

Fogo na cinemateca brasileira! negligência governamental e abrasamento da memória

Fire at the Brazilian Cinematheque! Government Neglect and Memory Burning

Paulo Nunes^a, Raiany Eduarda Silva.

^aUniversidade Federal de Itajubá. E-mail: paulonunes@unifei.edu.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre a preservação e o desmantelamento da memória sócio-histórica nacional mediante a perspectiva de imagens incendiárias, tendo o fogo como elemento capaz de embever e integrar o imaginário coletivo. A partir desse pressuposto, foi feito um inventário não exaustivo de episódios em que as brasas saltaram para as instituições culturais e de preservação da memória coletiva no país, dando destaque a cinco incêndios ocorridos na Cinemateca Brasileira. Tendo por alicerce metodológico os estudos de Aby Warburg e Didi-Huberman, bem como os suportes teóricos de Susan Sontag e Phillippe Dubois acerca da leitura das imagens, o artigo utilizou-se, principalmente, da indicialidade e da sobreposição de imagens para a apresentação de uma prancha em fotografias P&B como uma coleção de memórias e eventos, onde brasas e cinzas são relacionados à luz e sombras, revelando o vínculo entre o que é lembrado e o que é, deliberadamente, esquecido. Como resultado, o presente trabalho demonstra a crise da memória coletiva através de imagens incendiárias, as quais estão ligadas ao imaginário brasileiro, confirmando a hipótese de que o perecimento da identidade nacional é legitimado e permitindo que a conflagração da memória nacional seja tanto metafórica quanto real.

Palavras-chave: Memória; incêndio; Imagens incendiárias; Instituições de memória; Estudos culturais; Fotografia.

Abstract: This paper aims to reflect on the preservation and dismantling of the national socio-historical memory through the perspective of incendiary images, with fire as an element capable of enrapturing and integrating the collective imagination. Based on this propose, a non-exhaustive inventory of facts in which embers jumped to cultural institutions and the preservation of collective memory in the country was made, highlighting five fires that occurred at the *Cinemateca Brasileira*. Based on the studies of Aby Warburg and Didi-Huberman, as well as the theoretical support of Susan Sontag and Phillippe Dubois on the reading of images, the research used mainly the indiciality and the superimposition of images for the presentation of a board in B&W photographs as a collection of memories and events, where embers and ashes are related to light and shadows. revealing the link between what is remembered and what is deliberately forgotten. Concluding, the present work demonstrates the crisis of collective memory through incendiary images, which are linked to the Brazilian imaginary, confirming the hypothesis that the perishing of national identity is legitimized and allowing the conflagration of national memory to be both metaphorical and real.

Keywords: Memory; fire; Incendiary images; Memory institutions; Cultural studies; Photography.

Submetido em: 04/12/2024.
Aceito em: 13/03/2025.

1 INTRODUÇÃO

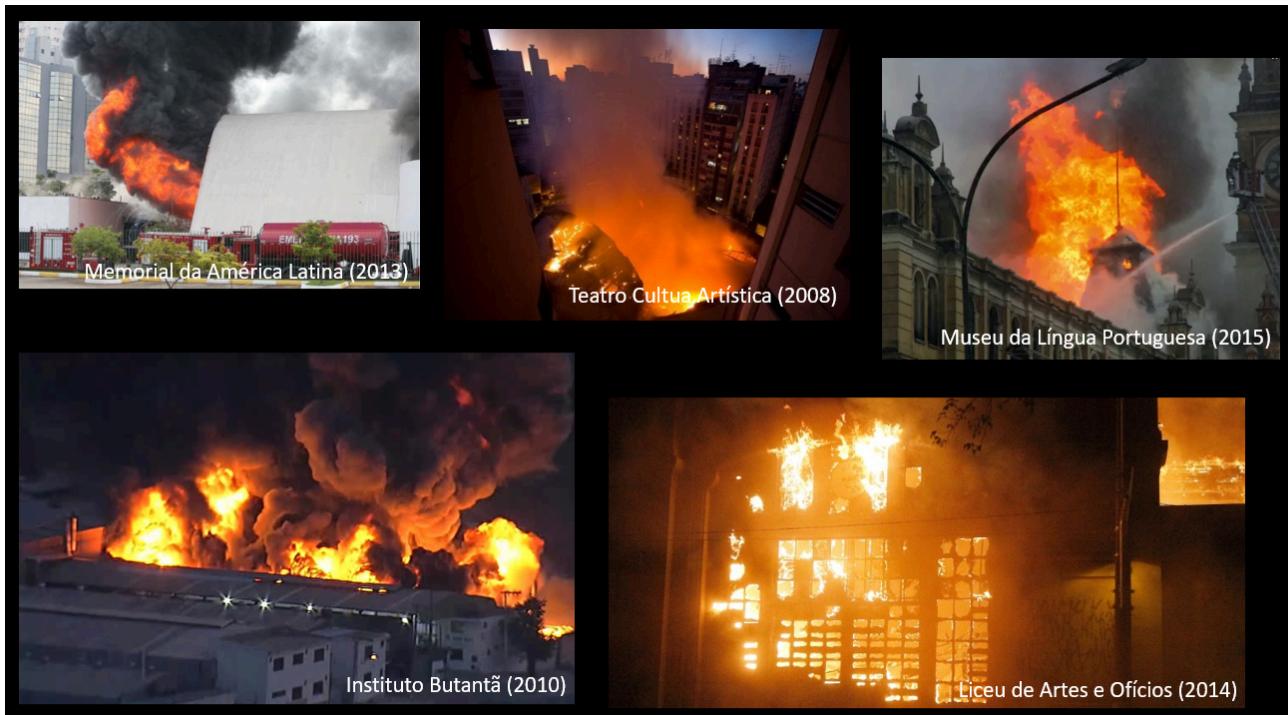
A história recente do Brasil tem colecionado múltiplos casos de incêndios em patrimônios históricos e equipamentos culturais emblemáticos, que tiveram seu ponto de culminância na trágica queima do Museu Nacional do Rio de Janeiro, ocorrida no dia 2 de setembro de 2018. Tal episódio ajudou a comprovar a triste e criminosa constância do consumo de prédios e acervos causada pelas chamas de nossa negligência política e administrativa, especialmente a partir de 2016. Essa e muitas outras construções fundamentais à preservação da memória de nosso país foram quase inteiramente destruídas pelo fogo (Bochner, 2018), comprovando que o perecimento das instituições de conservação de nossa memória coletiva está, para lá dos sinais de apatia frente aos novos arranjos de poder (Hamel, 2023), associado ao despreparo ao combate aos incêndios.

Investigando esta problemática, seus porquês, derivas e continuidades, neste artigo nos propomos a elaborar um inventário não exaustivo dos incêndios que acometeram as diferentes instituições de preservação da memória nacional durante a segunda metade do século XX e início do século XXI. Na busca pelas fontes de pesquisa foi utilizado o acervo digital do Jornal *O Estado de São Paulo*, o qual evidenciou a ausência de cautela do Estado do Rio de Janeiro no tocante ao arruinamento do conjunto de saberes e de bens materiais e imateriais de seus equipamentos culturais (Leite, 2018). No artigo *Fogo já destruiu vários acervos no Brasil*, o autor pontua ocorrências de incêndios importantes: o Palácio do Catete, que abrigava o Museu da República no Rio de Janeiro, em 1969; o Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1981; o Museu de Arte Moderna (MAM - RJ), em 1978 e 1982; e o antigo Museu do Índio, no Maracanã, em 2013 (Leite, 2018). Tais episódios constituem um passado desolador no que diz respeito à preservação da cultura brasileira na capital carioca.

Nesse estado, para além dos museus, nota-se o abandono deliberado de outros equipamentos públicos, sendo as instalações da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) o exemplo mais emblemático dessa situação. Suas unidades acadêmicas já arderam diversas vezes em chamas (Ferreira, 2020; Gonçalves, 2018; Leite, 2018; Souza, 2009), a exemplo dos incêndios ocorridos na Capela São Pedro de Alcântara, em 2011; na Faculdade de Letras, em 2012; no Centro de Ciências da Saúde (CCS), em 2014; e no oitavo andar do prédio da Pró-Reitoria de Gestão e Governança, em 2016. Finalmente, e como citado na abertura deste artigo, no ano de 2018 uma tragédia já prenunciada pelo descaso para com o patrimônio público efetivou-se (Bochner, 2018; Ferreira, 2020; Gonçalves, 2018; Leite, 2018; Souza, 2009): o Museu Nacional do Rio de Janeiro foi acometido de um incêndio que converteu em cinzas os cerca de 20 milhões de itens de seu acervo (Gonçalves, 2018).

Transladando o inventário realizado para o estado de São Paulo, os achados da pesquisa realizada corroboram o triste cenário de salvaguarda da memória coletiva nacional. Apenas nas duas primeiras décadas deste início de século, as chamas já tomaram o Centro Cultural São Paulo, em 2007; o Teatro Cultura Artística, em 2008; o Instituto Butantan, em 2010; o Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na Universidade Estadual de Campinas, também em 2013; o Auditório Simon Bolívar, pertencente ao Memorial da América Latina, em 2013; o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em 2014; e o Museu da Língua Portuguesa, em 2015.

Figura 1 – Arranjo: Arde o Estado de São Paulo



Fonte: internet, montagem pelos autores.

Para lá dessas trágicas ocorrências, na busca realizada no interstício temporal determinado pela pesquisa chamou a atenção a sucessão de conflagrações ocorridas na Cinemateca Brasileira, localizada na capital paulista. Cinco incêndios acometeram suas dependências, registrados nos anos de 1957, 1969, 1982, 2016 e, novamente, em 2021, evidenciando a sutil negligência na conduta da gestão desse importante acervo público. Em razão dessa triste repetição, escolhemos a Cinemateca como caso a ser apresentado na parte principal desse texto. A reincidência do abrasamento sobre essa entidade, bem como a perda recorrente de obras e documentos audiovisuais insubstituíveis que salvaguardam nossa memória imagética na instituição revela, por conseguinte, o quão frágil são as políticas públicas de proteção ao patrimônio e à identidade nacional.

Com os dados inventariados em mãos, chamou-nos a atenção que tais incêndios tenham acometido, repetidas vezes, instituições vinculadas à memória

imagética do país, sejam por constituírem-se de arquivos específicos de imagem (Museu da Imagem e do Som e Cinemateca, por exemplo), seja por servirem de repositório de importantes acervos de pintura e fotografia da coleção nacional. Somado a isso, outro fato importante notado no processamento dos resultados encontrados foi perceber a força narrativa presente nas imagens dos incêndios noticiados pelas fontes secundárias de pesquisa, motivo que nos levou à tessitura do argumento principal, especificamente, em torno das fotografias dos incêndios. Nelas, a presença do fogo ajuda a clarificar, de diferentes modos, a crise de memória em curso no cenário brasileiro.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: FOGO, DEVIR E IMAGENS SOBREVIVENTES

O cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses e nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se. (Heráclito *apud* Martins, 2007, p. 62).

Remontando ao pensamento heraclitiano, aquilo que torna o mundo o que ele é, a substância primordial da natureza, é simbolizada pelo elemento fogo. A ele está vinculado o conceito de devir, isto é, o movimento constante e dinâmico da matéria estruturante do nosso macrocosmo.

De modo extemporâneo, a ideia de *soprar as brasas* proposta pelo filósofo Didi-Huberman dialoga, justamente, com o *vir a ser* do fogo tomado como arché primordial para o estudo de imagens. Por sua “essencial vocação para sobrevivência” (Didi-Huberman, 2015, p. 316), as imagens constitutivas dos inventários arqueológicos, ao transitarem entre as chamas e tornarem-se chamuscadas e queimadas, são um vestígio memorável da impossibilidade de compreender aquilo que foi construído sem também perceber o que foi destruído. Aqui, a brasa assume, metaforicamente, o lugar da informação na fronteira entre apagamento e avivamento, entre morte e ressurreição. Ao tocar o real, a imagem arde por causa da *destruição*, do incêndio que quase a pulverizou, de que ela escapou e de que hoje, por conseguinte, pode oferecer o arquivo e a possível imaginação (Didi-Huberman, 2015, p. 316).

Essa leitura sugere-nos deduzir que os repositórios de memória estão embebidos pelo devir, que transformam-se no decorrer do tempo, condicionados por determinantes físicos, culturais, sociais e históricos.

As imagens, em especial as fotografias, têm sobretudo a finalidade de registrar momentos, validar acontecimentos e ser um lembrete do real. Segundo Sontag (1977, p. 16) “Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu.”, as imagens tornam-se uma coleção de memórias e eventos, e o fotografar é um rito social que busca resguardar a sobrevivência dos acontecimentos (Sontag, 1977). Nesse sentido Philippe Dubois (1998) apresenta em seu livro *O ato fotográfico e outros*

ensaços a compreensão da fotografia como traço de um real, onde versa sobre a condição indicial da fotografia, isto é, a imagem fotográfica como índice - ou ainda foto-índice. Em síntese, o índice é, segundo Dubois, a lógica que “afirma a nossos olhos a existência do que ela [a imagem] representa, mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação.” (Dubois, 1998, p. 52).

Sontag (1977) e Dubois (1998) concordam que a significação das fotografias depende da interpretação dos participantes da leitura de imagens, conferindo a estas certa dinamicidade. À vista disso, há de se contestar até que ponto podemos confiar na imagem como descrição do mundo? Apesar da distorção da imagem (em razão das múltiplas interpretações), esta é capaz de guardar e ressuscitar memórias, sentimentos, pensamentos, ações, eventos, sendo, portanto, importante ferramenta para registro - mesmo que momentâneo - da vivência brasileira.

Embora, por vezes, a ocorrência das chamas ocasione o apagamento da memória brasileira nos museus e outras instituições do gênero, ela pode configurar-se, ainda, como importante agente de visibilidade do patrimônio e acervo incendiado. Ao pontuar a história, os incêndios tornam-se uma representação do mundo, isto é, um *Imago Mundi* (Didi-Huberman, 2015), cuja leitura é capaz de resgatar a memória nacional, ainda que revele momentos de crise e de violência contra esta. Nessa dinâmica, cabe à sociedade e seus diferentes grupos refletir sobre as consequências negativas, mas também positivas, engendradas pelos episódios incendiários, sejam eles acidentais ou criminosos.

O fogo, assim como a memória, não é estático, não apresenta um simbolismo único. Enquanto força que impulsiona a humanidade, ele opera de modo fecundo: para além de favorecer a evolução e adaptação humana, as chamas, quando

compreendidas sob a ótica do devir heraclitiano, integram a natureza e a modificam. Sua deflagração representa dinamicidade e, como tal, apresenta interpretações distintas, pois, à medida que o fogo extingue parte do acervo das instituições de preservação de memória, ele relaciona-se, por conseguinte, à própria memória, configurando-se como instrumento de visibilidade do acervo queimado e da transformação da sociedade. Cechinel (2020), nesse sentido, propõe que o simbolismo do elemento não finda em si mesmo quando o tema de estudo com o qual ele se relaciona se trata de obras, arquivos e documentos.

Quando fragmentos histórico-culturais são resgatados, eles ardem em chamas diante de todos, são reverenciados e valorizados, mas, passada a euforia desta novidade, tornam-se apenas fumaça, rastro outro de sua existência. Dissupõe-se o descaso para a manutenção das instituições, favorecendo uma decadência que, especialmente no Brasil, tem tido um final tristemente conhecido. Não raro, nossos acervos são acometidos por incêndios criminosos, antevistos por indícios de falta de manutenção predial e negligenciados pela gestão pública. Em meio a este cenário calamitoso, faz-se importante evocar a sobrevivência das imagens proposta pelo filósofo Didi-Huberman:

Arde a imagem. Por causa do *real* de que ela, a um dado momento, se aproximou [...]. Arde por causa do desejo que a anima, [...] da urgência que ela manifesta [...]. Arde com a *aurora*, quer dizer, com a possibilidade visual [...]. Arde por causa da *dor* de onde provém, e que transmite a quem quer que tome o tempo de a ela se apegar (Didi-Huberman, 2015, p. 316-317).

Baseada nesses pressupostos, a presente pesquisa versa sobre a relação existente entre as imagens incendiárias da Cinemateca Brasileira e a crise da memória nacional. A partir desta temática, discutir-se-á o vínculo existente entre fogo

e memória; mesmo que os acervos sucumbam ao calor, as fotografias dos incêndios que consomem as instituições são vestígios do que a inércia é capaz de provocar e podem vir a ser potência para a capacidade de se erguer das cinzas e seguir na luta da preservação da memória coletiva nacional, a qual não tem sido devidamente valorizada pelo aparato estatal.

3 METODOLOGIA

Em formato ensaístico, o presente artigo advém de uma pesquisa de natureza qualitativa, exploratória e bibliográfica. A partir de uma revisão de literatura e pesquisa não exaustiva de imagens fotojornalísticas, o artigo busca compreender o abrasamento da memória no Brasil não como evento apenas de caráter metafórico, mas também de presença tangível, vide a urgência demandada pela destruição das instituições nacionais de preservação cultural sócio-histórica.

Dando especial ênfase aos cinco incêndios ocorridos na Cinemateca Brasileira, bem como à história e à importância dessa instituição para a preservação da memória nacional, foram mapeadas fotografias através do acervo do jornal *O Estado de São Paulo - O Estadão*. Inicialmente, notícias acerca dos incêndios foram procuradas no site online de pesquisa Google, o qual direcionou os autores ao acervo do *Estadão*, que, além dos relatos, continha fotografias da Cinemateca em chamas. A partir delas, e com base no método *Forma Atlas* do historiador da arte Aby Warburg (2010), o material foi organizado em uma prancha de “imagens incendiárias”, onde estarão relacionados elementos como fogo e cinzas à luz e sombras nas fotografias em preto e branco (P&B), buscando resgatar vínculos com a memória e com o esquecimento da Cinemateca.

O uso de prancha fez-se pertinente no desenvolvimento dos dados levantados

tendo em vista que se trata de um método “híbrido como linguagem e como forma de pensamento” (Maciel, 2018, p. 196), ajudando-nos a decifrar a leitura e a apreensão dos eventos incendiários ocorridos na Cinemateca Brasileira a partir de uma narrativa própria, na fronteira entre a escrita ensaística e o pensamento filosófico, e em busca da conflagração de novas sínteses.

Na introdução deste artigo, é apresentado um arranjo, uma coleção de imagens com o objetivo de interpretar uma parte do real: a trajetória dos incêndios que acometeram as instituições brasileiras. O arranjo configura-se, portanto, como o recorte de uma prancha, de modo que se evite o excesso, dando foco a uma especificidade daquilo que é narrativa imagética da realidade

Retomando a Filosofia Heraclitiana citada anteriormente, a metodologia warburguiana incita-nos a conceber um instrumento visual caracterizado, justamente, pela colagem das imagens em devir, isto é, a partir da remontagem de recursos visuais. Nesse viés, a compreensão de imagens como linguagem para apreensão do real, das múltiplas ressignificações entre história e memória, estabelece-se a partir do saber-imagem descrito pela Forma Atlas de Warburg, uma vez que, pela disposição em prancha:

as imagens se deslocam por diferentes circuitos culturais [...] agrupando-se mesmo sem motivos aparentemente evidentes. (Maciel, 2018, p. 191).

Os diálogos com o pensamento de autores clássicos como Susan Sontag, Didi-Huberman e Phillippe Dubois, ajudarão a respaldar a leitura das fotografias escolhidas como processo capaz de ressignificar a realidade. Tal como afirmado por Rubiano (2013), a cultura visual tem sido responsável por modificar o modo como a sociedade adquire sua herança cultural, ficando a cargo do

fragmento fotográfico a construção de sentido coletivo. Nessa dinâmica, o espectador não apenas recebe tais informações, como também contribui para a reformulação destas, uma vez que é impossível estudar a imagem sem ser afetado e afetá-la.

Fazendo uso dos mesmos autores, notar-se-á que as fotografias podem se converter a uma mera coleção de informações sobre eventos que se sobrepõem ao longo do tempo. Aqui faz-se necessário ponderar sobre uma advertência importante: do mesmo modo que o nada de imagens pode representar o vazio de memória, o excesso delas pode funcionar como um mecanismo que impede o leitor de ver para além da dança repetitiva e maçante de imagens no *Imago Mundi* contemporâneo (Didi-Huberman, 2015). Em ambos os casos, falta e excesso, não pode haver interpretação possível, tendo em vista que, assim como a ausência de imagens decorre da inexistência de um objeto de análise substancial, a saturação delas pode ofuscar o conjunto de noções, sentimentos e memórias que poderiam vir a serem externadas.

Por fim, realizar-se-ão análises sobre as causas dos incêndios em relação com o descaso da gestão da Cinemateca, com a passividade social e a normalização histórica dos incêndios nos museus e instituições de salvaguarda da cultura no país. Por todos os motivos aqui citados, as imagens presentes na prancha foram escolhidas “a dedo”, e corroboram novas conflagrações sobre o tema da pesquisa, entendidas como possibilidade capaz de revelar o quão efêmera a existência do patrimônio histórico pode ser, especialmente, quando sua manutenção é preterida pelo poder público.

4 CINEMATECA À BAILA DAS CHAMAS DA NEGLIGÊNCIA

Fundada em outubro de 1946, a Cinemateca Brasileira constitui o maior

conjunto de filmes da América do Sul, possuindo um “vasto acervo documental [...] sobre a produção, difusão, exibição, crítica e preservação cinematográfica” (A cinemateca, [202?]). Atualmente, a instituição é constituída de uma sede principal, localizada na Vila Clementino, e de outros três depósitos de acervo satélites distribuídos no Parque Ibirapuera, na Vila Mariana, e na Vila Leopoldina, todos na cidade de São Paulo.

Apesar de sua importância, a entidade resiste, desde sua criação, à ausência de pertencimento no organograma das entidades de patrimônio e memória do governo federal (Ferreira, 2020). Historicamente, pode ser entendida como:

uma teia emaranhada de organizações privadas em mudança, ministérios do governo, rupturas políticas e acidentes desastrosos. (Sadlier, 2021, p. 595).

Sua trajetória iniciou-se em meio à censura e à repressão do governo de Getúlio Vargas, motivo pelo qual a instituição teve suas ações pausadas à força em 1941 (Ferreira, 2019; Souza, 2009), mesmo tendo emergido pouco tempo antes, em 1940, por meio da composição de uma associação privada. Na época, o Primeiro Clube de Cinema de São Paulo foi criado com o objetivo de promover discussões no âmbito da produção e da preservação cinematográfica brasileira. Seus fundadores, o historiador Paulo Emílio Sales Gomes, o professor Décio de Almeida Prado e outros colaboradores, reiniciaram suas atividades, em 1946, com a fundação do Segundo Clube de Cinema de São Paulo.

A mudança de entidade privada para departamento de uma instituição pública ocorreu a partir da vinculação do então Clube como Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1949 (Carvalho, 2020). Logo após, as problemáticas administrativas e financeiras ocasionaram a cisão entre o

museu e sua Filmoteca, a qual veio a tornar-se um entidade pública e autônoma em 1956, denominada Associação Civil Cinemateca Brasileira (Sadlier, 2021; Ferreira, 2020; Souza, 2009).

Apesar de desassociada do MAM-SP, a Cinemateca Brasileira permaneceu no mesmo local, Edifício Guilherme Guinle, junto à rua 7 de Abril, no centro da capital paulista. Ali, no dia 28 de janeiro de 1957, a instituição ardeu em chamas pela primeira vez. O incêndio ocorreu devido a autocombustão dos rolos de nitrato de celulose, material altamente inflamável e que ocasionou não só a perda de um terço do acervo da instituição (Ferreira, 2020), como também a destruição de boa parte de sua estrutura predial, minando a incipiente luta pela preservação cinematográfica no país (Ferreira, 2020; Sadlier, 2021; Souza, 2009).

Após esse primeiro incêndio, a Cinemateca teve seu acervo realocado para depósitos localizados no Parque Ibirapuera, mas não obteve sucesso no que concerne às demais iniciativas de subsídio, a exemplo de investimentos em um corpo técnico especializado e em uma estrutura apropriada à conservação dos rolos de nitrato e acetato. Assim, com a finalidade de ser amparada, a instituição converte-se em fundação no ano de 1961, assina um convênio com o Governo paulista e torna-se uma entidade cujo funcionamento se daria a partir de um tripé de atuação estabelecido por seu fundadores (Ferreira, 2020; Sadlier, 2021; Souza, 2009). Nesse viés, a Cinemateca preocupar-se-ia com a pesquisa dos conteúdos audiovisuais, com a conservação/preservação do acervo e com a difusão/exibição do cinema como patrimônio cultural. O Estado paulista, por sua vez, deveria providenciar os recursos necessários à realização das duas primeiras dimensões, enquanto o último não teria intuito monetário (Ferreira, 2020; Sadlier, 2021; Souza, 2009).

Mesmo com o convênio firmado, pouco se fazia para a manutenção e

preservação da instituição, motivo pelo qual foi criada, em 1962, a Sociedade dos Amigos da Cinemateca (SAC), uma associação civil cuja função principal seria auxiliar na efetivação da difusão do cinema nacional. Embora essencial, a assistência da SAC junto ao setor financeiro da instituição, não foi suficiente para evitar que a Cinemateca Brasileira fosse assolada, uma vez mais, pelas labaredas de seu segundo incêndio, ocorrido em fevereiro de 1969. Segundo o jornal *O Estado de S. Paulo* (*Fogo [...]*, 1969), na ocasião foram queimados dois mil filmes de nitrato, correspondendo a um quinto de todo o acervo de imagem da coleção.

No decorrer de, aproximadamente, vinte anos, o cenário de abandono para com a Cinemateca Brasileira pouco mudou. Foi nesse panorama que, em 1982, a entidade sofreu seu terceiro incêndio, desta vez, no depósito localizado próximo ao portão quatro do Parque Ibirapuera. Repetindo os gatilhos de fogo anteriores, a falta de manutenção e cuidado para com os rolos de filmes de nitrato ocasionou a autocombustão do material, acumulando o estrago já existente no patrimônio resguardado pela instituição.

Para tentar suprir suas necessidades mínimas, o órgão foi incorporado ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), em 1984, através da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), tornando-se uma entidade autônoma incorporada ao governo federal (Ferreira, 2020). A partir de então a Cinemateca Brasileira passou a padecer dos trâmites a cada ciclo de gestão: em 1985, manteve-se incorporada à FNPM, com esta pasta agora pertencente ao Ministério da Cultura (MinC) (Ferreira, 2020); de 1985 a 1991, esteve associada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC) e, em 1994, passou a ser um órgão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (Ferreira, 2020; Souza, 2009), com sua sede transferida para o antigo matadouro municipal na Vila Clementino, local onde permanece até a atualidade (A Cinemateca, [202?]).

Em 2003, a fundação se torna um órgão pertencente à Secretaria do Audiovisual (SAv), subordinada ao MinC (Ferreira, 2020). Apesar de ter fomentado ações que auxiliaram na manutenção e na modernização da instituição, esta última mudança foi, também, responsável por gerar uma série de conflitos de gestão. Em meio à sua volubilidade administrativa e financeira, a Cinemateca deparou-se com o quarto incêndio de sua história, em fevereiro de 2016, o qual provocou perda de um total de 1003 bobinas (A cinemateca, [202?]), sendo sua maioria composta por originais de produções brasileiras que não possuíam cópia.

Durante o período em que Michel Temer foi presidente, de maio de 2016 a dezembro de 2018, o MinC foi gerido por três diferentes chefias, e somente em março de 2018 o último ministro estabeleceria um contrato entre o MinC, o Ministério da Educação e a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp) para proteção do acervo filmico. Tal acordo garantiu que esta última associação tornar-se-ia responsável pela administração da Cinemateca Brasileira, sob a supervisão da SAv (Ferreira, 2020).

Em 2019, Jair Bolsonaro, então presidente, além de desmantelar o MinC, tornou a Cinemateca Brasileira responsabilidade do Ministério do Turismo (MTur), ainda em ligação direta com a SAv, a qual ficou subordinada à Secretaria Especial de Cultura (SEC). Para agravar ainda mais a crise institucional em curso no âmbito da pasta da cultura, um ano depois o contrato com a Acerp não foi renovado (Sadlier, 2021). Consequentemente, a entidade deixou de receber os recursos mínimos necessários à sua manutenção e permanência. Ainda assim, a associação geriu a Cinemateca até agosto de 2020, momento em que houve a demissão dos trabalhadores responsáveis por proteger os materiais audiovisuais abrigados pela coleção. O retorno da administração por parte da SAV, requeria a contratação de novos

trabalhadores especializados por parte do governo em curso, o que não se efetivou. Diante desse cenário de negligência e leniência administrativa, a Cinemateca Brasileira ardeu em chamas pela quinta vez no decorrer de sua história, em julho de 2021.

O prédio atingido pelo fogo constituía-se de um galpão onde eram armazenados cerca de um milhão de arquivos da Embrafilme, antiga empresa nacional cinematográfica (Sadlier, 2021). Segundo esse autor, foram feitos uma série de manifestos pró-Cinemateca e alarmes sobre a possibilidade de incêndio na instituição devido a autocombustão do nitrato, mas, ainda assim, o governo não tomou as providências necessárias para evitá-lo.

Tememos pela morte da memória brasileira social, histórica, cultural, cinematográfica e audiovisual. A Cinemateca Brasileira é uma instituição complexa, que exige constância nos recursos e na atuação de sua equipe técnica especializada. Dada a situação atual, pleiteamos o retorno imediato dos trabalhadores para seus respectivos postos de trabalho, cuja experiência é fundamental para a recuperação da instituição [...]. Sem trabalhadores você não pode preservar coleções (Manifesto [...], 2021, p. 593).

Diante da leitura desse trecho do manifesto publicado pelos trabalhadores da Cinemateca, na véspera do incêndio ocorrido em 2021, é possível pensar que o desastre em questão pôde ser premeditado. No documento, os trabalhadores afirmam que “[...] depois de quase oito meses sem zeladoria especializada [...] estamos testemunhando uma tragédia.” (Manifesto [...], 2021, p. 593), uma vez que acervo histórico não recebia as devidas manutenções, estando sujeito a degradações de inúmeras ordens, tal tragédia torna-se prenunciada. Infiltrações, vazamentos e quedas de energia vinham provocando problemas no gerador e nos sistemas de ar do edifício,

motivos que favoreceram a autocombustão dos filmes em rolos de nitrato de celulose. A Secretaria Especial da Cultura do governo federal, na época o órgão responsável pela Cinemateca, já havia sido alertada quanto aos riscos os quais a instituição passava e, ainda assim, manteve congeladas as verbas requisitadas e negados os cuidados de proteção de seus arquivos cinematográficos.

Traçando um paralelo entre os órgãos responsáveis pela Cinemateca, em todos os seus 75 anos de existência, foi possível perceber a preferência por serem reativos ao invés de proativos no que tange à conservação do acervo, uma vez que grandes investimentos à instituição somente eram feitos após a ocorrência dos incêndios (Bochner, 2018), não por preocupação com a conservação e preservação do acervo, mas sim com intentos de mitigar a opinião pública. O percurso apresentado evidencia o descaso com a manutenção predial mínima da maior instituição de memória cinematográfica do Brasil e da América Latina, corroborando o processo de apagamento da memória coletiva engrenado por um padrão de governança leniente, negligente e ineficiente. A passagem do fogo por esta e outras instituições de preservação de memória têm deixado queimaduras profundas, que levarão um bom tempo até cicatrizarem-se.

5 ABRASAMENTO DA IMAGEM

Frente ao excesso de imagens do *Imago Mundi* contemporâneo (Didi-Huberman, 2015), como é possível enxergar imagens sobreviventes? A resposta para esta pergunta exige que seja feita aqui uma digressão importante, antes de serem apresentados os dados encontrados na pesquisa realizada. Para Sontag (1977), no que tange a construção do conhecimento acerca da realidade, a humanidade mantém contínua sua estadia

na caverna de Platão. A autora afirma que, tal qual os personagens dessa alegoria, a sociedade busca, mesmo que de modo irrefletido, interpretar o mundo mediante imagens projetadas diante de si, sob o risco de distorção do real. Nesse viés, conjectura-se que a imagem se eleva graças à existência de uma fonte luminosa; podendo esta ser, assim como no mito de Platão, o fogo, entremeio da luz e sombra, da claridez e trevas.

Dubois (1998, p. 221) afirma que “a fotografia é de qualquer modo uma curiosa questão de circulação de luz com tudo o que isso implica de tenebroso”. Em continuação a esse raciocínio, o mesmo autor diz que a luz é “o que é necessário ao surgimento da imagem, mas também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la.” (Dubois, 1998. p. 221).

Sob este ângulo, a luz, o fogo – ou ainda, o fogo como substância de luz – torna-se uma relação quase paradoxal, antíteses que unem-se e, sem se destruírem, produzem uma síntese na direção apontada por Dubois. Tal afirmativa é verificada sob a investigação do fogo presente nas postagens de rememoração dos incêndios nas instituições de conservação da memória brasileira, em especial na Cinemateca Brasileira, onde este não somente se apresenta como agente destruidor, mas também ilumina e destrincha o caminho para o entendimento das conflagrações, ao mesmo tempo em que queima lentamente a memória, tornando-se gerador e constituinte desta.

Dubois (1998) admite, ainda, que a manifestação da sombra – ou projeção – é

um processo instantâneo e se aproxima do dispositivo fotográfico, uma vez que, neste, a indacialidade, isto é, o conjunto de significados que constituem a imagem, se efetiva pelo preto e pelo branco; sendo então, a projeção, “escrita pela luz – (foto-grafia)” (Dubois, 1998).

Fundamentada na dinamicidade de significância manifestada pelo fogo e por suas chamas, a compreensão das imagens incendiárias sob a ótica monocromática em preto e branco é evocada neste artigo como resposta à pergunta colocada no início desta seção. A sobrevivência das imagens, ao nosso ver, perpassa pela volta a um olhar minimalista, que contenha os excessos e provoque a ardência desejada por Didi-Huberman (2015). Na escolha da monocromia P&B, o par luz e sombra é tido como princípio analítico intrinsecamente vinculado às cinzas e aos escombros causados pelo devir do fogo. É nessa conjuntura que a prancha “Abrasamento” disposta na figura 2, pretende ser explorada.

A evocação da memória pública é realizada, em numerosas circunstâncias, pelo patrimônio, por um conjunto de bens, instituições e manifestações que atuam como pólos representativos da identidade coletiva de um povo. As comemorações do dia 7 de setembro de 2022, data em que o Brasil completou 200 anos de Independência, ilustrou de maneira exemplar essa afirmação. Dentre os atos comemorativos realizados, foram efetuadas duas inaugurações emblemáticas para o acervo histórico-cultural nacional, a do Museu do Ipiranga, no Estado de São Paulo (figura 2, quarta foto à direita da prancha, de cima para baixo), e a da fachada do Museu Nacional do Rio de Janeiro, equipamento cultural destruído pelas chamas em 2018. A reabertura desses museus superpõe a esfera de valorização que o campo deveria dispor, vinculando-se diretamente à criação desses equipamentos como modelos icônicos, de uma sociedade patriota que se orgulha de suas lutas. Ao mesmo tempo, ela não apresenta a mesma exaltação para a proteção do conjunto total de suas instituições e lugares de memória, vide a inoperância e a negligência que consente a destruição destas pelos incêndios.

Figura 2 – Prancha “Abrasamento”



Fonte: autoria própria.

Nesse contexto, a disposição das imagens localizadas na parte superior da prancha, isto é, as fotografias dos escombros do MAM-SP, do Instituto Butantan, do Mercado Modelo da Bahia e do galpão da Cinemateca Brasileira, aparecem como mecanismos de indagação e reflexão acerca do que a destruição das instituições de memória é capaz de revelar ao leitor/espectador. Tal compreensão é respaldada pelo entendimento de que as imagens – enquanto produtos do fotografar como prática social (Sontag, 1977), estabelecem-se como documento de conservação e resgate da reminiscência histórico-sócio-cultural brasileira, permitindo, portanto, novas apreensões da realidade.

A leitura das fotografias evidenciam que, quando tocadas pelo fogo, as instituições são consumidas, devastadas

pela luz ofuscante das labaredas que queimam seus elementos culturais, reduzindo-as a cinzas e escombros mnemônicos. Mediante a estagnação, tais pólos de reminiscência são postos à sombra, as ações de cuidado para com estes caracterizam-se como obscuras, como uma relação de pouco ou nenhum amparo significativo por parte do governo e dos demais entes responsáveis pela sua conservação. O abandono para com a manutenção e conservação dos acervos, bem como para com as instituições que os guardam, revelam um apagamento da memória brasileira iniciada pelo esvaziamento de sentido do monumento para a sociedade e sua história. Quando deterioradas, queimadas e destruídas, as instituições apresentam-se por meio de destroços, e as imagens das ruínas convocam a reflexão acerca daquilo que está soterrado sob os escombros, entulhos

trazidos à tona pela reincidências dos incêndios.

A análise das imagens da prancha nas quais as chamas se fazem presente e, de modo mais específico, a partir das cinco fotografias dos incêndios na Cinemateca Brasileira dispostas na parte inferior da prancha, convocam o leitor/espectador a refletir acerca de como o fogo, apesar do seu aspecto destrutivo, também pode ser entendido como elemento que revela, isto é, que traz à luz, evidências importantes sobre a gestão e a salvaguarda do nosso conteúdo e memória audiovisual coletiva. Para lá da compreensão de que a fotografia revela a conflagração de uma cultura imagética própria, de um passado e de uma riqueza cultural insubstituíveis, a prancha destaca a compreensão do fogo como símbolo que, visto pela ótica monocromática, revela a configuração de políticas culturais que, infelizmente, ainda admitem o descuido para com a memória nacional.

Nas imagens citadas, o fogo configura-se como a parte mais clara da fotografia, as regiões em branco. Em razão desse índice (Dubois, 1998) – isto é, da possibilidade de afirmar a existência de um evento –, o fogo, como luz, é capaz de tornar conhecidas as deflagrações que atingem as instituições brasileiras, além de direcionar o foco do espectador para aquilo que é a destruição da memória nacional, para a perda cultural que enfraquece a sociedade. O olhar para o fogo trata-se de um processo que golpeia, arde, queima, posto diante de uma verdade que, embora essencial, não tem sido encarada pela sociedade.

Como personificação da luz no processo fotográfico, na coletânea indicada o fogo expõe, quase à força, o descaso governamental com relação à importância da Cinemateca – e demais instituições culturais que pegaram fogo na história do Brasil. Metaforicamente, esta negação faz-se presente por meio das sombras que recaem sobre as extremidades das imagens incendiárias,

uma vez que, tal como estas, o governo coloca-se à margem das instituições que padecem das brasas ateadas sobre si, as quais unem-se às obras, aos arquivos aos documentos num processo oscilante de se tornar cinzas e fumaças.

Corroborando o argumento de que há uma imobilização diante da manutenção e conservação da memória, percebe-se que o armazenamento precário (e errôneo) dos rolos de filme, bem como a estrutura suscetível do depósito (imagens mais antigas em P&B) ocupam o lugar de faíscas na iminência de conceber as chamas. Os rolos de nitrato e acetato apresentam, eles mesmos, uma interessante dualidade: enquanto materiais que preservam a memória e podem implodir uma transformação daquilo que é entendimento de passado, presente e futuro e que se manifesta na atitude revolucionária de quem vê um filme ou assiste a um documentário. É, também, de modo metafórico, uma espécie de bomba, estopim para aquilo que é potência incendiária do próprio acervo cinematográfico e audiovisual.

Na trajetória dos incêndios que acometeram a Cinemateca Brasileira trazidos pelas imagens da prancha, chama a atenção a sobrevivência da fachada da sede principal da instituição, localizada atualmente no antigo matadouro municipal na Vila Clementino, Zona Sul da capital paulista (fotografia ao lado dos rolos de nitrato). Quando comparada aos depósitos em que o acervo – em especial os rolos de nitrato – é armazenado, evidencia-se a salvaguarda de sua integridade, visto que as chamas do fogo não a alcançam. Nessa imagem subjaz a ideia de que a crise de memória do Brasil mantém-se escondida sob o véu de sua fachada imaculada. Ao retomar a reminiscência pública como componente que pode ser evocado pelo patrimônio, há de se discutir as causas para que sua frente principal, a aparência da instituição, mantenha-se intacta, bem como as compreensões que possam surgir a partir da leitura dessas imagens.

A manutenção do frontispício da Cinemateca Brasileira, mesmo com os inúmeros incêndios que a acometeram, representa um microcosmo “Incêndio na Cinemateca” capaz de evidenciar certo modus operandi de gestão da cultura no Brasil que é doente, que incendeia a memória mas que, ao mesmo tempo, mantém a fachada imaculada, arquitetonicamente indiferente à destruição de seus acervos. A justaposição entre a queima dos patrimônios e a custódia para com a sede indica, portanto, a obsolescência de um modelo de governança que não se mostra preocupado com a perda nacional, mas tão somente com a manutenção de uma ficção: a de que os acervos estão protegidos.

Tamanha preocupação demandada à construção do retrato irretocável de sua fachada acaba desviando o olhar dos entes que se preocupam com a manutenção da memória coletiva, gerando um posicionamento que esvazia os museus e as demais instituições de salvaguarda patrimonial seu verdadeiro significado. Trata-se de uma conduta impostora, vide que ao se importar, única e exclusivamente para com a continuação da aparência exterior das instituições, é permitido que estas venham a arder, literal e metaforicamente, de dentro para fora; completando o círculo vicioso da farsa protecionista do patrimônio imaterial nacional. A exemplo disto, há, a conflagração da fronte do Museu Nacional do Rio de Janeiro, a qual, somada a grande perda de obras, arquivos e objetos históricos, atingiu as antigas estátuas gregas que faziam referência ao conhecimento, abalando suas estruturas e precisando ser completamente substituídas (terceira fotografia à direita da prancha, de cima para baixo; fotografia à esquerda desta). É de se esperar que o fogo que atinge a dinâmica de preservação da cultura e da memória seja capaz de incitar mais cobranças acerca da efetividade do desempenho manifestado pelos entes de preservação da memória.

Finalmente, é importante que repensemos a “política vigente do queimar”, do colocar abaixo para a construção do novo: as estruturas de financiamento e suporte insuficientes para a manutenção dos museus brasileiros revelam um sistema falho de proteção ao patrimônio no Brasil (Ferreira, 2020). Além de ser capaz de construir tessituras dialéticas entre as imagens através do fundo abissal da memória proposto por Warburg (Maciel, 2018), as composições do preto nas fotografias P&B da prancha analisada dialogam com a inexistência e com a obscuridade que permeiam os entes que regulam e protegem a memória, sejam estes cargos, pessoas, associações, órgãos, etc. A observação direcionada para a esfera da governança pública exibe o isolamento e a imobilização das entidades federais, Arquivo Nacional, Iphan, Ibram, SAv e SAC com relação à criação de um corpo administrativo fortalecido para a preservação da memória (Ferreira, 2020). O afastamento nutrido por entes importantes no cenário nacional têm gerado a ausência de ações para a criação de uma política de preservação cultural e de memória no Brasil. Como resultado, a Cinemateca Brasileira e outras tantas instituições do gênero ficam fadadas à sombra, ao desconhecimento, aos incêndios reais e metafóricos que as acometem constantemente. É exatamente nesse hiato que precisam ser consolidadas novas iniciativas de preservação da memória no país.

6 CONCLUSÃO

Tendo por alicerce os estudos de Aby Warburg, Susan Sontag e Phillippe Dubois acerca da leitura das imagens, o artigo utilizou-se, principalmente, da indicialidade e da sobreposição de imagens para a apresentação de fotografias P&B como uma coleção de memórias e eventos, onde brasas e cinzas são relacionados à luz e sombras, revelando o vínculo entre o que é

lembra e o que é, deliberadamente, esquecido.

A coleção de dados apresentados nos fornece novas interpretações acerca do desmantelamento do acervo cinematográfico e do patrimônio imaterial nacional por meio de imagens incendiárias. Na Forma Atlas escolhida para a montagem da prancha (Warburg, 2010), o fogo surge como tema constituinte que revela a crise de memória do país a partir de fotografias de incêndio em diferentes equipamentos culturais nacionais e, em especial, na Cinemateca Brasileira. Esta entidade, bem como outras importantes instituições culturais do país, estão à deriva no que tange a conservação e a manutenção de seus acervos.

O estudo da trajetória de sua gestão, à baila das chamas da negligência, confirma a falta de clareza do processo de gerenciamento da cultura no Brasil, metaforizada pelas imagens da prancha apresentada. A ausência de recursos específicos e de instrumentos de gestão perenes revela uma governança da cultura negligente para a necessária manutenção predial e proteção de arquivos no país. A imobilização do aparato governamental é acompanhada pelo descaso com o armazenamento dos acervos. No que diz respeito aos rolos de filmes de nitrato e acetato armazenados pela Cinemateca Brasileira, tal abandono é percebido quando os filmes, em oposição a sua relevância para a preservação da memória, servem como bomba capaz de queimar a própria memória.

Na trajetória de incêndios que acometeram a Cinemateca Brasileira e as demais instituições culturais percebe-se, ainda, a permanência intacta de suas fachadas administrativas, em detrimento à destruição de seus depósitos de arquivos. Nesse ponto subjaz outro achado importante trazido neste artigo: a crise de memória do Brasil está escondida sob o retrato imaculado de uma conduta governamental que incendeia a memória, ao mesmo tempo em que tenta ocultar a

perda resultante dos incêndios que atingem suas instituições culturais. Nesse sentido, o fogo deve surgir como elemento transformador que promova a cobrança acerca de políticas públicas para a preservação da identidade nacional.

Por essa razão, o uso da prancha “Abrasamento” com fotografias em P&B evidencia a concepção do fogo aqui admitida: como elemento oscilante, ele é dual, podendo ser compreendido tanto como destruição como reconstrução. Ao mesmo tempo em que extingue as obras, os arquivos e os documentos da reminiscência nacional através das chamas, ele relaciona-se ao imaginário social enquanto movimento e dinâmica de transformação das instituições de conservação da memória e de proteção ao patrimônio público. Assim, na prancha analisada, a claridade apresentada pelo fogo tem o papel de atrair a visão do leitor, servir de índice que evidencia as conflagrações das instituições brasileiras, ao mesmo tempo em que expõe a efemeridade da memória e da cultura nacional, agudizada pelos inúmeros descasos da gestão governamental.

É nesse viés, por fim, que se mostra importante a cobrança de constantes políticas públicas para a preservação e conservação da identidade brasileira. Essa pesquisa se justifica exatamente nesse ponto, segundo a intenção de soprar a brasa de cada leitor, para que se acenda a chama de um fogo de reconstrução e transformação da cultura enquanto força que impulsiona a humanidade.

REFERÊNCIAS

BOCHNER, Rosany. Memória fraca e patrimônio queimado. **RECIIS – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 13, jul./set. 2018, p. 244-248.

CARVALHO, Laércio Cardoso de. Conheça o Prédio na Rua 7 de Abril Onde Nasceram

O Masp, O Mam, A Cinemateca E Outros Espaços Culturais. **A Vida no Centro**. São Paulo, 27 de outubro de 2020. Disponível em:
<https://avidanocentro.com.br/blogs/predio-7-de-abril-museus-espacos-culturais/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

CECHINEL, Fernanda Moro. Paratexto: fogo, fumaça e cinza. **Outra Travessia (UFSC)**, Florianópolis, v. 1, n. 29, 2021. p. 103-116.

A CINEMATECA. **Cinemateca Brasileira**. [São Paulo, 202?]. Disponível em: <https://www.cinemateca.org.br/>. Acesso em: jan. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem arde. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**: ensaios sobre a aparição. Lisboa: Kkym, 2015. p. 292-317.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus Editora, 1998.

FERREIRA, Fabiana Maria de Oliveira. **A Cinemateca Brasileira e as políticas públicas para a preservação de acervos audiovisuais no Brasil**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

FOGO queima 2 mil filmes. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 20 fev. 1969. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19690220-28793-nac-0013-999-13-not>. Acesso em: 13 abr. 2024.

GONÇALVES, Janice. O museu está morto. Viva o museu! [Debate]. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 25, jul./set., 2018. p. 515 – 522.

HAMEL, Marcio Renan. A ideia de poder no século XXI: do contrato social às democracias modernas. **Revista Singular Sociais e Humanidades**, Palmas, TO, v. 1, n. 5, nov./dez. 2023, p. 6-20.

LEITE, Edmundo . Fogo já destruiu vários acervos no Brasil. **Acervo Estadão**. São Paulo, 17 mar. 2018. Disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/a-cervo,fogo-ja-destruiu-varios-patrimonios-no-brasil,70002486333,0.htm>. Acesso em: 17 mar. 2024.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Revista Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, p. 191-209, set. 2018.

MANIFESTO of the workers of the Cinemateca Brasileira. **Black Camera: An International Film Journal**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 592-594, 2021. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.2979/blac_kcamera.13.1.0592. Acesso em: 5 maio 2025.

MARTINS, Marcus Vinícius Silva. **O pensamento de Heráclito: uma aproximação com o pensamento de Parmênides**. 2001. Tese (Mestrado em História da Filosofia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

RUBIANO, Elkin. La experiencia sustituida: hacia la construcción tecnológica de la nostalgia. **Palabra Clave**, Chía, v. 16, n. 2, p. 541-558, ago. 2013.

SADLIER, Darlene J. The Taking of the Cinemateca Brasileira, **Black Camera: An International Film Journal**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 591-610, 2021.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri:
Akal, 2010



PAULO NUNES

Doutor em Sociologia e professor na Universidade Federal de Itajubá. É líder do Núcleo OFF, pesquisador e gestor de equipes e projetos no campo dos Estudos Culturais.



RAIANY EDUADA SILVA

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências na Universidade Federal de Itajubá.

AGRADECIMENTOS

Pesquisa realizada com apoio institucional do Programa PIBID-CAPES, no âmbito da Universidade Federal de Itajubá.