

¿Qué pasa con la Cinemateca Brasileira?

Entrevistas sobre la crisis de esta institución

en 2020

Gloria Diez y Fabricio Felice*



Carlos Roberto de Souza, curador de la Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, en el discurso inaugural de la segunda edición del evento. Cinemateca Brasileira, agosto de 2008. Foto: Archivo personal

Para quienes acompañaron de cerca al campo de la preservación audiovisual brasileña durante las últimas dos décadas, constituye un hecho indiscutible que la Cinemateca Brasileira tiene una trayectoria notoriamente exitosa. Durante años, esta institución fue el órgano central con el que el gobierno federal de Brasil implantó sus programas de conservación y difusión del patrimonio audiovisual brasileño. Recibió grandes fondos que fueron utilizados en sus instalaciones –con la adquisición de equipos de punta y la ampliación y modernización de su sede– y vio crecer sus colecciones audiovisuales. Paralelamente, ganó amplio reconocimiento internacional, tal como nos lo confirma su muy elogiada organización del 62° Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), en 2006. Además, durante este período continuó consolidando su relevancia en la investigación académica y la difusión de la cultura cinematográfica. Entre los muchos ejemplos que podemos

mencionar, se encuentran las seis ediciones de las *Jornadas Brasileiras de Cinema Silencioso* (*Jornadas Brasileñas de Cine Silente*), que contaron con gran afluencia de público. Con certeza este fue, dentro de la historia reciente de la institución, uno de los eventos que mejor le demostró al público general el vínculo entre conservación, difusión e investigación que un archivo cinematográfico es capaz de promover.

Así, el contraste con la desesperante experiencia vivida por la Cinemateca Brasileira en 2020 parece enorme. Las actividades han sido completamente interrumpidas; no hay acceso a las colecciones audiovisuales ni a la documentación, las investigaciones académicas y las destinadas a producciones audiovisuales se han visto forzosamente suspendidas, no se cumple con los cuidados diarios necesarios para la conservación de las colecciones ni se cuenta con el servicio de técnicos especializados, no hay acceso a las películas para su difusión externa y el laboratorio de restauración está inactivo; la institución tiene sus puertas cerradas. Las noticias sobre esta crisis reciente lograron una repercusión significativa en los medios brasileños, movilizándolo a empleados de la Cinemateca, a directores de cine, a investigadores universitarios, a ciudadanos y hasta a algunos políticos que suelen apoyar las causas de los organismos culturales. Estas noticias obtuvieron rápidamente un alcance internacional, activando a su vez a personalidades, festivales de cine y archivos audiovisuales extranjeros que manifestaron su preocupación respecto al rumbo de esta institución.

El contraste entre el reciente período favorable y la aún más reciente crisis es casi absurdo pero dista de ser incomprensible. Los logros de la Cinemateca Brasileira durante las últimas décadas y su actual crisis parecen tener raíces comunes; y la combinación de antiguos problemas internos (no solucionados) con una administración federal ajena a la noción de cultura, de audiovisual y de patrimonio cultural, aumenta las probabilidades de que la institución sufra daños aún mayores.

Con vistas a entender los hechos sucedidos recientemente y a ampliar la discusión entre los lectores hispanohablantes de la revista *Vivomatografías*, entrevistamos a cinco personalidades cuyas trayectorias personales y profesionales están fuertemente relacionadas a la Cinemateca Brasileira: Carlos Augusto Calil, Débora Butruce, Alice de Andrade, Eloá Chouzal y Eduardo Morettin. Presentarlos detalladamente aquí

sería una tarea que escapa a las posibilidades de esta introducción, pues sus respectivos campos de acción son muy variados, y son múltiples sus conexiones con esta institución. Carlos Augusto Calil es profesor de la Universidade de São Paulo (USP) y fue Secretario Municipal de Cultura de la ciudad. Débora Butruce es preservadora audiovisual y presidente de la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Alice de Andrade, cineasta y guionista, coordinó el proyecto de restauración digital de la obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade. Eloá Chouzal es investigadora de imágenes y está activamente vinculada a las recientes movilizaciones en favor de la institución. Eduardo Morettin es historiador de cine, investigador y también profesor de la USP.

Las entrevistas fueron realizadas por escrito, y originalmente en portugués, entre octubre y noviembre de 2020. Hemos optado por realizar las mismas preguntas a cada uno de los cinco entrevistados, con el fin de ofrecerle al lector de *Vivomatografías* una variedad de consideraciones respecto de ciertos hechos divulgados a lo largo de este año, ya bastante conocidos para quien acompaña el tema de cerca. También invitamos a cada entrevistado a comenzar sus entrevistas con un relato personal respecto de los orígenes de su relación con la Cinemateca Brasileira. A su vez les solicitamos una descripción sobre la crisis actual de la institución y una evaluación del papel que los archivos fílmicos latinoamericanos pueden desempeñar junto a la comunidad internacional de preservación audiovisual. Por otro lado, les preguntamos a los entrevistados cuál sería en su opinión el mejor modelo administrativo para la Cinemateca Brasileira, en el contexto de un marco político brasileño tan contrario al diálogo en favor de la cultura.

En las próximas páginas, los entrevistados hablan de los pros y los contras de los modelos de gestión de los que el Estado brasileño dispone para lidiar con sus instituciones culturales, de la multiplicidad de conexiones que un archivo cinematográfico tiene con la vida de un país y de las perspectivas para la superación de la crisis que vive la institución. Pocas, si consideramos las opciones que ellos nos presentan, y que nos llevan a intuir que el 2021 será un año igualmente difícil para la Cinemateca Brasileira.

Entrevista a Carlos Augusto Calil



Carlos Augusto Calil. Foto: gentileza del entrevistado

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Carlos Augusto Calil: Mi vinculación con la Cinemateca Brasileira se remonta a 1975. Ese año, su fundador, Paulo Emilio Sales Gomes, decidió reactivarla pues esta permanecía formalmente abandonada desde 1964, cuando habían fracasado todos los intentos de viabilizar la institución privada con fondos públicos. El autor de *Jean Vigo* y de *Vigo, dit Almereyda* parecía ser consciente de la cercanía de su fin –de hecho murió en 1977, a los 60 años– y tenía prisa por transferirle la institución a una nueva generación.

Soy parte de esa nueva generación de discípulos; mi primera tarea oficial fue regularizar jurídicamente a la Fundação Cinemateca Brasileira. Pude cumplir esa tarea solamente porque en esa época trabajaba en la Secretaría Municipal de Cultura de San Pablo como asesor del entonces secretario Sabato Magaldi, quien garantizó todo el apoyo administrativo.

Después, Paulo Emilio me encargó un plan para que la Cinemateca Brasileira asumiera un rol relevante en la preservación de películas. Inicialmente, empecé a investigar qué capacidad tenían los laboratorios cinematográficos comerciales para dedicarse también a esta operación, ya que su principal actividad era procesar las copias en color de películas extranjeras que se estrenaban en el mercado brasileño.

Luego noté que iba a ser imposible contar con ellos para el tratamiento de películas antiguas en blanco y negro, muy dañadas por el paso del tiempo. Ya no preparaban baños para el procesamiento de soportes en blanco y negro y sus copiadoras y reveladoras habían sido desactivadas. No nos quedó otra alternativa que montar en la propia Cinemateca un módulo de laboratorio de procesamiento en blanco y negro. Ello fue posible solamente porque adquirimos aquellos equipos de los laboratorios comerciales que habían quedado en desuso.

Las primeras películas restauradas fueron el largometraje *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1952), a partir de una copia proveniente de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, y el cortometraje *Reminiscências*, de Aristides Junqueira, que contenía un fragmento filmado en 1909 y que nos había sido enviado por investigadores de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Recién abierto, el Laboratorio de Restauración de la Cinemateca Brasileira ya se convertía en una referencia nacional.

En 1976, me enviaron como representante de las dos cinematecas brasileñas al *II FIAF Summer School*, realizado en Babelsberg, Berlín. Mi objetivo era adquirir conocimientos sobre cómo tratar soportes en nitrato de celulosa en etapa de hidrólisis de emulsión. Volví frustrado; tampoco los alemanes sabían cómo hacerlo. Allá no había soportes que estuvieran en tales condiciones. El curso me resultó útil

para sistematizar el proceso de evaluación de los daños en las películas antiguas, metodología que implementamos rápidamente en la Cinemateca Brasileira.

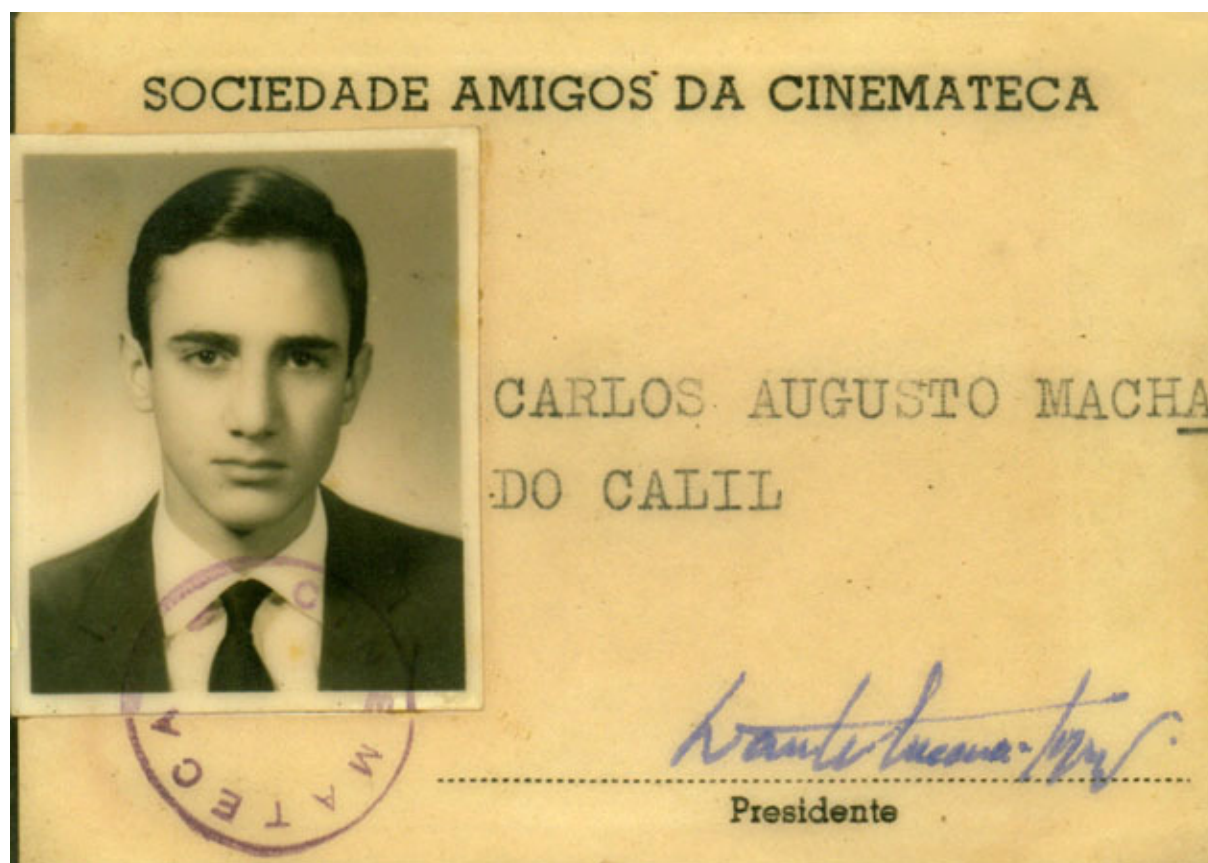
En 1979, asumí como Director Cultural de la Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), una empresa estatal brasileña dedicada a la producción y la distribución de películas. Desde esa posición privilegiada pude ayudar a las cinematecas en Río y San Pablo, al Centro Brasileiro de Preservação Cinematográfica, e implantar el proyecto *Filmografia* en la Cinemateca Brasileira.

Sin embargo, mantener a los órganos culturales en Brasil, donde el mecenazgo no es habitual, es duro. Durante años, la Cinemateca Brasileira sobrevivió gracias a proyectos eventuales patrocinados por el poder estatal. Esta situación inestable generaba una discontinuidad en los procesos, debido a la rotación de la mano de obra. En 1984, la Cinemateca volvió a enfrentar una aguda crisis financiera que amenazó con paralizarla y con el despido de todo su cuerpo técnico. Entonces surgió una oportunidad inédita: ser absorbida por el gobierno federal, manteniendo su autonomía. Y así se hizo.

En la práctica, esta autonomía significaba que su política institucional estaba garantizada por un Consejo que reunía representantes del poder estatal y de la sociedad –cineastas, profesores, críticos de cine, investigadores, empresarios–, quienes constituían su mayoría. Su director era elegido por este Consejo y nombrado por el gobierno. Una gestión compartida con el objetivo de proteger un patrimonio público que había empezado a conformarse por iniciativa de particulares.

De 1987 a 1992 asumí la dirección ejecutiva de la Cinemateca Brasileira, período en el cual se creó la Sala Cinemateca, un cine con 300 butacas que exhibía ciclos retrospectivos de John Ford, Andrei Tarkovski, François Truffaut, Fritz Lang, Max Ophüls, Yasujiro Ozu, Kenzo Mizoguchi, etc., y promocionaba preestrenos de películas brasileñas y extranjeras. Durante mi gestión, el municipio de San Pablo le entregó a la Cinemateca Brasileira la concesión del edificio del antiguo Matadero municipal, donde se instaló su sede definitiva.

En 2010, fui elegido para integrar el Consejo, así que pude seguir la crisis que se instaló a partir de 2013.



Carné de miembro de la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) de Carlos Augusto Calil, alrededor de 1968. Foto: gentileza del entrevistado

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

CAC: La Cinemateca Brasileira, una vez que fue incorporada por el gobierno federal, pasó a formar parte de los órganos del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); fue reconocida como un Museo de Cine. Dado que los empleados recibían sus sueldos, la subsistencia y estabilidad de la Cinemateca estaban

garantizadas, aunque no recibía inversión estatal. Cuando había inversiones, eran el resultado de un proceso continuo de captación de recursos en el nivel privado y en otras instancias gubernamentales. Por ejemplo, su primera sede, en el Parque da Conceição, en San Pablo, fue ofrecida por el municipio.

Cuando en 1990 asumió el primer presidente electo de Brasil después de la dictadura militar, uno de sus primeros actos fue disolver los órganos gubernamentales de fomento al cine. La Cinemateca Brasileira sólo se salvó del exterminio porque estaba asociada a los órganos del IPHAN. Permaneció de esta manera hasta 2003, cuando fue transferida a la Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura y pasó a ser utilizada como instrumento de política cultural en el campo audiovisual. Lo que a todos les pareció un ascenso institucional, con el aporte de grandes recursos, en verdad debilitó inmensamente a la Cinemateca Brasileira, pues la involucró en la arena política, tóxica por naturaleza.

La Cinemateca vivió entonces su apogeo, desarrollando acciones internas relevantes y, externamente, programas de interés para el gobierno. En ese momento consolidó su prestigio internacional, pues su Laboratorio de Restauración pasó a ser considerado uno de los cinco más importantes del mundo. Cuando la Cinemateca fue anfitriona del Congreso Anual de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), pudo exhibir a todos los invitados su suntuosa sede.

Esa “edad de oro” duró hasta 2013, cuando el gobierno sucesor –del mismo partido que el anterior, por cierto–, decretó para sorpresa general una intervención de la Cinemateca Brasileira, despidiendo sumariamente a su director y suspendiendo el nombramiento del Consejo. El alegato fue por irregularidades administrativas. Entonces, la Cinemateca fue sometida a una investigación pormenorizada de las cuentas de la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), que duró tres años y durante la cual no se descubrió nada relevante. Se redujeron drásticamente sus recursos financieros y su fuerza de trabajo. La Cinemateca estaba siendo castigada por haberse destacado en el escenario cultural del país. La crisis de la Cinemateca Brasileira es, así, esencialmente **política**.

Como el gobierno no realizó concursos públicos en 30 años, los empleados fueron gradualmente jubilándose, hasta el punto en que no quedó ningún empleado público. Actualmente, la institución es conducida por técnicos temporales, sin estabilidad contractual. En otras palabras, hoy la Cinemateca depende de un contrato de gestión entre el gobierno y una Organización Social (OS), sin perspectiva de continuidad a largo plazo y sin seguridad legal.

En 2018, la Cinemateca Brasileira fue eliminada del organigrama del Ministerio de Cultura y pasaron su gestión a una institución especializada en televisión educativa, sin conocimientos técnicos para administrar colecciones audiovisuales. Esta institución estaba vinculada al Ministerio de Educación. Al llegar al fin del contrato, la Cinemateca quedó en un limbo. No se renovó el contrato, pero tampoco se pudo volver a la administración directa de la institución. En la actualidad está cerrada y sin ningún tipo de soporte técnico, pues todos sus colaboradores fueron despedidos. Así, la crisis es también **administrativa**.

La otra vertiente de la crisis proviene del origen de la Cinemateca Brasileira, creada como una fundación privada por grupos de la sociedad civil. Cuando resultó inviable mantenerla en el ámbito privado, pues ya no había cómo financiar los gastos de un órgano de preservación, el Consejo de la Fundação Cinemateca Brasileira donó la institución a la Fundação Nacional Pró-Memória. En este acto se crearon dos prerrogativas: que su sede no podría ser trasladada a otro lugar fuera de San Pablo y que su gobierno sería ejercido por un Consejo Asesor compuesto por 35 miembros, con representantes de las tres instancias gubernamentales, pero con amplia mayoría proveniente de la sociedad civil. Era el final del régimen de la dictadura militar y esta fue una conquista muy importante. En aquel momento se inauguró una asociación creativa entre el gobierno y la sociedad civil que fue respetada desde 1984 hasta 2013. En el pasado, este consejo impidió interferencias de ministros y de autoridades que procuraban apoderarse de la Cinemateca. Esta es su principal característica **institucional**.

Como el gobierno no respetó las salvaguardas ni las restableció, se hizo necesario judicializar el tema, que ahora está en las manos del Ministerio Público Federal. Los

abogados del gobierno intentan convencer a la Justicia de que las prerrogativas han perdido validez, pero tenemos la convicción de que ellas siguen vigentes. En este campo, la crisis es **legal**.

GD/FF: Basándote en tu larga experiencia profesional en la administración pública, en particular en tus trabajos en Embrafilme y en la Secretaría Municipal de Cultura de San Pablo, ¿cuál sería, desde tu punto de vista, el mejor modelo de gestión para la Cinemateca Brasileira?

CAC: La Cinemateca debe permanecer en el gobierno federal pues su actuación es de ámbito nacional e internacional; necesita volver al organigrama del poder ejecutivo, vinculándose a los órganos del patrimonio histórico y artístico, reconquistando los puestos de dirección. Su personal deberá ser reconstituido por medio de concursos públicos para el sector administrativo. Y para las actividades propias a la misión de una cinemateca, donde la mano de obra es altamente especializada, estos servicios deben ser ejecutados por la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), a través de un convenio laboral con el gobierno.

Los fondos serían compartidos: el presupuesto federal garantizaría los sueldos y los gastos y un porcentaje del Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)¹ de la Agência Nacional do Cinema (ANCINE) sería destinado a las inversiones en preservación y restauración audiovisual. Los gobiernos del estado y del municipio de San Pablo destinarían asignaciones anuales a la SAC para programas de difusión cultural en sus respectivos territorios. Mecenas privados asumirían proyectos específicos: festivales, publicaciones, circulación internacional, etc. El Consejo Asesor estaría a cargo de la coordinación, definiendo la política cultural de la institución.

GD/FF: En algunas de tus declaraciones recientes, has señalado algo que consideras una peculiaridad de la Cinemateca Brasileira: la institución es un órgano público, bajo la administración federal, pero tiene una autonomía operativa garantizada por

¹ Ver: *Fundo Setorial do Audiovisual*. Disponible en: <https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introducao> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

sus estatutos, que asignan la existencia de un consejo asesor y un directorio elegido por este consejo. ¿Crees que existe una dificultad para comprender este perfil institucional entre los agentes políticos que tienen relación con la Cinemateca Brasileira, sean ellos del Estado o de la comunidad audiovisual, y que esto contribuye a la crisis? ¿Podrías explicarnos por qué?

CAC: La dificultad de comprensión está ubicada en el poder estatal. Este tiende a centralizar las decisiones y la ejecución administrativa y financiera, generando gran ineficiencia. Es una tendencia histórica en un país donde hay hipertrofia del poder central. Otra dificultad es la colaboración entre los gobiernos federal, estatal y municipal. En general, en Brasil estos gobiernos compiten entre sí y se superponen uno al otro, entrando así en contradicción con la perspectiva de complementariedad. Por último, los mecenas de la sociedad civil no confían en los acuerdos de colaboración con el gobierno, y prefieren actuar por cuenta propia, con la condición de financiación mediante la renuncia fiscal del Estado.

La configuración propuesta no es habitual para una institución compleja. Pero no es inédita. Las universidades públicas en Brasil disfrutan de una autonomía semejante.

GD/FF: Este episodio reciente de la Cinemateca Brasileira nos recuerda que la historia de los archivos fílmicos latinoamericanos incluye crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

CAC: Creo que la fragilidad institucional de los archivos fílmicos latinoamericanos viene de la propia situación de la producción cinematográfica nacional, extranjera en su territorio. Con la dominación secular de los mercados nacionales por el cine norteamericano, las audiencias asocian naturalmente cine a cine extranjero. En este cuadro, ¿qué debería ser preservado? La trayectoria de nuestra colonización cultural y los esfuerzos dirigidos a la emancipación.

Entrevista a Débora Butruce



Débora Butruce. Foto: gentileza de la entrevistada

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Débora Butruce: Mi relación con la Cinemateca Brasileira comenzó al mismo tiempo que tuve el primer contacto con el campo de la preservación audiovisual, al cursar la asignatura llamada, en esa época, Preservación y Restauración de Películas, como parte de la licenciatura en Cine en la Universidade Federal Fluminense (UFF). Participé de la primera camada en el año 2000 y durante este período visité por primera vez la institución, ya en su sede en la Vila Mariana, San Pablo. Recuerdo el impacto que causó en mí aquella experiencia, que terminó llamando mi atención para un nuevo campo profesional. A partir de aquel momento, se estrecharon e intensificaron tanto mi relación con la preservación audiovisual como con la Cinemateca Brasileira. Me

enamoré del campo de la preservación y sigo enamorándome, a pesar de las dificultades, que no son pocas. En 2005, ya contando con algunos años de experiencia profesional en los que pasé por la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro y, después por el Arquivo Nacional, fui seleccionada para la I Pasantía en Restauración Digital, una iniciativa de formación ofrecida por el proyecto de restauración de la obra cinematográfica del cineasta brasileño Joaquim Pedro de Andrade, realizado en colaboración con la Cinemateca Brasileira. Durante dos meses, el grupo de pasantes de distintos países de Latinoamérica iba casi a diario a la institución para seguir las etapas del proceso de restauración que se realizaban en su laboratorio, además de asistir a proyecciones y clases con empleados de otros departamentos y con colaboradores externos. También en este período fue que empecé a frecuentar sus salas de proyección, incluso realizando la primera función itinerante del Cachaça Cinema Clube, cineclub mensual dedicado al cortometraje brasileño que unos amigos y yo organizábamos en el Cine Odeon, en Río. Habíamos establecido una colaboración con el Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo y, desde 2004, ofrecíamos galardones en el evento, así que en 2005 hicimos la primera función del cineclub en San Pablo, justo en la Cinemateca Brasileira. Cuando empecé a trabajar en el Centro Técnico Audiovisual (CTAv), en Río, a principios de 2007, mi relación con la institución se estrechó definitivamente, pues los dos órganos estaban bajo la administración del Ministerio de Cultura. Inicialmente era un contacto más bien puntual, pero se volvió recurrente después de que se estableció una colaboración entre las dos instituciones para la ejecución del proyecto Banco de Conteúdos Culturais, en 2009. Las visitas y reuniones en la Cinemateca Brasileira eran regulares, pues yo coordinaba técnicamente el proyecto desde el CTAv, hasta la interrupción de la colaboración a principios de 2012. Mi relación con la institución se intensificó también como investigadora, desde que ingresé, en 2016, en el doctorado del Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais de la Escola de Comunicações e Artes (ECA) de la Universidade de São Paulo (USP). Y desde el principio de 2020, cuando la grave crisis que enfrenta ahora la institución se presentaba públicamente con sus primeras y tímidas señales, vengo actuando más fuertemente en su defensa a través de la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Soy miembro del

directorio de la asociación desde 2014 y su actual presidente para el período 2020-2022. Es decir, a lo largo de estos 20 años mi relación con la Cinemateca Brasileira está fundada en múltiples aspectos: como estudiante, miembro del público frecuente, proveedora de servicios, curadora de funciones de cine realizadas en su sede, investigadora y, por último, como militante. Esta relación de distintos niveles ha contribuido enormemente a mi formación como profesional de preservación audiovisual y ha marcado mi trayectoria.

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

DB: La trayectoria de la institución está marcada por muchas crisis, y creo que la actual tiene raíces más antiguas que la que empezó en 2013, tras la intervención de la Cinemateca Brasileira por la entonces ministra de cultura Marta Suplicy. La institución pasó al modelo de gestión por Organización Social (OS) en 2018 y desde entonces la administraba la Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP). Esta OS ya tenía bajo su gestión al canal de televisión educativa TV Escola a través de un contrato con el gobierno federal firmado con el Ministerio de Educación, e incorporó la administración de la Cinemateca Brasileira por medio de una adición del contrato principal, que tuvo como interventor al Ministerio de Cultura, entonces encargado de la institución. Como el Ministerio de Educación finalizó el contrato principal en diciembre de 2019, interrumpió la asignación presupuestaria, y la ACERP asumió los costes de la Cinemateca Brasileira con fondos propios hasta marzo de 2020, momento en que la situación empeoró y las noticias empezaron a llegar a la prensa. Desde marzo hasta agosto hubo varios intentos de solucionar la cuestión, con gran repercusión mediática, pero sin éxito. El 7 de agosto la ACERP le devolvió las llaves y el control administrativo de la institución al gobierno federal, que efectuó contrataciones de emergencia de una brigada contra incendios, vigilancia y servicio de limpieza para los edificios. Los

contratos de los empleados de la OS fueron rescindidos en marzo de 2020 y actualmente la empresa no dispone de ningún personal técnico especializado. Hay negociaciones en proceso para que la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) se encargue durante tres meses de la institución, en carácter de emergencia, contratando personal hasta que una nueva OS asuma la gestión. Para este periodo de tres meses, la SAC contará con fondos originados de enmiendas parlamentarias negociadas por el municipio de San Pablo. Se esperaba que la SAC asumiera el último octubre, pero las negociaciones aún están en curso. Dicho esto, creo que la actual crisis está relacionada, considerando en principio su aspecto general, con la manera en que el Estado brasileño trata al patrimonio audiovisual. No hay política estatal para esta área, no hay planificación a largo plazo. Y esto no es nuevo. Es urgente el establecimiento de una política estatal para la preservación audiovisual, de carácter nacional, que garantice la estabilidad que necesita un órgano como la Cinemateca Brasileira. Para la Cinemateca y para las docenas de instituciones para la memoria que existen en los distintos estados brasileños. Se necesitan políticas, no sólo acciones puntuales, las cuales tienen efectos a corto plazo, pero no se sostienen a largo plazo pues están siempre sujetas a la visión del gobierno de turno. Desde un punto de vista más específico, creo que el modelo administrativo adoptado en 2018, considerando la manera como se tramitó la contratación, provocó un embrollo legal con consecuencias nefastas pues creó *impasses* que involucran a distintas partes con diversas responsabilidades: la Cultura cambió de Ministerio para Secretaria, ubicándose inicialmente en el Ministerio de Ciudadanía y, después, en el Ministerio de Turismo. Hay que recordar que fue con el Ministerio de Educación que se firmó el contrato que incorporaba la gestión de la Cinemateca Brasileira a través de una adición contractual. Además, como la estructura administrativa de la institución salió del ámbito federal, en noviembre de 2019 se destituyó a los últimos empleados públicos que quedaban, cerca de diez, tras la no resolución de un problema administrativo relacionado a la gestión por Organización Social. Se supone que la gestión por OS no contempla el pago de servidores públicos. El problema ha persistido hasta el momento y los empleados corren el riesgo de sufrir sanciones por el tiempo que siguieron en la institución durante la vigencia del contrato con la OS, incluso obligándolos a devolver bonificaciones laborales y otras sumas. Mientras tanto, cinco empleados se jubilaron,

varios de ellos con décadas de experiencia. En otros momentos de crisis, siempre hubo al menos algunos empleados que permanecieron en la institución, y eso parece haber impedido daños mayores. Hace por lo menos 3 meses que no va nadie del personal técnico especializado a la institución –y, desde marzo de 2020, los empleados ya iban esporádicamente a su sede debido a la pandemia de coronavirus. Es decir, la Cinemateca Brasileira permanece sin seguimiento técnico desde hace unos ocho meses. Aún no es posible dimensionar los problemas que puede causar este largo intervalo, pero la situación es grave. A mí me parece que la crisis actual es un tema estructural de inestabilidad institucional provocada por la falta de políticas estatales consistentes que garanticen la salvaguardia del patrimonio audiovisual brasileño y de las instituciones que se dedican a tal tarea; y también por la falta de cuidado del gobierno actual, que finalizó el contrato con la OS que administraba la Cinemateca Brasileira pero no ofreció ninguna alternativa viable (y rápida).



Débora Butruce en la manifestación SOS Cinemateca Brasileira en junio de 2020. Foto: gentileza de la entrevistada

GD/FF: El pasado enero, adelantándose a las manifestaciones públicas en favor de la Cinemateca Brasileira, más frecuentes a partir de mayo, la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) publicó una carta² que ya cuestionaba la eficacia del modelo de administración adoptado por la institución, a cargo de una organización social desde 2018. Como profesional del campo de la preservación audiovisual y presidente de la ABPA, ¿qué modelo de gestión indicarías como el más adecuado para la Cinemateca Brasileira?

DB: Creo en el modelo de administración estatal, siempre y cuando el Estado brasileño cumpla con sus responsabilidades de manera adecuada. Sin embargo, una reubicación de la Cinemateca Brasileira dentro del organigrama gubernamental podría quizás traer beneficios, como por ejemplo una posible vinculación con el Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), que dispone de normativas para instancias como la Sociedad de Amigos, lo cual, en el caso de la Cinemateca Brasileira con su Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), resultaría bastante útil. Además, el patrimonio audiovisual, aunque se haya constituido como algo aparte dentro del concepto más amplio de patrimonio, tiene en su naturaleza principios muy ligados al campo patrimonial. En verdad, eso sería la vuelta de la Cinemateca Brasileira a este ámbito, pues debemos recordar que estuvo vinculada al Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) hasta 2003, cuando su administración pasó a la Secretaría de Audiovisual. En retrospectiva, tal vez no haya sido la mejor decisión para la institución, pues la preservación no es efectivamente tratada como un eslabón de la cadena audiovisual, que (todavía) se basa en el trío producción-distribución-exhibición. Aunque ha aumentado la concientización acerca de la importancia de la preservación audiovisual, sobre todo durante las últimas dos décadas, aún tenemos un largo camino por recorrer. Más allá de la crisis actual y su resolución, que es absolutamente urgente y para la cual estamos todos movilizados –tanto la ABPA así como otras asociaciones y grupos de la sociedad civil–, es importante pensar acerca de qué Cinemateca Brasileira deseamos para el futuro. Y es precisamente en este punto

² Ver: *Carta aberta em defesa da Cinemateca Brasileira (SP) e da Cinemateca Capitólio (RS)*, 21 de enero de 2020. Disponible en: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/63-carta-aberta-em-defesa-da-cinemateca-brasileira-sp-e-da-cinemateca-capit%C3%B3lio-rs.html> [Acceso: 22 de noviembre de 2020].

que debe centrarse la discusión sobre el modelo de administración por organización social. ¿Es este el modelo más adecuado, especialmente para una institución de la memoria que necesita de estabilidad y de continuidad en la planificación y ejecución de sus acciones, además de poseer características técnicas muy específicas? ¿Cuántas organizaciones sociales existen en Brasil con experiencia para administrar este tipo de órgano? El modelo de gestión por organización social tampoco es nuevo. En la década de 1990 el gobierno federal brasileño promovió una reforma administrativa y estableció el Programa Nacional de Desestatización, con el objetivo de redefinir la acción directa del Estado en actividades de competencia no exclusiva, autorizando acuerdos de colaboración con particulares que pasarían a administrar en carácter complementario los servicios públicos relacionados a la salud, la cultura, la investigación científica y la preservación del medio ambiente, bajo supervisión estatal. Esto permitió cierta flexibilización en determinados sectores de la administración pública. Sin embargo también creó otro fenómeno: la tercerización del personal técnico de las instituciones a través de algunos mecanismos de contratación como la contratación temporal por proyectos a través de entidades del tercer sector, tales como Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) y Organizaciones de Sociedad Civil de Interés Público (OSCIPs). Este fenómeno ya venía sucediendo en la Cinemateca Brasileira, donde la mayoría de sus empleados eran tercerizados. Yo misma, que trabajo hace veinte años en este campo, pasé once de ellos trabajando en instituciones públicas como tercerizada, es decir sin ninguna estabilidad profesional o derechos laborales. Esto es pésimo para los empleados y muy malo para las instituciones, pues a menudo se pierde todo el tiempo y el dinero estatal invertido en la formación de personal, porque la mayoría acaba cambiando de área profesional debido a la inestabilidad. Yo, por ejemplo, pasé meses esperando la recontractación entre el fin de un proyecto y el principio de otro. Desafortunadamente, esta realidad no es exclusivamente mía, sino de la gran mayoría de mis compañeros de profesión. Un dato importante: la Cinemateca Brasileira pasó a la administración estatal en 1984, es decir, hace 36 años, y nunca en su historia se realizó ningún concurso público para la contratación de personal para la institución. Los empleados que ya trabajaban en la Cinemateca se

convirtieron en empleados públicos cuando el Estado la incorporó. Brindo estos datos para enfatizar que las raíces de los problemas son mucho más profundas...

En esa línea de fomento a las alianzas público-privadas, la Ley Federal n° 9.637/98 reguló la actuación de las Organizaciones Sociales (OSs), entidades privadas sin fines de lucro, identificadas como “tercer sector” (como las ONGs y las OSCIPs) para que actúen en forma complementaria con el Estado en actividades socialmente relevantes, sin integrar la administración estatal, pero legitimadas por el “principio constitucional de subsidiariedad”. Es decir, que autoriza a compartir las atribuciones estatales con la sociedad, en favor del Estado Social de Derecho, recibiendo fondos estatales. Este es un punto importante. Podemos señalar que sería inconstitucional que una organización social se haga cargo de las responsabilidades del Estado sobre la cultura (como defienden algunos estudiosos en el caso de la salud, por ejemplo), por violar el artículo 215 de la Constitución Federal brasileña de 1988, que determina que “el Estado garantizará a todos el pleno ejercicio de sus derechos culturales” y, por lo tanto, sería él el encargado de “establecer políticas públicas dirigidas a la producción, al acceso y a la preservación, con la garantía de la participación social en las instancias decisorias”. Es decir, es deber del Estado cuidar del patrimonio cultural. Siguiendo esta línea de pensamiento, este mecanismo constitucional requeriría que tal servicio fuera prestado directamente por el Estado, y a la Organización Social le tocaría una actuación de carácter meramente complementario. Distinto, por lo tanto, de lo sucedido con la Cinemateca Brasileira. En todo caso, creo que es importante reflexionar sobre el sentido de lo público y lo privado en Brasil, especialmente en temas relacionados al patrimonio, y en qué medida nuestro modelo de Estado posibilita o impide acciones que necesitan de más flexibilidad y agilidad –esta es una de las grandes justificaciones para la implementación de gestión por OS. Se sabe lo lento que es el aparato estatal. Pero, ¿habrá algún mecanismo entre los ya disponibles (incluso ya utilizados), que pueda ofrecer más agilidad, como por ejemplo las sociedades de amigos, que poseen regulación en el ámbito del IBRAM? ¿Será que es necesario pasar a un órgano privado la administración de la institución? Aunque los contratos con una OS incluyan mecanismos de gestión (como un consejo

administrativo, para el cual se prevé la representación de la comunidad de interés del órgano y no solo del gobierno), además de otras regulaciones, ¿son suficientes estos mecanismos de control? En tal modelo administrativo, ¿cómo incorporar algunas prerrogativas existentes en el contrato de donación de la Cinemateca Brasileira a la estructura estatal? Creo que el Estado brasileño posee suficientes herramientas para encargarse de un órgano con la magnitud y la complejidad que tiene la Cinemateca Brasileira, pero es necesaria la voluntad política para evitar errores del pasado (lejano y reciente) y mirar hacia el futuro. Es necesario que luchemos para eso, pues muchas veces la muy comentada eficacia de la iniciativa privada no se cumple en la práctica –y tenemos muchos ejemplos acerca de este tema. Los gobiernos pasan y, aunque los daños –como los que causa el actual gobierno brasileño– sean muchos, las instituciones perduran. Al menos así debería ser.

GD/FF: En aquella misma carta, se manifestaba también la preocupación de la ABPA por la situación de la Cinemateca Capitólio, con sede en Puerto Alegre, en el estado de Río Grande del Sur. Como miembro y presidente de la ABPA, ¿consideras la crisis de la Cinemateca Brasileira como un problema exclusivo de esta institución o algo que representa los desafíos y los riesgos comunes a otros archivos fílmicos brasileños?

DB: La ABPA, a pesar de ser una asociación de profesionales, sigue de cerca lo que pasa con los archivos audiovisuales brasileños.³ La Cinemateca Brasileira es la mayor institución dedicada a la salvaguardia del patrimonio audiovisual en Brasil y una de las más grandes de Latinoamérica. Es una de las dos cinematecas latinoamericanas que posee, por ejemplo, un Laboratorio de Restauración capaz de procesar fotoquímico y digital, y es la única apta para procesar tanto soportes en blanco y negro como en color. Siendo conscientes de la dimensión de Brasil, el hecho de tener esas características vuelve a esta institución responsable por la conservación de un

³ El campo de la preservación audiovisual tiene algunas agrupaciones que se caracterizan por reunir profesionales individuales, como la ABPA, la AMIA (Association of Moving Image Archivists) o la RAPA (Red Argentina de Preservadorxs Audiovisuales), y otras que nuclean específicamente y únicamente a instituciones, como la FIAF.

volumen gigantesco de materiales, más de 250 mil rollos de películas y un millón de documentos, además de su infraestructura, cuyos edificios ocupan un área considerable. No creo que los problemas que enfrenta, como por ejemplo las fluctuaciones constantes en la cantidad de recursos financieros y la inestabilidad del personal técnico, sean distintos que los de otras cinematecas, pero el tamaño de los problemas es proporcional a la dimensión y las características del órgano, que ha crecido mucho, y de manera insostenible, durante los últimos años –tal como la actual crisis nos demuestra. El secreto es garantizar las condiciones de estabilidad para el funcionamiento a largo plazo. Sin embargo, ¿cómo se puede lograr esto en Brasil? La crisis parece ser un estado natural del campo de la preservación audiovisual en el país, por eso es que en los pocos momentos de fuerza, como los experimentados en años recientes, es necesario priorizar una planificación del trabajo que ofrezca, sobre todo, estabilidad a mediano y largo plazo.

GD/FF: Este reciente episodio de la Cinemateca Brasileira nos recuerda, tal como has apuntado arriba, que los archivos fílmicos latinoamericanos presentan una trayectoria de crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

DB: A pesar de compartir problemas comunes, desafortunadamente aún resulta difícil ver una comunidad latinoamericana que logre pautar conjuntamente temas en la esfera internacional. Aunque la tentativa de diálogo con Latinoamérica haya aumentado durante los últimos años, las grandes asociaciones del campo de la preservación audiovisual, como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y la Asociación de Archivistas de Imágenes en Movimiento (AMIA), siguen siendo esencialmente europeas o estadounidenses. La presencia latinoamericana en estos espacios está creciendo, pero todavía es muy pequeña. Hay que recordar que el costo que implica ser miembro de estas asociaciones y participar de sus coloquios es muy alto para nuestras monedas, lo cual implica un impedimento considerable. La diversidad de los archivos audiovisuales latinoamericanos es inmensa, sea en relación

a sus perfiles institucionales, a los desafíos enfrentados o a las dimensiones de cada institución. Contamos con archivos audiovisuales con más de 70 años de existencia, como la Cinemateca Brasileira fundada en 1946, y otras con una trayectoria similar, como la Cinemateca Uruguaya, fundada en 1952 (recordemos que la creación de la FIAF fue en 1938, no mucho antes). Es decir, si bien hay archivos fílmicos longevos en Latinoamérica, la cuestión es la etapa de madurez institucional en la que ellos se encuentran. Es espantoso que aún tengamos que defender lo obvio a mediados de 2020: la inmensa importancia de una institución septuagenaria como la Cinemateca Brasileira, que a pesar de los altibajos de su historia, nunca ha enfrentado una crisis tan grave como la actual. Creo que debido a la situación institucional inestable de la mayoría de los archivos fílmicos latinoamericanos, hoy no es aún posible una unión más abarcadora, de carácter político, que logre fortalecer nuestra voz. En Brasil, necesitamos estrechar los lazos con los archivos fílmicos de otros países latinoamericanos y se está intentando algo en este sentido. Si hay poco diálogo entre nosotros, ¿cómo alcanzaremos colectivamente otros espacios institucionales? Además, la especificidad de algunos de nuestros problemas técnicos, por ejemplo a causa de la variedad climática del territorio, no encuentra lugar en la bibliografía disponible, que es mayoritariamente extranjera. Qué bien que cada vez más trabajos académicos aborden el tema de la preservación audiovisual. Yo misma acabo de concluir una investigación de doctorado sobre la restauración de películas en Brasil y el impacto de la incorporación de la tecnología digital y he podido confirmar que la mera transposición de soluciones internacionales no funciona en determinados casos. Durante el ejercicio de la profesión, en la faena cotidiana, sé que tampoco funciona. Creo que tenemos que dialogar más y mejor entre nosotros los latinoamericanos, promover acciones conjuntas, publicar libros sobre las especificidades de nuestros problemas y las soluciones encontradas. Fortalecernos como grupo sin borrar nuestras diferencias sea, tal vez, algo más importante que priorizar el ámbito internacional. Creo que de esa manera tendríamos más fuerza para conquistar el espacio que se nos adeuda. Tenemos mucho por enseñar.

Entrevista a Alice de Andrade



Alice de Andrade. Foto: gentileza de la entrevistada

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Alice de Andrade: Cuando mi padre, el director de cine Joaquim Pedro de Andrade, murió en 1988, Ana Maria Galano, su última compañera y yo realizamos un primer inventario de los materiales disponibles de sus películas. Francisco Moreira, entonces encargado del sector de conservación de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, donde las películas estaban depositadas, nos presentó informes acerca del estado de conservación de los negativos y todo estaba en orden.

En 1990 me fui a vivir fuera de Brasil. Llegó la administración del presidente Fernando Collor de Mello y se desmantelaron los órganos culturales. Se extinguió la

Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) y así todo el soporte a las actividades cinematográficas. La Cinemateca do Museu de Arte Moderna, ubicada entre el mar y una zona con tráfico intenso, pasó diez años sin recursos que garantizaran las condiciones mínimas para la conservación de películas.

En 1998, viviendo en Francia, me invitaron a organizar una muestra retrospectiva integral de la obra de mi padre, y fue cuando descubrí que los negativos de *O padre e a moça* (Brasil, 1966) y *Macunaíma* (Brasil, 1969) estaban deteriorados y no era posible obtener nuevas copias.

Empecé, entonces, una búsqueda desesperada de recursos y de otros soportes de estos títulos para salvarlos. Con la orientación de la Cinemateca Francesa, encontré un internegativo de *Macunaíma* en el laboratorio Éclair. Le envié un informe acerca de su estado de conservación a la Cinemateca do Museu de Arte Moderna, y Francisco Moreira reiteró la necesidad de restaurar la película en Francia. Pero para que la recién creada Secretaría de Audiovisual financiara la operación, era necesario el aval de la Cinemateca Brasileira, cuyo conservador jefe era entonces Carlos Roberto de Souza.

Carlos Roberto se opuso con vehemencia a que la restauración partiera de un soporte de tercera generación, y tras muchas discusiones, la Secretaría de Audiovisual acabó por hacerse cargo del proyecto. Logramos hacer la reconstrucción sonora de *O padre e a moça* en Francia, combinando el sonido de copias de tres cinematecas, y la imagen de la película quedó a cargo del Laboratorio de Restauración de la Cinemateca Brasileira.

Así empezó nuestra colaboración para restaurar toda la obra de Joaquim Pedro de Andrade. Sin embargo, muchas de las películas estaban muy deterioradas y era necesario recurrir a una restauración digital para poder recuperarlas. Entonces tuve que consultar en laboratorios cinematográficos europeos, pues en Brasil no había nadie que hiciese ese trabajo.

En 2000, Carlos Roberto fue a Londres para el Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y pasó por mi casa de París, llevando en su

equipaje los negativos de *Macunaíma*, supuestamente inutilizables. Metimos las cajas de los negativos en el coche y nos dirigimos hacia Bélgica, donde había un laboratorio especializado en restauración digital. A excepción de una rotura en el último rollo, el negativo no estaba dañado y entró fácilmente en un escáner. Y así logramos ver por primera vez los exuberantes colores de *Macunaíma*. ¡Fue una revelación!

Con motivo del 50° aniversario de Petrobras (Petróleo Brasileiro S.A.), mi hermano Antonio le propuso a la empresa financiar la restauración de toda la obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade.⁴ El proyecto ya estaba redactado y su presupuesto calculado. Todo fue aprobado inmediatamente.

Con el presupuesto para la restauración fotoquímica, mis hermanos Maria, Antonio y yo convencimos a Teleimage, un laboratorio de postproducción digital en San Pablo, de que aceptara el desafío de restaurar en 2K seis largometrajes y ocho cortometrajes del cineasta. Contratamos al laboratorio de la Cinemateca Brasileira para la supervisión técnica del proceso, lo que posibilitó la ampliación del personal del laboratorio y la formación de más técnicos.

Todo el proceso fue largo, costoso y delicado, ya que las herramientas digitales pueden fácilmente generar errores y cambiar las características de las películas. Así, fuimos perfeccionando un método de comprobaciones sucesivas hasta la aprobación final. Estuvimos trabajando siete años con la Cinemateca Brasileira en el desarrollo de este proyecto pionero.

Durante el primer mandato del gobierno de Lula, con Gilberto Gil en el Ministerio de Cultura y Orlando Senna en la Secretaría de Audiovisual, la producción audiovisual nacional despegó en todo Brasil, con una fuerza y originalidad impresionantes. La ley de Depósito Legal volvió obligatorio que se conservasen en la Cinemateca Brasileira copias perfectas, matrices digitales o negativos de las producciones realizadas con

⁴ Ver: *Projeto de restauração digital da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade*. Disponible en: <http://www.filmesdoserro.com.br/rest.asp?p=1> [Acceso: 26 de noviembre de 2020].

recursos estatales, que finalmente fueron almacenados con excelencia en la institución.

La Cinemateca se convirtió en un extraordinario centro cultural, con sus departamentos cada vez más organizados, equipos unidos y motivados, lo que hizo de su espacio un sitio cada vez más vivo y acogedor.

En 2005, con el apoyo del Programa Ibermedia, organizamos una pasantía internacional de restauración digital de dos meses, que reunió a 12 pasantes de distintos países de Latinoamérica para el seguimiento de las actividades del proyecto.

Queríamos que nuestra experiencia privilegiada fuera sistematizada en un libro, y ahí empezaron las tensiones. El directorio de la Cinemateca Brasileira no admitía que se revelaran los errores y tropezones del proceso. Querían presentar una narrativa lisa que reafirmara la experiencia de la institución, lo que, desde mi punto de vista, no contribuía a democratizar el conocimiento que tuvimos la suerte de adquirir.

En 2006, la Cinemateca Brasileira albergó el Congreso FIAF, con éxito absoluto de organización y eficacia. No quedaban dudas de que era una institución de punta en el campo de la preservación audiovisual. Se había invertido mucho en equipos sofisticados de restauración digital. Una inversión arriesgada si consideramos las turbulencias y la falta de continuidad que suelen caracterizar a las políticas de este sector en Brasil.

Ya en 2007, último año del proyecto, la relación con el directorio de la Cinemateca Brasileira se volvió realmente muy difícil. Se notaba mucho la insatisfacción de los empleados y el departamento de conservación lamentaba la falta de inversión. Una vez finalizado el proyecto, optamos por difundir la obra restaurada de Joaquim Pedro de Andrade en colaboración con el Arquivo Nacional, en Río. De ahí, las copias circularon por todo el mundo.

Desde entonces, he perdido contacto con la Cinemateca Brasileira y no he seguido las complejidades de las crisis que comenzaron a originarse.



Grande Othelo en una escena de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Foto: Filmes do Serro

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

AA: Hasta donde sé, la actual crisis de la Cinemateca Brasileira se agravó a lo largo de los años, pero no sabría explicar sus pormenores.

Lo que entiendo es que el actual gobierno tiene un claro proyecto de demolición de toda la industria cultural de Brasil. La orden es arrasar con todo, bajo el pretexto de que todo se construyó sobre una ideología de izquierda. El problema, en el caso de la Cinemateca Brasileira, es que está en juego algo demasiado precioso y frágil. Toda nuestra memoria audiovisual está ahí. Y no solo la nuestra.

Hicimos la restauración de la obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade con rigor y dedicación sin límites. Recopilamos soportes de las películas en cinematecas de todo el mundo y los reunimos, fotograma a fotograma, en nuevos negativos y copias. La mayor parte de este trabajo está en la Cinemateca Brasileira. Afortunadamente, también tomamos el recaudo de depositar matrices digitales y otras copias en distintos archivos fílmicos del mundo. Sin embargo, me parece una pesadilla imaginar que se puede perder tanto esfuerzo. Y eso no es nada, si pensamos en todos los títulos que no disponen de material duplicado, en los millares de negativos originales únicos que la Cinemateca abriga.

Desde la sistematización del depósito legal, nosotros, los realizadores, creíamos que la perpetuidad de nuestras obras estaba asegurada. Pues entre la idea inicial de una película y su copia de exhibición hay mucho esfuerzo, está el talento de muchas personas, muchas y muchas historias.

Todo el cine silente brasileño está en la Cinemateca Brasileira... Es absolutamente aterrador, indignante e inaceptable que estemos en esta situación.

GD/FF: ¿Cuál sería, desde tu punto de vista, el mejor modelo de gestión para la Cinemateca Brasileira?

AA: A mí me parece que lo esencial para la gestión de un órgano de preservación de la memoria es tener recursos y autonomía. Lo ideal sería convertir a la Cinemateca Brasileira en una Fundación que reciba recursos gubernamentales, pero que tenga autonomía administrativa para recibir aportes externos, y que sea gestionada por un consejo que elija a su director ejecutivo y apruebe sus planes de trabajo.

Los actores de la clase cinematográfica deben participar de la administración de la Cinemateca Brasileira, pero me parece urgente que la sociedad civil tome conciencia de la importancia de tener un órgano de preservación de la memoria a la altura de nuestra producción audiovisual pasada, presente y futura.

GD/FF: Como productora cultural, directora de cine y coordinadora del proyecto de restauración de la obra cinematográfica del cineasta Joaquim Pedro de Andrade, ¿de qué manera crees que los miembros de la comunidad audiovisual en general pueden contribuir para asegurar una solidez institucional de la Cinemateca Brasileira?

AA: Tengo la impresión de que las organizaciones, asociaciones y entidades del campo audiovisual necesitan movilizarse conjuntamente. Cada uno de ellos debate el tema internamente, pero no hay una unión de todos los ámbitos para una acción común eficaz, capaz de movilizar a la sociedad con el vigor suficiente para cambiar esta situación insostenible. Porque este no es un problema particular de apenas un sector.

El país está apático y se está desmoronando. Intenté contribuir, buscando maneras de solicitar ayuda fuera de Brasil. Me dijeron que ya se estaba haciendo lo necesario, que ya se había articulado todo. Y desde entonces más de 3 meses volaron. No podemos permitir que esto se prolongue.

GD/FF: Este reciente episodio de la Cinemateca Brasileira nos recuerda que la historia de los archivos fílmicos latinoamericanos incluye crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

AA: El rol de permanecer como reducto de resistencia a la estandarización de nuestras culturas por los medios globalizados dominantes. La conservación de nuestra memoria audiovisual es fundamental para la formación de nuevos creadores, para la educación de nuevas generaciones, para alimentar las imaginaciones de todos.

Necesitamos encontrar maneras de devolverle a nuestras imágenes su poder transformador, haciéndolas llegar a la mayor cantidad de público posible, para fortalecernos otra vez como nación, rescatando valores e ideales comunes, esenciales para la construcción de nuestro futuro.

Entrevista a Eloá Chouzal



Eloá Chouzal. Foto: gentileza de la entrevistada

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Eloá Chouzal: Soy investigadora audiovisual y, por eso, viví gran parte de mi trayectoria profesional entre las colecciones fílmicas, buscando, viendo y seleccionando material audiovisual para producciones documentales, películas de ficción y exhibiciones en museos, etc. La Cinemateca Brasileira, que posee la mayor colección audiovisual de Sudamérica, es un sitio obligatorio para un investigador. En prácticamente todas las investigaciones que realicé durante mis treinta años de carrera, trabajé presencialmente en la cinemateca, lidiando con sus distintos materiales, fueran ellos películas, videos, carteles o fotografías. Tengo una relación afectiva muy fuerte con estas colecciones pues las conozco bastante en función de mi trabajo.

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

EC: La Cinemateca Brasileira ya pasó por muchas crisis desde su fundación en 1946, pero nada se compara con la situación que enfrenta actualmente. Resumiendo, esto se debe al contexto político actual de Brasil, que también está pasando por una crisis gigantesca. Un país gobernado por la extrema derecha, con un proyecto de desmantelamiento de instituciones públicas dedicadas a las ciencias, a la cultura, a la educación, al medio ambiente, en fin, a todos los sectores por los cuales el gobierno se siente amenazado y de los que, en consecuencia, manipula noticias y datos. El gobierno de Jair Bolsonaro es, ante todo, un gobierno manipulador y mentiroso, de una ignorancia abismal. Su proyecto político busca eso: hundir al pueblo brasileño en este pozo de ignorancia infinita.

La Cinemateca Brasileira preserva y guarda la memoria, la historia del país en imágenes. Este (des)gobierno se siente amenazado por todo lo que pueda hacer pensar, reflexionar, y la historia nos lleva a este lugar de pensar nuestro presente reflexionando sobre lo que fuimos. Si fuera por el actual gobierno brasileño, la Cinemateca Brasileira ni existiría, esta es la verdad. Consideran que es un desperdicio invertir el dinero público en la preservación del patrimonio histórico.

GD/FF: Como productora e investigadora de imágenes, ¿podrías brindarnos alguna dimensión del impacto que tiene la imposibilidad de acceder a las colecciones de la Cinemateca Brasileira en la producción audiovisual, tanto brasileña como extranjera?

EC: Sí, hay muchas películas paradas por culpa del cierre de la Cinemateca Brasileira. Hay proyectos que solamente pueden completarse con las investigaciones que se estaban realizando dentro de ella. El número más reciente del cual estoy al tanto es de 150 producciones con búsquedas interrumpidas por el cierre de la institución. Por ejemplo, una producción internacional sobre Pelé y un documental sobre el actor

brasileño Grande Othelo, cuyas películas se encuentran todas en la Cinemateca Brasileira. En fin, todos dependemos de la institución para nuevas producciones. Además, otra cuestión es la del depósito legal de películas que recibieron subsidios de la Agência Nacional do Cinema (ANCINE) y cuyas respectivas productoras deben depositar una copia del título en la Cinemateca Brasileira para poder concluir su proyecto. Hay muchos trámites internos a la institución totalmente interrumpidos. La conservación de películas en soportes como el nitrato de celulosa y el acetato de celulosa exige un cuerpo técnico especializado, cotidianamente presente, cuidando, vigilando y evaluando sus condiciones. Nada de eso está sucediendo. Todos los empleados fueron despedidos y las colecciones carecen de los cuidados necesarios. Y eso es trágico, porque las películas pueden perderse, además del riesgo de incendio que provocan los materiales autoinflamables, como el nitrato de celulosa⁵. Es una situación que causa mucha preocupación, porque en 2018 perdimos el Museu Histórico Nacional en Río de Janeiro en un incendio que destruyó un palacio histórico y colecciones de un valor inestimable.

GD/FF: ¿Podrías explicarnos cómo se movilizó la sociedad civil en torno a la Cinemateca Brasileira a lo largo del 2020? Teniendo en cuenta tu relación con las acciones de grupos como SOS Cinemateca Brasileira, Cinemateca Acesa y Associação de Moradores da Vila Mariana,⁶ ¿podrías señalar nos qué tipos de relaciones posibles existen entre un archivo fílmico y la comunidad en donde el mismo está situado?

EC: La movilización ocurrió espontáneamente. A medida que las personas iban viendo las noticias absurdas sobre la negligencia y el abandono por parte del gobierno en la prensa, fueron sintiendo el impulso para hacer algo. El movimiento Cinemateca Acesa, del cual participo, nació así. En una productora, creamos un grupo de WhatsApp y empezamos a incluir personas amigas de distintos campos que podían ayudarnos a replicar nuestra voz en defensa de la institución. En la Associação Paulista de Cineastas

⁵ Nota de los entrevistadores: En los depósitos de películas en soporte de nitrato puede producirse la autoignición, cuando hay una gran inestabilidad climática, con elevación de la temperatura ambiente y de la humedad relativa, y hay gran densidad de material.

⁶ Nota de los entrevistadores: región de la ciudad de San Pablo donde está ubicada la institución.

(APACI) crearon un grupo de trabajo para el caso de la Cinemateca Brasileira, y lo mismo sucedió en la Associação de Moradores da Vila Mariana. Estos grupos, cada cual con su especificidad pero con una preocupación común, que es la defensa de la Cinemateca Brasileira, se reunieron en la primera manifestación que hicimos frente a su sede.⁷ Allí nos conocimos y decidimos unirnos en un frente único junto a los trabajadores de la institución, y así creamos el SOS Cinemateca Brasileira. Este gran frente está formado por vecinos del edificio de la Cinemateca Brasileira, por sus trabajadores, por instituciones relacionadas al cine, como la APACI y la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), y movimientos de los cuales participan personas del campo de la cultura, como periodistas, productores, *performers*, investigadores... todos aquellos que conocen la importancia de la institución. Nuestro objetivo era hacer que más personas supieran lo que es una cinemateca y cuál es su importancia, para lograr que nuestra lucha tenga más apoyo y amplificar nuestra voz.



Manifestación SOS Cinemateca Brasileira, en junio de 2020. Foto: gentileza de la entrevistada

⁷ Manifestación SOS Cinemateca Brasileira, ocurrida el 4 de junio de 2020. Ver: <https://www.instagram.com/soscinematecabrasileira/> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Desafortunadamente, hay muchísimas personas que no conocen la Cinemateca Brasileira. Por ello, fue un desafío explicar, dar entrevistas, hacer *lives* y escribir textos para periódicos que fueran accesibles para todo tipo de personas, escuelas, facultades y audiencias públicas. Para que todos logaran entender y participar de nuestra lucha. Las redes sociales fueron muy importantes en este sentido. Creamos perfiles en Facebook y en Instagram que nos ayudaron mucho con la amplificación de nuestro movimiento.

GD/FF: Este episodio reciente de la Cinemateca Brasileira nos recuerda que la historia de los archivos fílmicos latinoamericanos incluye crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

EC: En su coyuntura actual de crisis, la Cinemateca Brasileira recibió el apoyo de instituciones relacionadas al cine, como el Festival de Cannes, y al campo de la preservación, como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que recientemente editó una serie de videos cortos lanzados para apoyar esta lucha.⁸ Están de nuestro lado y demuestran a la comunidad nacional e internacional que un archivo como este no tiene sólo una importancia local, si no que, por el contrario, todo lo que está guardado allí espreciado y parte de la historia de la Humanidad. El debate existe y percibimos que a los preocupantes desastres naturales que muchas veces pueden afectar a estas grandes colecciones fílmicas, se suman también los “desastres” políticos, como es nuestro caso ahora. Un gobierno que elige la destrucción de la memoria demuestra muy bien sus intenciones. Por eso tenemos que luchar, ¡resistir! Es una guerra ideológica y debemos hacer nuestra parte para evitar el exterminio de nuestra propia historia.

⁸ Ver: *Video messages celebrating the Cinemateca Brasileira*, octubre de 2020. Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/News/Cinemateca-Brasileira-video-messages.html> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Entrevista a Eduardo Morettin




Eduardo Morettin Foto: Christina Rufatto

Gloria Diez y Fabricio Felice: ¿Cuál es tu relación con la Cinemateca Brasileira? A través de un breve resumen, ¿podrías contarnos de qué manera tu vida se relaciona con esta institución?

Eduardo Morettin: En 1986 y 1987, mientras realizaba mi licenciatura en Historia por la Universidade de São Paulo (USP) cursé, como alumno especial, las asignaturas Cine Brasileño I e Historia del Cine impartidas por Maria Rita Galvão, en el entonces curso de cine y televisión de la Escola de Comunicações e Artes (ECA) de la USP. Maria Rita, vinculada a la Cinemateca Brasileira, notó mi interés por la historia del cine brasileño y me recomendó como becario de iniciación científica por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) en el proyecto *Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE] - história e produção*, realizado por la Fundação Cinemateca

Brasileira bajo la coordinación de Carlos Roberto de Souza. De 1987 a 1988, realicé las más variadas investigaciones sobre el cineasta Humberto Mauro y el INCE. En los últimos meses del proyecto fui designado para incorporar las latas de las películas del INCE, que en ese entonces estaban siendo trasladadas de la Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) a la Cinemateca Brasileira. Durante el día, delante de una pila de latas, mi tarea era identificar el contenido de las películas, verificar en términos generales el estado de conservación de los rollos y completar fichas de incorporación. Fueron decenas y hasta hoy guardo una copia de una de ellas en mi despacho en la USP, como señal de la importancia que tiene para mí el trabajo de archivo.



cinemateca brasileira

N.º **00873**

boletim
de entrada


Código do Depositante **008**

Recebido em: **25/11/87**

Origem: **EMBRÁ-FILME**
 Depositante/Remetente: **EMBRÁ-FILME**
 Forma da Incorporação: **DEPÓSITO E RECUPERAÇÃO**
 Finalidade: **ARMAZENAMENTO E RECUPERAÇÃO**

TÍTULO	Rolos	Bitola	Materia	NUMERO
(GETÚLIO VARGAS E CAFÉ FILMO), original, a. v. original, p. única, P15	01	16	DP	01
DIAMANTINA: PASSEIO POR ALGUMAS RUAS E QUAIÇOS), original, a. v. original, p. única, SP50556X, P10	01	16	DN	02
PCA SAENS PEÑA - 18.10.1952), original, a. v. original, p. única, P10, SP50 373x	01	16	DP	03
IGREJAS DA BAHIA, SP50 321X, original, a. v. original, p. única, P10	01	16	DP	04
INVESTIR PARA PROGREDIR, original, a. v. original, p. única, SP50 321X	02	16	ND	05
FUNDO DE BAIÁ, original, a. v. original, p. única, P13	01	16	ND	06
O REI DOS MILAGRES, original, a. v. original, p. única, SP50324 X	01	16	CO	07
(PCA SAENS PEÑA - 18.10.1952), original, a. v. original, p. única, SP50 373x, P10	01	16	DP	08
TOTAL	03			

Observações
 01- original original

Boletim emitido
 em: **11/12/87**

 assinatura

ministério da cultura / fundação nacional de cinema

Ficha de incorporación de materiales filmicos del proyecto *Instituto Nacional de Cinema Educativo - história e produção*, completada por Eduardo Morettin en 1987. Foto: gentileza del entrevistado

Como investigador, ya en el máster y en el doctorado, realicé gran parte de mi trabajo de investigación en la institución. Como profesor universitario desde 2002, busqué todas las maneras posibles de ayudar a la Cinemateca Brasileira en sus distintos frentes. Debido a esta actuación, fui recomendado por los empleados de la institución para integrar su Consejo Asesor, siendo ahí renombrado por distintos

mandatos, hasta 2018, cuando, en la práctica, el Ministerio de Cultura lo desactivó.

GD/FF: En muchas entrevistas, reportajes y textos publicados en Brasil recientemente, la crisis que enfrenta la Cinemateca Brasileira en 2020 parece tener un carácter múltiple: institucional, administrativo, legal y político. Teniendo en cuenta la publicación de esta entrevista en español, dirigida a muchos lectores que quizás desconocen los pormenores de este episodio, ¿cómo explicarías la actual crisis de la Cinemateca Brasileira y su causa?

EM: Desafortunadamente, la crisis sufrida por la Cinemateca Brasileira en 2020 es un ejemplo del *modus operandi* del actual gobierno frente a la cultura, caracterizado por la destrucción, el agotamiento y la asfixia de todas las instituciones bajo su administración.

La entrega de las llaves de la sede por parte de la Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP) –Organización Social que administraba la Cinemateca desde 2018– al representante de la Secretaría de Audiovisual del Ministerio de Cultura, ocurrida el último 7 de agosto, ilustra la disposición general de este gobierno para con el sector. Un hecho grave fue la presencia, ampliamente difundida por distintos medios de comunicación, de vehículos de la Policía Federal y de sus oficiales portando ametralladoras a fin de “garantizar” que la “restitución de posesión” fuera concluida. Por primera vez en su historia, la amenaza de uso de violencia rondaba aquel espacio que es patrimonio de nuestra memoria audiovisual.

En este embrollo conviene señalar que a la ACERP no se le interrumpió el contrato de gestión por una supuesta vinculación al “marxismo cultural”. El único acierto de su administración fue mantener, aunque sea con un número reducido, a las trabajadoras y los trabajadores que siguieron realizando sus distintas y complejas actividades y tareas con esfuerzo y dedicación. Entre los desaciertos, está la sustitución del logotipo creado en 1954 por el diseñador gráfico Alexandre Wollner, un acto simbólico de ruptura con el pasado, seguido por otro más concreto y nocivo: la ausencia de una convocatoria del Consejo Asesor, órgano responsable del cumplimiento de los principios que deben regir la Cinemateca Brasileira e instancia a ser consultada en el momento de elección de un nuevo director. En septiembre de

2018, Carlos Augusto Calil, incansable defensor de la Cinemateca y del cine brasileño, y la escritora Lygia Fagundes Telles, mediante notificación extrajudicial al entonces ministro de cultura, ya denunciaban el desprecio a las prerrogativas que garantizan la autonomía técnica, administrativa y financiera de la institución. Estas prerrogativas, establecidas legalmente en la incorporación en 1984 de la Fundação Cinemateca Brasileira al Estado, por medio de la Fundação Nacional Pró-Memória, fueron creadas precisamente para impedir la distorsión de sus funciones esenciales, cuidando de su buen funcionamiento y vetando, por ejemplo, la transferencia permanente de sus colecciones desde la ciudad de San Pablo a otros lugares.

Recuerdo un comentario de Tiago Baptista, director del centro de conservación de la Cinemateca Portuguesa, acerca de un video publicado en las redes sociales en agosto de 2019: “Cosas muy aterradoras que están sucediendo en la Cinemateca Brasileira...”.⁹ El corto de 5 minutos empezaba con un saludo militar de un diputado del Estado de San Pablo, responsable por la publicación del video en Internet, al lado del entonces superintendente de la ACERP y de dos asesores, siendo uno de ellos un coronel del ejército, que habló de un proyecto de una muestra de películas militares, propuesta que efectivamente no se hizo, pues, como sabemos, el fuerte de este gobierno no es realizar o construir.

La ACERP, por lo tanto, ya tenía sus puestos ocupados por militares y políticos de orientación conservadora que circulaban por la institución, situación que vemos en muchos órganos culturales del ámbito federal, administrados por personas sin preparación para el ejercicio de la función pública.

Sin embargo, este alineamiento “ideológico” no impidió que a finales de 2019 se interrumpiera el contrato de administración entre la ACERP y el Ministerio de Educación, firmado inicialmente en 2015. La TV Escola, también administrada por la

⁹ Ver: ZANINI, Fábio. “Cinemateca é ocupada por militares e políticos contra ‘marxismo cultural’”, *Folha de S. Paulo*, 6 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/cinemateca-e-ocupada-por-militares-e-politicos-contra-marxismo-cultural.shtml> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Organización Social, fue la primera en experimentar la interrupción de su contrato por parte del señor que entonces ocupaba el Ministerio de Educación. El gobierno entendió que el contrato con la ACERP para la administración de la Cinemateca Brasileira, validado a través de una adición al contrato principal firmado entonces con el Ministerio de Educación y el Ministerio de Ciudadanía, también había expirado y por eso se interrumpieron los envíos de fondos a la ACERP –lo que ocurrió ya en 2020. (El lío administrativo provocado por la extinción del Ministerio de Cultura y la transferencia de su estructura a dos ministerios, el de Ciudadanía y el de Turismo, donde se encuentra actualmente la Secretaría Especial de Cultura y la Secretaría de Audiovisual, también colabora para que todo y cualquier proceso administrativo sea más lento e ineficaz).

Las razones de la cizaña entre las huestes gubernamentales son oscuras como todo lo que habita en las mentes de los que hoy ocupan las sedes del poder ejecutivo, desde la presidencia hasta los edificios ministeriales, pero las disputas entre los grupos que están en el poder han dejado víctimas: la Cinemateca Brasileira, sus trabajadoras y sus trabajadores.

Las obligaciones financieras para con los proveedores y empleados fueron incumplidas durante cuatro meses. Ya con la pandemia de coronavirus en curso, más de sesenta empleados y sus familias pasaron a sobrevivir de la ayuda obtenida por innumerables movimientos de apoyo que surgieron durante el periodo. Rápidamente la sociedad se movilizó, y manifestaciones en defensa de la Cinemateca Brasileira fueron organizadas por la Associação Paulista de Cineastas (APACI), que, en la persona de Roberto Gervitz, encuentra la caja de resonancia de todas las demandas y cuestionamientos del sector, y también por los movimientos #SOSCinematecaBrasileira, #SOSTrabalhadoresDaCinemateca, #CinematecaAcesa e Cinemateca Viva, que reúne a las asociaciones de residentes de Vila Mariana, región de San Pablo donde se ubica la institución. Cineastas y actores de distintas generaciones, como Cacá Diegues, Mariana Ximenes, Arnaldo Jabor, Walter Salles, Kleber Mendonça Filho y Jeferson De, entre muchos otros, denuncian la situación de

descuido con las colecciones que ellos, como parte de cerca de los dos mil depositantes que dejaron sus rollos de películas o HDs bajo la guardia de la Cinemateca, ayudaron a construir.

A finales de julio, la diputada federal Jandira Feghali condujo una sesión en la Cámara de Diputados llamada “La crisis en la Cinemateca Brasileira - soluciones urgentes”,¹⁰ un momento de construcción de alianzas y de formulación de propuestas efectivas y concretas para encontrar alguna solución a corto o mediano plazo. No pasa un día sin que la Cinemateca Brasileira sea tema de noticias, de publicaciones en redes sociales o de un podcast. Cabe destacar la manifestación “La Cinemateca Brasileira pide ayuda”¹¹ que hoy cuenta con más de diecinueve mil firmas entre intelectuales, artistas, cineastas, asociaciones nacionales e internacionales. En la ciudad de San Pablo, a través de una movilización conducida por el concejal Gilberto Natalini, se obtuvieron R\$ 680 mil reales para salvar a la Cinemateca Brasileira por medio de enmiendas parlamentarias de concejales de distintos partidos políticos, reunidos en un frente suprapartidista. Un esfuerzo conjunto que confirma la importancia de la institución para el municipio y la preocupación con su destino.

El Ministerio Público Federal también se posicionó sobre esta situación y presentó una acción civil bien fundada contra la Secretaría Especial de Cultura por omisión, considerando que la situación de la Cinemateca Brasileira era de abandono. Esta acción también solicitaba la firma de un contrato de emergencia del gobierno con la ACERP y la institución del Consejo Asesor. Desafortunadamente, la acción fue desestimada por la jueza federal que arbitró el litigio y cuestionada por la Advocacia Geral da União (Cuerpo de Abogados del Estado), en un recurso de finales de julio, entendiendo que las demandas carecían de sentido. La amplia circulación de ideas sobre el tema aún no ha contribuido para que estas dos instancias comprendan de

¹⁰ Ver: *A crise na Cinemateca Brasileira - soluções urgentes*, 30 de julio de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ex_vL4D-aO8&feature=emb_logo [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

¹¹ Ver: *Cinemateca Brasileira pede socorro*, 15 de mayo de 2020. Disponible en: https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/governo_federal_secretaria_especial_de_cultura_sec_cinemateca_brasileira_pede_socorro/ [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

hecho la real dimensión del problema. Entienden que la firma de contratos de emergencia para limpieza, suministro de agua y de electricidad, vigilancia, etc. –servicios ciertamente indispensables sin los cuales ninguna institución puede abrir sus puertas–, indican que la preservación de las colecciones está garantizada. En realidad, lo que confunden es el mantenimiento del edificio con la conservación de películas y documentos. Desconocen tanto lo que está involucrado en las tareas cotidianas de los archivos fílmicos como la necesidad de técnicos especializados, que tengan conocimientos y experiencia para lidiar con las especificidades de los soportes distribuidos en las bóvedas climatizadas de la institución. Doy apenas un ejemplo ilustrativo de los desastres que están en nuestro horizonte. En 2016, pasados tres años de la intervención del Ministerio de Cultura en la Cinemateca Brasileira, punto de origen de la actual crisis, se desató un incendio en un depósito de películas de nitrato de celulosa, soporte fílmico altamente combustible, que destruyó 1003 rollos. Los depósitos donde se almacenan estos rollos siguen todas las recomendaciones para la guarda de este tipo de material. A pesar de todas las precauciones para el almacenamiento de esta colección, es necesario que un técnico, periódicamente y por muestreo, evalúe el estado de conservación de algunos rollos para adelantarse a un eventual proceso de combustión inminente. Sin este técnico, la colección queda librada al azar y bajo los designios de la naturaleza.

Con las llaves de la institución en manos, la promesa de la Secretaría Especial de Cultura y del Ministerio de Turismo era publicar en septiembre o, a más tardar, en octubre, una convocatoria para que una nueva asociación administre la Cinemateca Brasileira. ¡Nada de lo que prometió el gobierno en los últimos meses se ha cumplido! Prevalece el más absoluto descuido, la ineficacia y la falta de preparación para lidiar con la cultura brasileña y sus instituciones. El gobierno sigue “entendiendo” lo que se indicó anteriormente: todo está “funcionando”.

GD/FF: ¿Cuál sería, desde tu punto de vista, el mejor modelo de gestión para la Cinemateca Brasileira?

EM: La Cinemateca Brasileira vivió su momento más productivo cuando fue administrada por un sistema muy similar al que existe hoy, donde una organización sin fines de lucro recibía recursos del Estado para la gestión de la institución. Durante el gobierno de Lula (2003-2010) y hasta 2013, ya en el primer mandato de la presidente Dilma Rousseff, la Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) recibió parte del presupuesto de la Secretaría de Audiovisual, invirtiéndolo fuertemente en infraestructura, servicios y colecciones. Durante este periodo, se modernizó la institución, se adquirieron las colecciones de películas y de documentos textuales del cineasta Glauber Rocha, de los estudios Atlântida y Vera Cruz, de la productora Canal 100, entre otros importantes materiales de nuestra historia y cultura audiovisual. Si hoy la decisión fuera por un modelo administrativo que excluyera las llamadas organizaciones sociales y dejara la gestión de la Cinemateca Brasileira para el Estado, estaríamos ante un escenario temerario, dados los absurdos practicados por los actuales gobernantes. Tampoco es posible pensar la Cinemateca Brasileira aisladamente, apartada de una política pública para colecciones y museos. La Cinemateca corre riesgos pero desafortunadamente en este caso no está sola. Recuerdo con tristeza, para ilustrar esta situación, las trágicas imágenes del incendio en el Museu Histórico Nacional, en 2018.

Cuando escribí un artículo sobre la situación para la revista *Jornal da USP*, elegí, entre los muchos títulos posibles, *El secuestro de nuestra memoria audiovisual*.¹² En este caso brasileño, el responsable por el secuestro es el propio gobierno federal.

GD/FF: Como investigador de cine y profesor universitario, ¿podrías brindarnos alguna dimensión del impacto que la imposibilidad de acceder a las colecciones de la Cinemateca Brasileira tiene en la investigación académica?

EM: En el momento en que contesto a estas preguntas, 10 de noviembre de 2020, la página web del Banco de Conteúdos Culturais (BCC)¹³ que ofrece películas,

¹² MORETTIN, Eduardo. “O sequestro de nossa memória audiovisual”, *Jornal da USP*, 14 de agosto de 2020. Disponible en: <https://jornal.usp.br/artigos/o-sequestro-de-nossa-memoria-audiovisual/> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

telenovelas, reportajes televisivos, carteles, guiones y otros documentos, está caída. En razón de una de las muchas tormentas que azotaron la ciudad de San Pablo el barrio de Vila Mariana quedó sin energía eléctrica por más de diez horas, tiempo que superó la capacidad del generador instalado en la institución. Por ello, distintas bases de datos cayeron, una de ellas es la del BCC. Como no quedan empleados especializados, no hay nadie que pueda restablecer las bases y por eso el acceso en línea a nuestra memoria audiovisual está también vallado. Sumado a esto, tenemos la pandemia y el cierre de las bibliotecas y los centros de investigación. Para los interesados en historia del cine es un año perdido y solamente más adelante podrán dimensionarse las terribles consecuencias de este cierre criminal.

GD/FF: Este reciente episodio de la Cinemateca Brasileira nos recuerda que la historia de los archivos fílmicos latinoamericanos incluye crisis, conflictos y/o escasez de recursos y, muchas veces, son estas las noticias que llegan al circuito de información internacional. Pensando más allá de sus crisis, ¿qué rol tienen los archivos fílmicos latinoamericanos en los debates de la comunidad internacional de la preservación audiovisual?

EM: La crisis de la Cinemateca Brasileira estimuló las manifestaciones de directores, como Martin Scorsese, y de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) que, con la finalidad de llamar la atención sobre el tema, realizó un hermoso vídeo con declaraciones de distintos curadores y responsables de archivos fílmicos y cinematecas de diversos rincones del mundo.¹⁴ Desafortunadamente nada de esto sensibiliza al actual gobierno. El secretario de cultura, que tiene bajo su jurisdicción a la Secretaría de Audiovisual y en consecuencia a la Cinemateca Brasileira, está más enfocado en agradecerle al presidente y a sus hijos. Después de una de las mayores manifestaciones en defensa de la Cinemateca Brasileira que ocurrió el 27 de octubre frente a su sede, en conmemoración de los 300 días de cierre y como reclamo a las autoridades su reapertura inmediata, el secretario publicó en sus redes sociales fotografías ¡en las que aparecía en un puesto de tiro empuñando un fusil al lado de

¹³ Banco de Conteúdos Culturais. Ver: www.bcc.org.br [Inaccesible al 30 de noviembre de 2020].

¹⁴ Ver videos mencionados en nota 8.

los hijos del presidente! Esta es la miserable situación que tenemos que encarar y a mí me parece que a pesar de la importancia de todas las manifestaciones ya hechas y de las que van hacerse, necesitamos reinventar nuestras formas de lucha.

Referencias bibliográficas

MORETTIN, Eduardo. “O sequestro de nossa memória audiovisual”, *Jornal da USP*, 14 de agosto de 2020. Disponible en: <https://jornal.usp.br/artigos/o-sequestro-de-nossa-memoria-audiovisual/> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

ZANINI, Fábio. “Cinemateca é ocupada por militares e políticos contra ‘marxismo cultural’”, *Folha de S. Paulo*, 6 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/cinemateca-e-ocupada-por-militares-e-politicos-contramarxismo-cultural.shtml> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Fuentes electrónicas

Fundo Setorial do Audiovisual. Disponible en: <https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introducao> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Carta aberta em defesa da Cinemateca Brasileira (SP) e da Cinemateca Capitólio (RS), 21 de enero de 2020. Disponible en: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/63-carta-aberta-em-defesa-da-cinemateca-brasileira-sp-e-da-cinemateca-capit%C3%B3lio-rs.html> [Acceso: 22 de noviembre de 2020].

Projeto de restauração digital da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade. Disponible en: <http://www.filmesdoserro.com.br/rest.asp?p=1> [Acceso: 26 de noviembre de 2020].

A crise na Cinemateca Brasileira - soluções urgentes, 30 de julio de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ex_vL4D-aO8&feature=emb_logo [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Cinemateca Brasileira pede socorro, 15 de mayo de 2020. Disponible en: https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/governo_federal_secretaria_especial_de_cultura_sec_cinemateca_brasileira_pede_socorro/ [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Banco de Conteúdos Culturais. Disponible en: www.bcc.org.br [Inaccesible al 30 de noviembre de 2020].

Video messages celebrating the Cinemateca Brasileira, octubre de 2020. Disponible en: <https://www.fiafnet.org/pages/News/Cinemateca-Brasileira-video-messages.html> [Acceso: 30 de noviembre de 2020].

Para citar este artículo:

DIEZ, Gloria y Fabricio Felice. “¿Qué pasa con la Cinemateca Brasileira? Entrevistas sobre la crisis de esta institución en 2020”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 532-576. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/338>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Gloria Ana Diez** es Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires y graduada del posgrado en Preservación Audiovisual del George Eastman Museum - L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation de Rochester, Nueva York. Como especialista en preservación audiovisual trabajó en diversas instituciones a nivel mundial como: la Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro), el George Eastman Museum (Rochester) y la University of Iowa (Ames), entre otros. Perteneció durante seis años al comité editorial de la *Revista Imagofagia* de ASAECA y actualmente integra el comité editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Fue coordinadora del Comité de Archivos y Patrimonio de ASAECA y co-directora del Advocacy Committee de la Association of Moving Image Archivists (AMIA). En la actualidad se desempeña como productora e investigadora de archivo, y participa activamente de RAPA - Red Argentina de Preservadorxs Audiovisuales. E-mail: gloria.ana.diez@gmail.com.

Fabricio Felice es Magíster en Imagen y Sonido por la Universidad Federal de São Carlos, São Paulo, Brasil. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Federal Fluminense, Niterói, Brasil. Trabajó en el campo de preservación audiovisual en los siguientes archivos fílmicos: Archivo Nacional de Brasil, Cinemateca Brasileña y Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde fue el coordinador del sector de investigación de la institución entre 2011 y 2015. Integró el comité ejecutivo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) en el bienio 2013-2015. Es miembro del comité editorial de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. E-mail: fabriciofelice@gmail.com.