

Algumas considerações acerca do patrimônio cinematográfico

Renata Ribeiro Gomes de Queiroz Soares

Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
Professora do Instituto Federal Fluminense.

Resumo: O presente artigo, escrito a partir de pesquisa de doutorado em Memória Social, tem como objetivo apresentar algumas questões referentes ao patrimônio cinematográfico. A partir de entrevistas abertas realizadas com pesquisadores, professores e especialistas que atuam em diferentes áreas no campo do cinema, busca-se entender, por meio de uma abordagem dialógica, quando e por que caminhos o cinema passou a pertencer ao rol de atividades de patrimônio e em que medida o discurso de preservação dos bens cinematográficos tem se mesclado e, conseqüentemente, se confundido com o discurso de patrimônio cinematográfico.

Palavras-chave: Preservação; patrimônio cinematográfico; cinema.

Some considerations about film heritage

Abstract: This article, written based on doctoral research in Social Memory, aims at presenting some issues referring to cinema heritage. Taking into consideration open interviews conducted with researchers, professors and specialists in different areas of the cinema field, it searches to understand, by means of a dialogical approach, when and how cinema has passed to belong to heritage activities and to what extent the discourse of preservation of cinema artifacts has been mixed with the discourse of cinema heritage.

Keywords: Preservation; cinema heritage; cinema.

Monumentos, prédios de valor arquitetônico, objetos de diferentes etnias, línguas faladas por um povo, festas, rituais, modos de fazer, obras de arte, paisagens, documentos, recursos genéticos, fotografias, imagens

em movimento... Parece não haver limite para a lista do que pode ser tombado ou registrado e compor o patrimônio de um povo, de uma nação, do mundo. Essa pluralidade de componentes vai se agrupar sob múltiplas denominações: patrimônio material, imaterial, tangível, intangível, artístico, oral, histórico, cultural, etnográfico, cinematográfico, audiovisual, natural, genético, mundial, digital etc. É nesse contexto que José Reginaldo Gonçalves afirma que a palavra “patrimônio” está entre as mais usadas no nosso cotidiano. Para ele, “parece não haver limite para o processo de qualificação dessa palavra” (GONÇALVES, 2009, p. 25).

A ideia de que um determinado objeto, modo de fazer ou qualquer tipo de manifestação cultural deve ser patrimonializado não se dá repentinamente. Na verdade, a patrimonialização é o ápice de todo um processo que tem início, em muitos casos, com o colecionamento, em virtude da identificação, e o posterior reconhecimento de um valor pertencente àquilo que deverá ser tomado como um bem a ser preservado para gerações futuras. Esse processo é demorado e precisa, ao longo de sua evolução, contar com o envolvimento de diferentes segmentos da sociedade para que se desenrole de forma bem sucedida.

Os processos de patrimonialização são muitos e variados em todas as sociedades. No Brasil, embora a ideia de patrimônio já existisse no século XIX, somente em meados da década de 1920 é que começa, efetivamente, a haver uma preocupação em se preservar o passado. E essa preocupação é expressa por um discurso que aponta a necessidade de se salvarem os tesouros da arte colonial, de conscientizar os brasileiros sobre o valor do passado e de se empenhar na construção da identidade da nação brasileira. Desse modo, uma relação muito particular entre os processos de construção dos Estados-Nações e os processos de patrimonialização pode ser observada, na sociedade ocidental moderna, de uma maneira geral. Prédios, monumentos, lugares e mais recentemente ritos, festas, saberes passam a representar a nação. Para isso, era preciso definir políticas de patrimônio e se criar órgãos que cuidassem desse patrimônio.

Conforme atesta Oliveira (2008, p. 115), as primeiras iniciativas ligadas à questão, em meados da década de 1920, no Brasil, fazem referência ao patrimônio arquitetônico e, em particular, aos monumentos históricos em Minas Gerais, na Bahia e em Pernambuco. A partir da década seguinte, é que se começa a falar em bens imóveis e, em 1937, o decreto-lei nº 25 organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional cujo anteprojeto, elaborado por Mário de Andrade no ano anterior, já trazia a

proposta, que não foi contemplada, de incluir no patrimônio brasileiro o folclore, a culinária, a medicina, cantos, tudo o que viria a ser abrigado, posteriormente, sob a categoria de patrimônio imaterial. Na Constituição Federal de 1988, a denominação “Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, existente desde 1937, foi substituída por “Patrimônio Cultural Brasileiro”, no Artigo 216.¹ A nova denominação, de caráter mais abrangente, ampliou o conceito de patrimônio e possibilitou a inclusão de modos de expressão da cultura popular e dos “Bens Culturais de Natureza Imaterial” cujo direito de registro foi instituído com o decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. A Constituição brasileira também assegura, no artigo 225, do capítulo VI, a preservação da diversidade e a integridade do patrimônio genético do país e determina como patrimônio nacional a Floresta Amazônica brasileira, a Mata Atlântica, a Serra do Mar, o Pantanal Mato-Grossense e a Zona Costeira.²

Em âmbito internacional, o programa *Memória do Mundo*, lançado pela Unesco em 1992, indicou e reforçou a necessidade de se trabalhar para aumentar a responsabilidade quanto ao patrimônio documental, “alertar governos, público em geral, setores industriais e comerciais da necessidade de preservação e de arrecadar recursos” (EDMONDSON, 2002, p. 5). Desse modo, dois objetivos principais foram estabelecidos neste programa: 1) promover a preservação adequada e 2) facilitar o acesso universal a esse patrimônio.

Considerando-se o contexto atual, portanto, pode ser observada uma urgência cada vez maior de recuperar, registrar, conservar, resguardar, salvaguardar, o que Panofsky denomina o “cosmo da cultura”. O autor assegura que o ser humano é o único animal que deixa registros ao longo de sua existência, pois é o único “cujos produtos ‘chamam à mente’ uma ideia que se distingue da existência material destes” (PANOFSKY, 2009, p. 23). Esses registros humanos, transformados em fontes de estudo e identificados em relação ao tempo e ao espaço em que foram produzidos, compõem e permitem (re)construir modos de viver, agir e comportar-se das sociedades a que pertencem.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o conceito de patrimônio tem se ampliado e flexibilizado, adquirido muitas faces, tornando-se mais complexo e merecendo

¹ Ver http://www.fundabrinq.org.br/_Abrinq/documents/publicacoes/Con1988br.pdf.

² A antropóloga Regina Abreu traz mais informações sobre o assunto em seu texto “A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

constantes revisões. Assim, seu estudo pode estar ligado a questões pertinentes a áreas distintas, tais como: memória social, antropologia, arte, história, sociologia, museologia e arquivologia, por exemplo.

Este artigo, produto de pesquisa realizada durante o curso de pós-graduação em Memória Social e inserido na linha de pesquisa “Memória e patrimônio”, aborda questões referentes ao patrimônio cinematográfico.

Considerado um dos mais frágeis e vulneráveis à ação do tempo, a parte mais significativa do acervo cinematográfico – os filmes – está sob a guarda, principalmente, das cinematecas. No Brasil, existem duas grandes cinematecas responsáveis pela maior parte desse acervo: a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e a Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro. Algumas cinematecas menores – e nem por isso menos importantes – além de outras instituições tradicionais na área de preservação, como o Arquivo Nacional, completam o cenário dos espaços reconhecidos oficialmente onde estão depositados de filmes de ficção e documentário aos mais diferentes registros de imagens em movimento, cartazes, documentos, livros, teses, roteiros etc.

Mas quando, por que meios e com quais atores surgiu a ideia de que os filmes são artefatos que guardam valores de caráter artístico, histórico e documental e, por isso, compõem um tipo de patrimônio que deve ser preservado para as gerações futuras? Em que momento da história passou-se a se fazer referência ao cinema como patrimônio? É possível preservar uma obra cinematográfica sem que esta sofra alterações? É possível que uma obra cinematográfica seja patrimonializada, do mesmo modo que se faz com um monumento ou uma escultura, por exemplo? Quais são e de que forma os órgãos públicos têm atuado e contribuído, no sentido de garantir a preservação da produção cinematográfica nacional?

Estas e outras questões ecoam, finalmente, no cenário acadêmico – que começa a se interessar, se informar e se conscientizar de maneira mais sistemática sobre a real situação da preservação da produção cinematográfica ao longo de mais de um século de atividades – e têm resultado em trabalhos que trazem contribuições para questões que vão, desde os procedimentos técnicos de preservação das películas a outras de cunho histórico, ético e artístico. Nesse sentido, já são encontradas dissertações e teses abordando o assunto sob diversas perspectivas e épocas.

É nesse contexto que este artigo se insere e visa a contribuir. Ele inclui entrevistas realizadas com professores e pesquisadores da área de cinema. Os trechos das entrevistas aqui transcritas me foram concedidas por: Aristides Arthur Soffiati,

professor e pesquisador da UFF e crítico de cinema; Carlos Augusto Calil, professor e pesquisador da Escola de Comunicação e Artes da USP, ex-diretor da Cinemateca Brasileira; Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do MAM (RJ), com vários artigos publicados sobre diversas questões referentes ao cinema e à preservação audiovisual; Raphael de Luna Freire, professor e pesquisador da UFF e autor do blog Preservação Audiovisual; Ray Edmondson, pesquisador australiano com intensa atuação junto a variadas instituições internacionais de preservação do patrimônio audiovisual e junto à Unesco.

O discurso que diz sim à *preservação* e não à *patrimonialização* dos bens cinematográficos

Preservar e patrimonializar são duas ações distintas que estão diretamente relacionadas à maneira como lidamos com bens de qualquer natureza. No caso do cinema, a criação das primeiras cinematecas e arquivos de filmes está diretamente relacionada à atitude de cinéfilos que, preocupados com o destino dos filmes – que começaram a ser descartados ou destruídos por diversas razões³ –, passaram a colecioná-los e guardá-los como obras de arte, principalmente. Quando se começou a perceber que os suportes fílmicos precisavam de cuidados especiais, foi-se enfatizando a necessidade de se preservarem estas obras. Nesse sentido, o discurso do qual sempre se cercaram as instituições que guardam bens cinematográficos foi o de preservação desses bens e não o de patrimonialização, no sentido de selecionar alguns bens que pudessem ser tombados como patrimônio da nação. E é sempre importante lembrar que o tombamento não garante a preservação do bem. Hernani Heffner esclarece a diferença básica entre as duas ações: “Preservar significa manter a integridade do objeto. Não é manter o objeto no seu nicho original, que seria a ideia de patrimônio. A palavra patrimônio tem a ver com propriedade, a palavra preservação tem a ver com integridade. São conceitos diferentes”.⁴

³ À impiedosa deterioração natural do tempo sobre as películas, juntam-se a combustão espontânea da película de nitrato, a síndrome do vinagre da película de acetato, além da proliferação de fungos e bactérias e infestação de formigas. Atualmente, novos desafios são impostos à atividade de preservação de filmes, em virtude da frenética evolução dos suportes digitais e da multiplicação de máquinas capazes de ler os filmes.

⁴ Hernani Heffner, em entrevista concedida à autora deste artigo.

E uma consideração é certa: as cinematecas e arquivos de filmes não têm direito de propriedade sobre os bens cinematográficos que são por elas guardados, conservados e preservados, uma vez que estas obras são protegidas pela lei do direito autoral. Por que e quando, então, se passou a fazer uso da expressão patrimônio cinematográfico? Em que sentido a palavra patrimônio é empregada pelos arquivos e cinematecas? O uso da expressão “patrimônio cinematográfico” está relacionado ao tombamento de algumas obras do cinema?

A prática de preservação de filmes é, antes de tudo, muito cara. Se o cinema é uma indústria e os filmes são feitos para gerar lucros, como justificar gastos altíssimos para preservar obras que já não rendem mais lucro? Que transformação seria necessária para que o Estado e a sociedade reavaliassem a importância do trabalho e do empenho das cinematecas e arquivos de filmes na preservação de produtos cinematográficos? Como fazer com que as obras cinematográficas fossem reconhecidas como artefatos que guardam muito mais que um valor de mercadoria?

Ray Edmondson, ao avaliar a importância do patrimônio cinematográfico em um contexto global, comparando-o a outros tipos de patrimônio já tradicionais, entende que a valorização das obras cinematográficas ainda é um processo em desenvolvimento. E afirma:

I think it [the global importance of the cinema heritage] is still largely taken for granted, perhaps still too much thought of in terms of entertainment and commercial industry rather than heritage. Archives are still generally poorly funded by governments, relative to other kinds of heritage institutions, and I do not think the cinema heritage has yet attracted the cultural prestige and gravitas of older forms of communication (the written word, and older art forms). This remains a work in progress that will have to be driven by the professional associations, the archives themselves and bodies like Unesco. We have a long way to go.⁵

⁵ Ray Edmondson, em entrevista concedida à autora deste artigo.

“Eu acho que ela [a importância global do patrimônio cinematográfico] ainda é muito pouco avaliada, talvez considerada, principalmente, em termos de entretenimento e indústria, mais do que patrimônio. Os arquivos [de filmes] ainda recebem menos recursos financeiros dos governos do que outros tipos de instituições do patrimônio, e eu não acho que o patrimônio cinematográfico já atraiu o prestígio cultural e a seriedade de outras formas de comunicação (a palavra escrita e outras formas de arte). Isto permanece um processo em andamento que terá que ser conduzido por associações profissionais, os próprios arquivos e organizações como a Unesco. Nós temos um longo caminho a percorrer.” (Livre tradução da autora).

Uma das dificuldades deste reconhecimento apontadas nas entrevistas parece vir do fato de que o filme nunca foi um objeto único e aurático como uma pintura, um original de uma obra literária ou de uma partitura de Beethoven, que são exemplos de patrimônios típicos do século XIX. Conforme explica Heffner,

O cinema nunca teve um [material]. O um dele não serve pra nada, que é o negativo, que você não projeta, você não vê. O que você vê é um múltiplo monumental, são milhares, milhares e milhares [de cópias], para certos filmes. Esse aspecto quebrou toda a teoria arquivística, museológica etc. anterior. Porque ela era toda voltada para a ideia do único, ou seja, o fundo arquivístico, o objeto museológico, o sítio arqueológico, era tudo um. No cinema, como é que você se cerca desse objeto que teria mais valor? E, outra coisa, no cinema você duplica, reproduz. Então, o que tem mais valor? O original ou a cópia? A cópia de 1ª geração, 5ª geração, 7ª geração? As pessoas nem entendem isso. Pra elas *Cidadão Kane é Cidadão Kane*.⁶

O fato de ter quebrado, conceitualmente, todas as premissas que embasavam as áreas tradicionalmente voltadas para o arquivo e preservação documental fez com que essas novas instituições não se encaixassem nas categorias de arquivos já existentes e demandou a criação de um espaço próprio para elas que, mesmo instalado em uma área museológica, desenvolveu-se com regras e conceitos próprios e uma prática muito particular. Esse conjunto de características diferenciadas fez com que, num primeiro momento, as cinematecas e arquivos de filmes causassem certo estranhamento e fossem relegadas a um segundo plano. Conforme explica Raymond Borde,

Las galerías de cuadros e las bibliotecas se abrieron al público a finales del siglo XVIII. Los archivos del film llegan ciento cincuenta años más tarde, sin teoría, sin experiencia y se dedican a un arte que todavía es considerado menor y al que el buen gusto ha marginado. Todo ello explica el papel que desempeñaron el factor psicológico, los vínculos de fidelidad y la subjetividad en un medio hostil o indiferente (BORDE, 1991, p. 100).

⁶ Hernani Heffner, em entrevista concedida à autora deste artigo.

Essa situação perdurou por décadas e, somente nos anos 1980, começou a ser amenizada para muitas instituições. É nesta época que pode ser observada uma mudança discursiva, em âmbito internacional, que se efetivou com o apoio de diversos arquivos e foi capitaneada pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes, em um trabalho junto à Unesco.

Ao analisar criticamente o papel da International Federation of Film Archives (FIAF) no processo de valorização dos arquivos de filmes e dos artefatos que por eles são preservados, Edmondson destaca que:

Initially FIAF was the only international professional association devoted to film preservation and access, and from its establishment in 1938 up to around the 1980s it had a crusading role, encouraging the establishment of autonomous film archive institutions, professional standards and a professional ethos. It was, in effect, defining a new profession. It pioneered professional training: its first summer school was held in 1973 in East Berlin (as it happens, I was a participant and it profoundly affected my future) and its activism led to the first crucial international statement by Unesco in 1980: the “Recommendation for the safeguarding and preservation of moving images”. It had strict membership qualifications – only archives which met its standards could be members – and was therefore seen by some as elitist. Its internal politics were complex, partly because of national rivalries and partly because some archives were led by strong personalities who did not always see eye to eye.⁷

⁷ Ray Edmondson, em entrevista concedida à autora deste artigo.

“Inicialmente a FIAF era a única associação internacional profissional devotada à preservação e acesso aos filmes e, a partir de seu estabelecimento em 1938 até por volta da década de 1980, ela teve um papel de militante, encorajando o estabelecimento de arquivos de filmes como instituições autônomas, com padrões profissionais e um *ethos* profissional. Ela estava, efetivamente, definindo uma nova profissão. A FIAF foi pioneira no treinamento profissional: seu primeiro curso de verão ocorreu em 1973, em Berlim Oriental (na época, eu fui um dos participantes e este curso afetou profundamente meu futuro), e seu ativismo levou ao primeiro documento internacional crucial proposto pela Unesco em 1980: a ‘Recomendação para a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento’. A FIAF fazia exigências de qualificação a seus membros – somente arquivos que atingissem os padrões por ela impostos poderiam se filiar – e, por isso, era visto por alguns como elitista. Suas políticas internas eram complexas por um lado, por causa das rivalidades nacionais e, por outro, porque alguns arquivos eram conduzidos por personalidades fortes que nem sempre olhavam olho no olho.” (Livre tradução da autora).

Neste contexto internacional de transformação, que foi pouco a pouco se estabelecendo, com a participação da FIAF e da Unesco, Hernani Heffner pondera:

Quando as cinematecas começaram a crescer de fato, desmesuradamente, sobretudo ali nos anos 60, e elas perceberam que não eram organismos públicos ou se eram organismos públicos não tinham, digamos assim, um peso mais significativo dentro da estrutura do Estado, porque esse peso era dado à Biblioteca Nacional do país, ao Museu Nacional do país, aos órgãos de patrimônio, digamos assim, mais tradicionais, mais assentados, enfim mais definidos, eles perceberam que eles tinham muito pouco tempo de existência, 30-40 anos, se tanto, que eles não tinham um discurso próprio ou, por outro lado tinham um discurso próprio, mas que não se encaixava em lugar nenhum e que o discurso deles não tinha ressonância junto às instâncias de poder, às instâncias de decisão. Começaram a tentar perceber onde é que estava o problema e um dos problemas que se percebeu era justamente esse: quem detém o poder não fala em acervo, não fala em preservação, fala em patrimônio. E aí, pragmaticamente, um certo número de pessoas, Paolo Cherchi Usai à frente: vamos começar a falar em patrimônio, senão a gente não ganha o dinheiro. E aí eles fizeram uma coisa muito simples. Eles chegaram na Unesco, que é quem chega nos governos nacionais via ONU, e esses governos entendem a palavra patrimônio. Então, quando a Unesco faz a salvaguarda do patrimônio cinematográfico, audiovisual, chegou-se à famosa Resolução da Unesco de salvaguarda das imagens em movimento. Neste texto você encontra a palavra patrimônio. Explicitamente, tudo é patrimônio ali. É nesse momento que o cinema vira patrimônio. Mas vira, pragmaticamente. Nenhuma cinemateca e nenhum texto que você possa encontrar vindo de uma cinemateca dos finais anos 70 ou ao longo dos anos 80 vai usar a palavra patrimônio. A palavra patrimônio serviu para você chegar ao Estado.⁸

A afirmativa feita anteriormente encontra ressonância no trecho escrito por Caroline Frick, para quem “the heritage rationale proved an excellent justification to

⁸ Hernani Heffner, em entrevista concedida à autora deste artigo.

bolster and sustain the work of the film archivist throughout the latter half of the twentieth century” (FRICK, 2011, p. 13).

Em âmbito internacional, ao analisar a evolução e mudança no discurso que passou a ser proferido no campo do cinema, Frick observa que, nos fins da década de 1950, as sementes de um novo discurso começavam a ser semeadas e, em sua opinião, a origem dessa mudança está relacionada a ações da Unesco e à necessidade de valorização da cultura dos novos Estados-Nações que, alcançando sua independência, despontavam na África e na Ásia e demandavam inclusão.

At this time [from the late 1950s through the early 1980s], international organizations such as the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco) struggled with how to incorporate the differing needs and viewpoints of the growing number of new nation-states emerging from former African and Asian colonies. The organization’s mission and moral imperative to include this larger array of cultures encouraged an important institutional discursive shift. From advocating for the exchanging of information relating to Western notions of culture, art and science, Unesco moved to development agendas celebrating global heritage (FRICK, 2011, p. 13).

Ao trabalhar de maneira muito próxima à Unesco, a FIAF acabou seguindo uma trajetória semelhante, espelhada nesta nova tendência, que estabelecia uma agenda cada vez mais voltada para a ideia de patrimônio e da preservação deste patrimônio cultural global.

During the postwar period in which newly created nations assumed a central role in a proliferating number of international organizations, FIAF members worked closely with Unesco, and representatives of the UN’s cultural agency regularly attended FIAF congress. Moreover, influential FIAF members, such as the BFI/NFTVA’s staff,⁹ worked directly with Unesco projects. It was unsurprising then, that the International Federation of Film Archive discourse would

⁹ BFI (British Film Institute)/NFTVA (National Film and Television Archive – UK).

mirror, if not directly refer to, Unesco as a working model with which to approach its own programs and ideals (FRICK, 2011, p. 109).

Esta alteração no discurso foi referendada com a elaboração de um documento que representou um marco na história da preservação: a “Recomendação para a salvaguarda e preservação das imagens em movimento”.¹⁰

Mesmo sendo apenas uma recomendação, não há dúvida da importância que este documento teve, e a forma como ele reverberou no meio cinematográfico, especialmente entre os profissionais dos arquivos de filmes, demonstra isso. A Recomendação de 1980 trouxe o reconhecimento, por meio de um instrumento proposto por uma organização de alcance internacional, de que a produção cinematográfica e todo tipo de imagem em movimento devem ser tratados como patrimônio e, desse modo, respaldou as cinematecas e arquivos de filmes na defesa do valor de patrimônio que seus acervos possuíam e ajudou a justificar a necessidade de investimento de recursos financeiros, técnicos e de pessoal para preservar este patrimônio. Contudo, ela não propôs ou objetivou o desencadeamento de um processo de patrimonialização, em seu sentido original, ou seja, um processo que incentivasse o tombamento de alguns filmes, por meio de uma seleção de obras que fossem consideradas superiores a outras. Na opinião de Rafael de Luna, para a área do cinema,

patrimonializar um objeto não faz sentido porque, nesse sentido de patrimonialização, vamos deixá-lo intocável, não mexer nele mais, tombá-lo. Nesse sentido, é complicado porque o filme é um objeto físico que não tem nenhum valor como objeto físico, a não ser que ele seja projetado, visto etc. e o próprio cinema não é igual a uma obra de arte tradicional, como uma escultura, que o valor está no objeto em si.¹¹

O fato de o filme ter uma dupla dimensão, isto é, ser este artefato que está preso a um tipo de suporte, mas só existir efetivamente quando projetado, suscita a seguinte questão, levantada por Soffiati, caso o processo de patrimonialização dos filmes se desse por meio do tombamento: “Mas o que se tomba em um caso como esse? Tomba-

¹⁰ Texto disponível em inglês em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: 26 out. 2016.

¹¹ Rafael de Luna, em entrevista concedida à autora deste artigo.

se a película ou tomba-se o filme, não importa em que suporte ele esteja?”¹² Hernani Heffner exemplifica esta questão citando *Cidadão Kane*, um clássico da história do cinema, realizado por Orson Welles, em 1941.

Mesmo se você for rigorosa e disser, tem que ser em película 35mm, preto e branco. Se eu te disser que os negativos originais de *Cidadão Kane* já não existem há muito tempo, queimaram há quase 50 anos. Que o que você conhece hoje de *Cidadão Kane* vem de uma restauração americana, considerada ruim e de uma restauração inglesa considerada boa, você vai me perguntar: cadê o *Cidadão Kane* original? Cadê o artefato que eu deveria estar patrimonializando, preservando. Você vai ter uma enorme dificuldade de definir se é esse ou esse outro. Por que esse seria melhor, se não existe mais o original, se não tem como comparar?¹³

As duas dimensões do filme e a existência de toda uma documentação correlata a ele são também objeto de reflexão para Rafael de Luna.

Tradicionalmente, não tem um objeto só. Uma obra de cinema é dispersa em diversos materiais. Então, eu costumo falar nessa ideia de obra material e obra entidade abstrata. O material são os vários elementos físicos que acompanham essa obra: negativos, cópias, contratipos, documentação correlata. Então, o universo de materiais físicos que se multiplicam e são feitos novos, vão fazer parte dessa obra. Tem quem fale em artefato conceitual e artefato material para diferenciar essas duas dimensões. Inclusive o artefato material seria o objeto físico e o artefato conceitual é impalpável porque são as luzes e sombras projetadas na tela, que é aquilo que você vê. Isso aproxima o cinema de uma arte performativa que não tem existência no tempo e na história. Algo que acontece e acaba que é a projeção, que vai se realizar novamente. Então, é complicado você pensar nisso porque você vê o cinema apenas com uma dimensão, aquele objeto físico,

¹² Aristides Arthur Soffiati Neto, em entrevista concedida à autora deste artigo.

¹³ Hernani Heffner, em entrevista concedida à autora deste artigo.

quando tem essa outra dimensão de você recriar, reexperienciar o cinema, reviver.¹⁴

Portanto, quando as cinematecas e arquivos de filmes fazem uso das expressões “patrimônio cinematográfico” e “patrimônio audiovisual” para se referir aos acervos que guardam e preservam, é preciso levar em consideração a distinção entre patrimônio e bem tombado. Todo o seu acervo é considerado patrimônio, conforme esclarece Calil:

Ninguém ainda, até hoje, graças a Deus, brandiu a palavra patrimônio [cinematográfico] como uma seleção, como uma seleção feita com qualquer critério. Não vou nem discutir critério agora, pois não cabe. Mas quando a gente fala é o conjunto e o conjunto é problemático. O conjunto é grande demais, o conjunto é composto de materiais muito díspares, de difícil abordagem. Portanto, é um conjunto muito complexo.¹⁵

Nesse sentido, interessa preservar e não tombare bens cinematográficos sob sua guarda. Nenhuma obra cinematográfica foi tombada até hoje. O que existe são registros de obras audiovisuais no programa Memória do Mundo.

Eles [os arquivos de filmes e cinematecas] estão lidando com patrimônio, considerando tudo que é imagem em movimento como patrimônio. (...) Eu acho que é mais importante proteger, preservar do que fazer o tombamento de alguma coisa. É difícil a gente fazer seleção, porque na hora do descarte de documentos escritos, por exemplo, fontes primárias guardadas no Arquivo Nacional, existe uma comissão pra fazer isso. Mas essa comissão está imbuída de valores de uma determinada época que vão mudar mais adiante. Então, é sempre muito complicado.¹⁶

Entender o discurso de preservação cinematográfica defendido pelo campo do cinema é de fundamental importância para acompanhar a própria ideia de construção

¹⁴ Rafael de Luna, em entrevista concedida à autora deste artigo.

¹⁵ Carlos Augusto Calil, em entrevista concedida à autora deste artigo.

¹⁶ Aristides Arthur Soffiati Neto, em entrevista concedida à autora deste artigo.

deste patrimônio. Ao passar a fazer uso da expressão patrimônio cinematográfico em seu discurso, o campo do cinema não abandona a bandeira da preservação por eles sempre defendida, mas busca reforçá-la. Para isso, alinha-se com a ideia que se disseminou em fins do século XX, de que “heritage is a naturalized concept, understood by society at large as a common sense, logical component of contemporary culture and one that merits, even demands, preservation and protection” (FRICK, 2011, p. 13).¹⁷

O discurso de preservação é o que reflete a missão primordial que move os conservadores, arquivistas e técnicos de restauração nas cinematecas e arquivos de filmes. Somente o filme preservado pode ser visto e somente se puder ser exibido é que o filme existe realmente. Nesse contexto, selecionar filmes para serem tombados e dispensar a estes filmes tombados uma atenção especial soa como uma heresia aos ouvidos dos conservadores, que entendem que o trabalho de preservação deve ser estendido a todo o patrimônio cinematográfico que, para eles, corresponde a todo o acervo sob sua proteção. Na opinião de Heffner, se, na prática, o alcance desta preservação não se dá da maneira desejada, é porque

a prática é que não alcança o discurso. Não é um discurso mistificador, mentiroso, falso. É que o discurso representa o objetivo maior. Se a realidade não alcança o objetivo maior, não é um problema das cinematecas. É um problema das sociedades que não disponibilizaram os recursos, as técnicas, os materiais etc. e que não tiveram a consciência de guardar esse tudo.¹⁸

Diferentes dos museus, a maioria destas instituições, na qualidade de arquivos, querem guardar tudo e se recusam a pensar em seleção e hierarquização de seu acervo.

Para os especialistas da área, Cinema é patrimônio e, com base nesta certeza e no pressuposto de que “a preservação é uma tarefa que não termina nunca, pois nada ‘foi preservado’ – apenas está ‘sendo preservado’” (EDMONDSON, 2013, p. 102),¹⁹ buscam, cada vez mais, reafirmar o discurso preservacionista sobre o qual as cinematecas e arquivos de filme têm pautado suas ações.

¹⁷ “Patrimônio é um conceito naturalizado, amplamente compreendido pela sociedade em seu sentido comum, componente lógico da cultura contemporânea e merece, até mesmo exige, preservação e proteção.” (Livre tradução da autora).

¹⁸ Hernani Heffner, em entrevista concedida à autora desta pesquisa.

¹⁹ Catálogo da 8ª CineOP.

Considerações finais

Refletir sobre o cinema como patrimônio foi a abordagem escolhida para este artigo. Sob este prisma, observa-se que, ao longo de sua história, quando o cinema se estabeleceu no território da arte e da cultura, puderam ser observadas mudanças nas práticas, nas produções, nos lugares e circuitos de difusão, bem como nas formas, nos usos, nos modos de percepção e de recepção, nos significados, nos valores e na importância que ele adquire. Não apenas como arte, mas também como documento, cultura, história e memória é que a produção cinematográfica passa a ser vista como um bem que precisa ser patrimonializado.

No entanto, pode-se observar que a ampla compreensão e, até mesmo, aceitação do cinema como patrimônio é um processo ainda em andamento no Brasil e, certamente, em vários outros países em desenvolvimento. Isso se reflete nas perdas de material cinematográfico, nas dificuldades crônicas enfrentadas pelos arquivos de filmes e na insuficiência de recursos financeiros a eles destinados. Sabe-se que, em nosso país, essa situação atinge as instituições patrimoniais de uma maneira geral. No entanto, este cenário se agrava nas instituições menos tradicionais, como é o caso das cinematecas e arquivos de filmes.

O conceito de patrimônio cinematográfico ainda não está fechado e totalmente definido. Os discursos que formalizam tal conceito vêm sendo paulatinamente elaborados e são orquestrados, no amplo cenário mundial, a partir da constatação de que a noção de patrimônio é amplamente compreendida pela sociedade e um meio mais eficaz de se chegar a instituições governamentais.

Apoiado nesta premissa, o discurso de preservação, que sempre norteou as ações de salvaguarda do acervo cinematográfico foi, pouco a pouco, se transformando. A partir de certo momento da segunda metade do século XX, observa-se que as instituições, por meio de seus representantes, passaram a se referir a seu acervo como patrimônio. A mudança no discurso por eles proferido não tinha, contudo, o intuito de detonar um processo de patrimonialização, de tombamento de obras cinematográficas. O objetivo maior dessa mudança era reforçar e justificar a prática preservacionista, a partir da construção da noção de patrimônio cinematográfico. Essa alteração discursiva foi, portanto, um modo de criar possibilidades mais reais de reconhecimento da produção cinematográfica e o apoio ao trabalho na arquivística audiovisual.

Contudo, o cinema precisou contar com instâncias superiores para ser ouvido e ver suas reivindicações produzirem resultados mais concretos. Isso só aconteceu em 1980, por intermédio da Unesco. Entretanto, apesar da participação nesta luta de instituições internacionais de peso, nada parece ser mais forte que as estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais que conformam um país e conduzem seus atos e suas escolhas. Conseguir mudanças estruturais é a parte mais difícil.

Como arte, documento, história e memória, os filmes já são parte essencial da vida contemporânea. Cabe às sociedades reconhecerem o lugar e o valor que, merecidamente, lhe devem ser atribuídos para que este patrimônio não se perca.

Referências bibliográficas

BORDE, Raymond. *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), 1991.

EDMONDSON, Ray. *Memória do mundo: diretrizes para salvaguarda do patrimônio documental*. Unesco, 2002. Disponível em:

<<http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/comunicacion-informacion/mdm.pdf>>. Acesso em: 7 abr. 2012.

_____. Arquivística audiovisual: um número de equilíbrio. In: Catálogo da 8ª CineOP. Junho, 2013.

FRICK, Caroline. *Saving cinema: the politics of preservation*. New York: Orxford University Press, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Iphan, 1996.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Recebido em: 10/11/2016
Aprovado em: 23/11/2016

