

A Fundação Cinemateca Brasileira e a preservação da memória histórica do cinema no Brasil

Sérgio Fiker¹



Resumo

O interesse pela preservação de filmes como documento histórico é de grande importância, pois trata-se do registro de imagens do cotidiano e dos costumes da época contemporânea. A conservação do filme, como material artístico é igualmente importante para os pesquisadores, pois expressa a história do cinema ou da sua evolução técnica, narrativa e sócio-econômica. Esse artigo procura resgatar informações relacionadas com a memória histórica do cinema no Brasil. Além disso, é uma tentativa de acompanhar o contexto de alguns momentos da história da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo, apontando questões relacionadas com a conservação e preservação de filmes no Brasil.

Palavras-Chave: Cinema brasileiro. Memória cinematográfica. Conservação e preservação de filmes.

The Brazilian Film Library Foundation and the preservation of the historical memory of the cinema in Brazil

Abstract

The interest in the films preservation as a form of historical documents is very relevant, as it is the record of the everyday life and images of our contemporary era. Film conservation as a form of artistic material is also very important for the researcher, because it shows the history of film and its technical, narrative and socio-economic evolution. This article presents information about the preservation of the memory of the cinema in Brazil, and some problems and questions related to the conservation of films. Also, it tries to develop an analysis of the context of some moments of the history of the Cinemateca Brasileira, pointing out some issues about the conservation and preservation of film collections in Brazil.

Key words: Brazilian movies. Movie memory. Conservation and preservation of film collections.

Considerações iniciais

Uma das motivações deste artigo é a preocupação em enfatizar a importância e a necessidade da conservação e preservação das imagens registradas nas películas de filme de cinema que representam parte importante da memória visual do país. É, também, uma tentativa de resgatar referências da minha vivência e participação na equipe da Fundação Cinemateca Brasileira nos anos 1970.

A Cinemateca é uma instituição única no Brasil, pois é depositária de um acervo de imagens preciosas do cinema brasileiro. Naquela época, estava instalada em um casarão no Parque do Ibirapuera em São Paulo. Com muito poucos recursos, nosso grupo lutava pela manutenção do seu acervo, tentando evitar um terceiro incêndio. Houve dois incêndios na Cinemateca. Um na primeira sede, na Rua Sete de Abril, na região central da cidade e outro, já no Ibirapuera. Eram “tempos heróicos”...

Procuro aqui situar a história da Cinemateca a partir de um esboço da história do desenvolvimento do cinema brasileiro. Desenvolvi o levantamento de uma filmografia, destacando a importância das obras e suas relações com os contextos de períodos significativos do desenvolvimento do cinema brasileiro. O ponto de partida desse trajeto é o registro das primeiras imagens cinematográficas no país que ocorreu na primeira década do século vinte.

Faço referência, também, à improvisação artesanal e à criatividade peculiar dos cineastas pioneiros dos anos 1920. Em seguida, procuro acompanhar alguns aspectos das diferentes etapas do processo de industrialização do cinema nacional, como desenvolvimento dos estúdios cinematográficos, além de apontar outros momentos significativos, como, por exemplo, o surgimento do movimento Cinema Novo.

Em relação à Cinemateca Brasileira, o seu processo de criação é parte e expressão de um momento histórico particular na cultura brasileira. Sua origem está vinculada a um grupo de intelectuais ligados à Plataforma da Nova Geração, dos anos 1940, engajados na luta pelo fim da ditadura do Estado Novo e preocupados com a expressão cultural. Foram atraídos pela cultura cinematográfica, intelectuais como Paulo Emilio Salles Gomes, por exemplo, que anos depois, iria envolver-se na luta em defesa do cinema brasileiro e produzir importante reflexão crítica a seu respeito.

1 As primeiras imagens

Quando em 1910 houve a rebelião dos marinheiros da esquadra em protesto contra o uso da chibata, o cinema brasileiro não só existia, mas já estava em crise. O episódio foi bastante filmado. O cinegrafista Botelho subiu a bordo do navio capitânia, onde registrou várias imagens, sobretudo de João Cândido, o *almirante negro*, o chefe da revolta. Outra câmera filmou a multidão que se apinhava nas praias para admirar a destreza dos marinheiros rebeldes que conduziam o *Minas Gerais* e o *São Paulo*, os dois encouraçados que eram

motivo de orgulho da marinha brasileira. Foi também filmada a sessão da câmara em que os deputados, sob ameaça dos canhões dos encouraçados, votariam a interdição da chibata. E existiram, também, imagens da posterior deportação dos marinheiros para a ilha das cobras onde muitos morreram de insolação, segundo os comunicados oficiais. Atualmente, não existe um único metro de filme registrando esses acontecimentos. De todos os cinegrafistas que filmaram a revolta, só Botelho guardava metodicamente os negativos.

Rui Barbosa foi muito filmado, mas, no entanto, restam algumas imagens fugazes do jurista visitando a exposição internacional do Rio de Janeiro de 1922. Pinheiro Machado teria posado para um cinegrafista poucas horas antes de ser assassinado. Não resta nada desses registros.

Do ano do centenário do 14 Bis, de Santos Dummont, ainda existem alguns metros de película sobre a chegada do *Jahu* de Ribeiro de Barros e não desapareceram completamente as imagens da revolução de 1930. Da revolta paulista de 1932, acontecimento filmado durante três meses, sobraram apenas cerca de novecentos metros de película, referentes exclusivamente às manifestações na cidade de São Paulo.

Acredito que as imagens e a voz de Getúlio Vargas prestando juramentos de constituições, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luis Carlos Prestes ou as imagens da Central do Brasil no Rio de Janeiro, imagens urbanas de São Paulo nas primeiras décadas do século XX têm um valor inestimável, porque a fonte básica para a história do cinema brasileiro e sua memória são os próprios filmes. Essas imagens que trazem o registro da realidade passada nos informam através de uma memória visual e, uma vez preservadas, conservam a memória do País.

Quanto ao filme de ficção a situação é mais grave. Não resta nenhum dos primitivos de curtas-metragem realizados a partir dos primeiros anos do século XX até 1914.

Desapareceram quase todas as obras significativas de longa metragem – desde *O crime do banhado* feito em Pelotas, em 1913, até *Barro humano* realizado no fim do cinema mudo. Até há pouco tempo, a falta de recursos para a conservação dos filmes mais antigos dos poucos acervos existentes no país apresentava uma realidade dramática. Apesar do desenvolvimento da película de triacetato mais durável, as películas dos filmes mais antigos, eram à base de nitrato, substância fadada à decomposição. Por melhor que fossem as condições de armazenamento, que em geral eram precárias, havia, inclusive, o risco de incêndios, pois a decomposição do nitrato nas latas de filmes, liberava gases que tornavam o acervo autocombustível, sem as adequadas condições de temperatura.

Para conservação das imagens das películas, era necessária uma contratipagem periódica, o que ocasionava uma diminuição gradativa da qualidade das novas cópias obtidas. Além disso, os custos desses processos eram muito elevados, criando um cenário de dificuldades quase intransponíveis para instituições como a Fundação Cinemateca Brasileira, dedicadas à conservação dessa memória. Em determinados períodos, como durante a ditadura militar, a Cinemateca Brasileira não contava com nenhum apoio oficial. Ao contrário, era vista com desconfiança e observada pelos órgãos de segurança e repressão devido a sua militância na área cultural.

2 O início

O primeiro aparelho de filmagem chegou ao Brasil, no Rio de Janeiro em 20 de junho de 1898, trazido por Afonso Segreto, irmão de Pascoal Segreto, empresário teatral e pioneiro na exibição da novidade cinematográfica. Ele havia inaugurado uma sala instalada na Rua do Ouvidor perto da Rua Uruguaiana.

Não havia passado muito tempo, desde que a associação da ótica, câmara escura e sais de prata, realizada entre 1829 e 1839, por Nicephore Niépce e Louis Daguerre, criou a fotografia. Com a decomposição do movimento em fotografias sucessivas, o problema principal do cinema foi desenvolvido pelo francês Marey.

Foram os irmãos franceses Lumière, August e Louis, pesquisadores e donos de uma próspera indústria fotográfica em Lyon, que realizaram a primeira sessão cinematográfica pública em Paris em 28 de dezembro de 1895, onde projetavam numa tela seus próprios filmes. Os Lumière apresentaram o denominado *cinematógrafo* no seu espetáculo, que se realizava no subsolo do Grand Café em Paris, pomposamente chamado *Salão Indiano*. Eram filmes curtos e feitos ao ar livre.

O mais famoso tinha uns quinze metros e apenas registrava a saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon. Alguns outros títulos eram *O Mar*, *A chegada do trem à Estação La Ciotat* e *O jogo de cartas*.

No começo do século XX, houve filmagens e projeções em várias partes do mundo. A técnica cinematográfica teve uma rápida difusão. O cinema não possuía, ainda, locais fixos de exibição: era apresentado nos barracos dos parques de diversões como uma curiosidade científica e uma diversão.

Afonso Segreto, que aprendera a manejar a “maquina de filmar” na Europa, rodou *O préstito do Marechal Floriano para o cemitério* em 29 de junho de 1898, considerado o primeiro filme feito no Brasil. O outro, de 5 de julho de 1898, foi exibido com o título de *A chegada do doutor Prudente de Moraes e sua comitiva ao Arcenal da Marinha*. Nos meses seguintes, Afonso Segreto fez os seguintes filmes: *O Largo de São Francisco de Paula*, *O Largo do Machado*, *Inauguração da Igreja da Candelária*, *A Praia de Santa Luzia*, *O Largo da Carioca*, *A Barca de Niterói* e *O corpo de bombeiros em movimento*.

Entre 1909 e 1910, houve uma significativa efervescência na produção cinematográfica no Rio de Janeiro. O italiano Giuseppe Labanca construiu o primeiro estúdio cinematográfico na Rua do Lavradio. Outra contribuição importante foi do também italiano Paulo Benedette, que levou anos em Barbacena, Minas Gerais, para fazer um filmezinho intitulado *Uma transformista original*, de 1915, cheio de truques à maneira de Georges Méliès. Mudou-se para o Rio de Janeiro e continuou a trabalhar até os primeiros filmes do cinema falado. Benedette treinou um bom número de cineastas e técnicos, *montando* também o primeiro laboratório verdadeiramente profissional no País.

3 Os pioneiros

Nos anos 1920, o cinema brasileiro viveu uma nova fase de expansão. Ainda no ano de 1920, a portuguesa Carmem Santos criou no Rio de Janeiro a empresa Films Artísticos Brasileiros, que lançou *A Carne*, adaptação do romance de Julio Ribeiro. Ainda no Rio, Ademar Gonzaga (diretor do clássico *Barro Humano*, 1928) e Pedro Lima, através das revistas *Para Todos*, *Seleta* e *Cinearte*, tiveram um papel muito importante, publicando informações sobre a produção cinematográfica brasileira e divulgando nomes de atores e atrizes. Essas revistas influenciaram jovens cineastas de outras regiões do país, surgindo pioneiros que diversificam a temática cinematográfica.

Em São Paulo, José Medina lançou *Perversidade*. Em Campinas, no interior de São Paulo, em 1923, foi filmado *João da mata*, drama sertanejo de Abílio Alves. Em Pernambuco, nessa época, foram filmados três filmes importantes baseados em temática nordestina: *Jurando vingar*, em 1925, de Ari Severo e Gentil Roiz, que tinha como cenário um engenho de açúcar, *A itaré de praia*, 1925, de Gentil Ruiz que tratava da vida dos jangadeiros e *Sangue de irmão*, em 1927, de Jota Soares, precursor dos filmes de cangaço.

No Rio Grande do Sul, destacavam-se Eduardo Abelim e Eugenio Kerrigan, que se associaram para dirigir, *Amor que redime*, em 1925. Melodrama urbano, muito comentado em Porto Alegre.

No Rio de Janeiro, já depois do desenvolvimento do cinema falado, houve um filme mudo de caráter densamente experimental, *Limite*, de 1930, obra única de Mário Peixoto, fortemente influenciada pela *avant-garde* francesa.

Era uma época de improvisação artesanal, José Medina, por exemplo, na falta de aparato técnico para iluminação, filmava cenas à luz do sol. Montava cenários de interiores no quintal do seu estúdio e filmava ao meio-dia.

Mas o grande criador dessa época foi o mineiro Humberto Mauro, que depois de *Valadião, o cratera*, filme ingênuo, partiu para realizações sempre mais ousadas, tais como: *Na primavera da vida*, 1926; *Tesouro perdido*, 1927; *Brasa dormida*, 1928 e *Sangue mineiro*, 1929.

Humberto Mauro filmava em Cataguases, zona da mata, interior de Minas Gerais. Com poucos recursos, sem atores, montagem, maquiagem etc, toda a família representava. Improvisava relâmpagos e tempestades usando a luz solar, um pano preto e um regador. Essas produções de baixo custo ficaram conhecidas como o “Ciclo de Cataguases”. Humberto Mauro criou um mito que seria inspiração e exemplo para o movimento do Cinema Novo mais tarde.

4 A indústria

A partir de 1933, a produção cinematográfica brasileira concentrava-se no Rio de Janeiro, principalmente pelo fato da fundação, em 1930, de dois estúdios de cinema organizados em bases industriais: a Cinédia, de Ademar Gonzaga e a Brasil-Vita Filmes, de Carmem Santos. Em 1932, a Brasil-Vita filma *Onde a terra acaba* (adaptação do romance *Senhora*, de José de Alencar) dirigido pelo paulista Otávio Gabus Mendes. Pela Cinédia, é lançado o filme *Ganga Bruta*, dirigido por Humberto Mauro, que havia se mudado para o Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, Humberto Mauro lança *A voz do carnaval* e inaugura o “ciclo carnavalesco” da indústria cinematográfica brasileira e marca a estréia de Carmem Miranda, que atuaria em filmes como *Alô, alô carnaval!* – em 1936.

A Cinédia e a Brasil-Vita produziram uma quantidade formidável de musicais com temas do carnaval, entremeadas de comédias e dramas românticos. A partir de 1935,

sucedem-se as produções dos musicais do cinema carioca. Nesse ano, Oduvaldo Viana dirige *Bonequinha de Seda*, musical de luxo da Cinédia, inspirado nos espetáculos hollywoodianos, tendo Gilda de Abreu com atriz principal.

Durante o Estado-Novo, o cinema nacional voltou-se para a literatura com pretensões de realizar “obras sérias e patrióticas”. Em 1940, a Cinédia filmou *Pureza* dirigido pelo português Chianca Garcia, baseado no romance homônimo de José Lins do Rego, com o ator Procópio Ferreira. *Pureza* recebeu prêmio outorgado pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Em 1945, a Cinédia faria a adaptação de o “*Cortiço*”, de Aluísio de Azevedo dirigido por Luis de Barros, importante diretor do período. Barros dirigiu também filmes como *Samba em Berlim*, 1943, e *Berlim na Batucada*, 1944, comédias musicais sobre a segunda guerra mundial.

Em 1941, foi criada a Atlântida, que lançou Grande Otelo e Oscarito. Estava surgindo a “mina de ouro” da chanchada brasileira. A Atlântida realizava de três a quatro filmes por ano no apogeu da chanchada.

Em 1949, surgiu a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A Vera Cruz queria desenvolver um pólo cinematográfico em São Paulo. Pretendia apresentar-se com uma contraposição ao cinema popularesco representado pela chanchada, caracterizado pela produção rápida e de baixo orçamento. Os empresários cinematográficos paulistas pretendiam construir uma indústria nos moldes do cinema americano. Havia a pretensão de elevar o padrão de qualidade do cinema brasileiro com orçamentos maiores, tecnologia e estúdios modernos, equipes técnicas estruturadas e atores notáveis. A estratégia era atingir o público da classe média urbana.

O panorama da produção do cinema estava mudando. É importante observar que, entre 1935 e 1949, haviam sido produzidos em São Paulo, apenas seis filmes. A criação desses centros de produção teve uma repercussão direta no mercado cinematográfico brasileiro. Entre 1951 e 1955, foram produzidos em média 27 filmes por ano.

5 O Cinema Novo

O Cinema Novo é herdeiro das experiências cinematográficas e do desenvolvimento tecnológico do cinema do início dos anos 60, câmeras mais leves, simplificação na captação de som etc. O Cinema Novo inspirava-se no Neo-realismo italiano e no movimento da *Nouvelle Vague*, identificado com a arte nacional e popular praticada pelos Centros

Populares de Cultura da UNE, os CPCs. O Brasil vivia um processo de renovação cultural. Pressupunha uma prática de autor em contraposição à industrialização cinematográfica.

Os cineastas do Cinema Novo concebiam o filme como matéria de reflexão estética e política. Glauber Rocha era um crítico ao cinema como produto de consumo. “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” expressa uma postura que quer romper com a indústria do cinema concebida com um processo industrial. Paulo Emílio Salles Gomes analisava o Cinema Novo assim:

É parte de um corrente mais longa e mais profunda que se exprimia igualmente através da música, do teatro das Ciências Sociais e da literatura. Essa corrente composta de espíritos chegados a uma luminosa materialidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional.²

O filme *Rio Quarenta Graus*, 1955, e *Rio Zona norte*, 1957, de Nelson Pereira dos Santos, são considerados os filmes de abertura do movimento.

A produção do Cinema Novo é ampla. Na mesma época, em 1958, Roberto Santos filma *O grande momento*, em São Paulo. O primeiro longa metragem de Glauber Rocha é *Barravento*, em 1962; em seguida, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1963, e, depois do golpe militar, *Terra em Transe*, em 1966. Glauber iria realizar outros filmes no exílio, como *Cabezas cortadas*, rodado na Espanha em 1970. Outro realizador importante é Rui Guerra com os *Cafagestes*, de 1962, com Jesse Valadão e a famosa seqüência que exhibe o nu frontal de Norma Benguel. Rui Guerra filmou também entre outros *Os Fuzis*, de 1963.

Arnaldo Jabor realiza *Opinião Pública* em 1967. Entre outros filmes que se destacaram nos anos 1960, temos *Garrincha alegria do povo*, 1963, e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

6 A Cinemateca Brasileira

Nos anos 1940, em plena vigência do Estado Novo, um grupo de intelectuais se reuniu e lançou uma série de depoimentos sobre os problemas sócio-políticos e culturais daquele momento. Em forma de livro, sobre o título de *Plataforma da nova geração*, sua publicação foi um marco significativo. Antonio Cândido de Melo Souza e Paulo Emilio Salles Gomes,

entre outros, analisavam na época, a crise que quase toda uma geração de artistas e intelectuais se encontrava. O fim do Estado Novo apresentava no plano da expressão cultural, de um lado, um ideal autocrático de cultura voltada para o passado e de outro, uma visão do pensamento radical da classe média que se manifestava através dos quadros universitários. Os anos da redemocratização trouxeram uma clara tendência ao engajamento, apesar das diferenças de valores e propostas levantadas pelos diversos setores da intelectualidade participante.

A origem da criação da Cinemateca é parte e expressão de um momento histórico particular da cultura brasileira e está ligada ao movimento de cultura cinematográfica que nasceu em 1940 na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e que levou à fundação do Clube de Cinema de São Paulo por Paulo Emilio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado, ligados ao grupo da Plataforma da Nova Geração. Esse clube foi fechado pelo DEIP, órgão vinculado à censura do Órgão de Imprensa e Propaganda (DIP) que atuava no plano federal.

Em 1947, foi fundado o segundo Clube de Cinema de São Paulo que se transformou na filмотeca de São Paulo. No ano seguinte, a filмотeca foi aceita como membro provisório da FIAF (*Federation Internationale des Archives du Film*). Um ano depois, a Filмотeca de São Paulo, unindo-se ao museu organizado por Francisco Matarazzo Sobrinho (mais tarde o criador da Bienal de São Paulo), torna-se Filмотeca do Museu de Arte Moderna e depois Cinemateca Brasileira.

O desenvolvimento da Cinemateca como instituição está relacionado com um momento de efervescência cultural da cidade de São Paulo em que se multiplicam as realizações de cunho cultural, como a fundação do Museu de Arte de São Paulo (Masp); em 1947, do Museu de Arte Moderna; em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia, TBC. Em 1949, a Vera Cruz e a Bienal de São Paulo em 1951. Essas realizações envolvem empresários como Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho e outros.

Em 1957, a Cinemateca Brasileira, instalada em um dos andares do MAM, na Rua Sete de Abril no centro da cidade de São Paulo, sofre um incêndio de grandes proporções que destrói um terço do acervo de filmes, documentos e peças de museu. A destruição desse patrimônio histórico cultural teve repercussão mundial na época. O incêndio se deveu à falta de segurança e aos inadequados locais onde a Cinemateca estava instalada, sem nenhuma proteção contra o calor que representa perigo para os filmes com base de nitrato, que constituíam a maioria das películas ali depositadas. Outros incêndios de menores proporções ocorreram nos depósitos de filmes no Parque do Ibirapuera, próximos ao prédio da Bienal,

local onde a Cinemateca se instalou posteriormente. Além da questão dos incêndios, prosseguia também a ameaça da dissolução das imagens das películas, devido à falta de condições de conservações das latas de filmes.

A Fundação Cinemateca, posteriormente, passou por fases de quase abandono, refletindo a ausência de apoio econômico e o desencontro e desarticulação das políticas culturais no país.

Considerações Finais

Depois de décadas de lutas pela obtenção de recursos para execução das suas finalidades de preservação e conservação de filmes, o encaminhamento de soluções estruturais recuperam e direcionam a atuação da instituição. A Fundação Cinemateca Brasileira está se instalando numa área onde estava situado o antigo Matadouro Municipal de São Paulo, cujo imóvel foi tombado pelo Conselho do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico do Estado de São Paulo. Na reforma geral do prédio da Cinemateca Brasileira serão usados 4,5 milhões de reais provenientes do BNDES, Petrobrás e da própria entidade.

Esse investimento vai permitir o desenvolvimento e a articulação do trabalho de difusão do acervo com uma nova sala que segue os padrões internacionais de alto nível técnico. Além disso, vai garantir a guarda, preservação e restauração de filmes. No acervo da Cinemateca, estão duzentos mil rolos que correspondem a mais de trinta mil filmes. Entre as obras, produções realizadas no início do cinema no durante Brasil, como *Imagens familiares*, feito em 1909, em Belo Horizonte, e *Os olhos do vovô*, filme de ficção produzido em Pelotas, em 1913. Além disso, há clássicos como *Limite*, de Mário Peixot e, atualmente, em restauração a obra de Humberto Mauro. Há também documentos pessoais do cineasta Glauber Rocha entre outros e do pesquisador Jean Claude Bernardet, além do arquivo de Paulo Emilio Salles Gomes.

O desenvolvimento da produção de filmes no Brasil apresentou uma grande diversidade até o início dos anos 1990. O Estado brasileiro durante o regime militar percebeu a importância de atuar junto às esferas da cultura. Nesse período, vão destacar-se órgãos como o Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória e outros. Uma parte considerável da produção do cinema brasileiro passou a depender de uma política de financiamentos estatais para a sua realização. No início dos anos

1990, no governo Collor de Mello, o cinema brasileiro sofreu um grave golpe com a extinção da Embrafilme.

Depois de um período obscuro, surgiram alguns estímulos para a produção cinematográfica, como a Lei de Incentivo à Cultura, que animou o mercado audiovisual para a captação de recursos.

Atualmente, o cinema brasileiro passa por uma fase que se denominou de a “Retomada” Uma nova fase têm se apresentado com produções como, por exemplo, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, *Central do Brasil*, de Walter Moreira Salles, *Desmundo*, de Alain Fresnot, *Carandiru*, de Hector Babenco e outros.

O cinema brasileiro articula-se dentro de uma realidade de mercado que é global. Segundo dados do Relatório sobre o Desenvolvimento Humano de 2004, da ONU, em menos de 20 anos, o comércio mundial de bens culturais como cinema, vídeo, DVD, música, fotografia, livros, artes visuais etc. quadruplicou de 95 bilhões de dólares em 1980, para mais de 1,3 trilhão de dólares. Desse montante, mais de quatro quintos tem origem em apenas 13 países, e um deles, os Estados Unidos, por exemplo, detêm 85% das bilheteiras de cinema do mundo com filmes de Hollywood.

Os avanços tecnológicos verificados nos últimos anos com o desenvolvimento da tecnologia digital tendem a mudar radicalmente os processos de produção e exibição de imagens. Outras questões se colocam mudando a realidade dos laboratórios e processos químicos aplicados aos filmes.

Finalmente, em relação à preservação e conservação de imagens digitais outra concepção de armazenagem, inclusive em termos de espaços físicos, mais segura e menos complexa tende a ser desenvolvida.

Bibliografia Consultada

ANDRADE, Rudá de. Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil. **Cadernos da Cinemateca**, São Paulo, s/d.

ESTREMER, Manuel Perez. **Nuevo cine Latinoamericano**, Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ORTIZ, Renato. **A moderna Tradição Brasileira - Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

A Fundação Cinemateca Brasileira e preservação da memória histórica do cinema no Brasil

MOTTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira(1933-1974). São Paulo: Ática, 1977.

¹ Doutor em Educação (USP). Professor do curso de História da Unilassale. Desenvolve trabalho em Ciências Sociais aplicadas aos estudos da Cultura e da Educação.

²GOMES Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. RJ:** Paz e Terra, 1980, p. 82.