

CINEMA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

RENATA RIBEIRO GOMES DE QUEIROZ SOARES*

Tecnologia, linguagem, arte, indústria, espetáculo, diversão, história, memória e cultura, por exemplo, são variados aspectos que, ao longo dos anos, o cinema, em sua constituição, foi incorporando e que mostram que “o cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social” (COSTA, 2003, p. 29). Por isso, falar de cinema permite múltiplos pontos de vista e abordagens que abarcam uma diversidade de teorias e campos do saber.

O anteprojeto de tese de doutorado por mim apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social tem como objeto de estudo o cinema relacionando-o à Memória Social. Inserido na linha de pesquisa de Memória e Patrimônio, somos encaminhados a pensar a relação que o Cinema estabelece com a Memória e o Patrimônio. Esta é a proposta deste trabalho.

Misto de meio de comunicação de massa, arte e diversão coletiva, o cinema se mostrou um *medium* eficiente para difundir ideais, enaltecer símbolos nacionais, exportar cultura, (re)contar e registrar fatos e histórias que ocultavam ou mostravam informações conforme interesses variados. Não foi sem motivo que, em menos de 50 anos de existência, já se falava na indústria cinematográfica.

Como uma indústria, o cinema era muito mais que estúdios onde máquinas e pessoas produziam filmes. Essa indústria produziu também mitos e cultura, gerou novas profissões, influenciou gerações, colaborou com a transformação de modos de vida, levou intelectuais a refletir sobre novos comportamentos sociais, novas atitudes e conceitos que surgiram mudando paradigmas de arte, família, beleza, moda, diversão, entre outras coisas.

O cinema, apesar de existir há pouco mais de cem anos, já possui, também, sua própria história. Essa história pode ser abordada como a história do cinema mundial ou

* Instituto Federal Fluminense (IFF) / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
Doutoranda em Memória Social pela UNRIO.

a história do cinema de um determinado país. Não há, contudo, como fazer uma separação total entre uma e outra, pois uma história está inserida na outra.

A preocupação em preservar a história do cinema e o patrimônio cinematográfico que foi construído ao longo de mais de um século de existência implica a compreensão não apenas da necessidade de preservar bens artísticos e culturais, mas também de que a instituição cinematográfica teve – e continua a ter – grande influência na configuração do imaginário coletivo e que, por meio de sua linguagem audiovisual, o cinema tem papel ativo na construção da memória sócio-cultural.

Memória e linguagem estão intrinsecamente ligadas, pois a linguagem é o primeiro meio pelo qual é possível conservar o passado, as lembranças, a memória. É a linguagem o grande elo entre cinema e memória.

CINEMA E MEMÓRIA

A imagem fílmica – forma de linguagem que o cinema adotou em seus primórdios – limitou-se, em sua origem, a imitar o mundo, reproduzi-lo, ser um duplo da “realidade”. Os registros dos trabalhadores de uma fábrica saindo do trabalho ou de um trem chegando à estação, feitos pelos irmãos Lumière e seu cinematógrafo, são exemplos que ilustram essa afirmativa. Mediada por uma máquina, essa capacidade da imagem fílmica de imitar e de repetir o cotidiano atraiu a atenção, principalmente, da nova classe de trabalhadores que começou a experimentar o espetáculo de si mesma. Esse interesse fez com que algumas pessoas buscassem, no novo invento, novas possibilidades de uso para atender ao desejo e à necessidade de lazer que começava a crescer, em decorrência das transformações pelas quais a sociedade passava, no início do século XX. Seguindo essa trajetória, logo foi observada a possibilidade que a máquina oferecia de narrar histórias de uma maneira interessante, criativa e envolvente usando a imagem. Foi, então, pela intenção narrativa do cinema que a imagem fílmica desenvolveu-se e atingiu o status de linguagem. Para Gabriel Tarde, as forças que animam a vida social, crença e desejo¹, são transmitidas e disseminadas de um ponto a

¹ Na teoria de Tarde, as crenças e os desejos são, respectivamente, as forças plásticas e as forças funcionais que animam a vida social. (...) São constantes e universais, uniformes e homogêneos, suscetíveis de crescer ou diminuir, mas não de variar qualitativamente, sendo, portanto, não só

outro da escala social pela linguagem, a matéria própria da invenção e da imitação², ou seja, das duas memórias pelo autor reconhecidas.

Há, contudo, aspectos relevantes a serem observados, quando essa memória se reproduz pela linguagem fílmica. As memórias visual, auditiva, tátil reforçam os traços das sensações passadas e esses traços são signos ou sinais que nos chegam antes que possam ser esclarecidos pelas palavras. Na linguagem fílmica, todas essas memórias podem ser suscitadas e agir em conjunto na mente do espectador. Desse modo, o filme ativa os canais dos sentidos e facilita a experiência ou o retorno a sensações passadas. Essa característica do filme concede a esta linguagem um certo poder, que pode ser perigoso quando o espectador se expõe a ela de forma despreocupada, sem ativar operações mentais conscientes.

Para Deleuze (2005, p. 32) o uso excessivo de imagens acabou por produzir não uma civilização da imagem, mas

uma civilização do clichê, no qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. (...) Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la ‘interessante’. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.

Na imagem fílmica, esses poderes se estabeleceram junto com a instituição cinematográfica. Comandada pelo capital internacional, é ela que determina a produção dessa linguagem e “encobre” seu discurso, principalmente, usando a narrativa como forma de distração e de lazer. Essa instituição tem a ver com a economia, com a ideologia, mas tem, também, a ver com o desejo e a crença – as forças que, para Tarde movimentam a vida social – em um nível que ultrapassa a questão da linguagem e a reprodução da memória. Esse nível se estabelece quando a linguagem fílmica é

comunicáveis, transmissíveis de um ponto a outro da escala social, como também, em princípio, mensuráveis e quantificáveis. (VARGAS,2000, p. 229).

² A imitação, assim como a hesitação e a invenção são, segundo Tarde, os equivalentes, no mundo social, das três grandes leis universais – a repetição, a oposição e a adaptação – que podem afetar todo fenômeno, seja ele de propagação, de contraposição ou de associação. Considerada por ele a “grande chave-geral” do mundo social, a repetição é a responsável pelas semelhanças observáveis no universo, pois é por meio dela que uma inovação – seja ela de caráter físico, biológico ou social –, tendo sido produzida em um determinado ponto singular, pode ser passada para algo universal ou infinito. Para maiores esclarecimentos, ver VARGAS, Eduardo V.. *Antes Tarde do que nunca – Gabriel Tarde e a emergência das Ciências Sociais*. Contra Capa Livraria, 2000.

transformada em espetáculo. Se, de acordo com a teoria tardeana, “a imitação é uma memória em ação”, quando essa imitação se realiza na forma de uma linguagem-espetáculo, ela sofre uma potencialização. Isso acontece porque o espetáculo estimula a participação. Conforme observa Edgar Morin em “A alma do cinema”, o espetáculo fílmico atrofia a participação prática, mas promove uma participação afetiva intensa durante a qual “operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela” (MORIN, 1983, p. 154). Desse modo, as ideias, julgamentos ou desígnios que expressam as crenças e os desejos acabam por afetar o sujeito de uma forma mais acentuada visto que podem atingir sua alma. Além disso, inserida no contexto de comunicação de massa, a imitação que essa linguagem favorece pode ter alcance e reflexo no comportamento social em âmbito mundial.

Diante do exposto, não há como deixar de reconhecer o poder da linguagem fílmica no processo de constituição da memória social seja como imitação, seja como criação. Tudo que cria ela própria imita, difunde, dissemina e, assim, acaba interferindo em comportamentos sociais e na cultura de modo geral.

Talvez seja pelo viés da linguagem que os confrontos éticos e políticos da memória social tornem-se mais aparentes. A linguagem seria a arena desses embates nos quais lembrança e esquecimento estabelecem relações de poder por meio do discurso, da ideologia, do dialogismo, da polifonia e dos silêncios.

O filme pode, então, ser considerado o produto da indústria cinematográfica em que esses embates ficam registrados. Nele podem ser encontrados registros da memória social de diferentes épocas, de diversas localidades, de variados povos e de suas culturas. Seja como filme documentário ou como uma narrativa ficcional, ao se valer de pesquisas em diversas fontes para compor cenário, figurino, comportamentos sociais, registros de linguagem, práticas cotidianas, etc., o cinema transforma suas fontes documentárias – pintura, fotografias, textos escritos e relatos individuais e/ou coletivos – em linguagem audiovisual e reafirma, sem jamais perder de vista seu caráter artístico, sua vocação e seu valor documental.

Como forma de expressão que fascina e inquieta, ele pode ter efeitos diversos sobre indivíduos e instituições. Pela força de sua linguagem, capaz de oferecer uma imagem que parece ser “terrivelmente verdadeira”, o filme pode ajudar a construir ou

desconstruir, a equilibrar ou desequilibrar, a estruturar ou desestruturar indivíduos e instituições. Para Marc Ferro (2010, p. 31),

o filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas.

Nesse sentido, é perfeitamente compreensível que os poderes públicos e privado por ele se interessem, dele tenham receio e, se possível, tentem controlá-lo. Esses poderes “pressentem que ele pode ter um efeito corrosivo e que, mesmo controlado, um filme testemunha”(id. *ibid.*). E seu testemunho pode, nem sempre favorecer setores privilegiados da sociedade, pode interferir na memória social de maneira positiva ou negativa.

Mas que valor tinha o cinema como documento e como arte até pouco tempo atrás? “Espetáculo de párias”, espécie de atração de quermesse, passatempo de iletrados, eram referências comuns ao cinema, inicialmente. Segundo Marc Ferro, “o Direito nem sequer lhe reconhecia um autor. As imagens que se mexiam eram de autoria ‘da máquina especial por meio da qual são obtidas’”(id. *ibid.*, p.29).

Considerado por André Bazin (1983, p.126) “a consecução no tempo da objetividade fotográfica”, o cinema nasceu como documentário, como forma de registro. Contudo, diferente da pintura e da fotografia, o registro feito pelo cinematógrafo não era imóvel: “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas”(id. *ibid.*). No entanto, mais do que registrar o cotidiano, o cinema, em pouco tempo quis, também, ser arte e para isso não poupou esforços. Impulsionado pela tecnologia, pelo sucesso que fazia entre seu público – formado principalmente de operários –, pelo desejo de alguns realizadores e pelo grande capital que viu nele um negócio promissor, o cinema se uniu a outras artes já consagradas, como o teatro e a literatura, desenvolveu uma linguagem própria, sofisticada, considerada uma das mais complexas formas de expressão artística. Com sua linguagem, ele mostrou-se capaz não apenas de ser um duplo do mundo, de registrá-lo,

de documentá-lo, mas também de criar, recriar, elaborar, produzir a “realidade” que nos cerca. Tornou-se arte.

Quando o cinema se estabeleceu no território da cultura e da arte, 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.

É como documento, arte, cultura e história, que a produção cinematográfica passa a ser vista como bem que precisa ser patrimonializado. O cinema entra nos museus.

MEMÓRIA SOCIAL, PATRIMÔNIO E MUSEUS: ALGUMAS QUESTÕES

Monumentos, prédios de valor arquitetônico, objetos de diferentes etnias, as línguas faladas por um povo, festas, rituais, modos de fazer, obras de arte, paisagens, recursos genéticos... Parece não haver limite para a lista do que pode 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, natural, genético, mundial, econômico, digital, integral, 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). No entanto, mesmo qualificado por termos impensáveis em séculos passados – como genético e digital, por exemplo – o autor nos lembra que a categoria patrimônio, longe de ser uma invenção moderna, possui “caráter milenar”, “está presente no mundo clássico e na Idade Média” e “também se faz presente nas sociedades tribais” (id., p. 26).

No Brasil, as primeiras leis referentes à questão do patrimônio datam da década de 1920 e fazem referência apenas ao patrimônio arquitetônico. A partir da década seguinte, é que começa a se falar em bens imóveis e, em 1937, o Decreto-Lei 25 organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional cujo anteprojeto, elaborado por Mário de Andrade no ano anterior, 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”. A nova denominação, mais abrangente, permitiu 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 3.551 de 4 de agosto de 2000. Questões mais recentes sobre a preservação de bens fazem referência ao patrimônio genético³ e ao patrimônio digital⁴.

Essas informações sobre a trajetória da legislação brasileira no que se refere ao patrimônio do país, mesmo que breves e incompletas, acabam por mostrar que, atualmente, o que pode ser observado é uma urgência cada vez maior de resgatar, 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 idéia que se distingue da existência material destes” (PANOFSKY, 2009, p.23). Esses registros humanos não envelhecem. Transformados em fontes de estudo e identificados em relação ao tempo e ao espaço em que foram produzidos, eles compõem e permitem (re)construir modos de viver, agir e comportar-se das sociedades a que pertencem e, por conseguinte, contribuem para a elaboração da memória social de um povo. Para citar um termo proposto por Hewison (HEWISON, 1987, apud MENESES, 1999, p. 12), a indústria do patrimônio cultural desenvolve-se a todo vapor, especialmente em uma época que, paradoxalmente, está pautada no descartável, no fugaz, no transitório.

Conforme afirma Mário Chagas, a noção de posse e um desejo preservacionista são encontrados “na raiz do patrimônio e do museu”(CHAGAS, 2009, p.34). A transferência de posse só pode ser feita pelos que se consideram possuidores de algo merecedor, pelas suas significações e funções, de ser transferido e conservado em épocas e sociedades futuras. Desse modo, para Chagas (id., ibid.), a ação preservacionista está atrelada, principalmente, a duas questões que devem ser

³ A antropóloga Regina Abreu traz maiores 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.

⁴ Sobre este assunto ler o texto “Digital virtual: patrimônio no século XXI”, de Vera Dodebei. IN: DODEBEI, Vera & ABREU, Regina (orgs.). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, 2008.

estabelecidas conjuntamente: valor e perigo. “Sem a identificação de um valor qualquer (mágico, econômico, histórico, científico, afetivo ou cognitivo), a preservação não será deflagrada, ainda que haja o perigo de destruição” (id., p.36). Para além dessas questões, há outras apontadas pelo autor: 1) a “preservação (...) está impregnada de subjetividade”(id., ibid.) que, às vezes, vem oculta sob um discurso dito objetivo ou científico, 2) em nome dela e de uma hierarquia de valores designada politicamente, configura-se de maneira (quase) impiedosa a existência de “patrimônios inúteis da humanidade” e, por isso, passíveis de “destruição”(id., ibid., p. 37) e 3) a preservação das obras não assegura a manutenção das funções sociais das mesmas, especialmente quando o interesse privado se sobrepõe ao interesse público, como é o caso das coleções particulares.

Nesse contexto, observa-se que a formação e preservação do patrimônio são permeadas por questões políticas e éticas, por interesses públicos e privados, por conflitos e disputas que colocam em jogo lembrança e esquecimento, as duas faces da memória. Essas questões, interesses e conflitos instalam-se nos museus que passam a configurar um espaço disputado na luta das forças sociais pelo poder. Segundo Le Goff (2003, p. 422),

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.

O poder da rememoração já era reconhecido na Grécia arcaica onde podem ser encontrados documentos de natureza religiosa que dizem respeito à divinização da memória e ao mito de Mnemosine, a deusa grega da memória que iluminava os aedos “sobre tudo que foi, tudo que é, tudo que será” (VERNANT, 1990, p. 138). No mundo contemporâneo, distante dos relatos e explicações míticas, o direito de memória não é mais concedido pela deusa grega Mnemosine, nem é exclusivo dos poetas. Seu valor, no entanto, continua inquestionável.

Dentro das paredes de um museu, a memória manteve-se, inicialmente, sob a guarda do poder público que criou políticas públicas de patrimônio e instituições do campo da memória para identificar, documentar, restaurar, conservar, preservar e fiscalizar bens

de natureza material e, posteriormente, imaterial, segundo critérios que, por muito tempo favoreciam, quase que exclusivamente, as classes dominantes e o que por elas era considerado digno de ser tombado. Esses critérios conferiam aos museus e ao patrimônio por eles abrigado um caráter elitista e conservador. A memória nos museus era a memória de uma parte privilegiada da sociedade, normalmente identificada com os valores e a tradição européia.

Atualmente, mediante a crítica à elitização do patrimônio, a reivindicação de grupos que sempre estiveram à margem da sociedade de obterem o reconhecimento dos testemunhos de sua cultura e aos movimentos sociais que se organizaram para manifestar “o desejo de eternizar sua história e construir os próprios ‘lugares de memória’” (FERRAZ, 2008, p. 101), pode-se observar uma reorientação e ampliação nas políticas e práticas de patrimonialização que acabaram por incluir a pintura, a arte e as línguas indígenas e o candomblé, por exemplo, como patrimônios culturais merecedores de preservação. Como fruto deste novo contexto, o Museu do Índio, o Museu da Maré, museus de centros de candomblé, entre outros, “contribuem para a construção de outra visão sobre a memória nacional, os museus e o patrimônio cultural” (Id., p. 102), dão vozes aos que estiveram silenciados e apontam a necessidade de que os museus sejam espaços em que as diferenças culturais possam ser mostradas.

MEMÓRIA E PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO

Fundada em 1938 em Paris, e com sede atual em Bruxelas, na Bélgica, a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) parece ser uma das primeiras instituições a preocupar-se com o destino da produção cinematográfica de maneira mais organizada. A principal cláusula do Ato de Fundação – que permanece nos estatutos até hoje, 70 anos após, refere-se à exclusão da federação de qualquer instituição ou organização que faça uso de seus filmes com fins comerciais. Criada com apenas quatro membros, a Federação abriga hoje mais de 150 instituições em mais de 77 países que, para defender o que para elas é a forma de arte própria do século XX, dedicam-se a recuperar, colecionar, preservar e exibir imagens em movimento que possuam valor como obras de arte e cultura e como documento histórico. Em 1979, a federação recebeu o reconhecimento da UNESCO e trabalhou de maneira bem próxima no

processo que originou a “Recomendação da UNESCO para a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento”, aprovada em Belgrado, em 1980.

Os membros da FIAF comprometem-se a continuar a adquirir filmes e preservá-los em seu suporte original, isto é, como filmes em película. Essa estratégia é complementar ao desenvolvimento de métodos de preservação de patrimônio nascido na forma digital. De acordo com o *Manifesto do 70º aniversário da FIAF*, cujo lema é “Não jogue filmes fora” (http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/Manifesto_Fiaf_70.pdf), arquivos de filmes e museus, ao comprometerem-se em preservar os filmes em película, entendem que:

*) Um filme é uma obra de ficção criada por um diretor, ou representa o registro de um momento histórico capturado por um câmera. Ambos são potencialmente importantes e constituem parte da herança cultural mundial. O filme é uma entidade tangível, pode ser lido pelo olho humano e precisa ser tratado com muito cuidado, tal como outros objetos históricos e museológicos.

*) Embora os filmes sejam física e quimicamente frágeis, representam um material estável que pode sobreviver por séculos, se guardado e cuidado adequadamente. Sua expectativa de vida já demonstrou ser muito mais longa do que a de outros suportes de imagem em movimento como, por exemplo, as fitas de vídeo, que surgiram muito depois do filme. A informação digital só tem valor se puder ser interpretada, e os suportes de informação digital são também vulneráveis à deterioração física e química. Além disso, os elementos de hardware e software necessários à interpretação estão sujeitos à obsolescência.

*) Filmes continuam sendo o melhor meio de armazenagem de imagens em movimento. É um dos produtos disponíveis mais padronizados internacionalmente, e continua sendo uma mídia com potencial de alta resolução. Os dados contidos nos filmes não necessitam de migração constante e os equipamentos cinematográficos não precisam de atualização frequente.

*) Os elementos fílmicos mantidos em depósitos são os materiais originais dos quais todas as cópias são derivadas. Pode-se determinar, a partir deles, se uma cópia está completa ou não. Quanto mais a tecnologia digital se desenvolve, mais fácil é mudar ou até alterar arbitrariamente o conteúdo da obra. Alterações ou distorções injustificadas, no entanto, podem sempre ser detectadas por comparação com os filmes originais, desde que tenham sido armazenados de forma correta.”

No Brasil, são afiliados à FIAF, o Arquivo Nacional e a Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O site do Arquivo Nacional informa que seu acervo de imagens em movimento “possui expressivos registros de história e de cultura brasileira” na forma de cinejornais, documentários, obras de ficção, filmes publicitários, familiares e recortes de filmes

censurados. Em acervos públicos e privados, alguns depositados em regime de comodato, a instituição dispõe de cerca de 33 mil títulos em variados suportes.

Fundada em 1940, a Cinemateca Brasileira começou como o Clube de Cinema de São Paulo, fechado pela polícia do Estado Novo e reaberto, em 1946, como o segundo Clube de Cinema de São Paulo. Em 1984, a Cinemateca passou a ser reconhecida como um órgão do então Ministério de Educação e Cultura (MEC) e hoje está ligada à Secretaria do Audiovisual. Cerca de 200 mil rolos de filmes, que correspondem a 30 mil títulos – obras de ficção, documentários, cinejornais, filmes publicitários e registros familiares, nacionais e estrangeiros –, produzidos desde 1895, compõem um dos maiores acervos de imagens em movimento da América Latina. Além disso, está sob a guarda desta instituição um conjunto de documentos formado por livros, revistas, roteiros originais, fotografias e cartazes. Um Laboratório de Restauração, devidamente equipado e reconhecido pela FIAF como um exemplo para as cinematecas latino-americanas, foi instalado na instituição em 1978. Neste laboratório são feitas “restaurações de filmes em estado avançado de deterioração, a transferência de materiais em suporte de nitrato de celulose para suporte de segurança (poliéster) e a confecção de cópias (matrizes ou reproduções para empréstimo)” (<http://www.cinemateca.gov.br>). No Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira é possível encontrar informações sobre filmes brasileiros realizados desde 1897. O acervo deste Centro está dividido em cinco catálogos: Catálogo da Biblioteca, Cartazes de filmes e de eventos, Arquivos pessoais e institucionais, Coleção de periódicos e Salas de Cinema de São Paulo (de 1895 a 1929).

O Museu de Arte Moderna (MAM), fundado em 1948, começou a exercer atividades no setor cinematográfico em 1955, exibindo filmes no auditório da Associação Brasileira de Imprensa que, em 1957, transformou-se em Cinemateca. Dotada de uma biblioteca e de um setor de documentação e de pesquisa, tornou-se um dos mais importantes “centros de referência da memória do cinema brasileiro e mundial para o público e pesquisadores do Brasil e do exterior”. Com um acervo de cerca de 30 mil rolos de filmes, a Cinemateca empenha-se na guarda, preservação, restauração, exibição, divulgação de filmes e do cinema em geral e, desse modo, procura contribuir para a formação e renovação de espectadores, críticos e realizadores.

Na lista de instituições tradicionais do cinema brasileiro, a Cinédia não pode deixar de ser incluída. Fundada em 1930, pelo jornalista Adhemar Gonzaga, a instituição é “símbolo das lutas pelo desenvolvimento da arte e da atividade no país e marco absoluto da incorporação de uma mentalidade industrial ao setor” (<http://www.cinedia.com.br>). Ao longo de sua existência, a Cinédia produziu filmes, formou profissionais, introduziu avanços tecnológicos importantes e constituiu um acervo documental tornando-se outra referência importante da memória cinematográfica brasileira. Em 1998, foi criado o Instituto para a Preservação da Memória do Cinema Brasileiro com o intuito de fomentar a conservação física do acervo de filmes e documentos referentes à história do cinema brasileiro.

O panorama acima apresentado reforça a ideia de que a ação preservacionista é urgente, principalmente em relação aos filmes realizados nas primeiras décadas, quando o cinema ainda não tinha uma legitimidade cultural.

Essa ideia tem produzido eco. Em junho de 2010, durante o Encontro de arquivistas, técnicos e pesquisadores na 5ª CineOP (5ª Mostra de Cinema de Ouro Preto) foi elaborado um documento com o propósito de encontrar caminhos e criar diretrizes para a preservação da história do cinema brasileiro. Segundo o documento, “cerca de 35% dos filmes produzidos no Brasil até então já haviam se perdido, seja pela ausência de cópia conhecida ou por um avançado estágio de deteriorização (sic) que impedia seu restauro. Se fosse considerado apenas o período do cinema mudo, a cifra subia para 93%.” (<http://www.cineop.com.br/>) Nesse contexto, evidenciou-se a necessidade de se construir o *Plano Nacional de Preservação* que discuta políticas públicas específicas para o setor cinematográfico.

Conforme dito anteriormente, o cinema não era reconhecido como produto artístico e cultural. Isso fez com que os filmes – não apenas os brasileiros – dos primeiros anos não merecessem a devida atenção e não fossem resguardados da ação do tempo.

A transformação do cinema, ao longo do tempo em produto artístico, a inclusão do cinema no rol de bens culturais e artísticos, a elaboração de teorias para entender e estudar a sétima arte, a criação de escolas de cinema e a introdução do cinema no mundo acadêmico têm colaborado para o amadurecimento, o desenvolvimento, a renovação, o incentivo da atividade no país e a valorização do filme brasileiro que

começa a ser visto por um espectador mais consciente e mais aberto à experiência do cinema feito por brasileiros.

Se a história da implantação de museus e de preservação do patrimônio demonstra que há uma preocupação das bases populares em entrar na disputa pelo poder de memória, competindo com o estado na criação de museus e na preservação de sua cultura, no caso do cinema, essa preocupação permanece. O cinema não está nas mãos de grupos desfavorecidos, ao contrário. Uma arte cara, – segundo Deleuze (2005, p.99), “o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro” – a produção cinematográfica está nas mãos de uma classe privilegiada e ir ao cinema, apesar de o filme ser um meio de comunicação de massa, é considerado um programa de elite em um país como o Brasil. O cinema, no entanto, pode ajudar a dar voz a grupos desfavorecidos. Iniciativas como a da Petrobrás, que ajudou a produzir filmes feitos por cineastas indígenas, em aldeias indígenas brasileiras, pode ter impacto semelhante ao que o Museu do Índio teve no que diz respeito à ideia que se tinha sobre a cultura indígena e, dependendo da divulgação, pode ter um alcance mais amplo. Os filmes podem colaborar na denúncia, na desconstrução de discursos, na revisão de fatos, na visão de um acontecimento ou de uma determinada época sob um novo prisma, um novo olhar. Mais do que registrar uma língua que corre o risco de ser extinta, um filme pode registrar essa língua em uso, sua sonoridade. Um filme pode ainda ser o testemunho de histórias, rituais, modos de ser, vestir e viver de um povo. Por esses motivos e outros mais, a preservação de filmes configura não apenas a preservação da História e da Memória **do** Cinema, mas também da História **no** Cinema e a Memória da sociedade na qual ele se insere e se inspira. E essa História e essa Memória precisam abranger os mais diversos segmentos da sociedade.

O cinema é uma arte morta e inútil se os filmes não forem exibidos. Guardar um filme significa, como no poema de Antônio Cícero, “olhá-lo, fitá-lo, mirá-lo por admirá-lo, isto é, iluminá-lo ou ser por ele iluminado”. A preocupação da Cinemateca do MAM, da Cinemateca Brasileira e de outras instituições que guardam obras cinematográficas, em promover sessões de exibição de filmes, festivais e outros eventos, está diretamente relacionada à compreensão de que só assim poderão manter seu patrimônio vivo e pulsante. O patrimônio cinematográfico não compreende apenas o filme, mas é pela vibração deste que tudo o mais – cineastas, teorias, documentos, livros

sobre cinema, atores e atrizes, estúdios, salas de cinema, etc. – faz sentido e se mantém vivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitos os desafios que se apresentam na difícil e árdua tarefa de preservação de qualquer patrimônio. A ação preservacionista passa, primeiro, pelo ato de escolha que é, por natureza, um ato político. E esse ato político possui muitas outras implicações que acabam por ficar, em diferentes graus, expostas nos acervos dos museus.

O longo caminho já percorrido pelas políticas públicas de patrimônio e pelas instituições do campo da memória, algumas injustiças já aparadas, algumas diretrizes reordenadas e o conceito de patrimônio ampliado são avanços importantes. No entanto, muito ainda há para ser feito. A necessidade humana de guardar-se da ação do tempo tem, em geral, guardado “pássaros sem voos”.

O “Guardar” do poeta Antônio Cícero encaixa-se perfeitamente com o conceito de tombamento proposto por Mário de Andrade, para quem “o tombamento é dinâmico, não congela o bem cultural; ao contrário, garante sua pulsação” (CHAGAS, 2009, p. 105⁷). Retomar este conceito e fazê-lo valer na prática preservacionista parece ser um caminho a ser, seriamente, levado em consideração.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário & SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC/ IPHAN/ Demu, 2007.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. IN: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

CHAGAS, Mário. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Ibram/Garamond, 2009.

_____. “O pai de *Macunaíma* e o patrimônio espiritual”. IN: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FERRAZ, Joana D'Arc Fernandes. "Movimentos sociais: dilemas e desafios das ações patrimoniais". IN: DODEBEI, Vera & ABREU, Regina (orgs.). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, 2008.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "O patrimônio como categoria de pensamento". IN: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações", In: SILVA, Zélia Lopes da. (org.) *Arquivos, patrimônio e memória*. São Paulo: Editora UNESP: FAPESP, 1999.

MORIN, Edgar. "A alma do cinema". IN: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

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

VARGAS, Eduardo V.. *Antes Tarde do que nunca – Gabriel Tarde e a emergência das Ciências Sociais*. Contra Capa Livraria, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

<http://www.arquivonacional.gov.br> (acesso em 28/07/2010)

<http://www.cinedia.com.br> (acesso em 27/07/2010)

<http://www.cinemateca.gov.br> (acesso em 27/07/2010)

<http://www.cineop.com.br/> (acesso em 27/07/2010)

<http://www.fiafnet.org/uk/> (acesso em 27/07/2010)

<http://www.quarteirao.com.br/> (acesso em 28/07/2010)