

ARQUIVO EM CARTAZ

NE MANSFIELD - LEO GENN - KARL  
ELA ERA IRRESISTIVEL" COLORIDO  
GOLDWYN-MAYER MEIO DIA - 2 - 4 - 6

Ano 1 - Nº 1 | Arquivo Nacional | Novembro de 2015  
ISSN 24474177



JE OS TRES PADRINHOS



Copyright © 2015 Arquivo Nacional  
Praça da República, 173  
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil  
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República  
**Dilma Rousseff**

Ministro da Justiça  
**José Eduardo Cardozo**

Diretor-Geral do Arquivo Nacional  
**Jaime Antunes da Silva**



Coordenadora-Geral de Acesso e Difusão Documental  
**Maria Aparecida Silveira Torres**

Coordenadora de Pesquisa e Difusão do Acervo  
**Maria Elizabeth Brêa Monteiro**

Coordenador-Geral de Processamento e Preservação do Acervo  
**Mauro Domingues**

Coordenadora de Preservação do Acervo  
**Lúcia Saramago Peralta**

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos  
**Marcelo Siqueira**

Editora  
**Renata dos Santos Ferreira**

Edição e revisão de textos  
**Renata dos Santos Ferreira**

Pesquisa de imagens e legendas  
**Viviane Gouvêa**

Projeto gráfico  
**Alzira Reis**

Diagramação  
**Giselle Teixeira (supervisão) • Alzira Reis • Tânia Bittencourt**

Digitalização de imagens  
**Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino • Agnaldo Santos • Cícero Bispo • Janair Magalhães • José Humberto • Rodrigo Rangel**

Agradecimentos  
**Cinemateca Brasileira • Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro • Mauro Domingues**



## ARQUIVO EM CARTAZ

<b>Apresentação</b> Antonio Laurindo	2
<b>Carmem Santos, Estrela do Brasil</b> Renata dos Santos Ferreira	5
<b>Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios no Brasil</b> Laura Bezerra	7
<b>A formação de acervos audiovisuais</b> Mauro Domingues	18
<b>A vez do Rio: a criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro</b> José Quental	24
<b>Carmem Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indelévels</b> Ana Pessoa	35
<b>Argila, um filme, uma mulher, uma nação</b> Maurício R. Gonçalves	44
<b>O projeto de Francisco Serrador e a invenção da Cinelândia</b> Jonas Abreu	51
<b>Revista Cinearte, cartografia e testemunho do cinema brasileiro</b> Tais Campelo Lucas	63
<b>Cineclubismo à brasileira: as contribuições do Chaplin Club para a crítica cinematográfica</b> Julio César Lourenço e Franciele Alves	68
<b>Cidade das sombras: o espaço urbano carioca e a memória de seus cinemas de rua</b> Márcia Bessa	78
<b>Programação</b>	91

# Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios no Brasil

Laura Bezerra

Professora de Política e Gestão da Cultura no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), coordenadora da Filmografia Baiana e pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura da UFBA

O campo da preservação audiovisual vive, no Brasil contemporâneo, um momento de intensas transformações e amadurecimento, como demonstram, por exemplo, a criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA); a recomendação de inclusão da preservação no currículo dos cursos de cinema;<sup>1</sup> o aumento do número de filmes restaurados;<sup>2</sup> a criação de uma Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros no Conselho Nacional de Arquivos;<sup>3</sup> ou ainda o surgimento crescente de trabalhos acadêmicos na área.<sup>4</sup>

Ultrapassando não apenas os muros das instituições detentoras de imagens

em movimento, mas também dos cursos de história ou cinema (onde foram desenvolvidas algumas reflexões sobre o tema), a preservação audiovisual começa a interessar também a disciplinas como o direito,<sup>5</sup> a ciência da informação<sup>6</sup> e as artes visuais.<sup>7</sup> Ao mesmo tempo em que comemoramos a existência dessas teses e dissertações, que refletem e contribuem para o amadurecimento do setor, observamos que as instituições detentoras de acervos audiovisuais dispersas pelo Brasil têm histórias marcadas por crises sucessivas, causadas pela situação de penúria crônica e extrema fragilidade institucional em que se encontram. As circunstâncias

1 Resolução nº 10/2006 do Conselho Nacional de Educação, que prevê a inclusão da preservação audiovisual como conteúdo obrigatório no currículo dos cursos de cinema.

2 BUARQUE, Marco Dreer. *Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes: o caso de Terra em transe*. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

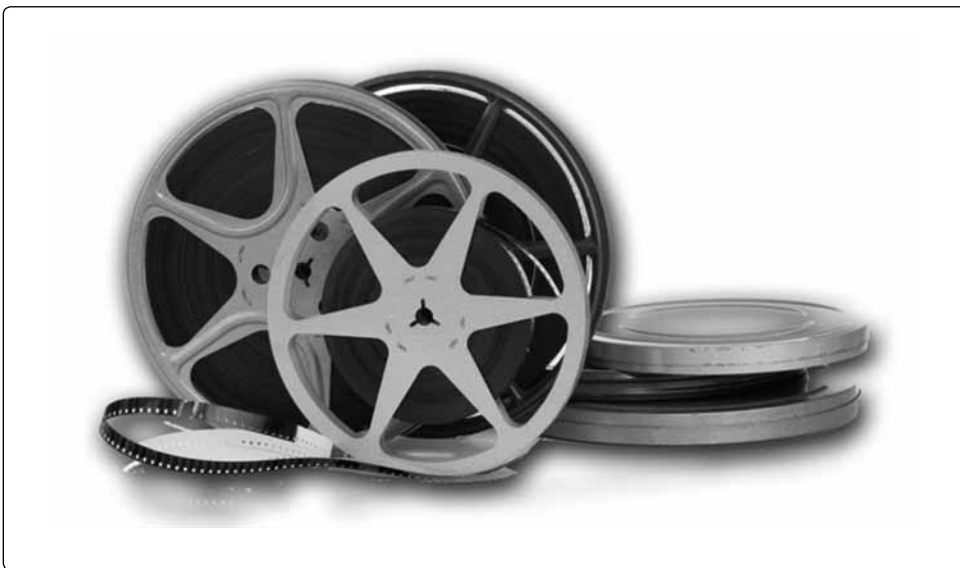
3 Criada através da Portaria nº 90, de 27 de maio de 2010. Cf. o site do Conarq, <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>. Acesso em: mai. 2012.

4 Sílvia Franchini elaborou uma lista de teses e dissertações sobre o tema, disponível no blog Nitrato, Acetato e Poliéster, organizado por Lila Foster (<<http://nitratoacetatopoliester.wordpress.com/2010/12/02/teses-e-dissertacoes/>>). A listagem foi atualizada na minha tese de doutorado.

5 REISEWITZ, Lúcia. *O acervo cinematográfico brasileiro como recurso ambiental: direito à preservação da memória, ação e identidade do povo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Direito), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

6 COSTA, Alessandro Ferreira. *Gestão arquivística na era do cinema digital: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

7 Cf., por exemplo, as dissertações do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG.



político-culturais desta situação, entretanto, não foram analisadas pelos trabalhos acadêmicos referidos, que tratavam principalmente de questões históricas, técnicas e éticas. Num movimento de dupla exclusão, as análises da preservação audiovisual não se aproximam das políticas públicas; os estudiosos das políticas públicas, por sua vez, sequer perceberam a preservação audiovisual como tema. Cabe, ainda, salientar que dentro das intensas discussões sobre o patrimônio cultural no Brasil, não se constituiu um espaço para as questões referentes ao patrimônio audiovisual.<sup>8</sup>

Compreendemos o patrimônio cultural como um recurso simbólico que tem uma

função política, sendo, portanto, ele próprio, um intenso campo de disputas. Como disse Jacques Le Goff<sup>9</sup> “a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” e, neste contexto, nos parece apropriada a sugestão de Néstor García Canclini<sup>10</sup> de pensarmos patrimônio em termos de capital cultural,<sup>11</sup> o que teria “a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixos, mas sim como um processo social”.

Historiadores, assim como museus, arquivos e cinematecas, exercem um papel ativo de seleção do que sobreviverá, do que estará disponível para as

**8** Cf. a tese de Renata Soares, *Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização*. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

**9** LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996. p. 477.

**10** CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção do imaginário nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994. p. 97.

**11** BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011; \_\_\_\_\_. *Escritos de educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

gerações futuras, ou seja: do que será lembrado ou esquecido.<sup>12</sup> Nesse sentido, como pontuou José Quental,<sup>13</sup> as cinematecas são “espaços de disputa, negociação e interação singulares do meio cinematográfico” e seu trabalho é basilar para a constituição das cinematografias nacionais – por um lado, porque é através da preservação e a consequente possibilidade de acesso aos filmes produzidos no país que se constrói uma história comum; por outro, visto que o contato com diferentes épocas e vertentes do cinema, do país ou de fora dele, influencia a própria produção local. 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).

## A preservação audiovisual nas políticas de cultura do Brasil

Entendemos a preservação audiovisual como o:

conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. [...] A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação,<sup>14</sup> a duplicação,<sup>15</sup> a restauração,<sup>16</sup> a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades<sup>17</sup>

Ao definir preservação na sua tese de doutoramento, Carlos Roberto de Souza sublinha um aspecto fundamental:

A preservação não é uma operação pontual, mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme de-

12 CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982; LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

13 QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap*: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. p. 44.

14 Segundo Souza (SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação), Universidade de São Paulo, 2009. p. 6, grifos do texto): “A conservação engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato, seja ele produzido pelo arquivo ou um objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade”. Fernanda Coelho (COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação), Universidade de São Paulo, 2009. p. 14) incluiu aqui a expressão “ou sem” ficando, então “incorporado pelo arquivo com [ou sem] possíveis sinais de dano ou instabilidade”.

15 “A duplicação é um conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual, seja uma cópia de segurança a partir do original ou de elementos de preservação existentes, ou como forma de possibilitar o acesso à obra.” SOUZA, Carlos Roberto de, op. cit., p. 7.

16 “A restauração abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido.” Idem.

17 Idem.

pende da qualidade e do rigor do processo de preservação executado ao longo das décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme *está* preservado; na melhor das hipóteses, ele está *em processo* de preservação.<sup>18</sup>

Pensar a preservação audiovisual como tarefa que exige continuidade, implica na necessidade de políticas setoriais estáveis. Nossa análise das políticas de preservação audiovisual no Brasil desde a década de 1930 até 2010, entretanto, mostra apenas ausência, ou seja: uma situação completamente avessa às necessidades.<sup>19</sup>

A partir do ano 2000, projetos como o Diagnóstico e o Censo Cinematográfico Brasileiro colocaram a preservação audiovisual, mesmo que de maneira acanhada, na agenda político-cultural do Governo Federal. A mudança nos paradigmas de atuação do Ministério da Cultura a partir de 2003<sup>20</sup> trouxe novidades às políticas de audiovisual. Na gestão de Orlando Senna apostou-se em uma maior amplitude das atividades da Secretaria do Audiovisual (SAv) e, ao mesmo tempo, em uma maior integração entre suas áreas de atuação. A cadeia produtiva do audiovisual começou a ser pensada como um todo e houve uma tentativa de

articular os diferentes elos do processo produtivo do audiovisual. Nesse sentido, foram integradas à SAv organismos dispersos como a Ancine, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e a Cinemateca Brasileira, que estavam vinculados respectivamente à Casa Civil, Funarte e ao Iphan. O “Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil, um país de todas as telas”, lançado neste mesmo ano, abriu espaço para três áreas que até então eram tratadas apenas esporadicamente: formação, política externa e preservação.

Entre as recomendações do relatório final do Censo Cinematográfico Brasileiro constava a necessidade de esboçar uma política de preservação do acervo audiovisual do país. Também o documento, pactuado com os representantes da sociedade civil,<sup>21</sup> trazido por Orlando Senna ao assumir a Secretaria do Audiovisual e que, em grande parte, norteou as ações da pasta, tematizava a preservação audiovisual referindo-se especificamente ao imperativo estabelecimento de uma política setorial, com a criação de legislação e destinação de recursos específicos.

Conforme consta no Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira de 2004, o projeto “Cinema Brasileiro: prospecção e memória” previa a criação do Sistema

18 Idem.

19 BEZERRA-LINDNER, Laura. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)*. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

20 Nas gestões de Gil e Juca tiveram início mudanças fundamentais nas políticas culturais brasileiras, quando o MinC começou a operar com a ideia da cultura como um direito, defendendo a necessidade de retomar o papel ativo do Estado na formulação e implementação de políticas culturais, agora pensadas como política pública focada na sociedade como um todo, e não apenas nos artistas. Estas mudanças, por sua vez, trouxeram à tona questões complexas como a necessidade de territorialização das políticas culturais e de criação de instâncias de participação que permitam efetivamente a definição de políticas democráticas.

21 SEMINÁRIO NACIONAL DO AUDIOVISUAL. *Relatório do Seminário Nacional do Audiovisual*, Rio de Janeiro, 3 e 4 de dezembro de 2002. Disponível em: <<http://www.cinebrasiltv.com.br/pdf/relatorio.pdf>>. Acesso em: jun. 2010.

Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), com o objetivo de coletar informações sobre os acervos de cinema e vídeo dispersos em todo o país, reuni-las em um banco de dados e disponibilizá-las na internet. Em carta de março de 2006 convocando a Diretoria de Audiovisual (Dimas) da Fundação Cultural do Estado da Bahia a vincular-se ao Sistema, Orlando Senna afirmava que, “através do SiBIA, a Secretaria do Audiovisual acredita poder constituir uma base sólida para o estabelecimento de um Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro”. Este plano, meta definida pela própria SAv, até os dias de hoje (abril de 2015) não foi sequer delineado.

A Cinemateca Brasileira (CB) viveu, neste período, um processo de valorização sem precedentes na sua história. Aumentaram os recursos orçamentários e extraorçamentários, houve melhoria da infraestrutura, compra de equipamentos etc. Ao mesmo tempo, no âmbito interno da CB, percebia-se uma grave fragmentação entre os departamentos e as instâncias organizacionais e mesmo o enfraquecimento das atividades básicas de preservação em um momento de aumento orçamentário exponencial. Este é um paradoxo que desafia o bom senso e é fruto da ausência de uma definição clara da política institucional.

No Centro Técnico Audiovisual (CTAv), na gestão de Gustavo Dahl, foi elaborado um plano de preservação do acervo, que incluía a construção de um espaço climatizado com 800m<sup>2</sup> planejado de acordo com as mais atuais recomendações técnicas, e diversas ações foram empreendidas. Entretanto, estas ações eram

dependentes de um projeto (ou seja: algo com duração limitada), o Banco de Conteúdos Culturais (BCC), que não era sequer gerido pela própria instituição, mas sim pela Cinemateca Brasileira. Ao fim do projeto, segundo Dahl em sua última fala pública em uma mesa de debates durante 6<sup>o</sup> CineOP, haveria a possibilidade de todo o sistema de preservação desenvolvido no CTAv ser interrompido bruscamente, pondo em risco não somente a melhoria alcançada na gestão do acervo, como também dispersando o *know how* desenvolvido pelo Centro Técnico nos últimos anos. Foi exatamente o que aconteceu: em 2013, após o congelamento dos recursos destinado à Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira e a demissão de mais de cinquenta funcionários que atuavam em diversos projetos, entre eles o BCC, a equipe de preservação do CTAv foi desmanchada. A reserva técnica foi inaugurada em agosto desse ano, mesmo sem uma equipe disponível para operá-la. Mais um exemplo da inexistência de uma política de preservação audiovisual até mesmo para as instituições do próprio MinC.

Lembremos que, desde 2000, diversos documentos apontavam a necessidade de definição de uma política de abrangência nacional para o setor, a exemplo das resoluções do VIII Congresso Brasileiro de Cinema e Audiovisual (2010) ou o documento final do Seminário Nacional de Audiovisual (2002), que se referia à necessidade de “ações que possibilitem e incentivem a criação e o financiamento de *órgãos de guarda regionais* que se encarreguem da preservação de filmografias locais e de difusão do acervo existente”.

Como já dito, nas gestões dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira houve um esforço em prol da descentralização das políticas culturais. A própria Secretaria do Audiovisual tem exemplos que apontam neste sentido, como o DocTV; o Revelando os Brasis; as ações de estímulo ao cineclubismo e à criação de uma rede de difusão alternativa; a tentativa de implantação de Núcleos de Produção Digital em diversas regiões do país ou ainda a criação de um Centro Técnico Audiovisual do Norte e Nordeste (Canne) em Recife.

No caso da preservação audiovisual, as coisas se deram de forma diferente: a SAV promoveu uma forte concentração de verbas e ações na Cinemateca Brasileira, que, por sua vez, mostrava uma (também forte) propensão a centralizar as ações na área. Interessou-nos entender o que permitiu tamanho hiato entre as políticas do MinC no geral e as ações da SAV na preservação audiovisual em particular. Importante esclarecer que percebemos o Estado e a sociedade civil como grupos não apenas distintos entre si, mas que comportam grandes diferenças no seu próprio interior, abrindo espaço para os mais diversos embates. Foi neste contexto de disputas por direitos e por recursos, que encontramos o lugar da preservação audiovisual nas políticas do Ministério da Cultura.

O cinema travou uma longa luta para obter reconhecimento enquanto arte e

assim conquistar um espaço no seio da cultura. Considerada “arte impura” por sua “contaminação” com as outras artes, mais “impuro” ainda ele é como parte da indústria cultural e do mundo mercantilista do entretenimento. Na sua ambiguidade ontológica,<sup>22</sup> o cinema permanece um híbrido entre avançada forma artística e produto comercial (um produto como outro qualquer, como defendiam diversas instâncias na Organização Mundial de Comércio). Mais precário ainda é o lugar do cinema brasileiro, que inúmeras vezes teve que ser descoberto e redescoberto, afirmado e reafirmado através da dupla negação que o perpassa(va) – não se constituir enquanto indústria, nem alcançar qualidade artística e, desta maneira, não existir.<sup>23</sup>

Frágil é também o lugar das políticas de cultura num país marcado, ele próprio, pela instabilidade das instituições, pelo autoritarismo e pelas desigualdades. Na história da política nacional de cultura, a proteção ao patrimônio sempre teve lugar de destaque, desde os anos 1930. O patrimônio, entretanto, era pensado de maneira restrita (e restritiva) dentro das categorias histórica e artística, onde não havia lugar para o cinema. Anos depois, quando vinculada às instituições de memória, a Cinemateca Brasileira permaneceu um corpo estranho, “filho enjeitado” das políticas de patrimônio. Também nas políticas de audiovisual o foco esteve distante da preservação. Seu objetivo maior

22 PESCELELLI, Marco. *The art of not forgetting: towards a practical hermeneutics of film restoration*. Ph.D. Thesis, University College of London, 2010.

23 AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, 2004.

sempre foi o fomento à produção<sup>24</sup> e somente nos últimos anos começa a se fortalecer a percepção de que a preservação é um dos elos da cadeia criativa e produtiva do audiovisual.

A preservação audiovisual ocupa, portanto, o lugar de “periférico do periférico do periférico” – se me permitem a licença poética. Que, nesse contexto, o Brasil tenha efetivamente uma história da preservação audiovisual deve-se em grande parte a esforços isolados; ela foi sendo construída, num processo de grande descontinuidade, por indivíduos e pequenos grupos apaixonados, comprometidos, obcecados pelo tema, e se constituiu basicamente em função dos esforços de atores singulares. Esta, entretanto, é uma base de atuação instável e precária.

Vinculada a este espaço frágil e precário, corresponde à preservação audiovisual uma posição desvantajosa nas lutas por recursos. Pode-se mesmo dizer que o necessário processo de valorização da Cinemateca Brasileira ocorreu em detrimento de uma política nacional de preservação audiovisual, num governo que investiu na descentralização das políticas de cultura. É significativo que exatamente nesse setor as relações de força vigentes tenham possibilitado apenas uma política autoconcentrada e marcada por ações centralizadoras, que não apenas eram contraditórias, mas mesmo opostas aos conceitos, como a descentralização e a participação

da sociedade civil, que nortearam estratégias e ações desenvolvidas em outras áreas do Ministério da Cultura.

Cabe, ainda, salientar que as disputas Rio-São Paulo são tão acirradas e totalizantes que por muito tempo dificultaram a visão da possibilidade efetiva de um projeto nacional de preservação audiovisual. Somente com a formação de uma rede de pessoas e instituições e sua articulação para alcançar objetivos comuns (para o que contribuíram os Congressos Brasileiros de Cinemas, o SiBIA, mas principalmente os Encontros Nacionais de Acervos e Arquivos Audiovisuais) – materializado na criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual – é que a pressão por uma política de alcance nacional adquire força e alcança um novo patamar.

### **Desafios da preservação audiovisual no século XXI**

O processo contemporâneo de convergência tecnológica, no qual os meios de comunicação de massa, as telecomunicações e a internet estão reciprocamente enlaçados, trouxe mudanças significativas para o audiovisual. As novas tecnologias digitais vieram reforçar a fome de expressão e consumo audiovisual, e é tamanha a multiplicidade de plataformas e janelas de exibição, que, atualmente, o acesso parece ser limitado apenas pela imaginação. É necessário, neste novo contexto,

<sup>24</sup> Jean Claude Bernardet (*Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. p. 26) afirma que “esse predomínio da produção orientando o discurso histórico pode ser encontrado em vários signos que constituem uma mentalidade cinematográfica” e chama a atenção para os cartões comemorativos da Cinemateca Brasileira; para ele, “não deixa de ser significativo que dois cartões do que se entende por ‘90 anos’ de ‘cinema brasileiro’ se refiram exclusivamente à câmera e ao diretor”.

refletir sobre as formas de produção da memória e dos conhecimentos específicos do audiovisual, assim como sobre o papel dos arquivos de filmes nesse novo “tempo de compartilhamento”.<sup>25</sup>

Repensar seus conceitos básicos, suas diretrizes, sua missão, seus objetos, o acesso, as articulações possíveis e necessárias etc. representa um enorme desafio para as instituições detentoras de acervos audiovisuais – especialmente na precária situação em que se encontram. Desafio é também enfrentar o “dilema digital” no que se refere às inseguranças na conservação de longo prazo e à complexificação da formação do preservador audiovisual.

Importante salientar que o restauro de filmes é elemento importante da preservação, é também seu braço mais visível e valorizado, mas é um elemento entre outros. Pensar na preservação audiovisual como “tarefa de gestão”, implica em pensar um todo, no qual restauro e difusão são apenas partes. Especialmente no quadro de emergência das tecnologias digitais, diversas questões precisam ser equacionadas cuidadosamente.<sup>26</sup> Importante é não perder de vista que até o presente momento as tecnologias digitais (pelo menos ainda) não são uma solução para a preservação audiovisual nem apresentam respostas para assuntos intensamente discutidos no setor. Lembremos que não existem atual-

mente padrões seguros de preservação digital; as mídias digitais são vulneráveis, não somente pela fácil degradação dos *bits*, como também em função da rápida e constante obsolescência dos *hard* e *softwares* indispensáveis para acessar os conteúdos.<sup>27</sup> Sendo assim, um arquivo digital precisa investir em uma permanente transposição dos materiais para novos suportes e formatos, sob pena de perda total do acervo – o que é problemático especialmente na situação precária em que se encontram as instituições brasileiras.

Além disso, é fundamental lembrar que a preservação audiovisual envolve mais que a preservação do conteúdo. Na palestra inaugural do 8º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais (Ouro Preto, 2013), intitulada “Balanço de um campo: a arquivística audiovisual”, Ray Edmondson ressaltou a importância de se garantir o acesso à experiência original com os filmes, quando sublinhou a íntima conexão entre “suporte, conteúdo e contexto” de recepção. No mesmo sentido expressou-se Enno Patalas, preservador e restaurador do Münchner Filmmuseum (Museu do Cinema de Munique), ao ressaltar que os preservadores não estão apenas salvando o material físico, mas o imaginário do cinema, que inclui o filme, as condições e o contexto de exibição, bem como os espectadores.<sup>28</sup>

25 HEFFNER, Hernani. Tempo de compartilhamento. *Catálogo do CineOP*, n. 8, 2013. p. 98-101.

26 KLIMPEL, Paul; KEIPER, Jürgen (orgs.). *Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt*. Berlin: Internet & Gesellschaft Collaboratory e. V., 2013; BUARQUE, Marco Dreer, op. cit.; PESCELELLI, Marco, op. cit.

27 SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL. *O dilema digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009; SAYÃO, Luís Fernando. Preservação digital no contexto das bibliotecas digitais: uma breve introdução. In: MARCONDES, Carlos H. et al. (orgs.). *Biblioteca digital: saberes e práticas*. Salvador; Brasília: UFBA; Ibict, 2005. p. 113-143.

28 Apud PESCELELLI, Marco, op. cit., p. 15.

As tecnologias digitais são uma realidade, mas as instituições precisam de conceitos claros para nortear suas ações. Elas não podem perder de vista que preservação audiovisual implica sempre em pensar no todo: em pesquisa, prospecção, conservação, restauro, duplicação, digitalização e difusão; em como estas ações devem estar articuladas; e no desenvolvimento das ações a longo prazo. O ponto de partida deve ser um diagnóstico claro, que permita a definição de prioridades, visto que os recursos são limitados.

E, neste sentido, gostaria de tecer algumas considerações sobre o restauro de filmes. Tendo em vista que o restauro é um processo caro e complexo, é fundamental que se pense prioritariamente na conservação dos filmes, ou seja, nas medidas necessárias para prevenir ou minimizar o processo de deterioração dos filmes – o que não se faz sem espaços e equipamentos adequados, sem planejamento e sem profissionais capacitados. A restauração é uma importante medida, desde que esteja conectada com as diversas outras ações que constituem a preservação audiovisual.

Os novos (e os antigos) desafios trazem consigo muitas possibilidades. O aumento da importância do audiovisual torna necessário e urgente que se estabeleça o valor social e estético das imagens em movimento, como enfatizou João Luiz Vieira em fala durante o 8º CineOP (2013). Neste contexto, manifestam-se fortes justificativas para a preservação audiovisual. Se

pensamos em políticas públicas ancoradas nos direitos culturais, como determina a Constituição, é porque elas são consideradas vitais para o desenvolvimento humano e social. A cultura é, atualmente, fortemente pautada pelos fenômenos midiáticos e pelas indústrias culturais,<sup>29</sup> e o audiovisual ocupa uma posição central nesse cenário. A preservação de diferentes modos de expressão audiovisual é essencial para o compartilhamento de uma usina de símbolos, que forma a base para a construção, desconstrução e reconstrução de redes de significados. Também no contexto de ampliação do faturamento das chamadas indústrias criativas no mercado internacional, processo marcado por forte desigualdade – EUA, Grã-Bretanha e China produzem quase a metade dos bens culturais negociados mundialmente –, seria estratégico preservar o acervo de imagens em movimento do Brasil.

Esse contexto internacional, conjugado ao processo de amadurecimento da política cultural brasileira e da própria área da preservação audiovisual é propício a mudanças. Entretanto, é preciso enfrentar as dificuldades e responder às questões que se colocam. A primeira delas: se é de interesse público preservar o acervo audiovisual brasileiro, a quem compete fazê-lo? Como articular os trabalhos de instituições públicas e privadas? Como promover a sinergia entre as ações promovidas pelas instâncias municipais, estaduais e federal? Como conectar a preservação

29 RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007; RUBIM, Albino. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Cláudia (org.). *Gestão da cultura: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003. p. 89-104; \_\_\_\_\_. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: Edufba, 1995.

audiovisual nas suas dimensões locais, regionais, nacionais, transnacionais?

Em primeiro lugar é fundamental realizar um trabalho amplo e de longo prazo em prol do reconhecimento público e da valorização da preservação audiovisual. Instituições públicas e privadas, principalmente as da cultura e educação, precisam atuar conjunta e transversalmente nesse sentido. A preservação audiovisual é um processo e é necessário investir na conscientização da preservação como parte constituinte da cadeia do audiovisual. Este processo de reconhecimento da área deve começar nos cursos de audiovisual; diretores, produtores e técnicos precisam entender que “todo nosso árduo trabalho e nossos esforços criativos de nada valem porque nossos filmes estão desaparecendo” – como afirmou Martin Scorcese em 1989, no seu manifesto *Tudo o que fazemos não significa nada!*.

O setor precisa avançar no seu processo de organização, superar as divergências e atuar unido para que a preservação audiovisual, área profundamente multidisciplinar, seja reconhecida como tema relevante nos diferentes setores: audiovisual, patrimônio, educação, comunicação, indústria, economia, direito, ciência e tecnologia etc. A criação de um grupo de trabalho específico para traçar diretrizes para uma política de preservação audiovisual no Estado do Rio de Janeiro, no contexto de elaboração do Plano Estadual de Cultura, aponta caminhos de articulação política.

Fundamental seria também fortalecer o processo de institucionalização da preservação audiovisual como área específica. A publicação *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*<sup>30</sup> representa uma base valiosa. Enquanto área específica, ela tem necessidades próprias, inclusive de infraestrutura (determinados equipamentos poderiam, por exemplo, ter as taxas de importação reduzidas) e materiais, alguns dos quais parecem um tanto exóticos, o que traz dificuldades para que as instituições públicas possam comprá-los dentro dos limites da burocracia estatal.

As resoluções da ABPA e dos CBCs apontam a necessidade de se constituir um grupo de estudo para aperfeiçoamento e atualização da legislação. Diversas questões precisam ser definidas, como os direitos das instituições em relação aos acervos sob sua guarda, relevantes para a realização de ações de preservação, ou ainda para as já citadas questões de tutela.

O financiamento setorial precisa ser negociado politicamente, para que a preservação não seja sempre o perdedor nas lutas redistributivas.<sup>31</sup> A ideia de criação de um fundo específico para a preservação audiovisual aparece no Seminário Nacional de Audiovisual de 2002 e retorna, ainda sem resposta dez anos depois, na Carta de Ouro Preto de 2011, que exige uma distribuição equânime de recursos públicos para o setor audiovisual. A Carta de Ouro Preto 2013 repete a reivindicação ao pleitear uma linha espe-

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

31 Políticas redistributivas são aquelas que alteram a repartição de recursos e de direitos.

cífica para a preservação dentro do Fundo Setorial do Audiovisual. Necessário, para tanto, que exista espaço para uma representação do setor nas instâncias decisórias, como o Conselho Consultivo da SAV e o Conselho Superior de Cinema; importante também que a comunidade se mobilize e se organize para levar delegados defendendo estas bandeiras nas diversas instâncias de participação criadas a partir de 2003.

Um ponto central é a valorização das instituições detentoras de acervos de imagem em movimento, o que passa pela definição de uma política institucional (política de acervo, de acesso etc.), que, entre outras coisas, estabeleça um lugar adequado para seus técnicos. Não existe a possibilidade de reconhecimento da importância da preservação audiovisual e de suas instituições sem a valorização dos profissionais que nelas trabalham. Esta é uma questão relevante e premente para o setor em geral, não só no Brasil; o já citado livro de Edmondson, por exemplo, foi escrito com a finalidade de estabelecer um corpo teórico documentado para fundamentar a profissão. O reconhecimento da profissão implica em uma área de formação específica, o que abriria caminho para a imprescindível abertura de cargos específicos nas instituições.

Finalmente, a consolidação da preservação audiovisual precisa ser entendida como parte do processo de fortalecimento institucional da cultura. Se o sucesso das ações empreendidas na preservação audiovisual exige continuidade, então o setor não pode ser dependente da sensibilidade de indivíduos; as políticas não podem depender de amizades e inclina-

ções pessoais; é preciso haver um determinado nível de ação que permaneça independente dos gestores transitórios. Isso só será possível quando, por um lado, os poderes públicos e a sociedade civil conjuntamente definirem e implementarem uma política nacional para a área. Por outro lado, as instituições detentoras de acervos audiovisuais precisam de uma política interna clara, definida de acordo com suas especificidades, mas ancorada na política nacional, que garanta a continuidade das ações independentemente das pessoas responsáveis pela gestão num determinado momento.

Algumas experiências dos últimos dez anos, como a parcial dissolução do acervo da Cinemateca do MAM-RJ, o desmonte da CRAV de Minas Gerais, o longo impasse em torno da Cinemateca Capitólio em Porto Alegre e os recentes eventos na Cinemateca Brasileira, exemplificam as perdas causadas pela fragilidade institucional e pela instabilidade político-cultural. Eles indicam a urgência na definição de uma política nacional de preservação audiovisual que considere a complexidade e heterogeneidade do setor: são diversas as necessidades nas diferentes regiões do país, assim como o perfil dos acervos (são distintas as competências e infraestrutura necessárias para a conservação de filmes, para o restauro ou para o trabalho com a documentação correlata, por exemplo). Ela precisa considerar ainda que a descentralização de acervos é não apenas tecnicamente sensato, mas também política e eticamente apropriado ao pacto federativo brasileiro e às afirmações da Constituição Federal de 1988.

## Cinemateca do MAM: 60 anos

No dia 7 de julho de 1955, uma sessão organizada pelo setor de cinema do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na sede da Associação Brasileira de Imprensa deu início a uma trajetória de difusão da cultura cinematográfica na cidade, com reflexos por todo o Brasil. Poucos anos depois, o setor, criado por Antônio Moniz Vianna e Ruy Pereira da Silva ganharia um nome, Cinemateca, e um *status* que lhe dava maior autonomia.

Os primeiros festivais, ainda nos anos 1950, já davam a linha que marcaria as atividades da Cinemateca, voltadas para um público ávido por produções que não alcançavam as grandes salas de cinema. Ruy Pereira da Silva e Antônio Moniz Vianna foram buscar os filmes para o Festival A História do Cinema Americano (1958) e o Festival A História do Cinema Francês (1959) diretamente nos Estados Unidos e Europa, onde também começaram a costurar redes de apoio às atividades da Cinemateca. Os contatos travados renderam à instituição as primeiras peças do seu acervo, por meio de uma doação

de filmes da Cinemateca Francesa. Logo a instituição tornou-se referência no país, desempenhando papel fundamental na formação de um público crítico e de artistas e profissionais da área, inclusive apoiando produções nacionais. Entre as produções finalizadas com o apoio da Cinemateca estão *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro de Andrade, *A Cinemateca apresenta...*, de Lygia Pape, e *Cordiais saudações*.

Em 1964, a Cinemateca ganha seu próprio espaço de exibição, nas instalações do museu. No ano seguinte, assume sua direção Cosme Alves Netto, que durante trinta anos buscou transformar a instituição que dirigia em um marco da cultura cinematográfica brasileira. Ao longo dos anos 1960 e 1970, a Cinemateca se consolidou como espaço não apenas de uma programação diferenciada, mas como ponto de encontro de uma variada gama de pessoas envolvidas com o cinema: cineastas, atores, críticos, estudantes. O sucesso foi tanto que ela começou a realizar mostras em outras salas do Rio de

Janeiro, a exemplo do Cine Paissandu, que também contava com o apoio da Cinemateca em sua programação cotidiana. Para além da disseminação de uma cultura cinematográfica, no decorrer de seis décadas a instituição estruturou um arquivo de filmes, o centro de documentação correlata e sala de exibição audiovisual nos diferentes suportes, formatos, bitolas e padrões que o cinema e as demais formas de imagens em movimento assumiram ao longo do tempo, cobrindo película, magnético e digital. Desenvolveu durante muito tempo atividades de coleta de filmes, restauração, conservação e apoio à pesquisa. Um exemplo de atuação marcante para a preservação da memória audiovisual brasileira foi a restauração, em 1973, do nosso filme de ficção mais antigo, *Os olhos do vovô*. A mostra de 1978, *Nosso Cinema: 80 anos*, exibiu vários filmes mudos restaurados pela Cinemateca do MAM.

Embora o incêndio de 1978 não tenha atingido o acervo da Cinemateca, destruiu boa parte da coleção do museu e também suas instalações físicas, desestruturando suas atividades. Em 1979, a extinta Embrafilme patrocina a reforma e reabertura da Cinemateca. Pouco depois, a instituição capitaneou um projeto de repatriação de filmes brasileiros, denominado Filho Pródigo. A sala de exibição, no

entanto, só seria reaberta em 1982, junto com o museu.

O acervo da instituição foi enriquecido por doações como as realizadas por Alex Viany e Ruy Guerra, e por transferências de instituições públicas ligadas à cultura que entraram em violenta crise no governo Collor, a partir de 1990, o que levou o CTAV e a Embrafilme a depositarem lá seus acervos. A virada do século trouxe um momento de crise para a instituição, que se declarou incapaz de guardar as matrizes dos filmes brasileiros dos quais era depositária. Parte do material acabou transferida para a Cinemateca Brasileira e, principalmente, para o Arquivo Nacional, transferência interrompida pela promulgação da lei 3.531, de 7 de abril, que declarou a Cinemateca do MAM patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro.

O quinquagésimo aniversário da Cinemateca do MAM marca a retomada mais incisiva das atividades de preservação, com a reconstrução da reserva técnica de matrizes brasileiras, implantação de projetos de digitalização do acervo fotográfico e de duplicação de matrizes brasileiras. Desde então, retomou as atividades de exibição, estabelece unidade de guarda para as novas mídias óticas e digitais, além de participar, no Cine Grid 2011, da primeira transmissão 4K *online* do Brasil.

### **Cinemateca do MAM**

Av. Infante Dom Henrique, 85 – Parque do Flamengo  
20021-140 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 3883-5600

## Cinemateca Brasileira

As origens da Cinemateca Brasileira, instituição sediada na cidade de São Paulo responsável pela preservação da produção audiovisual brasileira, remontam aos anos do Estado Novo. Em 1940, alunos do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo criaram o Clube de Cinema de São Paulo. Sob a influência do Chaplin Club – criado no Rio de Janeiro por Plínio Sussekind, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello –, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Cândido de Mello e Souza, os principais fundadores, passam a se reunir para assistir filmes que eles mesmos alugavam, com o intuito de acentuar a percepção crítica do público e disseminar a teoria cinematográfica.

O clube foi fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) pouco depois: ao tentar a liberação junto ao órgão, o próprio Paulo Emílio ouviu do responsável pelo setor, Israel Souto, que “essa coisa de intelectuais reunidos para ver filmes antigos só pode ser coisa de subversivos”. Claro que o fato de o próprio Paulo Emílio e também Antônio Cândido serem identificados como comunistas não ajudou em nada. Mas, de todo modo, a semente do que viria a se tornar um movimento cineclubista e de incentivo à crítica de cinema estava lançada.

Um novo clube foi reorganizado em 1946, findo o regime ditatorial. Consolidado após a experiência com a revista de crítica teatral e cinematográfica *Clima* (editada durante o Estado Novo), o “grupo da cinemateca”, mais amadurecido,

retoma as atividades: a exibição de filmes de todas as épocas e nacionalidades, enfatizando seu caráter artístico e político, incentivando a crítica e a discussão. O acervo de filmes por eles acumulado acabou por constituir a Filmoteca do Museu de Arte Moderna (MAM), cuja criação, seguindo uma tendência internacional de surgimento de cinematecas, deu-se por iniciativa do grupo do clube, que percebeu a necessidade de existir uma instituição oficial que pudesse intercambiar com outras instâncias internacionais. A Filmoteca-MAM, que acabou por absorver o Clube de Cinema, viria a se tornar uma das primeiras instituições de arquivos de filmes a se filiar à FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film.

Em 1984, a Cinemateca foi incorporada pelo então Ministério da Educação e Cultura, e atualmente está vinculada à Secretaria do Audiovisual. A partir de 1992, passou a ocupar um conjunto de edifícios históricos construídos no século XIX para sediarem o Matadouro Municipal de São Paulo. O conjunto foi restaurado e ampliado para receber a nova instituição, abrigando laboratórios de restauro de filmes, depósitos, arquivos de matrizes, centro de documentação, café e salas de cinema e de eventos.

Além do trabalho de restauração e preservação de cerca de duzentos mil rolos de filmes, sem mencionar fotografias, roteiros originais e cartazes, a Cinemateca promove ações de pesquisa e também difusão de acervo através de eventos em sua sede e de projetos como o Banco de

Conteúdos Culturais, em parceria com o CTA<sub>v</sub>, que disponibiliza telejornais diários da TV Tupi e registros fílmicos brasileiros do período silencioso. Por ter o único laboratório público de restauração no país, a Cinemateca vem estabelecendo parcerias com outras instituições de guarda de arquivos fílmicos no intuito de viabilizar a restauração de obras depositadas em outras entidades.

#### **Cinemateca Brasileira**

Largo Senador Raul Cardoso, 207 – Vila Clementino  
04021-070 – São Paulo – SP – Tel.: (11) 3512-6111  
E-mail: contato@cinemateca.org.br

## **Centro Técnico Audiovisual – CTA<sub>v</sub>**

O Centro Técnico Audiovisual (CTA<sub>v</sub>) foi criado na esteira de uma parceria técnica entre a Embrafilme e o National Film Board do Canadá. Com o desmonte das instituições ligadas ao cinema realizado pelo governo Collor, o CTA<sub>v</sub> passa a integrar o Departamento de Cinema e Vídeo da Funarte. Nesse período, as atividades da instituição estão voltadas para o apoio a produções nacionais, em especial curtas e médias-metragens, além da promoção e distribuição das mesmas.

Com a criação da Secretaria do Audiovisual, em 2003, o CTA<sub>v</sub> passa a integrar a nova estrutura, diretamente subordinada ao Ministério da Cultura. Atualmente, a instituição integra ações

de difusão por meio de apoio a festivais, produção de curtas e médias (mixagem/utilização de equipamentos) e do Prêmio CTA<sub>v</sub>, que este ano estará presente no Arquivo em Cartaz. O CTA<sub>v</sub> abre inscrições anualmente para a utilização dos seus serviços, inclusive o estúdio de edição.

No acervo da instituição, encontram-se matrizes dos filmes de Humberto Mauro e os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema, por diversos cineastas, entre 1966 e 1975. Há uma cabine para projeções em 35 mm/16 mm e DVD que pode ser agendada por aqueles que estiverem interessados em pesquisar o acervo.

#### **Centro Técnico Audiovisual – CTA<sub>v</sub>**

Av. Brasil, 2482 – Benfica  
20930-040 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 3501-7821

## Fiocruz – Casa de Oswaldo Cruz

A Casa de Oswaldo Cruz é a unidade da Fundação Oswaldo Cruz dedicada à preservação da memória da instituição, abrigando também atividades de pesquisa, ensino, documentação e divulgação da história da saúde pública no Brasil. Seu acervo, formado por documentação escrita, fotografias e filmes, além de peças museológicas e registros orais, refere-se aos processos que envolveram a saúde no Brasil. Cientistas que marcaram a nossa história, como o próprio Oswaldo Cruz, Carlos Chagas e Belisário Penna têm seus arquivos pessoais depositados na instituição.

A instituição não apenas se responsabiliza pela guarda e preservação da documentação, mas também realiza ações de difusão do acervo, objetivando em especial educar a população acerca da saúde e da história da saúde pública no Brasil, além de incentivar a pesquisa acadêmica na área. Entre essas ações encontram-se o Ciência Móvel (museu itinerante e interativo), a Revista de Manguinhos e o Museu da Vida.

Criada em 1986, a Casa de Oswaldo Cruz ocupa instalações no histórico conjunto pertencente à Fiocruz, na Avenida Brasil, em Manguinhos, Rio de Janeiro.

### **Casa de Oswaldo Cruz**

Av. Brasil, 4365 – Manguinhos  
21040-900 – Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 3865-2121



Foto de Flávio Lopes

Pátio interno do  
Arquivo Nacional,  
no Rio de Janeiro

# ARQUIVO EM CARTAZ

9 A 13 DE NOVEMBRO 2015

Arquivo Nacional - Espaço BNDES / Rio de Janeiro  
Cine UFF / Niterói



[arquivonacional.gov.br](http://arquivonacional.gov.br)  
Programação gratuita

FILMES EM PRÉ-ESTREIAS E RETROSPECTIVAS  
MOSTRA COMPETITIVA CINEMA DE ARQUIVO • HOMENAGENS  
SESSÕES ARQUIVO FAZ ESCOLA • MOSTRA ARQUIVOS DO AMANHÃ  
EXPOSIÇÕES • OFICINAS • DEBATES

PATROCÍNIO



**BNDES**

REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
**ARQUIVO NACIONAL**

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PÁTRIA EDUCADORA

ISSN 2447-4177



9 772447 417000

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

GOVERNO FEDERAL



PÁTRIA EDUCADORA