

[ARQUIVO EM CARTAZ 2019]
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

mulheres

d e C I N E M A



mulheres



Copyright © 2019 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Sergio Fernando Moro

Diretora-geral do Arquivo Nacional
Neide Alves Dias De Sordi



Coordenadora-geral de Acesso e Difusão Documental
Leticia dos Santos Grativol (substituta)

Coordenador-geral de Administração
Leandro Esteves de Freitas

Coordenadora-geral de Gestão de Documentos
Larissa Candida Costa

Coordenadora-geral de Processamento e Preservação do Acervo
Aluf Alba Elias

Coordenadora-geral regional no Distrito Federal
Mariana Rodrigues Carrijo

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antonio Laurindo

Coordenadora de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo
Leticia dos Santos Grativol

Coordenadora de Preservação do Acervo
Mariana Barros Meirelles (substituta)

Realização
Arquivo Nacional

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz

Aline Camargo Torres (coordenação das oficinas técnicas)

Ana Carolina Reyes (coordenação-executiva)

Carla Machado Lopes (coordenação da mostra competitiva)

Carlos Eduardo Marconi de Carvalho (coordenação da oficina de criação de filmes Lanterna Mágica)

Cláudia Negreiros Tebyriça (coordenação das oficinas técnicas)

Januária Teive de Oliveira (coordenação da oficina de criação de filmes Lanterna Mágica)

Luciene de Almeida Simonini (coordenação das mostras Arquivo Faz Escola e Arquivos do Amanhã)

Maria Elisa da Cunha Bustamante (coordenação da mostra competitiva)

Maria Elizabeth Brea Monteiro (coordenação de debates e mesas-redondas)

Mariana Monteiro da Silveira (curadoria)

Mauro Domingues (coordenação de debates e mesas-redondas)

Sylvana Cotrim Lobo (coordenação-executiva)

Valéria Maria Morse Alves (coordenação das mostras Arquivo Faz Escola e Arquivos do Amanhã)

Viviane Gouvêa (curadoria)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Edição

Antonio Laurindo

Rafael Medeiros Santos

Revisão

José Claudio Mattar

Mariana Simões

Pesquisa de imagens

Antonio Laurindo

Projeto gráfico e diagramação

Alzira Reis

Arte da capa

Simone Kimura

Imagem da capa: <https://www.freeimages.com/francescomaglione>

Uma mulher na preservação

Entrevista com **Fatima Taranto**

Conservadora audiovisual no Arquivo Nacional

Fatima Taranto participou do movimento cineclubista nos anos 1970 e 1980 e é membro-fundadora da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Servidora do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), trabalhou na Embrafilme, na Fundação do Cinema Brasileiro e, hoje, no Arquivo Nacional, como conservadora audiovisual. Coordenou as oficinas técnicas dos festivais internacionais de cinema de arquivo REcine e Arquivo em Cartaz.

Quando começou seu envolvimento com o cinema?

Fatima Na realidade, eu não gostava muito de cinema. Quando era adolescente gostava de teatro e queria ser atriz. Quando fui morar em Viçosa (MG), por volta de 15, 16 anos, viajei com o Labanca [João Angelo Labanca, 1913-1988, ator e empresário, um dos fundadores de Os Comediantes e dos grupos Teatro de Equipe e Teatro de Hoje], que era um ator muito conhecido. Ele morreu nos anos 1980. Lá fiz um curso de teatro com ele. Já era um senhor, um cara velhinho, um cara importante do teatro brasileiro. Voltei para o Rio de Janeiro um ano depois e fui fazer teatro, participando de um curso. Na época

quem nos dirigia era o José Luiz Ligeiro Coelho, que ainda está ativo no mundo do teatro. Só que meu irmão mais velho começou a me levar a cineclubes. Então, meu interesse pelo cinema foi ficando maior. Sempre gostei de teatro e cinema, mas não ia muito. E a partir daí comecei a frequentar mais cineclubes, até que virei cineclubista.

Eu e mais dois amigos fundamos o Cineblube Anecy Rocha, na Associação Atlética Raio de Sol, em Vila Isabel. Foi o primeiro cineclubes com o nome de uma mulher no Rio de Janeiro, e durou alguns anos. Isso deve ter sido em 1976, 1977... Porque, em 1977, comecei efetivamente a participar da Federação de Cineclubes do Estado do Rio. Viajei para a Jornada Nacional de Cineclubes de Caxias do Sul, que acontecia uma vez por ano, e desde então não parei mais. Fiz parte de alguns cineclubes no Rio, como Barravento, Macunaíma e Estação Botafogo, e do Cantareira, em Niterói. O último de que participei foi o Estação Botafogo, em 1985. Na época, havia uma discussão no movimento cineclubista sobre profissionalizar as pessoas que trabalhavam com cineclubes, aproveitar melhor o crescimento



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
CENTRO DE INFORMAÇÕES



INFORME Nº 0007 /05/81-CI/DPF

S. N. 1
AGENCIA CENTRAL

000313 -7 JAN 81

PROTOCOLO

DATA : 02 JAN 81.
ASSUNTO : CINECLUBE BARRAVENTO - "MOSTRA DE FILMES PERUANOS" - RIO DE JANEIRO/RJ.
REFERÊNCIA : INFE Nº 5526/05/80-CI/DPF, DE 07 NOV 80; INFE 5717/05/80-CI/DPF, DE 10 DEZ 80.
ORIGEM : CI/DPF
AVALIAÇÃO : A-1.
ÁREA : -
DIFUSÃO ANTERIOR : -
DIFUSÃO : AC/SNJ - CIE - CISA - DENIMAR - DSI/MJ - SI/SRs.
ANEXOS : Recorte de "O Jornal do Brasil", de 08 Nov 80 (01 fl.).
Reg. nº 5917/80

A DCDP/DPF procurou conhecer maiores detalhes sobre a realização da "MÓSTRA DE FILMES PERUANOS", havida no CINECLUBE BARRAVENTO (situado na RUA MUNIZ FREIRE, 60 - TIJUCA/RIO DE JANEIRO/RJ), obtendo os dados a seguir:

"..., verificou-se que os CINECLUBES... não são cadastrados no SCDP/SR/DPF/RJ.

Em virtude desse fato não foi possível confirmar a realização dos eventos, bem como remeter a programação aprovada e os pareceres incluídos na Mostra."

O movimento cineclubístico está tomando corpo, mas, na oportunidade da criação de uma dessas unidades, os dispositivos da Lei nº 5536, de 1968 e que trata desse assunto, não são observados, ficando sua existência irregular, desde sua origem.

Como se vê nos documentos citados na referência, é através dos cineclubes que eles "fazem a cabeça" e/ou acirram os ânimos do público presente às sessões, uma vez que, normalmente, todas as exibições são acompanhadas de debates, onde os temas fílmicos exercem forte influência ao encenarem as greves, as revoltas, as insatisfações, os questionamentos, etc.

Os cineclubes, no caso, apenas estão servindo de "biom

da oferta de filmes em 35 mm. Todos antes trabalhavam com Super 8 e 16 mm, e era uma coisa muito amadora. Adhemar de Oliveira veio para o Rio e o projeto dele era abrir um cineclube nos mesmos moldes dos que havia em São Paulo, como o Cineclube Bixiga. O Macunaíma estava fechado e nós, da Federação dos Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro, propusemos ao pessoal da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) reabrir o cineclube. O cineclube da ABI foi reaberto e passamos a fazer sessão todo sábado. Depois disso também começamos a procurar um lugar para abrir um cineclube que funcionasse durante mais dias da semana.

Como obtinham as cópias para fazer exposições nos cineclubes?

Fatima Todas as distribuidoras comerciais, que distribuía filmes para cinema comercial, tinham um setor de 16 mm. Os consulados abrigavam filmotecas que emprestavam filmes para a realização de ciclos. As distribuidoras alugavam as cópias. E depois, em 1978, 1979, se criou a Dinafilmes, uma distribuidora ligada ao movimento cineclubista. Os cineastas cederam cópias para a distribuidora existir. Então se fazia um circuito pelo país. Nas décadas de 1970 e 1980, o movimento era muito forte. Tanto que no estatuto da Embrafilme havia uma cláusula que determinava o financiamento de projetos para abertura de cineclubes, promoção de encontros estaduais e nacionais, cursos de formação etc. Quando *O homem que virou suco* foi lançado comercialmente, propusemos à Em-

brafilme a confecção de cópias em 16 mm. Não lembro quantas cópias foram feitas, mas no Rio conseguimos pagar por essas cópias. Levávamos o José Dumont [ator brasileiro de cinema, televisão e teatro] para Petrópolis, Campos dos Goytacazes... Fizemos um circuito e essas cópias foram pagas por conta das exposições. Era cobrada uma taxa para manutenção das sessões. A organização era tanta que acabou funcionando bem. Muita coisa conseguíamos de graça nos consulados do Canadá, da França, no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA)... Todos esses tinham uma filmoteca. A Shell possuía uma filmoteca, a Mesbla também. E os próprios cineastas emprestavam cópias.

Como era a relação dos cineclubistas com a censura?

Fatima Era complicada. Tínhamos que submeter a programação dos cineclubes à censura. A maioria dos cineclubistas não submetia porque era contra. Vez ou outra, nos deparávamos com um agente da Polícia Federal que estava atrás da cópia que seria exibida. Algumas vezes saíamos com uma cópia escondida debaixo do braço... A programação dos cineclubes era divulgada nos jornais, por isso, muitas vezes, os agentes apareciam durante as sessões. No lançamento do filme *Vento contra*, de Adriana Mattoso, fizemos a pré-estreia no Cineclube do Sindicato dos Bancários. O advogado Antônio Modesto da Silveira estava presente na sessão para participar do debate. Então, quando eles chegaram, eu desci pelas escadas com as latas debaixo do braço.

Quais são os três filmes que fazem a sua cabeça?

Fátima *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Lira do delírio*, de Walter Lima Jr.

Qual foi a primeira instituição em que você trabalhou?

Fátima Em novembro de 1985, pintou uma vaga para trabalhar na Embrafilme, no Departamento de Mercados Especiais, que disponibilizava cópias em 16 mm para atender cineclubes, igrejas, escolas, universidades, sindicatos etc. Quem viu meu currículo e fez a primeira entrevista foi Ana Pessoa [arquiteta e pesquisadora brasileira, especialista na obra da atriz, diretora e produtora Carmen Santos], que na época era assessora de José Carlos Avellar [1936-2016, jornalista, crítico de cinema e gestor público]. Depois, quem me selecionou para a vaga foi Maria Odila Rangel [1944-2009, arquivista], que era a responsável pela Filмотeca. Ela tinha acabado de chegar do exílio e se tornou chefe desse setor. Do processo seletivo participaram vários estudantes de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) também. A partir daí comecei a trabalhar na Embrafilme. O trabalho consistia em fazer controle de qualidade das cópias. Eu ficava em uma sala projetando as cópias para avaliar se os filmes continuavam no acervo ou não. Era um perrengue. Eu via o filme ou via o defeito. Aí assistia a uma cópia várias vezes. Minha chefe perguntava: “E aí? Tudo bem?” Eu respondia: “Não consegui ver.” Eu tinha que fazer uma

coisa ou outra. Com o tempo fui me acostumando com o trabalho. Depois também comecei a fazer a análise física do material na mesa de revisão. Aprendi muito com a dona Zuleica, revisora de películas, e com a Maria Odila. Isso foi no prédio da Rádio MEC (que fica na praça da República, bem ao lado do Arquivo Nacional). Em 1986-1987, fomos para Benfica, onde ficava o acervo central. A Embrafilme gastava muito dinheiro terceirizando esse serviço com a área comercial. A ideia era juntar todas as áreas que trabalhavam com filmes: comercial, de festivais etc. Quando o Carlos Augusto Calil [Carlos Augusto Machado Calil, cineasta, ensaísta, editor e professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP] assumiu a Embrafilme, essa ideia foi concretizada com a criação desse arquivo central. Nesse período, comecei a supervisionar a área de revisão de películas para atender as iniciativas comerciais e culturais da empresa.

Então foi aí que começou sua formação em preservação audiovisual?

Fátima De certa maneira, sim. Na realidade, começou já no movimento cineclubista e permaneceu ao longo dos anos. Por volta de 1987, o chefe do arquivo central da Embrafilme era um cara muito autoritário. Acabei pedindo para ser transferida para o arquivo de matrizes do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv). Eu tinha curiosidade de saber de onde vinham os filmes que assistia. Nunca tinha visto um negativo na minha frente. Aprendi muito no arquivo de matrizes, trabalhando com Mauro



Domingues [arquivista e especialista em preservação audiovisual], Dilma Nascimento [arquivista] e Ronaldo Mattos [montador]. Anos depois fui trabalhar no arquivo central da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) com a Jumá Barbosa [profissional que trabalhou como administradora em diferentes órgãos públicos ligados à cultura] para ser a responsável pelo setor de revisão de cópias. Com a mudança administrativa do governo Collor, vários órgãos ligados à cultura foram extintos, inclusive a Embrafilme e a FCB, e muitos profissionais foram colocados à disposição ou demitidos, inclusive eu. Em 1994, retornei ao serviço público para trabalhar no CTA,

primeiro no arquivo de cópias e, posteriormente, no arquivo de matrizes, onde fiquei até o ano de 2006, quando fui requisitada pelo Arquivo Nacional. A formação em preservação audiovisual, a meu ver, deve ser contínua. Já participei de cursos na Cinemateca Brasileira (São Paulo) e na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Além disso, sou membro-fundadora da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e participo anualmente dos seus encontros.

E o seu trabalho no Arquivo Nacional?

Fátima Cheguei naquele ano no Arquivo Nacional para treinar alguns servido-

res que tinham acabado de ingressar na instituição por concurso público. Treinei algumas dessas pessoas, acho que foram seis. Esses servidores com o tempo foram saindo para trabalhar em outras áreas. Ao longo dos anos, outros foram atuar na Conservação de Filmes, mas depois também saíram. Do Arquivo Nacional é difícil falar. É uma pena! A gente treina as pessoas e depois elas não continuam. Já devem ter passado pela área de Conservação de Filmes umas quinze pessoas. Algumas ficaram um mês, outras, um ou dois anos. Atualmente, trabalho sozinha na área.

Sua atividade de preservação de filmes parece ser cada vez mais rara. Sempre foi assim?

Fátima Não. Hoje em dia não é tão raro. Existem até mais profissionais especializados em preservação. Eles não têm é onde trabalhar. A maioria dos acervos de filmes está em instituições públicas e o ingresso é por meio de concurso. Há alguns anos era possível contar nos dedos a quantidade de profissionais. Em 1985, apenas duas pessoas da Embrafilme trabalhavam com preservação. Com a entrada de arquivistas no serviço público, esse cenário começou a mudar um pouco, e os filmes deixaram de ser considerados “arquivos especiais”. Hoje em dia muitos profissionais são especializados, mas poucos são os lugares para se trabalhar.

Para você, o que é trabalhar com preservação de filmes?

Fátima É uma paixão. Uma missão. É tudo misturado. Tem o fato de gostar muito de cinema. É fundamental ver

filmes. Quando estou agoniada, ir para a mesa de revisão analisar um rolo de filme me acalma. Entrar em uma sala de cinema também.

Como você avalia o estado atual da preservação de filmes no Brasil?

Fátima Fico preocupada. Os acervos estão ligados ao serviço público. Não percebo nenhum movimento para repor os profissionais que estão saindo, se aposentando. Enquanto isso, existe uma mão de obra ociosa que não tem onde trabalhar. Os arquivos privados são poucos. Há também os interesses políticos. Não sei.

Qual a sensação de assistir na tela do cinema a um filme que você revisou, fez pequenos reparos?

Fátima Primeiro fico reparando se o filme está bem fisicamente, se está sendo projetado direitinho. Fico prestando atenção na emenda que passou. Mas às vezes esqueço. Só depois descubro que é uma cópia que analisei. Acho legal. Principalmente quando é filme em película, algo raro atualmente. É emocionante!

Como é ser homenageada em uma edição do Arquivo em Cartaz dedicada às “mulheres de cinema”?

Fátima Essa aí vocês inventam (*risos*). Eu me sinto muito lisonjeada, acho legal. Ao mesmo tempo, fico envergonhada. É muito esquisito. Espero realmente representar essas mulheres que trabalham na cadeia do audiovisual.

Entrevista concedida a Antonio Laurindo e Mariana Monteiro