



III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



A “INVISIBILIDADE” DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL NAS POLÍTICAS DE CULTURA BRASILEIRAS

Laura Bezerra¹

Resumo: É na área de preservação do patrimônio que se situa a “política cultural mais bem-sucedida na área pública deste país”, segundo Sergio Miceli. Entretanto, até muito recentemente, a salvaguarda do acervo cinematográfico do Brasil tem sido tema ausente nas discussões em torno da preservação do patrimônio cultural do país. O artigo pretende analisar as medidas implementadas entre 1995-2010, com ênfase na situação dos arquivos audiovisuais da Bahia e Pernambuco. Investigaremos tanto a formulação de políticas, como também os resultados efetivos por elas alcançados.

Palavras-chave: Políticas culturais, patrimônio documental, acervos audiovisuais, cinema

Introdução

O ponto de partida para este artigo foi a percepção de um paradoxo. A Era Vargas inaugura as políticas culturais no Brasil e, desde então, a preservação do patrimônio cultural brasileiro é considerada um valor fundamental, tendo mesmo se tornado o símbolo de políticas culturais bem-sucedidas no país (MICELI, 2001, p. 359). Segundo Albino Rubim (2007, p. 17), o do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) pode ser considerado “a instituição emblemática da política cultural no país”

No primeiro governo Vargas temos a primeira legislação de cinema no Brasil² e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) surgiu em 1936 antes mesmo da criação do SPHAN³. Ou seja: as políticas nacionais de cultura nasceram centradas na salvaguarda do patrimônio

¹ Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa da CAPES. Pesquisadora em formação do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) da UFBA e membro da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Coordenadora do projeto Filmografia Baiana. E-mail: laurabezerra1@gmail.com

² O SPHAN foi criado através Decreto-lei 25, 30/11/1937.

³ O Decreto 21.240/1932. Mais sobre o assunto em SIMIS 2008.

cultural, entretanto, apesar do cinema nacional ter aparecido na agenda político-cultural, como “um elemento de aproximação dos habitantes do país”⁴, não se pensou na sua preservação.

Consideramos que esta exclusão do cinema do âmbito do patrimônio nacional é determinada por uma confluência de fatores. Em primeiro lugar: as próprias tradições brasileiras, marcadas, por um lado, por longos períodos de ausência e/ou instabilidade nas políticas para a cultura⁵; por outro lado, as políticas, quando implementadas, têm como base um conceito de cultura restrito às manifestações artísticas e arquitetônicas das elites. O cinema, uma forma de entretenimento para as “massas” frequentemente não é reconhecido como “Cultura” (neste sentido restrito), e, portanto, não é visto como algo digno de ser contemplado por políticas culturais. Em segundo lugar, mas relacionado ao que citamos acima, o fato de o cinema estar localizado num espaço da modernidade e de se estabelecer num espaço de tensão entre arte, técnica e indústria dificultou a sua percepção nos círculos tradicionais do poder político e intelectual como parte do nosso patrimônio cultural.⁶ Em terceiro lugar, as políticas de cinema são frequentemente concentradas no fomento à produção e as políticas de patrimônio na salvaguarda dos monumentos históricos e das “Bellas Artes”.

Nestes 80 anos desde o início das políticas culturais no Brasil, o país se transformou; atravessamos duas ditaduras, conturbados intervalos democráticos e vivemos atualmente um período de estabilidade política e econômica. As políticas de cultura passaram por modificações significativas, especialmente nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira no Ministério da Cultura (MinC), quando o próprio conceito de cultura foi ampliado para além das tradicionais esferas do patrimônio e das artes institucionalizadas – emblemático seria o Programa Cultura Viva que viabilizou 2,5 mil Pontos de Cultura em mais de mil cidades em todas as regiões do país. Merece destaque também um esforço em descentralizar a atuação do MinC, que tinha uma concentração extremada no eixo Rio-São Paulo, ferindo o pacto federativo do país.

Mudaram as políticas de patrimônio, passando, por exemplo, a incorporar a proteção ao patrimônio imaterial e, aos poucos e com alguma dificuldade, abrindo-se para pensar a

⁴ Este é o título de um discurso de Getúlio Vargas (cf. SIMIS 2008, p. 31).

⁵ Cf. RUBIM, 2007b, p. 11-36.

⁶ Quando, nas décadas de 1940 e 1950, o cinema começa a ser percebido como arte no Brasil e a “Sétima Arte” passa a ser reverenciada pelos Cineclubes que se disseminam pelo país afora, é o cinema estrangeiro que está em pauta. É importante lembrar “que o objeto de interesse e reflexão por parte dos Clubes de cinema eram as elevadas expressões estéticas da arte cinematográfica, e [e que o cinema brasileiro] não tinha lugar naquele debate. (SOUZA, 2009, p. 60). Veja também o Capítulo II de CORREA Jr., 2007. Sem poder aprofundar, gostaria de citar duas honrosas exceções, Jurandyr Noronha e Enrique Caio Scheiby, que têm uma percepção diferenciada do cinema nacional já nesta época.

salvaguarda de diversos bens e manifestações culturais preteridas⁷. Também as políticas de audiovisual começaram a mudar, e, pela primeira vez, o MinC propõe medidas e programas para cinema, vídeo e TV (coisa nova)⁸, que, além disso, não são somente endereçadas aos profissionais da área, mas também a grupos outros até então excluídas das ações ministeriais (coisa mais nova ainda). Dois exemplos expressivos são os programas DOCTV e Revelando os Brasis.⁹

As questões que colocamos são: as mudanças apontadas tiveram consequências para a preservação audiovisual? Houve no período compreendido entre 1995 e 2010 alterações na situação das instituições detentoras de acervos audiovisuais na Região Nordeste? Caso sim, qual a relação com as políticas federais de cultura? Agradecemos ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que possibilitou esta investigação através de uma bolsa obtida no segundo edital de seleção de pesquisas “A preservação do patrimônio cultural no Brasil”.

1. Algumas notas sobre a preservação audiovisual no Brasil até 2002

Ao mesmo tempo em que colocamos acima a hipótese que a preservação audiovisual foi (e ainda é) uma área de pouca visibilidade nas políticas culturais brasileiras, sabemos que parte do acervo brasileiro de filmes foi preservado. Duas instituições privadas tiveram aqui uma importância fundamental, a Cinemateca Brasileira (CB), criada em 1946 com sede em São Paulo e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo embrião data de 1955¹⁰, e que, em 2001, possuíam os dois maiores acervos de filmes do país e concentrando cerca de 80% da produção nacional ainda existente.

Em 1984 a Fundação Cinemateca Brasileira foi incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória e, a partir daí, estão imbricadas – ou pelo menos deveriam estar – as ações do Governo Federal e da Cinemateca Brasileira em prol da salvaguarda do acervo nacional de imagens em movimento. Os primeiros anos de incorporação da CB ao Pró-Memória (1984-1989) representaram um tempo de “estabilidade e amadurecimento”¹¹. Já os anos seguintes (1990-1995) são marcados pelo caos; como órgão do governo federal, a Cinemateca Brasileira

⁷ Um exemplo são as manifestações da cultura operária e os monumentos e artefatos dos processos industriais. É este o contexto onde se situa aqui postulada invisibilidade do cinema como parte do patrimônio cultural nacional.

⁸ Cf. RUBIM, RUBIM, 2008.

⁹ Mais sobre o assunto em MOREIRA, BEZERRA, ROCHA, 2010.

¹⁰ Existem controvérsias sobre as datas de criação das duas instituições, mas este é assunto que não nos cabe aprofundar aqui. Mais sobre o tema em CORREA JÚNIOR, 2007 e QUENTAL, 2010.

¹¹ Este o título de um dos capítulos da dissertação de Fernanda Coelho, *A experiência brasileira na conservação audiovisual*. Veja também SOUZA, 2009.

foi atingida pelo desmonte realizado pelo presidente Collor de Mello e por toda a instabilidade que caracterizou a política cultural brasileira nos primeiros anos da década de 1990.

No primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso a CB foi vinculada ao Iphan e conquistou uma certa estabilidade, mas isso acontece dentro de uma patamar de grave deficiência de pessoal e de infra-estrutura, o que restringiu enormemente o exercício de suas atividades. Pouco aconteceu neste período nas políticas federais para o setor: no âmbito legal há que se mencionar apenas as Portarias do Ministério da Cultura nº 184/1996 e nº 63/1997, que fizeram pequenas modificações relativas ao depósito obrigatório de cópias.¹² No Relatório de Atividades da Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais (SDAv) encontramos algumas referências ao restauro de filmes. Resumindo podemos dizer que a preservação audiovisual foi um tema quase inexistente na agenda político-cultural do período 1995-1999. Lembrando que a Cinemateca estava vinculada ao IPHAN e não à SDAv, percebemos um lugar indefinido para a preservação audiovisual. Extrapolaria os limites deste artigo nos estender sobre o tema, mas pode-se dizer que não há um efeito de sinergia dos diversos órgãos do MinC em torno de um projeto sistemático e organizado em prol da salvaguarda do acervo de imagens em movimento do Brasil, mas sim atividades isoladas, impulsionadas pelos motivos e interesses os mais diversos.¹³

Um primeiro diagnóstico do acervo cinematográfico brasileiro

As coisas começaram a mudar a partir de maio de 2000, quando a Secretaria do Audiovisual (SAv) convoca as Cinematecas do Rio e de São Paulo, além de alguns interessados, para uma reunião. O motivo do encontro foi o fato da SAv estar recebendo inúmeros pedidos de liberação de verbas para restauro de filmes. Como resultado do encontro foi constituído um Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes, formado por representantes das duas cinematecas do país. Segundo o representante da Cinemateca Brasileira:

Pela primeira vez, no Brasil, o Estado se dispunha a ouvir depoimentos de alguns especialistas e encarar a idéia de preservação do patrimônio cinematográfico em seu conjunto e não sob a ótica de clientela para a restauração deste ou daquele ‘filme notável’ de algum ‘cineasta de renome internacional’. (SOUZA, 2009, p. 248).¹⁴

¹² Instituído pela Resolução 38/1986 da Embrafilme.

¹³ Mais sobre o conceito de cultura em BARBALHO, 2005; BOTELHO, 2001; BOUZADAS, 2007; CALABRE, 2009; CANCLINI, 2005; RUBIM, 2007.

¹⁴ Segundo Carlos Roberto de Souza (2009, p. 6-7), a preservação “será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento

O “Grupo Gestor” entregará à SAV uma “Proposta para o encaminhamento de um estudo acerca da dimensão, natureza, condições de guarda e estado de conservação do acervo filmico brasileiro” e os esforços conjuntos das Cinematecas dão frutos: no início de 2001, a SAV se dispôs a investir R\$ 1.250.000 no “Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro – Fase Emergencial”. Numa confluência feliz, a BR Distribuidora (Petrobras) resolve seguir a sugestão de Gilberto Gil, na época membro do conselho de assessoramento cultural da entidade, e patrocinar um “Censo Cinematográfico Brasileiro”. O Censo tinha as seguintes metas: a) um inventário do acervo cinematográfico brasileiro; b) a duplicação emergencial de filmes ameaçados de desaparecimento; c) o mapeamento de acervos dispersos no país; d) a disponibilização na internet das informações obtidas, e) a divulgação do projeto e finalmente f) a elaboração de sugestões para a proteção do patrimônio nacional de imagens em movimento.

A Cinemateca Brasileira, coordenadora dos dois projetos, decidiu trabalhar em conjunto com a Cinemateca do MAM-RJ, tendo em vista que elas possuíam os dois maiores acervos de filmes do país. O Diagnóstico, uma espécie de preliminar do Censo, possibilitou o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho, suas primeiras aplicações e ajustes. Mapear o acervo filmico de um país com as dimensões continentais do Brasil seria uma tarefa de grande monta, especialmente quando se considera que até 2001 praticamente se desconhecia o tamanho, a localização, o estado físico e os problemas do acervo cinematográfico brasileiro.

Mesmo se tratando de um primeiro – tardio – passo, o Censo é um grande feito para a preservação audiovisual no Brasil e teve um impacto bastante positivo no trabalho das duas Cinematecas. O Relatório de 2002 da Cinemateca Brasileira fala em um ano que foi “um marco na história da Cinemateca como o mais importante em termos de trabalho de preservação.” Para Hernani Heffner, o próprio trabalho “já representou em si uma melhora acentuada das condições de guarda” dos filmes mas, para além disso, ele previa que, no fim do projeto, a Cinemateca do MAM “terá instrumentos adequados para planejar o gerenciamento de longo prazo da coleção, capacitando-se para enfrentá-los de maneira adequada e profissional.”¹⁵

audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. [...] A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades.”

¹⁵ As duas citações foram retiradas de HEFFNER, Hernani. “Diagnóstico do cinema brasileiro”, in:

Contracampo, nº 34, 2001, s.r. Paradoxalmente, este momento que parecia apontar para um salto qualitativo no trabalho de preservação da instituição carioca, foi interrompido bruscamente em 2002, quando a diretoria do MAM unilateralmente decidiu não ter condições de manter as matrizes na sua Cinemateca. Houve uma grande

Ao final da Fase I do Censo, em dezembro de 2002, haviam sido inventariados mais de 140 mil rolos de filmes¹⁶, o que trouxe um grande aumento de conhecimento sobre a situação destes dois acervos; entre outras coisas descobriu-se que no período compreendido entre 1897 e 1940 apenas 8,9% dos filmes sobreviveram (Relatório final da Fase I, p. 15). Seria necessário agora fazer o mesmo com os acervos dispersos pelo país.

2. A preservação audiovisual no Governo Lula

No início do Governo Lula, a Cinemateca Brasileira saiu do Iphan e passou a ser vinculada à Secretaria do Audiovisual (SAv). No Relatório de Atividades da SAv para o período 2003-2006 encontramos algo novo – um espaço destinado à preservação. Um dos cinco capítulos do documento trata da “Formação profissional e preservação do audiovisual brasileiro” e começa afirmando que “elemento constituinte da identidade nacional, a memória do cinema brasileiro foi tratada como prioridade, nestes quatro anos de gestão” (p. 33). Houve, efetivamente, um aumento substancial das verbas disponíveis para a Cinemateca Brasileira: se compararmos o orçamento total de 2002 com o de 2006 localizamos uma ampliação de 456%; os recursos orçamentários aumentaram na ordem de 350%. Mesmo com o aumento de recursos, são recorrentes as queixas nos Relatórios Anuais em relação à carência de pessoal e sua baixa remuneração; apesar disso, pode-se dizer que as atividades da CB cresceram em todas as áreas. Também no segundo mandato de Lula (2007-2010), os Relatórios Anuais da Cinemateca Brasileira falam repetidamente em crescimento e ampliação das atividades. Entre os quase noventa projetos que mapeamos no período, dois merecem maior atenção: o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA) e o Programa de Restauro Cinemateca/Petrobras.

discussão sobre para onde enviar os filmes (com cartas públicas, abaixo-assinados, matérias de jornal etc.) e as tradicionais disputas entre o Rio de Janeiro e São Paulo apareceram com tanta força que o jornal Folha de São Paulo noticia em 17 de junho desse ano que “Negativos de filmes causam ‘guerra’ Rio-SP”. No fim das contas, segundo Heffner em entrevista a autora em 2011, o “Censo também proporcionou a saída organizada de grande parte do acervo, [...] a gente tinha 100 mil [rolos] e hoje tem um pouco mais que 17 mil...” Hoje em dia cópias e matrizes voltaram a ser enviadas para a instituição, mas a perda do seu (antigo) acervo é um fato consumado, não se considerou o “valor cultural do conjunto da coleção” que vinha sendo formada há mais de quarenta anos. É importante sublinhar que, desde 1979, a Embrafilme havia celebrado alguns convênios com a instituição carioca, tendo inclusive transferido diversos acervos públicos ao longo dos anos para Cinemateca do MAM. Num momento como este a falta de uma política *nacional* de preservação audiovisual revela seu absurdo; todo o investimento público na instituição se perdeu, deixando explícito o que a ausência de uma política setorial definida, assim como falta de continuidade nas ações governamentais pode significar para uma instituição de memória.

¹⁶ De acordo com o Relatório final da Fase I do Censo “88.933 [rolos] pertencentes ao acervo da Cinemateca Brasileira e 51.285 ao acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.”

Entre as recomendações do relatório final do Censo Cinematográfico Brasileiro de 2001 duas tinham grande importância: primeiro, a realização de estágios de treinamento na Cinemateca, que começaram a ser oferecidos no segundo semestre de 2003¹⁷ e segundo, o esboço de uma política de preservação do acervo audiovisual do país. Em 2006, é criado o Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais, que tinha como objetivo coletar informações sobre os acervos de cinema e vídeo dispersos em todo o país (ou seja: sobre todos os filmes brasileiros existentes), reuni-las em um banco de dados e disponibilizá-las na internet. Segundo Orlando Senna, “através do SiBIA, a Secretaria do Audiovisual acredita poder constituir uma base sólida para o estabelecimento de um Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro...”¹⁸.

A ideia é excelente, uma política deveria sempre ser definida sobre a base oferecida por um diagnóstico claro. Em abril de 2008 aconteceu o I Encontro Nacional do SiBIA, reunindo 33 instituições de todo o país, mas ao que parece, o SiBIA não conseguiu envolver de forma adequada os arquivos dispersos pelo Brasil no estabelecimento de uma política setorial, pois, em junho do mesmo ano foi criada, em Ouro Preto durante a Mostra CineOP-Cinema Patrimônio, a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) que, na sua ata de fundação, expressa “... o desejo de trabalhar mais conjuntamente para o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da atividade de preservação audiovisual no Brasil” e mesmo “colaborar na construção e no aprimoramento de políticas públicas nacionais para o setor”.

Até março de 2012, o banco de dados com informações sobre os filmes brasileiros dispersos pelo país não está disponível. Qual o problema? Lembremos, em primeiro lugar, que as duas maiores e mais prestigiadas cinematecas do país só conseguiram conhecer seu acervo filmico de forma abrangente e sistemática em 2002 e com as verbas disponibilizadas especificamente para este fim. Grande parte das entidades detentoras de acervos audiovisuais dispersas pelo Brasil estão em condições ainda piores e não possuem condições de fornecer informações solicitadas. É este exatamente um dos problemas centrais destas instituições: a falta de infraestrutura e de formação específica necessárias ao conhecimento e tratamento de suas coleções e o SiBIA não teve força política para articular uma melhoria efetiva para estas instituições. Por isso, durante o II Encontro do SiBIA, em junho de 2009, foi apresentado ao Secretário de Audiovisual, Silvio Da-Rin, um documento que listava um conjunto de necessidades básicas

¹⁷ Os estágios duram duas semanas e estão abertos para representantes de arquivos de todos os estados brasileiros.

¹⁸ Carta do Secretário Orlando Senna à DIMAS em 13/03/2006.

para o funcionamento do Sistema, entre elas infra-estrutura para os arquivos (equipamentos de análise e tratamento, sistema de climatização, mobiliário para acondicionamento do acervo e material de consumo específico) e formação profissional para seus funcionários. O documento demandava também o fortalecimento institucional do projeto com a constituição de um grupo executivo, de uma comissão de normas e padrões, comunicação e formação, além da realização de dois encontros regionais em 2009 e 2010 e de um III Encontro Nacional em 2010. Os recursos necessários para o total das ações propostas somaria R\$ 1.762.000. As demandas não foram atendidas e desde 2009 o SiBIA não se reúne.

A segunda dificuldade em relação á formação deste Sistema de Informações é o fato de haver um certo receio sobre o que aconteceria com as informações coletadas, já que não se percebia nenhum avanço na definição de uma política para a preservação audiovisual que englobasse efetivamente os arquivos dispersos pelo Brasil. Esta desconfiança foi reforçada por algumas ações da SAV, com uma fortíssima concentração de verbas Cinemateca Brasileira (nem sempre na preservação do acervo). A CB, por sua vez, mostrava uma tendência centralizadora e um certo impulso em incorporar acervos de outras instituições.

O Programa de Restauro Cinemateca Brasileira-Petrobras lançado em 2007 veio ainda reforçar o desconforto. O primeiro edital, que disponibilizou R\$ 3 milhões, terminou por decepcionar, tendo em vista que determinava que a Cinemateca Brasileira se tornasse proprietária dos materiais de preservação dos filmes restaurados, ou seja: o arquivo que inscrever um filme no edital, é obrigado a desfazer-se de um item do seu acervo, perdendo o direito de preservá-lo. Por este motivo, das trinta e três instituições filiadas ao SiBIA apenas quatro participaram e a metade dos projetos aceitos vieram de pessoas físicas. Na segunda edição do programa, em 2009, um único arquivo do SiBIA participou. Na época, Rafael de Luna, então presidente da ABPA, escreveu no blog Preservação Audiovisual que o programa “foge do procedimento tradicional das Cinematecas ao vincular a restauração da obra à cessão (de parte) dos direitos à própria instituição que irá restaurar o filme.”¹⁹ É surpreendente a desvinculação entre as propostas do SiBIA e do Programa de Restauro; os recursos disponibilizados pela Petrobras, no valor de R\$ 3 milhões e quinhentos mil reais, foram utilizados basicamente na modernização do Laboratório da Cinemateca Brasileira, que, em contrapartida, realizou serviços no mesmo valor.²⁰

Outro problema é a forma de aquisição de acervos pela Cinemateca Brasileira. O Relatório Anual da CB de 2010 informa que no âmbito do Programa de Preservação e Difusão de Acervos Audiovisuais III “teve continuidade a ação do Ministério da Cultura de aquisição de

¹⁹ Mensagem postada em <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/>>, em 29/12/2009.

²⁰ Cf. Relatório Anual da Cinemateca Brasileira de 2009, p. 17.

acervos com vistas à sua preservação.” Os acervos das empresas Atlântida e Vera Cruz²¹ e do cineasta Glauber Rocha passaram para a CB e a aquisição seguinte, do acervo do Canal 100, gerou discussões no *mailing list* da ABPA com vários profissionais da preservação inquirindo se há uma “política pública que dá as diretrizes para estas aquisições em detrimento de outras” e reivindicando que “ações como essas [...sejam] previamente debatidas e discutidas pela sociedade e pelo conjunto de arquivos e profissionais do campo, e não simplesmente anunciadas pelo governo através da imprensa.” Surge também um questionamento mais explícito

Todos sabemos que grande parte dos acervos brasileiros está em instituições públicas, onde são organizados, preservados e consultados. Precisamos comprar para preservar "melhor"? Qual é o critério de escolha? Não seria melhor repassar mais recursos para as instituições?²²

A questão do repasse de recursos para as instituições detentoras de acervos audiovisuais é um ponto que merece ser discutido. Não são conhecidos os recursos investidos na compra dos acervos acima citados, mas somente o investimento nos dois editais do Programa de Restauro Cinemateca Brasileira-Petrobras somavam R\$ 6.500.000, ou seja 358% a mais do valor necessário para a resolução dos problemas mais básicos de todas as 38 entidades brasileiras filiadas ao SiBIA em 2009. A questão, como vemos, não é a falta de dinheiro, mas a falta de uma política que mereça ser chamada de nacional.

Arquivos audiovisuais na Região Nordeste

São filiadas ao SiBIA sete instituições em quatro estados da Região Nordeste²³, mas concentramos nossas pesquisas em quatro instituições da Bahia e Pernambuco: o Arquivo Histórico Municipal de Salvador da Fundação Gregório de Mattos (FGM), um arquivo local com financiamento público/municipal; a Diretoria de Audiovisual (DIMAS) da Fundação Cultural do Estado da Bahia, um arquivo estadual com financiamento público/estadual; a Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), um arquivo regional com

²¹ “O lote Atlântida é composto de mais de 60 longas metragens de ficção produzidos entre 1942 e 1974 e cerca de 27 horas de cinejornais [...]; o da Vera Cruz comporta 32 longas e 5 curtas, além de mais de 10 mil fotografias.” (RA/2010, p. 20).

²² Foram citados respectivamente os e-mails de Raquel Hallak, Rafael de Luna e Antonio Laurindo, postados em 7/4/2011.

²³ Da Bahia, o Arquivo Histórico Municipal de Salvador da Fundação Gregório de Mattos (FGM) e a Diretoria de Audiovisual (DIMAS) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB); o Museu da Imagem e do Som do Ceará, vinculado ao Governo do Estado; o Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) da Universidade Federal da Paraíba; de Pernambuco: a Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), instituição federal vinculada ao Ministério da Educação (MEC); o Centro de Documentação (CDOC) da Companhia Hidro-Elétrica do São Francisco (CHESF), empresa de capital fechado que faz parte da *holding* Eletrobrás e o Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres, uma instituição privada.

financiamento público/federal; e a Cinemateca do Instituto Lula Cardoso Ayres, um arquivo nacional com financiamento privado²⁴ Estas quatro instituições responderam a um questionário criado para este fim²⁵, além disso foram visitadas e os técnicos responsáveis pelo acervo, entrevistados. Para as instituições de outros estados utilizamos as informações disponíveis no Guia de Arquivos do SiBIA, acrescidos de entrevistas por e-mail ou telefone.

Trata-se de instituições muito distintas em tamanho, situação e perfil organizacional, mas possuem alguns pontos em comum: todas elas são parte de uma estrutura maior e não possuem autonomia política ou financeira; nenhuma delas nasceu de um projeto de preservação audiovisual claro e sistemático; os acervos audiovisuais foram se formando por motivos diversos e sua preservação foi sendo construído aos poucos (ou não) e de maneira descontinuada. Isto gera diversos problemas (em níveis distintos), entre as quais destacamos as condições de armazenamento, a situação dos funcionários (instabilidade dos quadros e/ou deficiência na sua formação), além da falta de continuidade nas ações iniciadas.

Conclusões: Visibilidade x Centralização

Nos últimos dez anos a preservação audiovisual começou a aparecer no discurso oficial do Ministério da Cultura, marcando o início da superação dos anos de invisibilidade quase que total. Também na prática o setor ampliou seu espaço. É expressivo o fortalecimento institucional da Cinemateca Brasileira a partir de 2006, mesmo que diversos problemas ameacem a continuidade dos avanços neste empreendimento; aqui merece destaque a instabilidade nos quadros de pessoal, o que pode ter graves consequências para uma instituição de memória.

Desde 2001 há, no discurso oficial, o reconhecimento da necessidade de se pensar nacionalmente a preservação audiovisual. Lembremos que entre as metas do Censo constavam fazer “um inventário do acervo cinematográfico *brasileiro*” e o “mapeamento de acervos dispersos *no país*” (grifos meus); também o SiBIA deveria ser a base para o

²⁴ O critério para escolha destas instituições foi a existência de diferentes perfis institucionais. Como subsídio para a seleção, estudamos as tipologias de arquivos audiovisuais apresentadas respectivamente por Ray Edmondson (“Uma filosofia dos arquivos audiovisuais”, Paris, 1998, p. 14-18), Christian Dimitriu (“The Leviatan and the Identikits – global figures for everyday use”, in: *Journal of film preservation*, n.73, abr 2007, p. 6-18) e Carlos Roberto de Souza, na sua tese de doutorado, “A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil” São Paulo, 2009. p. 29.

²⁵ O questionário, disponível no ANEXO I, baseou-se no Guia de Arquivos do SiBIA e no Formulário Cadastro de Entidade Custodiadora de Acervos Arquivísticos da CONARQ. O critério para escolha destes estabelecimentos foi a existência de diferentes perfis institucionais; como subsídio para a seleção, estudamos as tipologias de arquivos audiovisuais apresentadas respectivamente por Ray Edmondson (“Uma filosofia dos arquivos audiovisuais”, Paris, 1998, p. 14-18), Christian Dimitriu (“The Leviatan and the Identikits – global figures for everyday use”, in: *Journal of film preservation*, n.73, abr 2007, p. 6-18) e Carlos Roberto de Souza, na sua tese de doutorado, “A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil” São Paulo, 2009. p. 29.

estabelecimento de um “Plano *Nacional* de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro”. Mas, enquanto o MinC aumentou os recursos para a CB e o Censo disponibilizou verbas para o trabalho nos acervos das Cinematecas do Rio e de São Paulo, o SiBIA não previu nenhum aporte financeiro para as instituições dispersas no país. Em sendo assim, seu efeito foi pequeno. No caso específico dos acervos nordestinos não percebemos nenhum avanço efetivo causado especificamente pelo Sistema.

Tomando como base o modelo analítico proposto por Albino Rubim (2007^a, p. 148-157) que nomeia dez “tópicos e questões [que possibilitam] observar as políticas culturais em toda sua envergadura”, gostaríamos de destacar os itens III, IV e VII, respectivamente “o conjunto de formulações e ações desenvolvidas ou a serem implementadas”, os objetivos e metas e “os instrumentos, meios e recursos acionados, sejam eles: humanos, legais, materiais [...], financeiros etc.” Com referência aos dois primeiros, percebemos, como já dito, uma contradição entre o discurso (e a prática) de descentralização territorial e as atividades na área da preservação audiovisual. A salvaguarda do acervo cinematográfico brasileiro adquire visibilidade, mas os recursos concentram-se em um só lugar.

O passo necessário agora seria a implementação daquilo que o Secretário Orlando Senna intitulou de um “Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro”, que iria além da Cinemateca Brasileira e incluiria também os acervos de cinema e vídeo dispersos pelo país em torno de ações sistemáticas e continuadas. Este seria um passo fundamental que garantiria a institucionalização de uma política setorial, com uma base legal estável e um mínimo de recursos fixos. A criação do SiBIA encontra seu limite exatamente nos “instrumentos, meios e recursos acionados”; o que nos parece merecer uma reflexão maior é o porquê de se criar um programa sem os meios para tal. Falta de verbas? Ou poderíamos dizer que a salvaguarda do patrimônio audiovisual nacional permanece invisível (no sentido de não considerado efetivamente) para os gestores públicos?

Os esforços empreendidos durante o Governo Lula em prol a preservação do acervo audiovisual brasileiro representam um avanço, se comparado com os períodos anteriores. A definição e implementação de uma política *nacional* claramente delineada – e dotada de vigência legal –, passo essencial para garantir a salvaguarda da memória cinematográfica do Brasil, foi uma meta definida pela própria SAV. Infelizmente, neste ponto, pouco se caminhou e a preservação de imagens em movimento no país continua à mercê das instabilidades do governo federal.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL (ABPA). Documentos diversos. Disponível em <abpablog.wordpress.com>, acesso em março de 2012.

BARBALHO, Alexandre. Política cultural: um debate contemporâneo In: RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: Edufba, 2005, p. 33-51.

BEZERRA, Laura. A preservação audiovisual no Governo Lula In: *Anais do Seminário Internacional Políticas culturais: teorias e práxis*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010 (CD-Rom).

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: *São Paulo em perspectiva*. 15 (2) 2001, p. 73-83.

BOUZADAS, Xan. Financia acerca del origen y genesis de las políticas culturales occidentales: Arqueologías y derivas. In: *O público e o privado*, nº 9 (Janeiro/Junho de 2007), p. 111-147.

CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CANCLINI, Néstor García. Definiciones em transición. In: MATO, Daniel. *Cultura, política y sociedad*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 69-81.

CANCLINI, Nestor. O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 23, p. 95-115, 1994.

CONTRACAMPO, nº 34 (dezembro de 2001). *Dossiê Preservação, restauração e difusão*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/34/artigos.htm>>. Acesso em 15/07/2009.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)*. 2007. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2007.

EDMONDSON, Ray. *Audiovisual Archiving: philosophy and principles*. Paris: UNESCO, 2004.

MICELI, Sérgio. SPHAN: refrigério da cultura oficial. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras 2001, p. 359-368.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual (Balanço de 2008 e perspectivas para 2009)*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/06/09/relatorio-de-gestao/>>. Acesso em agosto/2009.

_____; SAV ; Cinemateca Brasileira. Materiais do SiBIA (Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais).

_____; Cinemateca Brasileira. Relatórios de Atividades (1995-2010).

MOREIRA, Fayga; BEZERRA, Laura; e ROCHA, Renata. A Secretaria do Audiovisual: políticas de cultura, políticas de comunicação. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010. p. 133-158.

NORA, Pierre. Entre Memória e história. A problemática dos lugares. In: *Projeto História*, nº 10 (Dez 1993), p. 1-28.

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

RUBIM, Albino. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele M. (Org). *Teorias e políticas da cultura – visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba 2007, p. 139-158.

_____; BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007b.

_____; RUBIM, Lindinalva. Televisão e Políticas Culturais no Brasil Contemporâneo. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e RAMOS, Natália (orgs.). *Estudos da Cultura no Brasil e em Portugal*. Salvador: EDUFBA, 2008, p.183-213.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume/Fapesp/Itaú Cultural, 2008.

UNESCO. *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*. Conferência Geral da Unesco, Belgrado, Setembro/Outubro de 1980. Disponível no Portal Unesco <<http://portal.unesco.org/>>, acesso em mai./2008.