HONRA	RIOFILME	2002	3.237
30	DIAS DE NIETZSCHE EM TURIM	RIOFILME	2003	2.302
31	UM CERTO DORIVAL CAYMMI	RIOFILME	2000	2.076
32	BANDA DE IPANEMA	RIOFILME	2003	1.982
33	TERRA DO MAR	RIOFILME	2000	1.531
34	ANESIA - UM VÔO NO TEMPO	RIOFILME	2001	1.498
35	BAHIA DE TODOS OS SAMBAS	RIOFILME	2000	1.037

PÚBLICO TOTAL 1.067.045

Pesquisa: www.filmeb.com.br

Um dos primeiros filmes de arquivo do período, a obra de Masagão colocava o debate sobre os usos das imagens do passado, inclusive seu acesso, uma vez que o orçamento do filme foi quase inteiramente gasto com a compra dos direitos de exibição das imagens. Na década seguinte surgiria o *Recine*, e as imagens de arquivo seriam crescentemente utilizadas na produção audiovisual. Nos anos 2010, o filme de arquivo ganharia novo impulso, tornando-se, também, um importante campo de reflexões sobre o cinema nacional, como atestam as teses de Thais Blank³⁴¹ e Patrícia Machado³⁴², ambas dedicadas a pensar os trânsitos das imagens de arquivo, com base no método desenvolvido pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg.

Nesse período, fazer e discutir filmes de arquivo se deu em associação a debates mais amplos sobre a história do cinema e das imagens, sobre a produção de memórias, sobre os trânsitos das imagens entre público e privado, entre pessoal e político. Não por acaso, na década seguinte, uma série de filmes que se utilizaram de imagens de arquivo e, ao mesmo tempo, colocaram essas imagens em questão, tomou corpo na cinematografia nacional, em

³⁴¹ BLANK, Thais. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro (1920-1965)*. 2015. 208 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

³⁴² MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. 226 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

que vale mencionar *Diário de uma busca* (2010), *Uma longa viagem* (2011), *Elena* (2012), *Os dias com ele* (2013) e *Retratos de Identificação* (2014).

Caparaó (2006) e *Em busca de Iara* (2014)

Em 2006, o filme *Caparaó* (2006), de Flavio Frederico, venceu a competição brasileira do *É Tudo Verdade* em abril, e em novembro do mesmo ano recebeu os prêmios de Melhor Pesquisa, Melhor Roteiro e Melhor Filme, no *Recine*. Foi exibido no Festival do Rio, na Mostra de Cinema de Conquista e na Mostra de Vídeo Ambiental de Caparaó, todos em 2006. Fora do Brasil, o documentário teve boa acolhida no circuito latino-americano de festivais internacionais, com exibições na *Muestra Internacional Documental de Bogotá* e no *Festival Internacional de Documentarios do México*.

Caparaó obteve recursos para sua produção pelo Art. 18 da Lei Rouanet, conseguindo captar R\$90.000 de um total de R\$ 588.706 aprovados³⁴³. Foi produzido e distribuído pela *Kinoscópio*, dirigida por Flavio Frederico e Mariana Pamplona. O lançamento do documentário no circuito comercial foi noticiado em jornais de grande porte, como *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, com destaque para o tema da luta armada e da resistência à Ditadura Militar.

No material de divulgação do filme para a imprensa³⁴⁴, descreve-se a estratégia adotada pela equipe para a distribuição própria pela *Kinoscópio*. O longa foi exibido em formato digital em salas de cinema usando o sistema Rain, alcançando pouco mais de 20 mil espectadores – mostrando o uso de tecnologias que ajudaram a baratear custos da distribuição do documentário brasileiro nas salas de cinema, dispensando a transferência para película 35mm.

No longa, Flavio Frederico buscava reconstruir a história da primeira tentativa de implantar uma guerrilha na Serra do Caparaó, durante a Ditadura Militar, em 1967, e seu fracasso. Com formato baseado em entrevistas gravadas entre 2003 e 2005 com participantes, testemunhas e figuras de referência para o caso, combinadas com imagens de arquivo dos anos 1960³⁴⁵, o documentário buscava recontar a primeira experiência da luta armada contra a ditadura no país.

³⁴³ Os custos totais da produção foram estimados em R\$533.000, segundo informações disponíveis no site de divulgação do filme.

³⁴⁴ Disponível em: <<http://www.caparaofilm.com.br/pressbook.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁴⁵ A pesquisa de imagens realizada por Alejandra Hope e pelo próprio diretor levantou arquivos audiovisuais em diversas instituições públicas e privadas, divididos em arquivos iconográficos e imagens em movimento,

O fio narrativo do filme foi construído na articulação dos depoimentos – sem uso de narração *off* –, bem montados de forma a construir uma narrativa coerente dos fatos que envolvem o surgimento, a instalação e o fracasso da guerrilha do Caparaó. Nessa narrativa, mesmo os conflitos que surgem entre as falas dos personagens, por exemplo, entre as falas dos moradores que denunciaram os guerrilheiros e o relato dos sobreviventes, não chega a instalar uma crise na narrativa, apaziguada pelos efeitos da montagem. Assim, apesar da novidade do tema, em *Caparaó*, Flavio Frederico mantém-se dentro dos padrões convencionais de uso e formato das entrevistas e materiais de arquivo empregados.

Fernando Seliprandy inclui *Caparaó* em um conjunto de obras que se aproximam de uma dimensão monumental da memória presente na produção contemporânea do documentário brasileiro³⁴⁶, uma hipótese que se constrói primeiramente a partir da análise do filme *Hércules 56*. O pesquisador defende que essa forma de articular a memória da Ditadura opera em duas bases, uma estética e outra política, construindo uma leitura monumentalizante do passado que o cristaliza em uma narrativa coesa e organizada, que “tende a cristalizar os atos passados de luta”³⁴⁷.

Realizado alguns anos mais tarde, em 2013, por Mariana Pamplona e Flavio Frederico, o longa-metragem *Em busca de Iara* é um longa documental biográfico que retorna à trajetória de Iara Avelberg, militante política e companheira de Carlos Lamarca, contestando a narrativa oficial da morte de Iara – dada pelos militares como suicídio.

O documentário em longa-metragem foi produzido e distribuído pela Kinoscópio, com lançamento nos cinemas em 2014, alcançando uma audiência de 7563 ingressos vendidos e uma renda de R\$ 80.229, 75³⁴⁸.

Diferente do que acontece em *Caparaó*, no qual a relação da equipe com os fatos narrados se dá do ponto de vista de quem observa, sem relação direta com os acontecimentos do passado, a história narrada no filme *Em busca de Iara* tem relação direta com a família da

buscados nas seguintes instituições: 1. ARQUIVOS ICONOGRÁFICOS: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro; Arquivo Público do Estado de São Paulo; Agência JB; Agência Estado; Acervos pessoais dos entrevistados; Biblioteca Municipal de Juiz de Fora; Jornal O Estado de Minas; Jornal A Folha de São Paulo; 2. ARQUIVOS DE IMAGENS EM MOVIMENTO: Arquivo Nacional; Arquivo Silvio da Rin; Arquivo Silvio Tendler; Cinemateca Brasileira; TVCultura; “Revolución” de Vítor Pahlen (MagnusOppus/DVD). Disponível em: <<http://www.caparaofilme.com.br/pressbook.pdf>>. Acesso em 16 fev. 2019.

³⁴⁶ SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro v. 26, n. 51, p. 55-72, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v26n51/n51a04.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁴⁷ Ibidem, p. 62.

³⁴⁸ Os dados são da Ancine e estão disponíveis no site: <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acesso em 16 fev. 2019.

cinasta. Mariana Pamplona, que assina o roteiro, é sobrinha de Iara Avelberg, fato que assume no filme por meio da narração em primeira pessoa e da sua presença no quadro.

A recepção do filme de Pamplona e Frederico ocorreu em meio ao lançamento de outros documentários “de recorte familiar, dirigidos ou protagonizados por filhos ou parentes próximos de ex-militantes”³⁴⁹. Parte dos estudos que se voltaram para esse conjunto de filmes que parte do pessoal para o político, construíram leituras que os diferenciam da produção documental das décadas anteriores e/ou de abordagens mais tradicionais que visitaram o passado da ditadura nas telas. Andréa França e Patrícia Machado associaram essa produção documental, realizada a partir da intimidade, ao momento de revelação de memórias vivido pela sociedade brasileira, que envolveu a implantação da Comissão da Verdade no início dos anos 2010. Segundo as autoras, nessa cinematografia a Ditadura emerge em sua dimensão de ausência, em narrativas que exploram as “possibilidades performativas da memória histórica” e “jogam o espectador dentro de um universo familiar, íntimo (de filhos, pais, irmãos) e estranhamente opaco”³⁵⁰.

Seliprandy, em texto sobre *Hércules 56* e *Diário de uma busca*, já citado, opõe a forma monumentalizante da memória documental ao foco íntimo, comparando não apenas a escala das abordagens, mas distintas leituras e enquadramentos do passado. Algumas das suas conclusões se aproximam das reflexões de França e Machado sobre esse cinema de filhos.

Fernando Seliprandy assinala, no entanto, os riscos da generalização desses formatos. É preciso analisar cada filme na articulação entre a forma e os sentidos políticos para o passado na narrativa. Nesse sentido, a leitura de *Em busca de Iara* deve ser cuidadosa na associação imediata a outros filmes realizados por filhos, netos, sobrinhos de mortos, desaparecidos ou sobreviventes da Ditadura. Estes, por sua vez, não formam um bloco coeso que pode ser interpretado em conjunto.

Em *Em busca de Iara*, a narrativa parte de uma relação do universo familiar, contada pela sobrinha da personagem cuja história o filme quer retratar. Porém, a presença de Pamplona na cena não impede que o formato das entrevistas seja bastante tradicional, não sendo a narrativa em primeira pessoa ou a presença da diretora suficientes para traduzir essa intimidade em imagens e sons. Dessa forma, a menção ao universo familiar opera como um artifício, uma vez que a “dimensão de intimidade fica apenas na promessa”³⁵¹.

³⁴⁹ SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo... Op. cit., p. 66.

³⁵⁰ FRANÇA, Andrea; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galáxia*, n. 28, p. 70-82 dez. 2014. p. 73.

³⁵¹ SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo... Op. cit., p. 67.

O filme de Pamplona, ainda que explore a posição familiar da diretora, permanece na superfície, não permitindo que a opacidade das relações afetivas exploradas em outros filmes, como os analisados por França e Machado, atinja sua narrativa.

Cidadão Boilësen

O passado da ditadura também foi discutido a partir da premiação do filme *Cidadão Boilësen* em 2009, dirigido pelo jornalista Chaim Litewski. A película reacendeu o debate sobre a colaboração civil de empresários de São Paulo durante a Ditadura Militar, com ligações com a Operação Bandeirantes – OBAN.

Com imagens de arquivo e entrevistas, o filme monta um mosaico de depoimentos e imagens para reconstituir a trajetória de vida de Boilësen e sua atuação à frente do grupo empresarial Ultra, em São Paulo. Litewski investiga, através de sua pesquisa, a participação de Boilësen e outros empresários ligados à FIESP no financiamento de operações do governo ditatorial nos anos 1960.

O documentário de Litewski retoma a trajetória de Boilësen desde a infância, a vinda para o Brasil, a carreira de destaque no universo empresarial no Brasil, se debruçando sobre os episódios que envolvem o apoio e a participação em sessões de tortura na sede do DOI-CODI durante a Ditadura Militar. O longa ainda trata da morte de Boilësen, executado por grupos de esquerda, trazendo o depoimento de Carlos Eugênio da Paz, que participou da operação.

Chaim Litewski passou dezesseis anos na elaboração do filme, cujo projeto teve início em 1993, quando o diretor morava em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Segundo relato do diretor em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o longa foi realizado com recursos próprios, com orçamento estimado em torno de US\$100.000, empregados na compra de direitos de imagens de arquivo, nas filmagens realizadas no Brasil e na Dinamarca e nos custos da montagem e finalização.

Cidadão Boilësen foi produzido pela *Palmares Produções e Jornalismo*, empresa que celebrava 20 anos à época do lançamento do filme, em 2009. A distribuição foi realizada pela Imovision, e o filme chegou às salas de cinema em 2009, alcançando um público pequeno de quase 8 mil espectadores. A recepção crítica, no entanto, foi intensa, bem como causou debates no campo acadêmico³⁵².

³⁵² AGUIAR, Marco. Memórias cinematográficas da Ditadura Militar. *O Olho da História*, n. 23, nov. 2016. Disponível em: < <http://oohodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/12/marcoaguiar.pdf>>. Acesso em:

A visão da história da Ditadura, plasmada em imagens e sons no filme, causou impacto ao trazer à tona o tema da relação do regime militar com a sociedade, em particular com setores da classe empresarial. Apesar do formato próximo ao documentário tradicional de entrevistas, *Cidadão Boilësen* mostrava as lacunas na relação da sociedade com o passado da Ditadura.

Nos anos 2010, um número considerável de filmes viria a tratar de memórias traumáticas, silenciadas e difíceis, associadas ao período da Ditadura, apontando para os inacabamentos da história. Como nas reflexões reunidas no livro *O que resta da ditadura*³⁵³, publicado a partir de seminário do mesmo nome, alguns filmes documentais buscariam compreender os processos de memória, apontando as marcas do passado no presente.

Selecionado para a competição brasileira de longa-metragens do *É Tudo Verdade*, *Cidadão Boilësen* foi o escolhido pelo júri para vencer o prêmio de 100 mil reais, passando à frente de cineastas já consolidados, como Eduardo Coutinho, concorrendo com o filme *Moscou* (2009), José Padilha, participando com o longa *Garapa* (2009), e Vincent Carelli, do projeto Vídeo nas Aldeias, que lançava *Corumbiara* (2009) – este último recebeu menção especial do júri composto por Aloysio Raulino, Lina Chamie e Ricardo Miranda. No final de 2009, o filme de Litewski ainda ganhou o prêmio de Melhor Longa-Metragem no *Recine*.

Simonal – ninguém sabe o duro que dei

Simonal é, de longe, o filme com os melhores resultados de público dessa seleção. Colaborou para seu sucesso a filiação ao gênero dos documentários musicais com tradição no cinema brasileiro documental e bons históricos de audiência. No longa dirigido por Cláudio Manoel, finalizado em 2007, a presença da música no imaginário nacional se juntava ao projeto de recuperação de uma figura com trajetória polêmica na história da MPB, o cantor Wilson Simonal.

Coproduzido pela Globo Filmes, TvZERO, Zohar e Jaya, e codistribuído pela *Moviemobz* (Rain) e *RioFilme*, o longa de Cláudio Manoel não encontrou problemas para sua distribuição, alcançando mais de 71 mil ingressos vendidos no cinema. A estratégia de divulgação fez uso do tema polêmico do documentário que visava resgatar a figura de Simonal do ostracismo.

16 fev. 2019.

³⁵³ TELES, Edson; SAFATLE, Wladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. 352 p.

O filme acompanha a trajetória de Simonal, mostrando o grande sucesso alcançado pelo cantor e a reviravolta representada por um obscuro episódio envolvendo o seu agente, no qual Simonal foi acusado de colaborar com a repressão. Adotando um formato convencional de entrevistas, acompanhadas de ampla pesquisa de imagens de arquivo, o longa constrói um mosaico com o intuito de narrar a história de Simonal, buscando reavaliar o episódio que o condenou publicamente e seus desdobramentos.

Muito embora adote um ponto de vista que visa à recuperação da figura de Simonal, voltando-se, nesse sentido, para os desdobramentos do passado, o documentário não deixa de dialogar com uma cinematografia baseada em uma dimensão monumentalizante da memória³⁵⁴. Assim, os conflitos do passado apresentados no filme, como as relações de classe e de cor que atravessam a história do personagem protagonista, são explorados apenas na medida, a fim de manter uma narrativa biográfica coesa.

É importante, contudo, mencionar os méritos do documentário em trazer à tona um personagem cuja trajetória permite abordar disputas e questões importantes do passado recente. Esse debate ganhou o espaço acadêmico, valendo citar as teses e dissertações de Adriane Hartwig, Bruna Santos, Givanildo Nunes e Bruno Vinicius de Moraes, defendidas entre 2008 e 2016, sobre temáticas associadas à trajetória do artista Wilson Simonal³⁵⁵.

A repercussão da obra atesta seu poder de mobilizar diferentes públicos, *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2007), de Cláudio Manoel, foi selecionado para a mostra competitiva de longas nacionais da edição de 2008 do *É Tudo Verdade*, no qual recebeu uma menção honrosa. Para além do evento, teve uma carreira bem-sucedida no circuito de festivais, tendo recebido diversos prêmios da Academia Brasileira de Cinema e participado de diversos eventos, como o *San Francisco International Film Festival*, o *Festival do Rio 2008* (Hors Concours), o *I Festival de Paulínia de Cinema*, quando venceu o prêmio de Melhor Documentário do Júri Oficial e do Júri Popular, *Festival de Cinema do Amazonas*, *Cine BH*, *V Festival de Cinema de Arte de Salvador*, entre outros.

³⁵⁴ SELIPRANDY, Fernando. O monumental e o íntimo. Op. cit.

³⁵⁵ HARTWIG, Adriane Mallmann Eede. *A pérola negra regressa ao ventre da ostra: Wilson Simonal em suas relações com Indústria Cultural (1963 a 1971)*. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em História, Poder e Práticas Sociais) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2008. SANTOS, Bruna Raquel de Oliveira e. *Limites e possibilidades das biografias: um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal*. 2013. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social: Interações Midiáticas) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. MORAIS, Bruno Vinicius Leite de. “*Sim, sou um negro de cor*”. *Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960*. 2016. 269 f. Dissertação (Mestrado em História) – FEFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. NUNES, Givanildo Brito. *Entre o riso e o insulto: O Pasquim, Caetano, Gil, Simonal e as lutas simbólicas nos anos de chumbo*. 2016. 187 f. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016.

Memória para uso diário

Em 2008, o filme *Memória para uso diário* (2007), de Beth Formaggini, concorreu na mostra competitiva do festival *Recine*. Ainda no mesmo ano, o filme recebeu o prêmio do júri de melhor documentário no *Festival do Rio*. Reunindo a história de familiares de mortos e desaparecidos durante a Ditadura Militar, entidades que lutam pelos direitos humanos e as famílias de mortos e desaparecidos no período democrático (vítimas de violência policial, em sua maioria), o documentário de Formaggini produz um elo entre presente e passado.

Através de entrevistas e imagens de arquivo, em um formato pouco fora do convencional, a diretora acompanha o presente das personagens que vivem sem poder enterrar seus mortos. A escolha da temática e as pontes lançadas entre fenômenos do período da Ditadura e o momento atual fazem com o que documentário produza um efeito de abertura para o passado, apostando nas fissuras e efeitos ainda presentes da violência do Estado.

Nesse sentido, muito embora não se filie à linha de filmes em primeira pessoa e tenha um formato pouco experimental, *Memória para uso diário* tem sido analisado em conjunto com outros filmes, muitos deles realizados por filhos, netos, sobrinhos, e próximos dessa estética da intimidade, nos quais a relação entre presente e passado, mostra uma concepção de história que entende o passado como tempo aberto em suas permanências e efeitos no presente.

Ao ser lançado nos cinemas, o filme, distribuído pela *Pipa Filmes*, não alcançou 1500 ingressos vendidos, tendo pouco impacto em termos da sua circulação comercial. Foi exibido no canal Curta, na televisão paga, e lançado em DVD, modos de distribuição dos quais não temos os dados de público e compra. A recepção crítica foi positiva, no entanto não alcançou o mesmo impacto de outros filmes lançados no período ou posteriormente, com temáticas semelhantes.

Corumbiara

Corumbiara (2009), do cineasta Vincent Carelli, também tocava em temas tabus do passado recente, tratando de um massacre de indígenas em Rondônia, nos anos 1980, já nos estertores do regime de Ditadura Militar no país. Em crítica para a *Folha de S. Paulo*, publicada em 28 de março, quando da exibição do filme no festival, Carlos Starling tenta

descrever as opções narrativas da equipe, ao lidar com um acontecimento histórico negado pela história oficial:

Trata-se mais de expor o funcionamento da lógica do extermínio, constante e contínua, e para isso se faz a opção por um vaivém cronológico entre aquilo que foi e o que ainda resta, condenado a desaparecer logo. Carelli parte, como Coutinho, de um material histórico registrado em 1985, durante a busca de pistas de um suposto massacre em uma aldeia nos rincões de Rondônia. [...] Daí em diante o acompanharemos, como um arqueólogo, na busca de algum sobrevivente que possa comprovar aquele crime e punir os culpados ou ao menos impedir que se prossiga o processo de ocupação seguindo regras brutais. A cada traço da presença indígena que ressurgem em meio ao que ainda resta de mata, aparecem outras tantas forças na direção contrária, forçando seu apagamento.³⁵⁶

O filme de Carelli foi produzido pelo próprio *Vídeo nas Aldeias* e alcançou grande sucesso no circuito dos festivais, tendo recebido além da Menção Honrosa no *É tudo verdade - 14º Festival Internacional de Documentário* em 2009, o Prêmio de Melhor Filme pelo Júri Popular no *IV Festival de Cinema Latino Americano de São Paulo*, Prêmio de Melhor Documentário no *19º Festival Présence autochtone - Muestra de cine y video indígena de Montréal*, Montreal/Canadá, Grande Prêmio Cora Coralina no *XI FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental*, e Prêmio de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Montagem, Melhor Filme do Júri popular no *37º Festival de Cinema de Gramado*.

Lançado comercialmente apenas em 2011, anos depois de sua estreia nos festivais, o longa conseguiu um público diminuto, inferior a 300 ingressos vendidos³⁵⁷. Em texto publicado em seu Blog *Questões Cinematográficas*, Eduardo Escorel comenta as dificuldades enfrentadas pelo filme de Carelli para encontrar uma distribuição comercial, seja em salas de cinema, ou em DVD, mesmo após uma trajetória de sucesso nos festivais. Escorel associa o problema aos modelos de produção com base em incentivos fiscais e suas falhas:

É, aliás, significativo que, sendo um excelente documentário, tenha sido produzido fora do sistema predominante, sem ter percorrido a via crucis burocrática das leis de incentivo, e que, depois de acumular prêmios, não tenha encontrado meios para ter difusão mais ampla. Fatos sintomáticos das distorções resultantes de um modelo de produção que tem se mostrado incapaz de revelar e promover qualidade artística e mérito cultural.³⁵⁸

³⁵⁶ CARLOS, Cássio Starling. Inspirado em Coutinho, documentário registra questão social indígena. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 28 mar. 2009. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200919.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁵⁷ A distribuição ficou a cargo da *Panda Filmes*, empresa de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, que atua na produção e distribuição audiovisual.

³⁵⁸ ESCOREL, Eduardo. Corumbiara, militância e cinema. *Questões Cinematográficas. Piauí*. 19 jan. 2011.

O caso de *Corumbiara*, envolvendo os entraves para a comercialização do filme, nos dá a dimensão dos limites do circuito de festivais de filmes como espaços para trocas comerciais que garantam uma vida social fora de seu espaço. Ainda que sejam ponto de encontro importante e que a concessão de prêmios e menções seja mecanismo de produção de capital simbólico, funcionando como passo relevante para o posterior lançamento comercial das obras do circuito que poderíamos chamar de “cinema de arte” no Brasil e no mundo, ser premiado não é uma garantia para a circulação dos filmes, especialmente considerando as condições do mercado exibidor brasileiro.

Cabe, nesse momento, uma reflexão sobre como esses filmes se vinculam à história pública. No texto *O passado em imagens*, Ana Mauad³⁵⁹ descreve, a partir de uma definição proposta pelo historiador Ricardo Santhiago, quatro dimensões para a história pública: história para o público; com o público, pelo público e história e público.

A partir desse debate, gostaríamos de apresentar e discutir cada uma dessas dimensões da história pública, sempre relacionando com os longas documentais da nossa seleção. Interessa, nesse sentido, pensar como os filmes dialogam com essas distintas dimensões da história pública: 1. Para o público: formas de divulgação do conhecimento histórico; 2. Com o público: relações de autoria/autoridade compartilhada; 3) Pelo público: formas não acadêmicas da história produzidas pelos públicos; 4) História e público: abordagem reflexiva das relações do conhecimento histórico com seus públicos e com a categoria público.

Podemos considerar que todas as obras desenvolvem um conhecimento histórico para o público, buscando o alcance de audiências para além dos públicos da história acadêmica. Além da difusão de conteúdos sobre o passado, esses profissionais do cinema desenvolvem formas audiovisuais da história que proporcionam o estabelecimento de uma relação visual com o passado – que se estabelece de distintas formas, como na filmagem de depoimentos e testemunhos, comum a quase todos os filmes da nossa seleção, ou no uso das imagens de arquivo, também presente em diversas obras, com destaque para *Nós que aqui estamos por vós esperamos*.

Nos documentários analisados também se nota uma relação com a segunda dimensão

Disponível em: <<http://piauialternative.homolog.inf.br/corumbiara-militancia-e-cinema/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁵⁹ MAUAD, Ana Maria. O passado em imagens: artes visuais e história pública. In: ALMEIDA, Juniele; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. Op. Cit. p. 90-91.

da história pública, que nos remete a um conhecimento compartilhado. Em filmes como *Corumbiara* e *Memórias para uso diário* essa relação se coloca como centro da construção narrativa do filme, uma vez que é a relação com grupos sociais – as comunidades indígenas no primeiro caso, e as organizações pelos direitos humanos e de reparação dos crimes da Ditadura no segundo –, que possibilita a existência mesma dessas obras, resultantes do trabalho conjunto entre equipe e personagens. Mesmo que existam hierarquias e saberes diferenciados, observa-se um exercício de partilha que muitas vezes, como em *Corumbiara*, se confunde com a própria trajetória do diretor – no caso de Carelli, o princípio que orienta o *Vídeo nas aldeias* se orienta por uma noção de autoria compartilhada.

Esse debate sobre o compartilhamento da história está profundamente relacionado com a ideia de uma história agora não apenas com, mas pelo público. De alguma forma, o cinema tem sido um espaço de produção de uma história amadora que se relaciona com contextos locais. Nesse caso, podemos considerar o cinema como um espaço de produção de conhecimento histórico não acadêmico, portanto, uma forma pela qual a sociedade produz reflexões em imagens e sons a respeito do passado.

Nota-se na seleção de filmes anteriormente analisados, a presença de obras, como *Em busca de Iara*, que procuram resgatar histórias pessoais e familiares dos cineastas. Ao perscrutar os elos entre as modalidades privada e pública da memória, essas narrativas audiovisuais se distanciam de critérios científicos de objetividade, distanciamento, aproximando-se tanto de formas não profissionais da história, como das reflexões mais recentes da própria academia sobre a subjetividade no conhecimento histórico.

A quarta dimensão nos provoca com uma questão acerca das relações entre história e público. Nesse sentido, a história pública surge menos como uma nova prática do que como uma abertura para observar e debater questões que envolvem o fazer histórico nas sociedades contemporâneas. O cinema não apenas tem sido um espaço de prática da história pública, mas também um locus para o debate de temas envolvendo a memória, a história, a relação com as mídias e os públicos. Desse modo, diante da nossa seleção de filmes é importante reconhecer como esses documentários também propuseram, à sua maneira, debates sobre a história e a memória.

Em *Simonal*, os cineastas propõem reler a trajetória de um músico e para isso voltam a eventos da Ditadura Militar. Em *Cidadão Boilësen*, o diretor lança um olhar para a relação entre empresários e Ditadura, mobilizando um debate público sobre uma temática pouco explorada na memória do regime. *Nós que aqui estamos...* propõe uma história do século XX por meio dos arquivos audiovisuais, dialogando com historiadores, como Hobsbawn.

Corumbiara traz uma reflexão sobre como narrar a história quando há sucessivas tentativas de apagar os rastros, como relatar acontecimentos quando os documentos e as imagens são escassos. A falta também está no centro da questão enfrentada por Beth Formaggini em *Memória para uso diário*, ao lidar com a luta de familiares de desaparecidos da Ditadura, e também da democracia, para conseguir acesso a informações. A relação entre corpo, morte e memória também está presente em *Em busca de Iara*, no qual a cineasta-sobrinha questiona a versão oficial sobre a morte de Iara Avelberg como um suicídio.

De distintas formas, esses filmes discutiram o passado, colocando questões sobre a memória nas sociedades contemporâneas e sobre as formas de construir a história, a partir de documentos, imagens, rastros, restos, testemunhos, – ou ainda, na falta dos mesmos. Essas obras que selecionamos dialogam com as quatro dimensões da história pública, em que pese: a perspectiva de uma história para o público, articulando práticas de divulgação do conhecimento histórico para audiências amplas; a abordagem reflexiva colocada na relação história e público que, nesse caso, inclui os usos cinematográficos e/ou audiovisuais da história.

3.3 Memórias privadas, espaço público: um debate sobre cinema, geração e festivais

Com seus prêmios, os festivais de cinema, entre graus de prestígio, escalas geográficas e focos temáticos variáveis, são instâncias decisivas dessa legitimação seletiva de um tipo de documental e de memória intergeracional.

Fernando Seliprandy³⁶⁰

Com base na seleção de filmes levantados e analisados anteriormente e nas questões levantadas a respeito do funcionamento das mostras competitivas dos festivais estudados, finalizamos o terceiro, e último, capítulo da tese com uma reflexão sobre as relações entre público e privado na elaboração de memórias do passado recente pelo cinema. Nesse sentido, buscamos pensar o lugar da memória e da subjetividade nos usos audiovisuais do passado mobilizados pelas equipes cinematográficas dos filmes selecionados.

A partir dessas questões foi possível discutir o papel dos festivais como agentes, mas

³⁶⁰ Tradução livre do original pela pesquisadora: *Con sus premios, los festivales de cine, entre grados de prestigio, escalas geográficas y focos temáticos variables, son instancias decisivas de esa legitimación selectiva de un tipo de documental y de memoria intergeneracional.* SELIPRANDY, Fernando. El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos. Op. Cit.

também como parte de um processo histórico mais amplo, envolvendo a valorização das narrativas cinematográficas voltadas para a memória e baseadas em experiências pessoais ou subjetivas.

No texto de apresentação do *É Tudo Verdade* para o catálogo da edição de 1997, Amir Labaki ressalta dois aspectos, primeiramente uma nova onda do documentário observada no Brasil e no mundo, uma “revitalização” do documentário, que tem como sinais “o aumento das estreias em salas comerciais, o incremento da produção nacional e a catalisação da parceria entre produtores independentes e TVs por assinatura”³⁶¹. E, em segundo lugar, como traços da mostra competitiva de filmes internacionais, a prevalência de temáticas históricas a partir de abordagens focadas nas conexões entre a vida pública e as experiências pessoais.

Assim, em 1997, Labaki mencionava “as repercussões em âmbito privado de marcos da História pública”³⁶² como elemento de destaque nos filmes da seleção internacional. Vale lembrar que os vencedores das duas mostras, brasileira e internacional, que inauguraram as competições no *É Tudo Verdade* naquele ano, consistiam em duas biografias cinematográficas. *O Velho – a história de Luiz Carlos Prestes*, dirigido por Toni Venturi, venceu entre os concorrentes nacionais, e *Noel Field – a lenda de um espião*, do suíço Werner Schwizer, conseguiu o prêmio da competição internacional.

Novamente em 1999, o curador mencionava a presença da história nos filmes da competição internacional, uma relação construída no documentário contemporâneo através de abordagens subjetivas, voltadas “mais uma vez para a experiência do indivíduo, focalizado diante de seu tempo, sua sociedade e sua história”³⁶³.

Segundo Labaki, nessa seleção de obras de diferentes países,

[...] iluminam-se pontos obscuros de um passado recente [...]. Resgatam-se marcas deixadas pelos conflitos bélicos deste sanguinário século, lembrando a dor partilhada [...]. Cinebiografias ajudam a decifrar trajetórias históricas e anônimas – reais ou nem tanto. Contrastes disturbam nossas memórias [...] e indagam sobre nosso presente [...].³⁶⁴

³⁶¹ Texto de Amir Labaki no Catálogo do Festival *É Tudo Verdade* de 1997.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Texto de apresentação da mostra competitiva 1999, de Amir Labaki, no Catálogo do *É Tudo Verdade* de 1999.

³⁶⁴ *Ibidem*.

Filmes da Competição Internacional – É Tudo Verdade – 1999		
Título	Diretor	Ano
Água e Fogo	Joost Seelen	1998
Ajuste de contas	Kevin Sim	1998
Che, um homem deste mundo	Marcelo Schapecs	1998
Coelho na lua	Emiko Omori	1998
Divórcio à Iraniana	Kim Longinotto, Ziba Mir- Hosséini	1998
Fotógrafo	Dariusz Jablonski	1998
Imprensa negra: soldados sem espadas	Stanley Nelson	1998
Matti Ke Lal – filhos da Terra	Elisabeth Leuvrey	1998
Nós que aqui estamos por vós esperamos	Marcelo Masagão	1998
Pavel e Lyalya – um romance em Jerusalém	Victor Kossakovsky	1998
Pierre Verger – mensageiro entre dois mundos	Luiz Buarque de Hollanda	1998
Lamentamos informar	Barbara Sonneborn	1998
Não dói tanto assim	Marcel Lozinski	1998
Vivendo entre leões	Sigve Endresen	1998
Vida, outono	Marat Magambetov, Sergei Loznitsa	1998

O vencedor daquele ano foi *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, do diretor brasileiro Marcelo Masagão, filme de compilação, no qual a relação entre indivíduos, personagens e história serve como mote para investigar a “memória do breve século XX” através de suas imagens. Na competição brasileira, no entanto, o longa de Masagão foi vencido por um curta – feito único na história do festival, segundo Labaki – de Roberto Berliner, *A pessoa é para o que nasce*. Muito embora se desloque do tema da história, o filme se dedica ao presente de três cantoras cegas da Paraíba, mantendo o tema do indivíduo em seu tempo.

Assim, é preciso refletir sobre a seleção das obras do festival, considerando os efeitos das escolhas da curadoria, mas também reconhecer esses acontecimentos a partir de uma tendência maior, já observada por diferentes estudiosos do cinema recente, em que predominam as narrativas de memória com ênfase na experiência pessoal.

Essa questão nos leva além da discussão sobre os festivais de cinema como espaço de circulação e debate de narrativas audiovisuais de história pública, englobando um debate

sobre esses eventos como agentes e, ao mesmo tempo, parte de um fenômeno histórico em curso nas últimas décadas, de transformação das relações entre espaço público e privado na experiência histórica e suas narrativas.

A emergência de filmes nos quais as fronteiras entre a história pública e as experiências pessoais têm sido exploradas é um acontecimento que vem sendo notado e debatido por vários estudiosos, gerando polêmicas em torno desses processos de memória que envolvem a criação de narrativas a partir da experiência individual e do ambiente familiar³⁶⁵.

Nos últimos anos, muitos cineastas partiram da própria intimidade para mobilizar essas relações entre a memória dos sujeitos privados e a memória pública, buscando traçar uma relação entre essas redes íntimas de afeto e partilha da memória e o espaço público, no qual se produzem sentidos públicos para o passado. De acordo com Ana Mauad³⁶⁶,

O trânsito de imagens familiares para o espaço visual público tornou-se uma estratégia política plasmada no trabalho de memória de cada geração. Pais, mães, tios, tias, avós e avôs assumiram o espaço público para reclamar o paradeiro de seus entes queridos, filhos, filhas, irmãos e irmãs, invadiram o mundo das artes para expressar a sua dor e necessidade da reparação. Em ambos os movimentos, o pessoal torna-se político e a fratura na redoma familiar é inevitável.

A participação dos festivais, especialmente da circulação das obras nos circuitos internacionais (e suas consequências para as cinematografias do “*global south*”), tem sido apontada como um elemento importante para a compreensão do fenômeno do boom de memórias pessoais dos últimos anos.

Fernando Seliprandy é um dos pesquisadores que desenvolve reflexão sobre a atuação dos festivais nesse processo; segundo o autor, é preciso evitar ler a emergência de memórias pessoais no cinema que ganhou corpo nas últimas décadas como um dado sobre nosso tempo³⁶⁷. Um olhar historiográfico nos ajuda, nesse caso, a historicizar o processo, buscando compreender o crescimento das narrativas em primeira pessoa como um fenômeno complexo e não como uma característica do presente.

³⁶⁵ Nesse sentido, vale citar todo um debate em torno do conceito de pós-memória desenvolvido por Marianne Hirsch e James Young, entre outros, que tratam do caráter vicário das memórias produzidas por filhos e netos, e a diferença nos processos envolvendo a lembrança de acontecimentos não experienciados pelo sujeito diretamente. Autores como Beatriz Sarlo questionaram a validade e a novidade do conceito, mostrando que muitas das características levantadas para a pós-memória são próprias de todas as formas de memória, como o caráter vicário, a fragmentação e as relações pessoais.

³⁶⁶ MAUAD, Ana Maria. Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 43, n. 2, p. 397-413, maio-ago. 2017. p. 407.

³⁶⁷ SELIPRANDY, Fernando. El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos. Op. cit.

Nesse sentido, Seliprandy busca identificar alguns dos agentes que atuaram no sentido de promover essa onda, em que destaca os festivais e a própria academia, que valorizaram determinados formatos em detrimento de outros, estimulando essa “guinada subjetiva”: “no caso do documentário, os festivais de cinema têm um papel relevante nessa reconfiguração: ao favorecer as circulações culturais, ao consagrar determinadas estilísticas, impulsionando certas chaves de releitura do passado ditatorial da região”³⁶⁸.

Ainda de acordo com o autor, os festivais podem ser observados como “vetores históricos” dessa “inclinação íntima e familiar da memória” que ganhou também as telas dos cinemas nas últimas duas décadas. Com base nessa leitura, a ideia de um “giro subjetivo” no documentário, nesse caso específico o documentário brasileiro, antes do que um diagnóstico de nossa época, passa a ser entendida como um fenômeno histórico para o qual os festivais contribuem ao fortalecer filmes cuja construção da memória passa pelo pessoal e familiar.

Essa discussão envolve processos mais amplos de emergência da memória enquanto temática na segunda metade do século XX e sua relação com a explosão de relatos pessoais/subjetivos nesse período. Nesse caso, é preciso pensar o lugar do cinema em meio a esse processo, tanto pela “descoberta” da testemunha presente nos cinemas diretos desde os anos 1950/60, como pelas formas pelas quais o cinema tem se tornado um espaço de mediação entre memórias privadas e públicas em contextos específicos como o Brasil dos anos 1990 em processo de retomada da democracia.

O documentário brasileiro tem sido um lugar de produção e reflexão sobre a história pública, a partir de exercícios de memória que questionam as permanências do passado no presente. Desde os anos 1980, os modos pelos quais os documentaristas abordaram o tema da memória da Ditadura tem se marcado pela diversidade de abordagens, em que pese os usos da entrevista que, embora distintos, produzem um efeito de unidade e continuidade de formato.

A seleção de filmes sobre o passado ditatorial recente, que circularam nos festivais de filmes *É Tudo Verdade* e *Recine* entre 1996 e 2014, nos auxilia a compreender alguns dos mecanismos dos processos de seleção e sua relação com a recepção de crítica, público e na academia. Marcada pela variedade de estratégias, mas com uma predominância de filmes que se utilizam de formatos mais convencionais e combinação de depoimentos e imagens de arquivo montadas para produzir uma narrativa relativamente estável do passado, os

³⁶⁸ Tradução livre do original pela autora: “En el caso del documental, los festivales de cine tienen un papel relevante en esa reconfiguración: al favorecer las circulaciones culturales, al consagrar determinadas estilísticas, impulsando ciertas claves de relectura del pasado dictatorial de la región.” In: SELIPRANDY, Fernando. El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur em el cine documental de hijos. Op. cit. [n.p.].

documentários selecionados acabam por contrariar a tese de que há um caminho estável e linear do documentário dos anos 1980 para os anos 2010, em que se coloca uma oposição entre uma abordagem da memória pública para o olhar a partir do foco íntimo/pessoal.

Na verdade, se existe uma inclinação maior para a produção de filmes realizados por parentes de vítimas dos crimes da ditadura, a partir de um olhar do universo privado, esse fenômeno ganha força nos anos 2010 e convive com a produção de outros formatos de documentário. É preciso analisar os diversos fatores e vetores em jogo nas disputas do passado e as diferentes instâncias de recepção e os distintos públicos, uma vez que os filmes valorizados pela pesquisa universitária ou pela crítica nem sempre são aqueles bem recebidos pelo público mais amplo.

A dimensão do circuito dos festivais também tem camadas distintas do local ao global e também pode gerar fenômenos de recepção positiva que não se repetem, uma vez que o filme ganha outros espaços. Nesse sentido, a história pública mobilizada por essa produção audiovisual recente deve ser pensada na multiplicidade de estratégias e formatos que conformam, por sua vez, distintas concepções da memória e da história. O passado serve, assim, ao cinema e este tem feito dele usos os mais diversos, com implicações éticas e políticas para a circulação e o debate público da história.

*O cinema filma além do que sabem ou desejam os
homens que dele se servem.*³⁶⁹

³⁶⁹ Tradução do original pela pesquisadora: *Le cinéma filme au-delà de ce que savent ou veulent les hommes qui s'en servent*. COMOLLI, Jean-Louis. A última dança: como ser espectador de Memory of the champs. *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan./dez. 2006. p. 32.

CONCLUSÃO

Os três capítulos dessa tese nos levaram a percorrer alguns dos caminhos do cinema brasileiro desde os anos 1990 até os anos 2010. Esforço de reflexão sobre o tempo presente, ao longo do trabalho lidamos com os desafios de uma historiadora que se posiciona em relação ao próprio tempo, na tentativa de tornar-se dele contemporânea, como no sentido proposto por Agamben em conhecido ensaio³⁷⁰. Contemporaneidade essa que se constrói por meio de um jogo de distância e adesão que permite colocar o presente “em relação com os outros tempos”, podendo assim “nele ler de modo inédito a história”³⁷¹.

O recorte da tese, que recobre os anos entre 1996 e 2014, foi um período de transformações no cinema e na política, com desdobramentos para as políticas culturais, conforme discutido ao longo do trabalho. O momento passa pela implementação dos modelos neoliberais de financiamento da cultura no início dos anos 1990 e suas consequências inicialmente trágicas para o audiovisual, com o governo Collor; pela criação das leis de incentivo à cultura nos governos Itamar e FHC, ainda sob a chave do neoliberalismo; pela continuação dos incentivos fiscais, mas também por uma fase de projetos de políticas públicas para o setor, como a criação do Fundo Setorial do Audiovisual, nos governos Lula e Dilma – processos esses que foram vividos e disputados pelos próprios cineastas, críticos, cinéfilos, arquivistas e pesquisadores, ao longo dessas duas décadas.

Nesses 18 anos, o cinema brasileiro viveu sua “retomada”, ganhou espaço nos circuitos do cinema independente mundial; cresceu em número de lançamentos – o documentário viveu seu “boom” no início dos anos 2000 – e mobilizou o público, mas sem alcançar um crescimento que fizesse escoar a crescente produção. Todos esses processos foram acompanhados de debates, polêmicas e querelas travadas entre seus agentes nas páginas das imprensas e em fóruns públicos como seminários, associações, congressos e festivais. Os anos 1990 e 2000 foram um período também intenso para o setor dos festivais, que sofreu grande expansão, como mostram os diagnósticos setoriais realizados nos anos 2000, sendo o mais recente publicado em 2011 com dados de 2007 a 2009³⁷².

O recorte temporal da tese se encerra em 2014, mas o período de sua escrita, entre 2015 e 2019, se impõe ao trabalho na medida em que é desse presente que são enunciadas

³⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

³⁷¹ Ibidem, p. 73.

³⁷² MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Painel setorial dos festivais audiovisuais – indicadores 2007 - 2008 - 2009*. Op. cit.

suas questões, e também pela rapidez das transformações políticas dos últimos cinco anos – as eleições de 2014, a crise política e o *impeachment* da Presidenta Dilma; a conturbada gestão Temer e as eleições de 2018 –, que parecem nos afastar rapidamente do passado recente dos anos 2000.

Nesse processo, multiplicada pelo ritmo intenso de circulação das informações e das imagens nas redes, a nossa relação com o passado recente parece tomar rapidamente a forma de uma arqueologia. Redigida no início de 2019, um dos desafios dessa conclusão é justamente lidar com a aceleração imposta pela velocidade dos acontecimentos do período recente.

Assim, primeiramente, é preciso refletir sobre a (in)atualidade das questões e os acontecimentos de que tratamos no trabalho, pensando como elas permeiam as incertezas que se abrem para a sociedade brasileira nesse momento, no que tange o futuro (em suspenso) da gestão da cultura e do audiovisual, considerando os impactos diretos e indiretos para os circuitos dos festivais de filmes brasileiros.

A sensação de inacabamento do tempo presente se complementa pelos objetos, dois festivais de cinema que se mantiveram em atividade durante o período de escrita do trabalho – o *É Tudo Verdade* se encaminha para a sua 23ª edição em 2019, já o *Recine*, após a saída do Arquivo Nacional, manteve-se em funcionamento – por meio de uma parceria com a Cinemateca do MAM –, até 2017, quando foi realizada sua última edição³⁷³; o AN realizou a quarta edição do *Arquivo em Cartaz* em 2018.

Esse sentimento se desdobra, ainda, nos passados, também abertos e recentes, escavados e recordados³⁷⁴ pelo documentário brasileiro no período que compreende nosso recorte, como pudemos discutir no último capítulo da tese. Passados que permanecem sendo disputados, como nos mostra uma filmografia recente em que as imagens pouco podem revelar além dos silêncios, das lacunas e da falta que ainda envolvem a história da Ditadura Militar³⁷⁵. Da mesma forma, vale lembrar os desdobramentos políticos dos últimos anos, quando os sentidos do passado da Ditadura Militar estiveram no centro dos embates nas ruas e

³⁷³ Em 2018, o festival não pôde ser realizado devido a dificuldades em conseguir o apoio e suporte necessários. Uma reunião para a despedida do festival foi organizada na Cinemateca do MAM, em 18 de dezembro de 2018, denominada *Réquiem para o Recine* com a exibição de filmes documentários filmados a partir de funerais. Ver introdução da tese.

³⁷⁴ BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Volume II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 239-240.

³⁷⁵ Sem pretensões de esgotar essa cinematografia, citamos: *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar; *Diário de uma busca*, de Flávia Castro; *Uma longa viagem*, de Lúcia Murat; *Retratos de identificação*, de Anita Leandro; *Memórias para uso diário*, de Beth Formaggini.

nas redes, expondo as dificuldades em construir uma memória pública da Ditadura na sociedade brasileira e os sinais de desgaste dos pactos que sustentaram a redemocratização no país.

Assim, ao longo da tese, mas especialmente no último capítulo, buscamos reconhecer e analisar a participação do cinema, desde os anos 1980, no esforço coletivo de setores da sociedade brasileira para a construção de uma memória pública da Ditadura Militar. Reflexões sobre história pública e os estudos de história e cinema nos permitiram olhar para essas imagens e sons do cinema documental brasileiro do período estudado, a partir de seu potencial de elaborar um conhecimento público sobre o passado.

Nas últimas três décadas, as narrativas audiovisuais do cinema e os espaços de sua circulação – os festivais, as salas cinema, a televisão, a Internet e as redes sociais – conviveram, e disputaram lugar, com uma série de outras narrativas em diversos formatos que interpelaram o período da Ditadura para além das esferas da academia. Se esse processo significou, em certa medida, um deslocamento do lugar do historiador como fala autorizada, por outro lado, foi também um momento de transformações significativas no campo historiográfico no Brasil (e no mundo).

Como tentamos descrever para o cinema documentário, nos últimos vinte anos os cursos de história no Brasil não apenas incorporaram o cinema como fonte de história, mas também refletiram sobre sua condição de objeto historiográfico e, mais recentemente, passaram a se interrogar sobre a trajetória das imagens. Os historiadores brasileiros também produziram filmes, prestaram consultoria a equipes cinematográficas e se envolveram no debate público sobre os sentidos das imagens cinematográficas – movimentos que se cruzam, não por acaso, com o florescimento da história pública no país. O período marca ainda uma aproximação entre os estudos acadêmicos de cinema e de história, possibilitando trocas entre os distintos modos desses campos do saber em se apropriar da história do cinema, da história no cinema e do cinema na história.

A história, cujo conhecimento neste século passa pela imagem, já dizia Ferro³⁷⁶, foi ampliada para os públicos, mas também pelos e com os públicos³⁷⁷, em um processo de apropriação por meio do debate e da produção de narrativas. Mas quem são esses públicos, do cinema e da história?

³⁷⁶ Entrevista com Marc Ferro publicada na *Folha de S. Paulo*, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47303.shtml>>. Acesso em 16 fev. 2016.

³⁷⁷ SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muitos significados: alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 23-35.

A partir da noção do público propusemos, no terceiro capítulo, um debate sobre os públicos do cinema documentário, no qual nos deparamos com os impasses e dificuldades do produto audiovisual brasileiro em sua inserção no mercado, problemas que se agravam para o filme documental. Esses “desencontros”, bem como a análise de alguns encontros mais bem-sucedidos no período, do cinema com seus espectadores, nos permitiram esboçar uma reflexão sobre o potencial desses filmes, e dos circuitos festivaleiros, em mobilizar debates sobre a história.

Outra dimensão do público atravessa o trabalho: é o espaço público enquanto “mundo comum compartilhado”, esfera das vivências coletivas e da participação política. Nesse caso, foi preciso mobilizar um debate sobre o espaço público em conexão com a cultura visual, que permitisse refletir sobre as transformações históricas da passagem do século XX para o XXI, que afetam a configuração do espaço público no tempo presente nas sociedades periféricas.

A partir dessa questão que envolve os sentidos do público no presente, podemos, então, elaborar algumas notas que nos permitam avançar no escopo dessa conclusão. “Nosso tempo testemunhou, não apenas mais imagens, mas uma guerra de imagens”³⁷⁸, escreveu Mitchell em reflexão sobre o período pós 11 de setembro de 2001. De fato, a expansão da Internet e o advento das redes sociais, associados a novas tecnologias dos celulares e câmeras digitais, provocaram não só um aumento exponencial da produção de imagens, mas também ampliaram os espaços de sua circulação. Assim como “a experiência fotográfica do Novecentos”, no início do século XXI, as experiências audiovisuais provocaram alterações e também redefiniram “as formas de acesso aos acontecimentos históricos e sua inscrição na memória pública”³⁷⁹.

Essas transformações não são provocadas apenas pelo exponencial aumento na quantidade de imagens que circulam, mas por alterações no modo como essas imagens passam a operar no espaço público, sendo disputadas como em uma guerra. Nesse cenário, as redes sociais são os espaços privilegiados em que as imagens são pleiteadas, estabelecendo “o campo de batalhas no qual as disputas políticas das sociedades contemporâneas devem ser travadas”³⁸⁰.

Ainda que o contexto dos Estados Unidos, a partir do qual Mitchell elabora essas

³⁷⁸ Traduzido do original pela pesquisadora: “Our time has witnessed, not simply more images, but a war of images”. MITCHELL, W. J. T. *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2011. p. 2.

³⁷⁹ MAUAD, Ana Maria. Como as fotografias visualizam a história pública? Op. cit., p. 126.

³⁸⁰ MITCHELL, W. J. T. *Cloning terror...* Op. cit., p. 9.

reflexões, seja distinto do que acontece no Brasil no mesmo período, é preciso pensar sobre o impacto das redes sociais nas reconfigurações do espaço público nas sociedades periféricas, desde os anos 2000. Desse modo, parece importante considerar que o impacto dessas redes se fez sentir de forma mais aguda no Brasil, desde 2010, com a popularização do Facebook, plataforma na qual os brasileiros representam uma grande fatia dos usuários mundiais, com mais de 120 milhões de perfis cadastrados.

Nas duas últimas décadas, a presença da Internet alterou mesmo os modos de organização dos festivais cinematográficos, que não apenas passaram a utilizar *sites* e perfis em redes sociais para divulgação, mas também como ferramentas para a inscrição, recepção e seleção das obras de sua programação, fenômeno que provocou uma virtualização parcial da estrutura dos festivais³⁸¹.

As redes sociais se tornaram, ainda, espaços de reverberação da experiência festivaleira, ampliando as trocas e relações transnacionais, como no caso da repercussão de filmes brasileiros em festivais internacionais, comentados nas redes antes mesmo do lançamento das obras nos eventos ou no circuito comercial brasileiro, ou no acompanhamento dos eventos no país por cinéfilos, multiplicando as narrativas sobre a experiência nesses eventos para além das páginas da imprensa.

Essa virtualização da experiência dos festivais fornece uma camada a mais para a complexa temporalidade desses eventos, aproximando o festival do ambiente desregulado em que esses eventos se desenrolam no presente. Assim, à combinação de sincronia e diacronia que caracteriza os festivais, que mescla o caráter intenso e efêmero do evento, a uma experiência alargada do tempo proporcionada pela repetição do evento em intervalos cíclicos sob o formato de um programa estruturado³⁸², conforme análise de Janet Harbord, acrescenta-se uma invasão do tempo desregulamentado das redes.

Para além das repercussões para os festivais, o crescimento da Internet e das redes sociais teve um impacto nas reconfigurações dos espaços públicos visuais na sociedade brasileira, com um peso cada vez maior para as esferas virtuais, que se tornam a principal arena dos conflitos políticos. O deslocamento dos embates políticos para as redes sociais nos últimos anos fez-se sentir de forma mais dramática nas eleições de 2018, quando o peso das imagens televisivas e dos espaços políticos tradicionais foi substituído por uma guerra de

³⁸¹ CORRÊA, Paulo Luz. *Festivais de cinema e a Internet: uma breve análise por meio dos formatos de submissão de filmes*. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

³⁸² HARBORD, Janet. Contingency, time and event: an archaeological approach to the film festival. Op. cit., p. 70.

memes e montagens travadas nas redes.

No centro das controvérsias dos últimos anos estiveram as batalhas pela memória da Ditadura Militar, estimuladas pela instauração da Comissão da Verdade, em maio de 2012, durante o governo Dilma. Apesar dos esforços de setores da sociedade brasileira em disputar essas memórias, “são escassas [...] as iniciativas de construção de uma memória pública destes eventos] da ditadura [, principalmente na forma de memoriais e museus”³⁸³.

Em texto publicado na coletânea *Imagens em disputa: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*, Maurício Lissovsky e Ana Lígia Aguiar buscam associar os impasses e dificuldades em torno da construção de memórias da Ditadura no espaço público à relação da sociedade com as imagens do período. Desse modo definem os propósitos de sua reflexão:

O objetivo deste ensaio é compreender as razões que levaram ao fracasso dessas iniciativas, considerando não apenas os limites de ordem política e cultural que se impuseram desde a Lei de Anistia em 1979, mas, principalmente, as incertezas em torno das imagens que melhor sintetizassem a experiência daqueles anos.³⁸⁴

Nessa leitura, a disputa pela memória passa pelas imagens. É igualmente a partir das imagens que o cinema vem contribuindo, à sua maneira, para a construção de memórias públicas sobre a Ditadura. Ao longo das páginas dessa tese, pudemos acompanhar, a partir do *Recine* e do *É Tudo Verdade*, como os festivais audiovisuais no Brasil participaram do processo de elaboração de memórias, entre meados dos anos 1990 e a primeira metade dos anos 2010. Como espaços de exibição de filmes que mobilizaram a história, plasmando passados possíveis em imagens e sons, mas também como *loci* de discussões sobre a preservação audiovisual, o acesso às imagens e às formas audiovisuais da história, os festivais – em parceria com outras instituições e espaços, como editoras, canais de televisão, periódicos, cinemas, cursos universitários, entre outros – foram parte dos trabalhos de memória tecidos pelo cinema brasileiro no mesmo período.

Essas relações tecidas pelo cinema com a memória ganharam distintas formas no trabalho de cada equipe e cineasta, plasmando estratégias para elaborar em imagens o passado da Ditadura, um passado atravessado por memórias difíceis, sob as quais pairam mortes,

³⁸³ LEITE E AGUIAR, Ana Lígia; LISSOVSKY, Maurício. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia; SICILIANO, Tatiana. *Imagens em disputa: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018. p. 51-75.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 51.

desaparecimentos, exílios, ausências. Essa tarefa, assumida, em muitos casos, por meio de um engajamento político, exigiu mesmo disputar as imagens da Ditadura – cujo acesso ainda é limitado, mesmo três décadas depois do primeiro governo civil –, a fim de trazê-las a público e refletir sobre elas.

Em meio aos processos políticos dos últimos anos, a disputa pelas imagens adquiriu os tons de uma verdadeira guerra de e com as imagens do passado, quando os embates do presente – e do futuro da República – se transformaram em um conflito envolvendo os sentidos da Ditadura. Diante desse momento, de distintas formas, o passado é invocado para explicar o presente, permitindo estabelecer comparações e conexões com o passado. Por um lado, a relação entre presente e passado permite associar os limites dos acordos da redemocratização e a crise das instituições que sustentaram a Nova República, nos últimos anos. Por outro lado, a Ditadura é evocada de forma comemorativa – como nos cartazes das manifestações de rua de 2015, com dizeres pedindo a volta dos militares ao poder – e as experiências traumáticas do passado são negadas, em uma batalha de versões.

A luta pelas memórias ganha a forma de uma batalha de versões, em que há pouco ou nenhum espaço para a escuta afetiva da experiência do trauma. Desse modo, mesmo com o trabalho de memória de setores da sociedade nos últimos anos, em que o cinema certamente ocupou um lugar importante, a proliferação das narrativas sobre o período da Ditadura que ultrapassaram os muros da academia – e com ela travaram diálogo – não foram capazes de proporcionar o estabelecimento de marcos para uma memória coletiva.

Certamente, essa é uma questão que se abre para todos os trabalhos que lidam com o tema, sem que possamos, nesse momento, elaborar respostas definitivas. Alguns esforços têm sido realizados para compreender os nexos entre as narrativas de memória do cinema e os processos sociais, por meio da análise dos dilemas, hesitações e impasses internos à produção audiovisual brasileira sobre a Ditadura.

Nesse momento, parece importante advertir o leitor da provisoriidade, ou mesmo impertinência, que atravessa essa conclusão. Ainda assim, as notas esboçadas nesse espaço representam um esforço de análise do percurso acadêmico do doutorado. Muitas questões permanecem em aberto, especialmente quando as incertezas do campo político ameaçam as políticas culturais em curso nas últimas duas a três décadas, as mesmas que possibilitaram certa estabilidade para o circuito dos festivais de filmes no país. Esse cenário de incertezas também recobre o futuro dos trabalhos que envolvem a elaboração coletiva de memórias no país, incluindo aqui o cinema.

Nesse sentido, poderíamos arriscar que esse futuro depende tanto da articulação

política no presente, como da capacidade de acolher e dar sentido às imagens do passado. Assim, gostaríamos que esse trabalho fosse também um convite para que outros pesquisadores possam se aventurar pelos caminhos das relações entre cinema e história do tempo presente, lançando novas questões para o documentário brasileiro, os festivais de filmes e a história pública.

REFERÊNCIAS

Catálogos e Publicações dos Festivais

ARQUIVO EM CARTAZ – Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional/Universo Produções, 2015. Catálogo do evento.

BARRO, Máximo. Festival Internacional de Cinema. In: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Catálogo da Mostra do Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954. São Paulo, 2004.

É TUDO VERDADE/*IT'S ALL TRUE* - Festival Internacional de Documentários - 1ª Edição - 1996. Release de Imprensa. Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/_pdf/edicoes/15.pdf>. Acesso em 16 fev. 2019.

FORMAGGINI, Beth. Texto de apresentação da Retrospectiva Brasileira. *É Tudo Verdade 2002*. Catálogo do evento.

FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE. Boletim, v. 5, n. 53, p. 27, set. 1950.

KOENIGIL, Mark. Impressões sobre o festival. In: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Catálogo da Mostra do Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954. São Paulo, 2004.

MATUSZEWSKI, Boleslaw. Nasce uma ideia. *Recine* – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, n. 1, p. 12-13, set. 2004.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Apresentação. *Recine* – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 1, n. 1, p. 7-9, set. 2004.

RECINE – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, n. 1, set. 2004.

RECINE – Festival Internacional de Cinema de Arquivo (surrealismo, dadaísmo, futurismo, cinema experimental, construtivismo): catálogo. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional/Rio de Cinema Produções, 2006. Catálogo do evento.

SOUZA, Carlos Roberto de. II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Texto de apresentação disponível no site: <http://www.cinematoteca.gov.br/jornada/2008/jornada_texto_cr.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: É Tudo Verdade. Festival Internacional de Documentários, 2014. 248 p.

VISIBLE EVIDENCE – Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário. XIII Conferência Internacional VISIBLE EVIDENCE. 2006. São Paulo; Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://bdetudoverdade.tempsite.ws/visibleevidence/home.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019

Artigos de Jornais, Revistas e Blogs

AGAMBEM, Giorgio. O cinema de Guy Debord: imagem e memória. *Intermédias*, 11 jul. 2007. Disponível em: <<http://intermedias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>. Acesso em 16 fev. 2019.

AGUIAR, Marco. Memórias cinematográficas da Ditadura Militar. *O Olho da História*, n. 23, nov. 2016. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/12/marcoaguiar.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

AMIEVA, Mariana. Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual em Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. *Cine Documental*, n. 6, 2012. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

AMIEVA, Mariana; PEIRANO, Maria Paz. Introducción: Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano. *Cine Documental*, n. 18, p. 1-7, 2018. Disponível em: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/introduccion-encuentros-en-los-margenes-festivales-de-cine-y-documental-latinoamericano/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. O boom do documentário. *Blog do Jean-Claude*. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26_2009-08-01.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

BEZERRA, Laura. Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil. *Alceu*, PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 30, p. 195-210, jan./jun. 2015.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 117-124, jan./jun. 2003.

CARLOS, Cássio Starling. Inspirado em Coutinho, documentário registra questão social indígena. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 28 mar. 2009. Ilustrada. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200919.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

CASTRO, Ruy. A geração Paissandu. *Digestivo Cultural*. 30 out. 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=180&titulo=A_Geracao_Paissandu>. Acesso em: 16 fev. 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. A última dança: como ser espectador de Memory of the champs. *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan./dez. 2006.

_____. Mavauses frequentations: document et spectacle. *Images Documentaires*. N. 63, 2008. [n.p.]

CORRÊA, Paulo Luz. *Festivais de cinema e a Internet: uma breve análise por meio dos formatos de submissão de filmes*. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

_____. *Os festivais audiovisuais em 2017: geografia e virtualização*. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

DI CHIARA, Francesco; RE, Valentina. Film Festival/Film History: The impact of film festivals on cinema historiography. II Cinema Ritrovato and beyond. *Cinemas: Journal of Film Studies*, Montreal, v. 21, n. 2-3, p. 131-151, 2011.

ESCOREL, Eduardo. Corumbiara, militância e cinema. *Questões Cinematográficas. Piauí*, 19 jan. 2011. Disponível em: <<http://piauialternative.homolog.inf.br/corumbiara-militancia-e-cinema/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

_____. Paradoxo e ilusão. *Valor Econômico*, 4 jan. 2013. Disponível em: <<http://etudoverdade.com.br/br/noticia/546-Paradoxo-e-Ilusao,-por-Eduardo-Escorel>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

FILHO, Manuel. Para a cultura não ser condenada à solidão. *Jornal da Unicamp*, n. 271, out. 2004. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2004/ju271pag12.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

FRANÇA, Andrea; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galáxia*, n. 28, dez. 2014. p. 70-82.

FREIRE, Rafael de Luna. Subsídios para uma história recente da Cinemateca do MAM – parte 1. Blog *Preservação Audiovisual*. 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/06/subsidios-para-uma-historia-recente-da.html>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

GATTI, André. RioFilme: uma distribuidora de filmes nacionais (1992-2000). *Mnemocine*, 18 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/109-andre-gatti>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

GRILLO, Cristina. Filha de Prestes aponta erros em filme. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1997. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/23/ilustrada/12.html>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

HEFFNER, Hernani. Preservação. *Contracampo*, n. 34, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

HOLLÓS, Adriana Cox. A preservação de filmes no Arquivo Nacional. *Acervo*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, v. 16, n. 1, p. 103-110, jan./jun. 2003.

IORDANOVA, Dina. The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*, v. 1, n. 3, p. 7-11, 2015.

KNAUSS, Paulo; MAUAD, Ana Maria. Memória em movimento: a experiência videográfica do LABHOI/UFF. *História Oral*, v. 9, n. 1, p. 143-158, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=194&path%5B%5D=198>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

KORNIS, Monica. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LAGNY, Michèle. L'archive à la fête. *Cinemathèque*, n. 7, p. 98-105, 1995.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. *Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan./jun. 2012.

LINDEPERG, Sylvie. Itinéraires: le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire. *CiNéMAS*, v. 14, n. 2-3, p. 191-210, 2004.

MAUAD, Ana Maria. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: a propósito da fatura do texto videográfico *Milton Guran em três tempos* (LABHOI, 2010). *História Oral*, v. 13, n. 1, p. 141-151, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=134&path%5B%5D=130>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

_____. Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 43, n. 2, p. 397-413, maio-ago. 2017.

_____. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. *Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, 2018.

MIRANDA, André. Recine deixa a sede de sua criação, o Arquivo Nacional, após discórdia sobre marca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 abr. 2015. Cultura. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/recine-deixa-sede-de-sua-criacao-arquivo-nacional-apos-discordia-sobre-marca-15847719>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Apresentação (Dossiê Imagens em Movimento). *Acervo*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 16, n. 1, p. 1-8, 2003.

MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005.

NETO, Simplício. O Brasil em curta-metragem. *Cine Cachoeira – Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB*, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://www.cinecachoeira.com.br/2011/12/o-brasil-em-curta-metragem/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

NOLL, Teresa. O documentário e seu público. *Revista Rumores*, ed. 7. v. 1, jan./jul. 2010.

PEIRANO, Maria Paz. FIDOCs y la formación de un campo de cine documental em Chile en la década de 1990. *Cine Documental*, n. 18, p. 63-89, 2018.

POIRRIER, Philippe. Introduction: Les festivals en Europe, XIXe siècles, une histoire en construction. *Territoires Contemporaines*, n. 3, 2012. (Festivals & sociétés: en Europe XIXe-XXIe siècles. Direction: Philippe Poirrier). Disponível em: <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

ROSS, Miriam. The film festival as producer: Latin American films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen*, v. 52, n. 2, p. 261-267, Summer 2011.

SANTIAGO JÚNIOR. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-

2010). *História da historiografia*, n. 8, p. 151-73, abr. 2012. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da história. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 165-182, 2003.

_____. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria*, v. 10, n. 17, p. 15-40, jan./jun. 2007.

SELIPRANDY, Fernando. Divergência e conciliação: cinema e memória da luta armada no Brasil. *Cinemas d'Amérique Latine*. 2013. Disponível em: <<https://cinelatino.revues.org/221>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

_____. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, p. 55-72, 2013.

_____. El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur em el cine documental de hijos. *Cine Documental*, n. 18, p. 117-143, 2018. Disponível em: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-papel-de-los-festivales-en-la-reconfiguracion-de-la-memoria-de-las-dictaduras-del-cono-sur-en-el-cine-documental-de-hijos1/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

SOUZA, José Inacio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 43-62, 2003.

VALLEJO, Aida. Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica. *Secuencias - Revista de Historia del Cine*, n. 39, Maquetación 1, p. 11-42, 2014.

_____. Industry sections: documentary film festivals between production and distribution. *Illuminace*, v. 26, n. 1 (93), p. 65-82, 2014.

_____. Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica. *Cine Documental*, n. 18, p. 144-171, 2018. Disponível em: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/festivales-de-cine-documental-en-iberoamerica-una-cartografia-historica/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

WARNER, Michael. Publics and counterpublics. *Quarterly Journal of Speech*, v. 8, n. 4, p. 413-425, nov. 2002.

Livros, capítulos, dissertações e teses

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio

de Janeiro: Artenova, 1978. 142 p.

ALMEIDA, Juniele; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo. Introdução. In: _____. (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 11-20.

BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, 1982. 393 p.

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Volume II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 239-240.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume: 2008. 166 p.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 333 p.

BEZERRA, Laura. A preservação audiovisual no governo Lula. *Anais do Seminário Internacional Políticas Culturais: teoria e práxis*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010. p. 1-16.

BEZERRA, Juliana; CLEROT, Pedro; RAMASSOTE, Rodrigo; RAMPIM, Sônia. *Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos*. Brasília, DF: IPHAN/Ceduc, 2012. 63 p.

BLANK, Thais. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro (1920-1965)*. 2015. 208 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. 560 p.

CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *ABD 30 anos: mais que uma entidade, um estado de espírito*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2005. 302 p.

CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 158-173.

CHRISTIE, Ian. New lamps for old: what can we expect from archival film festivals? In: MARLOW-MANN, Alex (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p. 41-53.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro:

Azougue Editorial, 2006. 248 p.

DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. 276 p.

ELSAESSER, Thomas. *European cinema: face to face with Hollywood (Film Culture in transition)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. 568 p.

_____. Cinephilia or the uses of disenchantment. In: DE VALCK, Marijke; HAGENER, Malte. *Cinephilia: movies, love and memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2005. p. 27-44.

_____. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018. 320 p.

FLÉCHET, Anaïs; GOETSCHÉL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; VERLAINE, Julie. (Dir.). *Une histoire des festivals XIXe-XXIe siècle*. Paris: Publications Sorbonne, 2013.

FONSECA, Vitória Azevedo da. *O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. 2008. 302 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FRICK, Caroline. *Saving cinema: the politics of preservation*. New York: Oxford University Press. 2011. 214 p.

GAUDREAU, André. From “Primitive Cinema” to “Kine-Attractography”. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 85-104.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011. 432 p.

GOETSCHÉL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia. Introduction: le festival, objet d’histoire. In: FLÉCHET, Anaïs; GOETSCHÉL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia; JACOTOT, Sophie; MOINE, Caroline; VERLAINE, Julie. (Dir.). *Une histoire des festivals: XIXe-XXIe siècle*. Paris: Publications Sorbonne, 2013. p. 7-15.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial? Organização e posfácio Carlos Augusto Calil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 541 p.

GRGIC, Ana. Archival Film Festivals as sites of memory. In: MARLOW-MANN, Alex (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p. 55-66.

HARBORD, Janet. *Film Cultures*. London: Sage publications, 2002. 191 p.

_____. Contingency, time and event: an archaeological approach to the film festival. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film festivals: history, theory, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 69-82.

HARIMAN, Robert; LUCAITES, John Louis. *Public image: photography and civic spectatorship*. Chicago; London: Chicago University Press, 2016.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 267 p.

HARTWIG, Adriane Mallmann Eede. *A pérola negra regressa ao ventre da ostra: Wilson Simonal em suas relações com Indústria Cultural (1963 a 1971)*. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em História, Poder e Práticas Sociais) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2008.

HOLANDA, Karla. *DOC TV: a produção independente na televisão*. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Apresentação. In: ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. p. 15.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.

IORDANOVA, Dina. *The film festivals reader*. St. Andrews: St Andrews Film Studies Publishing House, 2013. 250 p.

KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi; DE VALCK, Marijke. *Film festivals: history, theory, method, practice*. New York: Routledge, 2016. 256 p.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 288 p.

LABAKI, Amir. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005. 317 p.

_____. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006. 123 p.

_____. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 304 p.

LAGNY, Michèle. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997. 306 p.

LARA, Thais Vanessa. *Patrimônio, audiovisual e educação: uma análise sobre os festivais internacionais de cinema de arquivo – o Recine e o Arquivo em Cartaz*. Rio de Janeiro: Centro Lúcio Costa/ CLC. 1º Curso de Capacitação para Gestores de Bens Culturais, 2017. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Thais%20Vanessa%20Lara.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

LEITE E AGUIAR, Ana Lúgia; LISSOVSKY, Maurício. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia; SICILIANO, Tatiana. *Imagens em disputa: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018. p. 51-75.

LEYDA, Jay. *Films beget films: a study of the compilation film*. London: George Allen & Unwin, 1964. 176 p.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”*. 2013. 324 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 96 p.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 205 p.

LOIST, Skadi. The film festival circuit: networks, hierarchies and circulation. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film festivals: history, theory, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 49-64

MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. 226 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

MAIA, Kamyla Faria. *Festival enquanto festa e dispositivo nos processos de visibilidade do cinema documentário brasileiro pós-retomada: o estudo de caso do É Tudo Verdade (Brasil, 1996-2010)*. 2015. 182 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

MARLOW-MANN, Alex. Archival Film Festivals at the crossroads. In: _____. (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p. 3-20.

MATTOS, Maria Teresa. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. 236 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MATTOS, Tetê. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: BAMBÁ, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: UFBA, 2013. p. 117-131.

_____. “Bonita por natureza”: o Festival do Rio e o discurso de cidade. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 11., 2015, Salvador *Anais...* Salvador: UFBA, 2015. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/artigos-aprovados/>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007 – indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC/SAv, 2007. 89 p. Disponível em: <<http://www.forumdosfestivais.com.br>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

MATTOS, Tetê; LEAL, Antônio. Festivais audiovisuais brasileiros: um diagnóstico do setor. In: CALABRE, Lia. *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 200-223.

_____. *Painel setorial dos festivais audiovisuais – indicadores 2007 - 2008 - 2009*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais / MinC/SAv, 2011. 63 p. Disponível em: <<http://www.forumdosfestivais.com.br>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

MAUAD, Ana Maria. O passado em imagens: artes visuais e história pública. In: ALMEIDA, Juniele; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 87-96

_____. Como as fotografias visualizam a história pública? In: BORGES, Viviane Trindade; MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *Que história pública queremos?* São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 121-129.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. 2018. 224 p. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

METZ, Christian. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. 311 p.

MITCHELL, W. J. T. *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2011.

MORAIS, Bruno Vinicius Leite de. “*Sim, sou um negro de cor*”. *Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960*. 2016. 269 f. Dissertação (Mestrado em História) – FEFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: SALIBA, Elias Thomé; NAPOLITANO, Marcos; MORETTIN, Eduardo; CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 39-64.

_____. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. 496 p.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. 528 p.

_____. Going global: the Brazilian scripted film. In: HARVEY, Sylvia (Ed.). *Trading culture: Global traffic and local cultures in film and television*. Eastleigh, UK: John Libbey Publishing, 2006. p. 95-104.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 270 p.

NOLL, Teresa. A trajetória do documentário brasileiro: da produção à exibição. In: CÂNEPA,

Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel (Org.). *XII Estudos Socine*. v. 1. São Paulo: Socine, 2011. p. 268-280.

NUNES, Givanildo Brito. *Entre o riso e o insulto: O Pasquim, Caetano, Gil, Simonal e as lutas simbólicas nos anos de chumbo*. 2016. 187 f. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 254 p.

PALHA, Cássia Rita Louro. *A Rede Globo e o seu repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. 2008. 353f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio (Ed.). *Cine Documental en América Latina*. Madri: Ediciones Catedra (Signo e Imagen), 2003. 539 p.

POUGY, Alice. *A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. 1996. 98 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1996.

QUARESIMA, Leonardo. Recherche et archives en Italie: l'encrier de Schiller. *Archimages: recherche/ archives, numériser les images, et après?*, Institut National du Patrimoine, n. 9, 2009. Disponível em: <http://www.inp.fr/var/ezdemo_site/storage/original/application/9c62be7256bc396bb5804d686d312621.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2019.

ROSA, Cristina Souza da. *Para além das fronteiras nacionais: um estudo comparado entre os Institutos de Cinema Educativo do Estado Novo e do Fascismo (1925-1945)*. 2008. 419 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2008.

SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muitos significados: alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 23-35.

SANTOS, Bruna Raquel de Oliveira e. *Limites e possibilidades das biografias: um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal*. 2013. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social: Interações Midiáticas) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SCHITTINO, Renata. O conceito de público e o compartilhamento da história. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 37-46.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. 2014. 233 f. Tese (Doutorado em Memória Social) - Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. 310 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2009.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. 352 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.

USAI, Paolo Cherchi. The archival film festival as a 'Special Event': a framework for analysis. In: MARLOW-MANN, Alex (Ed.). *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2013. p. 21-40.

WONG, Cindy Hing-Yuk. *Film festivals: culture, people, and power on the global screen*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011. 332 p.

WONG, Cindy Hing-Yuk. Publics and counterpublics: rethinking film festivals as public spheres. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film festivals: history, theory, practice*. New York: Routledge, 2016. p. 83-98.

ANEXOS

ANEXO A – Filmes selecionados para a Competição Brasileira É Tudo Verdade – por edição 1996 – 2014

Edição 1997 - Competição brasileira		
Júri: Jorge Bodanzky, Vladimir Carvalho e Ricardo Dias		
Premiado(s): O velho		
Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Antártida, O último Continente	Mônica Schmiedt e Alberto Savá	1996
Bahia de todos os sambas	Paulo Cezar Saraceni, Leon Hirszman	1996
Brasília, um dia em fevereiro	Maria Augusta Ramos	1996
Brevíssima história das gentes de Santos	André Klotzel	1996
Burro sem rabo	Sérgio Bloch	1996
O capeta Carybé	Aginaldo Siri Azevedo	1996
Mamazônia – a última floresta	Ceso Luccas, Brasília Mascarenhas	1996
Terra do Mar	Mirella Martinelli, Eduardo Caron	1997
O velho, a história de Luiz Carlos Prestes	Toni Venturi	1997
Zweig: A morte em cena	Sylvio Back	1995

Edição 1998 - Competição brasileira		
Júri: Tata Amaral, Tetê Vasconcelos e Thomas Farkas		
Premiado(s): Geraldo Filme (longa-metragem)		
Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
À meia-noite com Glauber	Ivan Cardoso	1997
Caminho das onças	Sérgio Sanz	1997
Coração do Brasil	João Facó	1997
Geraldo Filme	Carlos Cortez	1998
JK	Luciana Canton	1998
Nelson Sargento	Estevão Pantoja	1997
O vidreiro	Marcos de Souza Medeiros	1997
Recife de dentro para fora	Kátia Mesel	1997

Edição 1999 - Competição brasileira		
Júri: Aurélio Michiles, Carlos Augusto Calil, Giba Assis Brasil		
Premiado(s): A pessoa é para o que nasce (primeira e única vez que um curta ganhou a competição)		
Observação: “Nós que aqui estamos e por vós esperamos” ganhou a competição internacional		
Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A pessoa é para o que nasce	Roberto Berliner	1998
A voz e o vazio: a vez de vassourinha	Carlos Adriano	1998
Cabo Polônio entre o céu e o mar	Gabriel Varalla	1998
Confidência do rio das mortes	Paschoal Samora	1998
Copacabana	Flávio Frederico	1999
Diário de detento	Maurício Eça	1998
Futebol I – antes	Arthur Fontes, João Moreira Salles	1998

Hi-fi	Ivan Cardoso	1999
Histórias de Avá – o povo invisível	Bernardo Palmeiro	1998
Nós que aqui estamos e por vós esperamos	Marcelo Masagão	1998
Pierre verger – mensageiro entre dois mundos	Luiz Buarque de Holanda	1998
O rio ribeira de Iguape	Mario Kuperman	1998
Paralamas em close up	Andrucha Waddington, Breno Silveira, Cláudio Torres	1998
Pombagira	Maja Vargas, Patrícia Guimarães	1998
Simião Martiniano, o camelô do cinema	Clara Angélica, Hilton Lacerda	1998

Edição 2000 - Competição brasileira

Júri: Eduardo Escorel, Jean-Claude Bernardet, Rebeca Kritsch

Premiado(s): Notícias de uma guerra particular

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Ao sul da paisagem: “paisagem e memória”	Paschoal Samora	2000
Fawcett – o enigma de um explorador	Alfeu França, Bernardo Brik, Gustavo Duarte, Leonardo Lassance	1999
Gilbertianas	Ricardo Miranda	2000
Laurindo Almeida, muito prazer	Leonardo Dourado	1999
Maldito – o estranho mundo de José Mojica Marins	André Barcinski, Ivan Finotti	2000
Notícias de uma guerra particular	João Moreira Salles, Kátia Lund	1999
O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas	Paulo Caldas e Marcelo Luna	2000
Os carvoeiros	Nigel Noble	1999
Oriki	Jorge Alfredo	2000
Passadouro	Torquato Joel	1999
Santo Forte	Eduardo Coutinho	1999
Sobras em obras	Michel Favre	1999
Walter Franco muito tudo	Bel Bechara	2000

Edição 2001 - Competição brasileira

Júri: Lais Bodanzky, Roberto Gervitz e Mônica Schmiedt

Premiado(s): A negação do Brasil

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A composição do vazio	Marcos Enrique Lopes	2000
A negação do Brasil	Joel Zito Araújo	2000
Ao sul da paisagem – paisagens invisíveis	Paschoal Samora	2001
Carrego comigo	Chico Teixeira	2000
Glauces – estudo de um rosto	Joel Pizzini	2001
Juliu’s Bar	Consuelo Lins	2001
Malagrida	Renato Barbieri	2000
O fim do sem fim	Lucas Bambozzi, Beto Magalhães, Cao Guimarães	2000
Olho da rua	Sérgio Bloch	2000
Onde a coruja dorme	Márcia Derraik	2001
Presente dos Deuses	Andréa França	2000
Seu nenê	Carlos Cortez	2000

Edição 2002 - Competição brasileira longa-metragem

Júri: Helena Solberg, Ide Lacreta, Dário Oliveira

Premiado(s): Rocha que voa

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A cobra fumou	Vinícius Reis	2002
À margem da imagem	Evaldo Mocarzel	2002
Cientistas brasileiros: César Lattes e João Leite Lopes	José Mariani	2002
Língua – vidas em Português	Victor Lopes	2002
Nasceu o bebê diabo em São Paulo	Renata Druck	2002
Rocha que voa	Eryk Rocha	2002
Um passaporte húngaro	Sandra Kogut	2001

Edição 2002 - Competição brasileira curta-metragem

Júri: Helena Solberg, Ide Lacreta, Dário Oliveira

Premiado(s): Casa de cachorro

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Afinação da interioridade	Roberto Berliner	2001
Artesãos da morte	Miriam Chnaiderman	2001
Casa de cachorro	Thiago Villas Boas	2001
Clandestinos	Patrícia Moran	2001
Como se morre no cinema	Luelane Loiola Corrêa	2001
Dada	Eduardo Vaissman	2001
Eliane	Ana Carolina Maciel	2002
Metro – a metrópole em você	Raquel Couto	2001
O vento das palavras	Arnaldo Campos	2001
Passageiros da segunda classe	Luiz Eduardo Jorge, Kim-Ir-Sem, Waldir de Pina	2001
Silva	Beto Sporkens	2001
Um pouco mais, um pouco menos	Marcelo Masagão, Gustavo Steinberg	2001
Um Rei no Xingu	Helena Tassara	2002
Zagati	Edu Felistoque, Nereu Cerdeira	2001

Edição 2003 - Competição brasileira – longas

Júri: Consuelo Lins, José Carlos Avellar, Lucas Bambozzi

Premiado(s): O prisioneiro da grade de ferro

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Abílio Pereira de Almeida	Kiko Mollica	2002
Carandiru.Doc	Rita Buzzar	2002
Geraldo José – o som sem barreira	Severino Dadá	2002
Meu tempo é hoje – Paulinho da Viola	Izabel Jaguaribe	2003
O caso Mateucci	João Batista de Andrade	2002
O prisioneiro da grade de ferro	Paulo Sacramento	2003
Os melhores anos de nossas vidas	Andrea Pasquini	2003
Recife/Sevilha, João Cabral de Melo Neto	Bebeto Abrantes	2003
Rio, um dia de agosto	Maria Augusta Ramos	2002

Edição 2003 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Consuelo Lins, José Carlos Avellar, Lucas Bambozzi
Premiado(s): Dormentes

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A ordem dos penitentes	Petrus Cariry	2002
Aurora	Jurandir Muller, Kiko Goifman	2002
Boi	Edu Felistoque, Nereu Cerdeira	2003
Candeias: da boca para fora	Celso Gonçalves	2002
Cerrar a porta em filme	Pablo Lobato	2002
Dormentes	Inês Cardoso	2003
Homem voa?	André Ristum	2001
O papa da Pulp: R. F. Lucchetti	Carlos Adriano	2002
O vento e o tempo	Sérgio Roizenblit	-----
Rio de fevereiro	Paschoal Samora	2003
Rua da Escadinha	Márcio Câmara	2003
Visionários	Fernando Severo	2002

Edição 2004 - Competição brasileira – longas
Júri: Ana Luiza Azevedo, Roberto Moreira, Zuenir Ventura
Premiado(s): A alma do osso

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A alma do osso	Cao Guimarães	2004
Do outro lado do rio	Lucas Bambozzi	2004
Evandro Teixeira	Paulo Fontenelle	2003
Mensageiras da luz	Evaldo Mocarzel	2003
O galante rei da boca	Alessandro Gamo, Luis Rocha Melo	2003
Preto e Branco	Carlos Nader	2004
Tempo de resistência	André Ristum	2003

Edição 2004 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Ana Luiza Azevedo, Roberto Moreira, Zuenir Ventura
Premiado(s): Abry

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Abry	Joel Pizzini, Paloma Rocha	2003
Carolina	Jeferson De	2003
Eu vi o mundo... ele começava no Recife	Mario Carneiro	2003
Família Alcântara	Daniel Solá Santiago, Lilian Solá Santiago	2004
Lambe sujo	Gabriela Greeb, Paulo Dias, Mariana Monteiro	2004
Livro para Manuelzão	Angelica del Nery	2003
O sumiço do amigo invisível	Paola Barreto Leblanc	2002
Porão	Fernando Mozart	2003
Um café com o Miécio	Carlos Adriano	2003

Edição 2005 - Competição brasileira
Júri: Beatriz Barcellos, Joel Pizzini e Paulo Sacramento
Premiado(s): Aboio

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Aboio	Marília Rocha	2005
Do luto à luta	Evaldo Mocarzel	2005
Em trânsito	Henri Arraes Gervaiseau	2005
Extremo sul	Mônica Schmiedt	2004
Missionários	Cleisson Vidal, Andrea Prates	2005
Moacir – Arte bruta	Walter Carvalho	2005
Tudo sobre rodas	Sérgio Bloch	2004

Edição 2005 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Beatriz Barcellos, Joel Pizzini e Paulo Sacramento
Premiado(s): Da janela do meu quarto

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Biografia do tempo	Marcos Pimentel	2004
Da janela do meu quarto	Cao Guimarães	2004
O chapéu do meu avô	Julia Zakia	2004
Operação Cavalo de Tróia	Laura Faerman, Axel Weisz, Thiago Villas Boas	2004
Paola	Eduardo Chaves de Oliveira	2004
Senhora Liberdade	Caco Souza	2004
Veio	Adelina Pontual	2005

Edição 2006 - Competição brasileira
Júri: Newton Moreno, Paulo Rufino, Dorrit Harazim
Premiado(s): Caparaó

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
À margem do concreto	Evaldo Mocarzel	2005
Atos dos homens	Kiko Goifman	2006
Caparaó	Flavio Frederico	2006
Deus e o diabo em cima da muralha	Tocha Alves e Daniel Lief	2005
Dia de festa	Toni venturi e Pablo Georgieff	2006
Diário de Naná	Paschoal Samora	2006
Dona Helena	Dainara Toffoli	2006
Herbert de perto	Roberto Berliner e Pedro Bronz	2006
O profeta das águas	Leopoldo Nunes	2005
Pixote in memoriam	Felipe Briso e Gilberto Topczewski	2006

Edição 2006 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Newton Moreno, Paulo Rufino, Dorrit Harazim
Premiado(s): Visita íntima

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
BerlinBall	Anna Azevedo	2006

De Glauber para Jirges	André Ristum	2005
Dormente	Joel Pizzini	2005
João do Vale – Muita Gente Desconhece	Werinton Kermes	2005
Passeios no Recanto Silvestre	Miriam Chnaiderman	2006
Rap, o Canto da Ceilândia	Adirley Queirós	2005
Sexo e Claustro	Claudia Priscilla	2005
Uma História Severina	Debora Diniz, Eliane Brum	2005
Visita Íntima	Joana Nin	2005

Edição 2007 - Competição brasileira – longas
Júri: Maria Dora Mourão, Carlos Nader e José Joffily
Premiado(s): Elevado 3.5

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Construção	Cristiano Burlan	2006
Descaminhos	Marília Rocha, Luiz Felipe Fernandes, Alexandre Baxter, João Flores, Maria de Fátima Augusto, Leandro HBL, Armando Mendz, Cristiano Abud	2006
Elevado 3.5	João Sodré, Maíra Buhler, Paulo Pastorelo	2006
Lutzenberger: for ever Gaia	Frank Coe, Otto Guerra	2006
Maria Bethânia – pedrinha de Aruanda	Andrucha Waddington	2006
Nas terras do bem-virá	Alexandre Rampazzo	2006
O longo amanhecer – cinebiografia de Celso Furtado	José Mariani	2006

Edição 2007 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Maria Dora Mourão, Carlos Nader e José Joffily
Premiado(s): Capistrano no quilo

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Capistrano no Quilo	Firmino Holanda	2006
Hibakusha: Herdeiros Atômicos no Brasil	Mauricio Kinoshita	2006
O Desafio de Zezão	Patricia Cornils	2006
O Homem da Árvore	Paula Mercedes	2006
Porto Alegre de Quintana	Fabiano de Souza, Gilson Vargas	2006
Resistir	Caco Souza	2006
Stela do Patrocínio – A Mulher que Falava Coisas	Marcio de Andrade	2006
Um Bom Negócio	Eduardo Duwe	2006

Edição 2008 - Competição brasileira: longas
Júri: Renato Barbieri, Vânia Debs, Beatriz Kushnir
Premiado(s): Pan-cinema permanente

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Dia dos pais	Julia Murat, Leonardo Bittencourt	2007
João	André Iki Siqueira, Beto Macedo	2007

O aborto dos outros	Carla Gallo	2007
O tempo e o lugar	Eduardo Escorel	2008
Pan-cinema permanente	Carlos Nader	2007
Simonal – ninguém sabe o duro que dei	Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal	2007
Sumidouro	Cris Azzi	2008

Edição 2008 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Renato Barbieri, Vânia Debs, Beatriz Kushnir
Premiado(s): Remo Usai – Um músico para o cinema

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Beijo na Boca Maldita	Yanko del Pino	2007
Clarita	Thereza Jessouroun	2008
Dossiê Rê Bordosa	Cesar Cabral	2008
Ivy Katu – Terra Sagrada	Eduardo Duwe	2007
Mar de Dentro	Paschoal Samora	2008
O Menino e o Bumba	Patricia Cornils	2007
Ocidente	Leonardo Sette	2008
Remo Usai – Um Músico Para o Cinema	Bernardo Uzeda	2007
Solidão Pública	Daniel Aragão	2008
Solitário Anônimo	Debora Diniz	2007
Tarabatara	Julia Zakia	2007

Edição 2009 - Competição brasileira - longas
Júri: Aloysio Raulino, Lina Chamie, Ricardo Miranda
Premiado(s): Cidadão Boilesen

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A chave da casa	Paschoal Samora, Stela Grisotti	2009
Cidadão Boilesen	Chaim Litewski	2009
Cildo	Gustavo Rosa de Moura	2008
Corumbiara	Vicent Carelli	2009
Garapa	José Padilha	2008
Moscou	Eduardo Coutinho	2009
Sobreviventes	Miriam Chnaiderman, Reinaldo Pinheiro	2008

Edição 2009 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Aloysio Raulino, Lina Chamie, Ricardo Miranda
Premiado(s): No tempo de Miltoninho

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A Arquitetura do Corpo	Marcos Pimentel	2008
A Casa dos Mortos	Debora Diniz	2008
Chapa	Tatiana Toffoli	2008
Confessionário	Leonardo Sette	2009
Leituras Cariocas	Consuelo Lins	2009
Nello's	André Ristum	2008
No Tempo de Miltoninho	André Weller	2008
Samba de Quadra	Gustavo Mello, Luiz Ferraz	2008
Ser Tão	Luiz Guilherme Guerreiro	2008jj

Edição 2010 - Competição brasileira longas e médias
Júri: Andrea Pasquini, Carlos Eduardo Lourenço Jorge, Mariza Leão
Premiado(s): Terra deu, terra come

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Arquitetos do poder	Vicente Ferraz, Alessandra Aldé	2007
Eu, o vinil e o resto do mundo	Lila Rodrigues, Karina Ades	2008
Fora de campo	Adirley Queirós, Thiago Mendonça	2009
O contestado	Sylvio Back	2009
Os representantes	Felipe Lacerda	2009
Programa Casé – o que a gente não inventa, não existe	Estevão Ciavatta	2009
Terra deu, terra come	Rodrigo Siqueira	2009

Edição 2010 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Andrea Pasquini, Carlos Eduardo Lourenço Jorge, Mariza Leão
Premiado(s): Querida mãe

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Acontecências	Alice Villela, Hidalgo Romero	2009
As aventuras de Paulo Bruscky	Gabriel Mascaro	2009
Bar da Estação	Leo Ayres	2009
Bernô	Pedro Gorski	2009
Karl Max Way	Flavia Guerra, Maurício Osaki	2009
Mãos de outubro	Vitor Souza Lima	2009
Querida mãe	Patrícia Cornils	2009
Se meu pai fosse de pedra 2009	Maria Camargo	2009
Xetá	Fernando Severo	2009

Edição 2011 - Competição brasileira longas e médias
Júri: Ana Maria Magalhães, Sérgio Tréfaut, Ugo Giorgetti
Premiado(s): Dois tempos

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Assim é se lhe parece	Carla Gallo	2010
Aterro do flamengo	Alessandra Bergamaschi	2010
Carne, osso	Caio Cavechini, Carlos Juliano Barros (Co-diretor)	2010
Dois tempos	Arthur Fontes, Dorrit Harazim	2010
Tancredo, a travessa	Silvio Tandler	2010
Vale dos esquecidos	Maria Raduan	2010
Vocacional, uma aventura humana	Toni Venturi	2011

Edição 2011 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Ana Maria Magalhães, Sérgio Tréfaut, Ugo Giorgetti
Premiado(s): A poeira e o vento

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A poeira e o vento	Marcos Pimentel	2011

Braxília	Danyella Proença	2010
Coutinho Repórter	Rená Tardin	2010
Entre vãos	Luísa Caetano	2010
Hoje tem alegria	Fabio Meira	2010
Meia hora com Darcy	Roberto Berliner	2010
O filme que fiz para não esquecer	Renato C. Gaiarsa	2010
Palavra Plástica	Leo Falcão	2010
São Silvestre	Lina Chaime	2011

Edição 2012 - Competição brasileira longas e médias
Júri: Zelito Viana, Miriam Chnaiderman e Rodrigo Siqueira
Premiado(s): Mr. Sganzerla – os signos da luz

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Coração do Brasil	Daniel Solá Santiago	2011
Cuíca de Santo Amaro	Joel de Almeida e Josias Pires	2011
Dino Cazzola – uma filmografia de Brasília	Andréa Prates e Cleisson Vidal	2012
Mr. Sganzerla – os signos da luz	Joel Pizzini	2011
Os irmãos Roberto	Ivana Mendes e Tiago Arakilian	2011
Paralelo 10	Silvio Da-Rin	2011
Tokiori – Dobras do tempo	Paulo Pastorelo	2011

Edição 2012 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Zelito Viana, Miriam Chnaiderman e Rodrigo Siqueira
Premiado(s): Ser tão cinzento

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Barbara em cena	Ellen Ferreira	2011
Barbeiros	Luiz Ferraz e Guilherme Aguilar	2012
Capela	Gustavo Rosa de Moura	2011
A cidade	Liliana Sulzbach	2012
Entre lá e cá	Heloísa Passos	2011
A galinha que burlou o sistema	Quivo Meirelles	2011
Limbo	Cao Guimarães	2011
Piove, Il Film Di Pio	Thiago Brandimarte Mendonça	2011
Ser tão cinzento	Henrique Dantas	2011

Edição 2013 - Competição brasileira longas e médias
Júri: Flávia Castro, Marcelo Machado e Matias Mariani
Premiado(s): Mataram meu irmão

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
A alma da gente	Helena Solberg e David Meyer	2013
Antártica	Evaldo Mocarzel	2013
Em busca de Iara	Flávio Frederico	2013
Mataram meu irmão	Cristiano Burlan	2013

Ozualdo Candeias e o cinema	Eugênio Puppó	2013
Serra Pelada – a lenda da montanha de ouro	Victor Lopes	2013
O universo Graciliano	Sylvio Back	2013

Edição 2013 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Flávia Castro, Marcelo Machado e Matias Mariani
Premiado(s): Pátio

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Alexina – memórias de um exílio	Cláudio Bezerra e Stella Maris Saldanha	2012
Coração de Estudante	Emílio Gallo	2013
Gericinó – do lado de fora	Gabriel Medeiros e Maria Clara Senra	2013
Um filme de bonecos	Tulio Viaro	2013
O pai do gol	Luiz Ferraz	2012
Pátio	Aly Muritiba	2013
Sanã	Marcos Pimentel	2013
São Paulo miniatura	Wiland Pindsdorf	2012
Simulacrum Praecipitii – a visão do abismo	Humberto Bassanelli	2013

Edição 2014 - Competição brasileira longas e médias
Júri: Andréa Pasquini, Bebeto Abrantes e Marcius Freire
Premiado(s): Homem comum

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Bernardes	Gustavo Gama e Paula Barros	2013
Democracia em preto e branco	Pedro Asberg	2014
Dominguinhos	Joaquim Castro, Eduardo Nazarian e Marina Aydar	2014
Homem comum	Carlos Nader	2014
O mercado de notícias	Jorge Furtado	2014
Por um punhado de dólares – os novos emigrados	Leonardo Dourado	2014
Triunfo	Caue Angeli e Hernani Ramos	2014

Edição 2014 - Competição brasileira curta-metragem
Júri: Andréa Pasquini, Bebeto Abrantes e Marcius Freire
Premiado(s): Borscht, uma receita russa

Filme selecionado	Diretor	Ano de lançamento
Borscht, uma receita russa	Marina Quintanilha	2013
A geografia é algum lugar entre o coração e aquilo que já foi	Letícia Simões e Ricardo Marques	2013
Com uma câmera na mão e uma máscara de gás na cara	Ravi Aymara	2013
A sandália de Lampião	Adriana Yañez	2013
Espinha caída	Ana Sofia Paiva, Felipe Chemicatti, Pedro Carvalho e Rafael Bottaro	2013
E o amor foi se tornando cada dia mais distante	Alexandre Moraes	2014

E	Alexandre Wahrhaftig, Helena Ungaretti e Miguel Ramos	2013
A poeira de suas fotos	Maurício Osaki	2014
Sem título #1: Dance of Leitfossil	Carlos Adriano	2014

ANEXO B: Tabela de prêmios Festival É Tudo Verdade por edição (1996 até 2014)

Prêmio		Data de criação	Instituição	Valor/prêmio
Melhor Documentário – Competição Internacional		1997 até 2006	É Tudo Verdade	Troféu É Tudo Verdade – R\$5000 A partir de 2001: Troféu É Tudo Verdade e R\$7000 A partir de 2005: Troféu É Tudo Verdade e R\$10000
Melhor Documentário – Competição Internacional	Média e Longa Metragem	2007		A partir de 2006: Troféu É Tudo Verdade e R\$12000
	Curta Metragem	2007		
Melhor Documentário da Competição Brasileira		1997 até 2001	É Tudo Verdade	Troféu É Tudo Verdade – R\$5000 A partir de 2001: Troféu É Tudo Verdade e R\$7000 A partir de 2005: Troféu É Tudo Verdade e R\$10000
Melhor Documentário da Competição Brasileira	Longa e Média Metragem	2002		2006: Troféu É Tudo Verdade e R\$12000 2007: Troféu É Tudo Verdade e R\$100000
	Curta Metragem	2002		Troféu É Tudo Verdade e R\$3500 A partir de 2005: Troféu É Tudo Verdade e R\$4000 2006: Troféu É Tudo Verdade e R\$5000
Troféu GNT Prêmio Especial do Júri		1997		GNT

Prêmio GNT – Competição Brasileira		1998		
Prêmio GNT de renovação de linguagem – Competição Brasileira		1999 até 2002		1999: Troféu GNT e R\$2000 2000: Troféu GNT e R\$5000 2001: Troféu GNT e R\$7000
Prêmio aquisição		2002		
Prêmio GNT Brasil documenta		2003		2003: Placa e R\$7000 (direitos de exibição)
Prêmio TV Cultura de documentários		1999	TV Cultura	Troféu TV Cultura e aquisição de direitos de exibição por R\$5000
Prêmio TV Cultura de documentários – internacional		2000 apenas		
Prêmio TV Cultura de documentário brasileiro		2000 até 2004		A partir de 2001: Troféu TV Cultura e aquisição de direitos de exibição por R\$7000
Prêmio Quanta		1999 até 2001	Quanta	R\$6000 em equipamentos para o vencedor da competição brasileira – 1999
Prêmio Quanta para vencedor da competição brasileira	Longas e Médias	2002 até 2006		2002: R\$4000 em equipamentos 2003: R\$5000 2004: R\$5000 em equipamentos de iluminação, acessórios e maquinaria 2005: R\$6000 em equipamentos
	Curtas			2002: R\$2000 em equipamentos 2004: R\$3000 em equipamentos de iluminação, acessórios e maquinaria 2005: R\$4000 em equipamentos

Prêmio ABD	1999 Até 2001	Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas	Diploma/Certificado A partir de 2000: Troféu
Prêmio ABD-SP	2002 até 2005		
Prêmio ABD Longas e Médias	2006		
Prêmio ABD Curtas	2006; 2007; 2009; 2010		
Prêmio Centro Cultural Banco do Brasil	2000	Centro Cultural Banco do Brasil	R\$1000 para cada um dos três filmes e o vídeo mais votados
Duas categorias: 1. votação do público carioca – película 2. votação do público carioca – vídeo			
Prêmio MinC de aquisição	2001	Ministério da Cultura	3 prêmios: Diploma e prêmio de aquisição dos direitos de exibição para emissoras não comerciais R\$5000
Prêmio MinC de documentários	2002		
Prêmio estímulo Ministério da Cultura (3 prêmios)	2003		
Prêmio Vox Mundi de áudio para o vencedor da competição brasileira – curta-metragem	2003 até 2006	Vox Mundi	40 horas de edição de áudio Pro Tools
Prêmio Estúdios Mega para o vencedor do Prêmio ABD-SP	2003 até 2004	Estúdios Mega	2003: Telecinagem de oito latas de negativo 35mm ou quatro latas de negativo 16mm 2004: Autoração de um DVD
Prêmio Revelação Mega Color para o vencedor do prêmio ABD-SP	2003 até 2007	Mega Color	Revelação de oito latas de negativo 35mm ou quatro latas de negativo 16mm 2006: Revelação, copião e primeira cópia de oito latas de negativo 35mm ou 16mm de um curta de até 15 minutos
Prêmio Mega Color e Estúdios Mega	2008		

Prêmio Canal Brasil para um dos curtas da competição brasileira	2006	Canal Brasil	R\$5000
Prêmio de aquisição Canal Brasil de incentivo ao curta-metragem	2007 até 2014		
Prêmio CPFL energia – É tudo verdade Janela para o contemporâneo de melhor documentário brasileiro de longa ou média-metragem	2007 até 2014	CPFL Energia	R\$100.000
Prêmio Embaixada da França	2007	Embaixada da França	

ANEXO C – Filmes da mostra competitiva do *Recine* entre 2004 e 2014

Edição 2004

Júri: Informação indisponível

Premiado(s): Melhor Pesquisa: O Galante Rei da Boca

Melhor Som: Canção dos Oprimidos

Melhor Montagem: Thomas Farkas

Melhor Roteiro: Pela Razão ou Pela Força

Melhor Contribuição à Linguagem: Transferência

Melhor Direção: O Rei Está Doente

Melhor Filme: Arne Sucksdorff

Filme selecionado	Diretor
(Des) Construindo esse Clichê	Rodrigo Cazes Costa
Arne Sucksdorff: Uma Vida Documentando a Vida	Bárbara Fontes
Ausência	Paula Fabiana
Canção dos Oprimidos	Pablo da Cunha
Carolina	Jefferson De
Celia e Rosita	Gisella de Mello
Cidade S/A	Anita da Silveira
Criando Homens Livres	Clara Silveira Belato
Des Sintonia	Rodrigo Amboni
Enquanto a Tristeza Não Vem	Marco Fialho
Helder	Danielle Duperron
Meu Nome é Brasil	Jorge Ferreira
O Galante Rei da Boca	Luís Rocha Melo
O Rei Está Doente	Adriano Justino
Vento Oeste	José Guilherme Pereira Leite
Pela Razão ou Pela Força	Dennis Barbosa
Prelúdio das TREVAS	Ednaldo Pereira dos Santos
Que Tempo é Esse? Ao mesmo tempo	Juliana Alvarenga
Sexo na Casa Branca	Ludwig Von Papyrus
Thomaz Farkas, Brasileiro	Walter Lima Jr.
Transferência	Terêncio Porto
Whose Party Is It?	Juliana Faria

Edição 2005

Júri: informação indisponível

Premiado(s): Melhor Pesquisa: Dom Helder Câmara – o santo rebelde

Melhor Som: Estado de emergência (oficina)

Melhor Montagem: Maria Leontina – Gesto em suspensão

Melhor Roteiro: O fazedor de fita

Melhor Contribuição à Linguagem: The influence of ocular light perception on metabolismo in man and animal

Melhor Direção: Cine Jornada

Melhor Filme: Cine Jornada

Filme selecionado	Diretor
Cine Jornada	Octavio Bezerra
A rainha e a cuica (oficina)	Felipe Mussel
Darcy, pensador do Brasil	Edson de Souza
Biografia do Tempo	Marcos Pimentel e Joana Oliveira
O fazedor de fita	Conceição Bicalho, Junia Freire, Lucia Correa e Rubio Grazziano
Maria Leontina - Gesto em suspensão	Alexandre Dacosta
The influence of ocular light perception on metabolism in man and in animal	Thomas Draschan e Stella Friedrichs

Estado de Emergência (oficina)	Mariana Sussekind
Dom Helder Câmara - O Santo Rebelde	Erika Bauer
Retratos em preto e branco (oficina)	Thatiana Terreri
Momentos (oficina)	Rafael da Silva
Recuperando a inocência (oficina)	Isolda Libório
Criatura (oficina)	Márcia Bretas
Tempus in omni (oficina)	Tarsila Pimentel
Chico Soares, o canhoto da Paraíba	José Vasconcelos Vieira
Spencer, ontem, hoje e sempre	Marcelo Ikeda
Golpe Alien	Gilberto Lopes e Bárbara Nunes
A lenda da fundação (oficina)	Diana Iliescu
Lembrança vó (oficina)	Gabriela Paschoal
Othelo (oficina)	Angelo Defanti
Um olhar sobre o espaço (oficina)	Fernanda Terra
A marca do terrir	Ivan Cardoso
Sem mais	Frederico Cardoso
Cidadão jacaré	Firmino Holanda e Petrus Cariry

Edição 2006

Júri: José Araripe Jr. (diretor do CTA/MinC); Antonio Venâncio (pesquisador de imagens); Márcia Derraik (cineasta)

Premiado(s): Melhor Pesquisa: Caparaó

Melhor Som: Exiep arp áste oãn ramo ruhtra

Melhor Montagem: Memórias da Glória

Melhor Roteiro: Caparaó

Melhor Contribuição à Linguagem: Baiestorf – filmes de sangueira e mulher pelada

Melhor Direção: Baiestorf – filmes de sangueira e mulher pelada

Melhor Filme: Caparaó

Prêmio Especial do Júri: Nove Segundos e vinte e sete frames

Filme selecionado	Diretor
Arquivos Imperfeitos	Sávio Leite
You Ain't Gonna Find	Luiz Francisco Lacerda
Nove Segundos e Vinte Sete Frames	Terencio Porto e Camila Márquez
O Dia Que Não Acabou	Marcelo Emanuel dos Santos e Eliomar Araújo
BHIS + RECINE [documentários e experimentais]	Lucia Corrêa
Mataram meu Gato	Ana Rieper e Maria Jose Freire
De Minas a Brasília, os caminhos de João e Israel Pinheiro	Inês Magalhães
Brilhante	Conceição Senna
Estudo étlico para a Construção de uma Estrada Real	Pedro Urano
Memórias da Glória	Severino Dadá
Mar de Memória	Ricardo Maio
Grupo Galpão	André Amparo
Baiestorf - Filmes de sangueira e mulher pelada	Christian Caselli
A Santa Visitação	Elza Cataldo
Caparaó	Flavio Frederico
180 Anos do Diário de Pernambuco	Marcos Buccini e Plínio Uchoa
Obra do Acaso (oficina)	Renata Maria Than
Influxus (oficina)	Aline de Paiva
Conversa para Boi Dormir (oficina)	Aline Baldez
3 Pontos (oficina)	Pedro Lobito
Geraldo (oficina)	Maira Norton Silva
O Caminho (oficina)	Danilo Camilo Costa
Marafuá (oficina)	Vinicius da Silva Oliveira
Exiep Arp Áste Oãn Ramo Ruhtra (oficina)	Patrícia Bárbara

Carcará (oficina)	Gabriela Gomes Brazil
Meifumado (oficina)	Daniel Massaranduba Silva
Maria (oficina)	Carmeni Silveira

Edição 2007

Júri: Carlos Alberto Mattos (crítico de cinema); João Luiz Vieira (professor – Comunicação/UFF); Mônica Kornis (pesquisadora e professora CPDOC); Tetê Moraes (cineasta); Stella Oswald Cruz Penido (Pesquisadora Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ)

Premiado(s): Melhor Pesquisa: Sambando nas brasas, morô?

Melhor Som: Hércules 56

Melhor Montagem: Hércules 56

Melhor Roteiro: Três irmãos de sangue

Melhor Contribuição à Linguagem: A verdadeira história de Bambi

Melhor Direção Curta: A miss e o dinossauro 2005 – Bastidores da Belair

Melhor Direção Longa: Hércules 56

Melhor Curta (Júri Popular): Ismar

Melhor Curta: O alerta

Melhor Longa: Hércules 56

Melhor Longa (Júri Popular): Hércules 56

Filme selecionado	Diretor
Hércules 56	Silvio Da-Rin
A Miss e o Dinossauro 2005 – Bastidores da Belair	Helena Ignez Pinto de Mello e Silva
A Morte dos Idiotas	Ricardo Rodrigues
Reminiscências	Leo Bittencourt e Regina Carmela
Ismar	Gustavo Beck
Cinema Marginal	Cavi Borges e Idelfonso Neto (Larissa Frigotto)
Avenida Rio Branco: quadro a quadro	Marcelo Gonçalves Ribeiro
As Vozes do Cinema Silencioso	Alexandre Pimenta
A Verdadeira História de Bambi	Ludwig Von Papyrus (Pedro Bronz)
O Bombardeio de Salvador	Cláudio Marques
Os Nascimentos	Alexandre Gwaz
Sambando nas Brasas, Morô?	Elizeu Ewald
Soldado de Deus	Sérgio Sanz
Três Irmãos de Sangue	Ângela Patrícia Reiniger

Edição 2008

Júri: Adeline Maria Alves N. e Cruz (CPDOC/FGV); Ana Pessoa (Casa de Rui Barbosa); Oswaldo Caldeira (cineasta)

Premiado(s): Melhor Pesquisa: Quilombo, do Campo Grande aos Martins

Melhor Som: Rapsódia do Absurdo

Melhor Roteiro: No tempo do meu avô

Melhor Contribuição à Linguagem: A passageira

Melhor Direção de curta/media metragem: Heroes, no hacen falta alas para volar

Melhor Direção de longa metragem: João

Melhor Filme de curta/média metragem: Beijo na boca maldita

Melhor Filme de longa metragem: João

Melhor filme júri popular: João

Filme selecionado	Diretor
Memória para uso Diário	Beth Formaggini
Kinetoscópio Mane Côco	Firmino Holanda
Idade do Vento	Nycolas Albuquerque
Heroes, no hacen falta alas para volar	Angel Loza
Projeto 68	Julia Mariano
A Passageira	Rogério Nunes
Gladys	Marina Pessanha

Beijo Na Boca Maldita	Yanko Del Pino
Criador de Imagens	Diego Hoefel e Miguel Freire
Oscar Niemeyer a vida é um sopro	Fabiano Maciel
O Guarani	Cláudio Marques e Marília Hughes
Irmãos Collyer – Uma fábula do acúmulo	Alfeu França
Quilombo, do Campo Grande aos Martins	Flavio Frederico
Cinema Interior	Ney Costa Santos
João	André Iki Siqueira e Beto Macedo.
Suíte Bahia – reencontro com Agnaldo Siri	Roman Stulbach
TV Geraes	Direção Coletiva
Ao Rio Pela Baía	Eduardo Silva
Rapsodia do Absurdo	Claudia Nunes
Passeio no Parque	Cristiane Lage

Edição 2009

Júri: Aída Marques (Professora Cinema e Vídeo/ UFF); Cezar Migliorin (Professor Cinema e Vídeo/UFF); José Quental (Cinemateca do MAM-RJ)

Premiado(s): Melhor Pesquisa: De braços abertos

Melhor Som: Na trilha do bonde

Melhor Montagem: Dreznica

Melhor Roteiro: De braços abertos

Melhor Contribuição à Linguagem: Dreznica

Melhor Direção de curta metragem: A casa dos ingleses

Melhor Direção de longa metragem: Cidadão Boilesen

Melhor Filme curta metragem: Destination Finale

Melhor Filme longa metragem: De braços abertos

Melhor filme júri popular: De braços abertos

Filme selecionado	Diretor
Panair do Brasil	Marco Altberg
A casa dos ingleses	Coletivo Gafanhoto Verde
Fragmentos de la guerra	Paula Fabiana
O Rock brasileiro – a história em imagens	Bernardo Prado Lopes Palmeiro
Fotossensível	Cristina Kreuger
De braços abertos	Bel Noronha
O velho guerreiro não morrerá – O Cangaceiro de Lima Barreto 50 anos depois	Paulo Duarte
Nós somos um poema	Sérgio Sbragia, Beth Formaggini
Destination finale	Phillip Widmann
Na trilha do bonde	Virgínia Flores
Cidadão Boilesen	Chaim Litewski

Edição 2010

Júri: José Inacio Parente (cineasta; coordenador da Mostra Internacional do Filme Etnográfico); Patrícia Monte-Mór (Núcleo de Antropologia e Imagem/UERJ); Patrícia Rebello (jornalista, pesquisadora, membro do comitê de seleção do É Tudo Verdade)

Premiado(s): Melhor Pesquisa: Negros

Melhor Som: La voce stratos

Melhor Montagem: Mário Filho, o criador de multidões

Melhor Roteiro: Loki - Arnaldo Baptista

Melhor Contribuição à Linguagem: Trabalho e pão

Melhor Direção de curta-metragem: Os japoneses no Vale da Ribeira

Melhor Filme curta-metragem: Babás

Melhor Filme curta-metragem júri popular: Aquelas mulheres

Melhor Direção de longa-metragem: O homem que engarrafava nuvens

Melhor Filme longa-metragem: Loki - Arnaldo Baptista

Melhor Filme longa-metragem júri popular: O homem que engarrafava nuvens

Filme selecionado	Diretor
Loki - Arnaldo Baptista	Paulo Henrique Fontenelle
Viagem a Marte	Toinho Castro
Vanja, mulher rendeira	Juliana Major
Aquelas mulheres	Matilde Teles e Verena Kael
No balanço de Kelly	André Weller
Babás	Consuelo da Luz Lins
Supermemórias	Danilo Carvalho
Os japoneses no Vale da Ribeira	Chico Guariba
Aos berros – movimento punk em Juiz de Fora	Davi Ferreira
Negros	Mônica Simões
Inezita Barroso, a voz e a viola	Guilherme Alpendre
Mário Filho, o criador das multidões	Oscar Maron Filho
O homem que engarrafava nuvens	Lírio Ferreira
La voce Stratos	Luciano D’Onofrio e Monica Affatato
Poética	Sidney Schroeder

Edição 2011

Júri: Carlos Alberto Mattos, Maurício Lissovsky; Eduardo Escorel; Lúcia Murat; Vladimir Carvalho

Premiado(s): Melhor Pesquisa: Paulo Bertram, Nena Leonardi, Victor Leonardi, Thereza Negrão, Márcia Tinholim, Jairo Alves Leite - Hollywood no cerrado

Melhor Som: Programa Casé

Melhor Montagem: Joana Collier/ Thais Blank – Angeli 24 horas

Melhor Roteiro: Formas de afeto/Ensaio sobre Mário Pedrosa

Melhor Contribuição à Linguagem: Santoscópio = dumontagem

Melhor Direção de curta-metragem: Beth Formaggini – Angeli 24 horas

Melhor Filme curta-metragem: Formas de afeto/Ensaio sobre Mário Pedrosa

Melhor Filme curta-metragem júri popular: Cinematógrafo brasileiro em Dresden

Melhor Direção de longa-metragem: Carlos Adriano - Santos Dumont: pré-cineasta?

Melhor Filme longa-metragem: No lixo do canal 4

Melhor Filme longa-metragem júri popular: Clementina de Jesus – Rainha Quelé

Filme selecionado	Diretor
Número zero	Cláudia Nunes
Ser tão cinzento	Henrique Dantas
Quando saio de casa	Robson Lopes
Santos Dumont: pré-cineasta?	Carlos Adriano
Santoscópio = Dumontagem	Carlos Adriano
O ponta do Parapanema	Chico Guariba
“Reggianne” underground – memoria sotto l’officina	Daniele Castagnetti
O mar de Mário	Reginaldo Gontijo e Luís Fernando Suffiatti
“La cassetina dei ricordi” (caixinha de lembranças)	Grupo Bernardo Bertolucci (oficina)
Hollywood no cerrado	Armando Bulcão e Tânia Montoro
Divisor de águas	Grupo Francesco Rossi (oficina)
Uma visita para Elizabeth Teixeira	Susanna Lira
Janela molhada	Marco Enrique Lopes
A musa da minha rua	Adolfo Lachtermacher
Gisele Omindarewa	Clarice Ehlers Peixoto
Clementina de Jesus – Rainha Quelé	Werinton Kermes
Soldados da borracha	Cesar Garcia Lima
A primeira máquina do tempo do mundo	Josy Antunes
Formas de afeto/Ensaio sobre Mário Pedrosa	Nina Galanterik
No lixo do canal 4	Yanko del Pino
Vapor Savoie	Grupo Pier Paolo Pasolini (oficina)
Vamos ver esse Brasil	Grupo Roberto Begnini (oficina)

O sonho de Dom Bosco	Grupo Amorevolezza (oficina)
Filhos de João, admirável mundo novo baiano	Henrique Dantas
Vó Maria	Tomás Von der Osten
Mãos que tocam vida	Grupo Eduardo Coutinho (oficina)
La febre del fare, Bologna 1945-1980	Michele Mellara e Alessandro Rossi
O vento do forte do levante	Rodrigo Dutra
Salgado Filho – Herói esquecido	Rick Ferreira
Lírico delírio	Grupo Walter Salles (oficina)
Angeli 24 horas	Beth Formaggini
O artesanato dos sonhos	Petrus Pires
Noel Rosa – poeta da vila e do povo	Dácio Malta
Ousar o anarquismo!	Grupo Glauber Rocha (oficina)
Cinematógrafo brasileiro em Dresden	Eduardo Thielen e Stella Oswald Cruz Penido
Sex Beatles memorabilia	Marcelo Martins
Ao sabor do vento navegante	Grupo Vittoria de Sica (oficina)
Ele é o espetáculo	Jean Carlo Szepilovski e Ricardo Haynal
Coturnos e bicicletas	Grupo Nelson Pereira dos Santos (oficina)
Intrépida trupe – será que o tempo realmente passa?	Roberto Berliner e Beth Martins
Didi Caillet, a musa dos paranistas	Paulo Soares Koehler
O programa Casé: o que a gente não inventa, não existe	Estevão Ciavatta

Edição 2012

Júri: informação indisponível

Premiado(s):

Melhor Pesquisa: Andrea Prates e Cleisson Vidal – Dino Cazzola: uma filmografia de Brasília

Melhor Som: Anderson Cunha – Água de meninos: a feira do cinema novo

Melhor Montagem: Flávio Lins – Cariocas do brejo entrando no ar

Melhor Roteiro: Gustavo Forti e Rubens Passaro – Ser campeão é detalhe: democracia corinthiana

Melhor Contribuição à Linguagem: Zenaide

Melhor Direção de curta-metragem: Silvio Tendler – GIAP - Memórias centenárias da resistência

Melhor Filme curta-metragem: GIAP – Memórias centenárias da resistência

Melhor Filme curta-metragem júri popular: Rio cidade olímpica

Melhor Direção de longa-metragem: Wolney Oliveira – Os últimos cangaceiros

Melhor Filme longa-metragem: Carta para o futuro

Melhor Filme longa-metragem júri popular: Os últimos cangaceiros

Filme selecionado	Diretor
Dino Cazzola: uma filmografia de Brasília	Andrea Prates e Cleisson Vidal
Zenaide	Mariana Porto
Água de meninos: a feira do cinema novo	Fabiola Aquino
Carta para o futuro	Renato Martins
Ser campeão é detalhe: democracia corinthiana	Gustavo Forti e Caetano Biasi
GIAP – Memórias centenárias da resistência	Silvio Tendler
Rio cidade olímpica (oficina)	Cláudio Felício Silva e Desiré Taconi Ribeiro
Cariocas do brejo entrando no ar	Flávio Lins
Os últimos cangaceiros	Wolney Oliveira
Palácio de tábuas (oficina)	Cristiane Assis Portela e Guilherme de Azevedo França
Casas marcadas (oficina)	Adriana Barradas Duarte Ferreira; Alessandra da Silva; Ana Clara Duarte; Carlos Moreira e Ethel Ramos de Oliveira
Pátria	Fábio Meira
O cinema é uma arte estranha	Christian Caselli
JUS	Marcelo Dídimo

Aqui todos os dias são do caçador	Ulisses de Freitas
Urânio Picuí	Tiago Melo e Antonio Carrilho
Funeral for a friend	Leonardo Amaral, Lucas Sander e Milan Pingel
Gil	Daniel Nolasco e Marcella Coppo
Gilda: um chute na cara!	Márcia Galvan
Cuíca de Santo Amaro	Joel de Almeida e Josias Pires
A síndrome do vinagre (oficina)	Carlos Eduardo Marconi, Maria Alzira Reis e Mariana Lambert
Canção dos oprimidos (oficina)	Pablo Cunha
A rainha e a cuiça (oficina)	Felippe Mussel
Conversa para boi dormir (oficina)	Aline Baldez
(Des) Construindo clichê (oficina)	Rodrigo Cazes
As primeiras damas (quase) nunca falam (oficina)	Lúcia Corrêa
Enquanto a resistência não vem (oficina)	Ana Lúcia Nunes de Sousa e Renata Fagundes Barros
Retalhos de Waldina (oficina)	Nathalia Sarro da Silva e Núbia Aguilar Moreno
Saturno (oficina)	Mariana Angelito Bessa de Souza
Ensaio livre para um filme de família (oficina)	Carolina Ribeiro Rodrigues, Clarissa Guarilha Santos, Fernanda Hiraga Vasconcelos e Nathalia Ferreira Gonçalves
Repórter Isso (oficina)	Daniel Nolasco de Souza e Fernanda Hiraga Vasconcelos
Crise (oficina)	André Santos da Conceição

Edição 2013

Júri: informação indisponível

Premiado(s):

Melhor Pesquisa: Francesco Micciché – Lino Micciché, meu pai – Uma visão de mundo (Lino Micciché, mio padre)

Melhor Som: Tudo balança porque Deus dança (oficina de vídeo)

Melhor Montagem: Reporte Isso (oficina de vídeo)

Melhor Roteiro: Duas histórias

Melhor Contribuição à Linguagem: Choque

Melhor Direção de curta-metragem: Felipe Nepomuceno – A incrível volta ao mundo do tricolor suburbano

Melhor Filme curta-metragem: Califa 33

Melhor Filme curta-metragem júri popular: Reporte Isso (oficina de vídeo)

Melhor Direção de longa-metragem: Cláudio Kahns – Eu, eu, eu José Lewgoy

Melhor Filme longa-metragem: O prólogo – Gabriel Marinho

Melhor Filme longa-metragem júri popular: Remoção – Luiz Antonio Pilar

Filme selecionado	Diretor
De corpo ausente (oficina de vídeo)	Agnaldo Marcondes, Juliana Ribeiro e Urubatan França Nogueira
O subúrbio e o centro (oficina de vídeo)	João Vitor dos Santos
Tudo balança porque Deus dança (oficina de vídeo)	Aline Guimarães, Alessandra Stropp, Beatriz Coelho Silva e Jacqueline Neves da Silva
Os filmes que eu não fiz	Petrus Pires
Eu, eu, eu José Lewgoy	Cláudio Kahns
Três no tri	Eduardo S. Lima
Sagatio, história de cinema	Amaro Filho
Mamonas pra sempre	Cláudio Kahns
Califa 33	Yanko Del Pino
Dreams	Enrique Piñuel
O prólogo	Gabriel Marinho

O amor em pedaços	Felipe de Oliveira
À luz do dia	Joana Nin
Cine Éden	Edson Bastos e Henrique Filho
Remoção	Luiz Antonio Pilar
Ladrões de cinema	Fernando Coni Campos
Reporte Isso (oficina de vídeo)	Rodrigo Moraes, Heraldo Hb, Tainá Rei e Walen Rocha
Choque (oficina de vídeo)	Gladys M.V., Ignez Souza e Di Marighella
Inventário carioca (oficina de vídeo)	Diana Zatz Mussi, Eugênio Vieira e Pedro Palhares
Vozes (oficina de vídeo)	Carolina de Araújo e Rodrigo Moraes
Fragmentos de uma cidade indivisível (oficina de vídeo)	Jessika Goulart e Ítalo Rocha
Está em seus olhos (It's in your eyes)	Sergio García Locatelli e Sean Schoenecker
A incrível volta ao mundo do tricolor suburbano	Felipe Nepomuceno e Pedro Von Kruger
Em busca de Iara	Flávio Frederico
Lino Micciché, meu pai – Uma visão de mundo (Lino Micciché, mio padre)	Francisco Micchiché
Duas histórias	Angela Zoe
100 anos-luz	Sérgio Roizenblit

Edição 2014

Júri: informação indisponível

Premiado(s):

Melhor Pesquisa: Eduardo Calvet – Luz, anima, ação

Melhor filme da Oficina: A alegria presta, a tristeza não presta

Melhor utilização de material de arquivo: A farra do circo e Outro sertão

Melhor Montagem: Il treno va a Mosca

Melhor Roteiro: Alfeu França – A deusa branca

Melhor Direção de curta-metragem: Sidney Schroeder – Deslimite ou no caminho circular ou trípico para Mário Peixoto

Melhor Filme curta-metragem: Sioma – o papel da fotografia

Melhor Filme curta-metragem júri popular: Marias

Melhor Direção de longa-metragem: Adriana G. Jacobsen e Soraia Vilela – Outro sertão

Melhor Filme longa-metragem: Outro sertão

Melhor Filme longa-metragem júri popular: Democracia em preto e branco

Filme selecionado	Diretor
Vagão do armistício	Paulo Soares Koehler
Uma jóia entre montanhas	Alexandre Pena
Sioma – o papel da fotografia	Eneida Serrano e Karine Emerich
Setenta	Emília Silveira
O peso da guerra	Alexandre Neves de Almeida
Outro sertão	Adriana Jacobsen e Soraia Vilela
Nervo óptico	Hopi Chapman e Karine Emerich
Mulheres olímpicas	Laís Bodanzky
Militares da democracia- os militares que disseram não	Silvio Tendler
Luz, anima, ação	Eduardo Calvet
Índio cidadão?	Rodrigo Siqueira
Il treno va a Mosca	Federico Ferrone e Michele Manzolini
“Eu sou muito bom... e muito ruim”	Vinicius Nascimento
Deslimite ou no meio do caminho circular ou trípico para Mário Peixoto	Sidney Schroeder
Democracia em preto e branco	Pedro Asberg
Cine Paissandu: histórias de uma geração	Christian Jafas
Arquitetos do poder	Vicente Ferraz e Alessandra Aldé
Aquilo que fazemos com as nossas desgraças	Arthur Tuoto
A farra do circo	Roberto Berliner

A deusa branca	Alfeu França
Indígenas na cidade do Rio (oficina)	Ana Paula da Silva e Joyce Rodrigues Ferreira
Delenda Castello de Lenda (oficina)	Anna Júlia Oliveira, Daniel Baca, Jean Carlos Costa e Juliana Muylaert
A alegria presta, a tristeza não presta (oficina)	Flávio Rogério Rocha, João Gabriel Rabello e Sylvia Amanda da Silva
Marias	Caio Neves de Castro, Gabriel Calil Maia Tardelli e Marcella Tovar
Achados e perdidos (oficina)	Camila Lamha, Guilherme Silva e Luísa de Mello
Cinelândia capixaba (oficina)	Bruno Leonardo de Lima
Casa sem janela (oficina)	Juliette Yu-Ming, Marcelo Engster e Vitor Quintanilha
Territórios negros urbanos (oficina)	Antônio Rocha, Nádia Baptista, Marcos Macedo, Maristela Cruz e Rosane Serro

ANEXO D – Carta de cessão de direitos da entrevista de Ricardo Barros Favilla

Carta de Cessão de Direitos

Rio de Janeiro, 3 de AGOSTO de 2018Eu, RICARDO DOS BARROS FAVILLA FERREIRO,

carteira de identidade número 04452093-01.F.P., declaro para os devidos fins que cedo os direitos da minha entrevista dada na data acima, para que Juliana Muyaert Mager use-a integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo a terceiros sua audição e o uso do texto final que está sob a guarda de Juliana Muylaert Mager.

Abdicando de direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente:



Ricardo dos Barros Favilla Ferreira

ANEXO E – Festivais de filme documentário criados entre 1996 e 2014 (ainda em atividade)

Título do Festival	Ano da primeira edição
É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários	1996
Fórumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte	1997
Cine Documenta – Mostra de Cinema Documentário de Ipatinga	2003
CachoeiraDoc – Festival de Documentários de Cachoeira	2010
Fronteira – Festival do Filme Documentário e Experimental	2014

Fonte: Guia dos Festivais da Associação Kinoforum: <http://www.kinoforum.org.br/guia/>