

POLÍTICAS CULTURAIS DE ORGANISMOS PRIVADOS: O CASO DA FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA (1975-1984)

Laura Bezerra¹

RESUMO: Tema deste artigo é o trabalho realizado pela Fundação Cinemateca Brasileira (FCB) em prol da salvaguarda do acervo cinematográfico do país entre 1975 e 1984. Tentamos determinar quais os aspectos da atuação FCB que permitem caracterizá-la como uma política de cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas culturais; preservação audiovisual; cinema; Cinemateca Brasileira.

INTRODUÇÃO

Nos últimos tempos percebe-se um aumento de interesse pelo estudo das políticas culturais, que, aos poucos, vai-se configurando como um novo campo de estudos. Percebemos uma forte concentração das análises nas políticas culturais estatais e, sem dúvida, o Estado é um ator privilegiado nesta área. Mas não é o único. Um exemplo: durante anos duas instituições privadas, a Fundação Cinemateca Brasileira-SP e a Cinemateca do MAM-RJ tiveram uma atuação fundamental para impedir o desaparecimento do acervo cinematográfico brasileiro.

Este trabalho pretende analisar o percurso da Fundação Cinemateca Brasileira (FCB) em prol da salvaguarda do referido acervo nos dez anos compreendidos entre 1975 e 1984, período em que a instituição toma um novo rumo, estabelecendo a preservação como sua função maior.

No primeiro capítulo colocamos definições de políticas culturais de diferentes autores numa espécie de diálogo, buscando a necessária clareza conceitual para embasar nossas reflexões. No capítulo segundo discutiremos os aspectos da atuação FCB que permitem – ou não – caracterizá-la como uma política de cultura.

¹ Coordenadora do Projeto Filmografia Baiana e pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA trabalhando com o tema “Políticas de preservação audiovisual no Brasil”. Bolsista da CAPES. E-mail: laurabezerra1@gmail.com

Nosso foco estará nos procedimentos de preservação do acervo de filmes (em detrimento do acervo de materiais não-fílmico da instituição) e este artigo dialoga intensamente com a dissertação de mestrado de Fernanda Coelho, “A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso” (ECA/USP, 2009). O trabalho de Fernanda, que foi durante muitos anos coordenadora do setor de preservação da Cinemateca Brasileira, estuda o desenvolvimento de um sistema de conservação do acervo da instituição. Seu olhar técnico descreve com acuidade as etapas de evolução dos procedimentos e, com isso, me dá subsídios concretos para embasar minha análise.

1. POLÍTICAS CULTURAIS: DEFINIÇÕES EM DIÁLOGO²

Partiremos da exposição do professor José Márcio Barros que começa sua demarcação da expressão *política cultural* falando em um “conjunto articulado entre conceito, estratégia e ação”³. Conjunto, “reunião das partes que constituem um todo”⁴, é uma palavra recorrente nas definições de políticas culturais e vem, quase sempre, acompanhado de adjetivos que chamam a atenção para o fato que suas partes devem estar *ordenadas* de forma metódica, coerente, sistemática. Assim, Michel de Certeau (1995, p. 195) fala em “um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações”, bem próximo de Lia Calabre (2005, p. 9) que sugere um “conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos” ou de Albino Rubim (2007, p. 13.) com suas “intervenções conjuntas e sistemáticas”. Ou seja: o *nexo* entre as partes é de fundamental importância para a definição. É ele que transforma ações isoladas em uma *política*.

Mas, quais são as partes a serem articuladas? Primeiro o que Barros chama de “conceito”, ou seja: a *ideia*, a noção geral e abstrata que está na base de qualquer política. E que inclui, entre outras coisas, a “noção de política acionada” e a “definição de cultura intrínseca a qualquer política cultural empreendida” (RUBIM, 2007b, p. 149). Segundo: é esta

² Trabalhamos com definições e reflexões dos seguintes autores: Albino Rubim, Alexandre Barbalho, Isaura Botelho, José Márcio Barros, José Teixeira Coelho Neto e Lia Calabre. Mesmo que o foco esteja claramente nos debates realizados no país, incorporamos à nossa análise definições de dois autores estrangeiros, Michel de Certeau e Néstor García Canclini para ampliar o horizonte e situar as discussões brasileiras num contexto mais amplo.

³ Material distribuído no Curso de Políticas e Gestão Culturais, Salvador, 21-25/09/2009. As demais citações deste autor foram retiradas da mesma fonte.

⁴ *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Versão online, disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em 28/01/10.

ideia que determina uma estratégia, um plano de ação, ou, nas palavras de Isaura Botelho, “o planejamento das etapas que permitirão que a intervenção seja eficaz” (in: RUBIM; BARBALHO, 2007, p. 113). Com isso chegamos ao terceiro ponto: as ações ou intervenções, palavras também recorrentes quando se fala em política. A definição de José Márcio Barros deixa claro que, se, por um lado, um conjunto de intencionalidades não basta para caracterizar uma política cultural, por outro lado, tampouco é suficiente um conjunto de ações. Lembremos que deve haver um nexo, uma lógica, uma conexão íntima entre conceito, estratégia e ação – que é exatamente o que dá sentido a uma política cultural.

No momento em que Isaura Botelho tematiza a eficácia da intervenção, ela traz a tona um outro ponto, também recorrente – os objetivos de uma política cultural. Políticas perseguem sempre determinadas metas, mesmo que estas não sejam explicitamente mencionadas em textos, documentos ou legislação. Para Botelho, entretanto, o “diagnóstico de uma realidade” deveria anteceder à determinação de objetivos, uma vez que somente conhecendo os problemas existentes e as necessidades das pessoas (falaremos mais adiante sobre isso) é possível definir metas.⁵

Mas, voltemos a José Márcio Barros que continua sua explanação sobre políticas culturais afirmando que elas também devem ter “amplitude territorial e setorial” e “permanência”, esta última questão também considerada relevante por Botelho, Calabre e Rubim. A amplitude, uma envergadura mínima necessária para a caracterização de políticas culturais, aparece igualmente em Isaura Botelho (e também em diversos outros autores). Segundo ela, não se deve confundir políticas culturais com

“ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais. Não deve se confundir também com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm consequências exatamente por não serem pensadas no contexto dos elos da cadeia

⁵ Percebe-se atualmente, em todo o mundo, uma crescente preocupação em recolher informações sobre o campo cultural, o que tem levado ao nascimento de inúmeros observatórios como, p. ex., o Observatório Itaú Cultural (Brasil), ou o Observatório de Cultura e Comunicação da Fundação Alternativas (Espanha). Na abertura de um Seminário da UNESCO sobre o tema, Gilberto Gil, na época Ministro da Cultura do Brasil, afirmou que a política cultural “Requer, também que os gestores culturais disponham de informações, dados e análises capazes de alimentar o processo de formulação, acompanhamento e avaliação de políticas.” (UNESCO, 2003, p. 9). Neste mesmo ano o MinC assinou convênios com o IBGE e o IPEA para sistematização de dados sobre a cultura no Brasil.

criação, formação, difusão e consumo.” (BOTELHO, in: RUBIM; BARBALHO, 2007, p. 113).

Percebe-se aí uma visão sistêmica, que considera importante que se atue na cultura, ou em um determinado setor dela, como um todo. Este mesmo pensamento está presente em Teixeira Coelho (1997, p. 293), que se refere a “promover a produção, a distribuição e o uso da cultura”. Ele acrescenta um elemento fundamental, que não aparece em Botelho, “a preservação e divulgação do patrimônio histórico”.⁶ Esta mesma visão sistêmica aparece também nas explanações de Rubim (2007b, p. 153.), quando fala de “um complexo conjunto de momentos que se complementam e dinamizam a vida cultural”; este autor chama a atenção, ainda, para outros elos da cadeia: reflexão e pesquisa, bem como a organização, legislação e gestão da cultura.

Outro ponto fundamental seria definir a função das políticas culturais. Para Isaura Botelho seria “alterar o quadro atual”, com a solução dos problemas detectados no diagnóstico e “o desenvolvimento do setor sobre o qual se deseja atuar...” (BOTELHO, in: RUBIM; BARBALHO, 2007, p. 113). Teixeira Coelho fala em “promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”⁷. A cultura é, portanto, a finalidade última das políticas culturais e assim traçamos uma clara linha demarcatória em relações àquelas intervenções na cultura, onde esta é o *meio* para alcançar determinados fins e não o fim em si mesmo.

Teixeira Coelho e Canclini falam também em “satisfazer as necessidades da população”, este último além disso, em “obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social.” (CANCLINI, 2005, p. 69). E assim chegamos a uma questão polêmica: quem define quais são as necessidades da população? Com propriedade nos lembra Alexandre Barbalho que as

“necessidades da população não estão pré-fixadas, nem são neutras, mas resultam da compreensão e do significado de que os agentes atuantes

⁶ O patrimônio tem sido, inclusive, um dos objetos privilegiados das políticas culturais, tanto no Brasil (cf. MICELI, 2001, p. 359), quanto internacionalmente. Na minha opinião, entretanto, seria mais adequado falar em preservação do patrimônio *cultural* e não apenas *histórico*, uma vez que a proteção ao patrimônio histórico é geralmente orientada por uma noção de cultura restrita e elitista e termina por englobar somente os monumentos de pedra e cal da Igreja e das classes dominantes.

⁷ COELHO, 1997, p. 293. Ou, nas palavras de Canclini (2005, p. 69) “orientar el desarrollo simbólico”.

nos campos político e cultural têm dessas necessidades e dos interesses envolvidos.” (BARBALHO, 2005, p. 37).

Esta colocação de Barbalho nos leva ao âmago mesmo do político: as disputas por poder, domínio e hegemonia, o que torna importante perguntar quem são os agentes das políticas culturais. Durante muito tempo política cultural era praticamente sinônimo de intervenções estatais e, como já dito, o Estado, por seu poder orçamentário e capacidade legislativa, é um ator privilegiado. Mas, não é o único. Canclini (2005, p. 69) ressalta que “Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios...”. Teixeira Coelho (1997, p. 293) amplia mais o leque considerando também as “...entidades privadas...” e chamando a atenção para o mercado enquanto agente de políticas culturais.⁸

A inclusão da sociedade civil como agentes de políticas culturais reflete, por um lado, a utilização mais geral de um conceito ampliado de cultura (em substituição à noção restrita e elitista que reduz a cultura às artes institucionalizadas e ao patrimônio histórico) e, por outro, o reconhecimento da legitimidade da atuação das organizações civis e grupos comunitários. Albino Rubim (2003, p. 90ff) fala em uma “diversidade de instâncias e atores” e refere-se também aos profissionais da cultura, aos criadores não profissionais, aos estudiosos e pesquisadores, e ao público. Segundo o professor,

“Sem fruição e consumo, em seu sentido mais amplo, a cultura não se realiza: ela fica paralisada e incompleta. Uma política cultural rigorosamente instituída não pode deixar de interferir, propondo

⁸ Lembremos que, com a ascensão do pensamento neo-liberal em todo o mundo, houve uma retração do Estado e transferência de parte de suas responsabilidades para o mercado. No Brasil isso é especialmente visível entre 1985-2002, momento em que as leis de incentivo fiscal terminam por praticamente substituir as políticas culturais. Testemunhos deste pensamento neo-liberal são a publicação “Cultura e Modernidade” (Brasília, 1991) do Secretário de Cultura de Fernando Collor, Ipojuca Pontes, ou ainda o manual lançado no governo FHC com o expressivo título “Cultura é um bom negócio” (Brasília, 1995). Discutir as leis de incentivo fiscal extrapolaria os limites deste artigo, mas me parece fundamental deixar claro que a cultura é bem mais que um bom negócio. Nada contra pensar as dimensões econômicas e mercadológicas da cultura, considero inclusive importante fortalecer e fomentar os mercados culturais; mas não podemos esquecer que grandes áreas da cultura (p. ex. projetos experimentais, artes cênicas, música erudita, manifestações populares regionais, programas de memória e preservação) não têm apelo de mercado e, portanto, não despertam o interesse da iniciativa privada. Ou seja: o mercado, com sua lógica de lucro, não é o lugar adequado para a implementação de políticas *públicas* de cultura. Uma interessante explanação sobre leis de incentivo pode ser lida em SARKOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal no Brasil. In: *Teoria & Debate*, nº 62 (abril/maio de 2005).

formulações e ações sobre o tema da fruição, do consumo e dos públicos culturais.” (RUBIM, 2007b, p. 156).

Teixeira Coelho (1997, p. 294-295) afirma que as políticas culturais “se apresentam como *respostas às demandas sociais*” (grifos do autor). A preservação é efetivamente um dos elementos básicos da cadeia produtiva do audiovisual e a salvaguarda do acervo de cinema brasileiro é uma demanda real e concreta, mas, a autoridade responsável pela proteção ao patrimônio cultural brasileiro, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), não atua nesse segmento. Para Sérgio Miceli (2001, p. 363) “a definição operacional restritiva [do SPHAN/IPHAN] aos acervos de cultura material de elite deu margem à consolidação de instituições concorrentes e especializadas no trabalho de preservação dos patrimônios preteridos.” Acreditamos que o motor da atuação das equipes da FCB e da Cinemateca do MAM foi exatamente a existência de uma demanda não atendida.

2. A FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA E A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NO BRASIL

“Um arquivo audiovisual é uma organização ou departamento de organização que tem como objetivo colecionar, administrar, preservar e possibilitar o acesso a um conjunto de documentos audiovisuais e patrimônio audiovisual.” (EDMONDSON, 1998, p. 8).⁹

A instituição hoje conhecida como Cinemateca Brasileira tem uma história movimentada e a sua data de fundação, nos anos 1940, não é consensual. Entretanto, como disse Fernanda Coelho, mais importante que a data é o fato da CB ter surgido a partir de um cineclube. Esta orientação inicial, focada na difusão e na reflexão sobre a arte cinematográfica, será determinante naquela que consideramos a primeira fase da instituição, que se encerra em meados dos anos 1970.

Isso não significa que a preservação fosse tema ausente na instituição até então, encontramos na nossa pesquisa referências constantes ao assunto. Já no primeiro Relatório de Atividades (RA) disponível Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, o de 1955, existe o

⁹ Tradução própria, sempre que o tradutor não for citado.

item preservação e fala-se em revisão, limpeza e contratipagem de filmes. Entretanto isto não era a prioridade.

“... apesar dos importantes trabalhos realizados nesta área, ou por falta de recursos ou por falta de conhecimento específico, a conservação do acervo permaneceu em segundo plano. Houve algumas tentativas de fixar rotinas no tratamento do acervo, porém nenhuma delas se estabeleceu enquanto procedimento corrente.” (COELHO, 2009, p. 11).

No final dos anos 1960 a Fundação Cinemateca Brasileira (FCB) passa por um momento crítico, mesmo que, vista de fora, a Cinemateca pareça ser um lugar muito vivo como conta Paulo Emílio Salles Gomes em depoimento a Alain Fresnot no filme “Nittrato” (1975):

“Havia um movimento enorme – passar filme, aquela movimentação toda. Mas era tudo uma coisa muito exterior, que não tinha nada a ver com cinemateca propriamente dita. A Cinemateca nunca existiu. Existia era um monte de filmes acumulados em péssimas condições, em condições as mais precárias possíveis e imagináveis.”

As imagens da FCB no filme mostram realmente uma precariedade absoluta; não surpreende que que a Fundação, chamada pelo biógrafo de Paulo Emílio Salles Gomes de uma “moribunda instituição” (SOUZA, 2002, p. 480), tenha perdido a personalidade jurídica. O que ainda mantinha viva a Cinemateca é um grupo de voluntários cineclubistas unidos em torno de Lucilla Ribeiro Bernadet. É neste momento que um grupo de ex-alunos de Paulo Emílio na ECA, Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza e Sylvia Bahiense Naves se aproximam da Cinemateca e conseguem, junto com o mestre, revitalizar a instituição. É o início de uma nova era, na qual a FCB assumirá de fato a função primeira de um arquivo de filmes, a preservação.

A relação entre preservação e difusão é considerada um tema difícil para os arquivos de filmes, mas as duas atividades estão fortemente imbricadas, uma não se justifica sem a outra. A relação não é de incompatibilidade, mas sim de complementaridade. Filmes são preservados pelo seu valor cultural (artístico, histórico etc.) e este ao mesmo tempo se

expressa e se constrói na experiência intelectual e sensível das pessoas com os filmes. Sem a possibilidade de acesso, é difícil fundamentar necessidade da preservação. A difusão, entretanto, não pode, sob hipótese alguma, acontecer a custo da preservação, uma vez que, sem os filmes, não há a possibilidade de acesso a eles. A questão que colocamos aqui é para onde vai o esforço *principal* da instituição, e, sem dúvida, percebe-se uma significativa mudança de curso na FCB a partir de 1975.

Esta reorientação surge a partir do reconhecimento do estado lamentável do acervo e da necessidade de uma ação imediata em prol de sua salvaguarda.¹⁰ A equipe centra seus esforços iniciais numa série de ações inadiáveis: recompor a personalidade jurídica da FCB, buscar recursos financeiros e pensar em que rumo dar à instituição. Rapidamente fica claro que é fundamental fazer um mapeamento do acervo e empreender medidas concretas pela sua preservação. Nos anos seguintes convênios – diversos e inconstantes – com o MEC, a Secretaria de Ciência Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo e Secretaria Municipal de Cultura (posteriormente também com a Funarte, Embrafilme, Fapesp e algumas outras instituições) garantem recursos suficientes para manter um quadro mínimo de funcionários e a compra dos equipamentos mais urgentes. A nova direção¹¹ resolve investir fortemente em três pontos básicos: estabelecer e instituir procedimentos para a preservação do acervo, conseguir um depósito climatizado para os filmes e implementar um laboratório de restauro.¹²

No Relatório de Atividades do exercício de 1975 lemos que a prioridade da FCB é a aquisição de equipamentos para “assegurar uma sólida infra-estrutura de preservação”, mas na verdade, são investidos esforços na implementação de um laboratório de restauro. A opção é justificada por Carlos Augusto Calil, responsável pelo Laboratório, pela péssima experiência de contratação¹³ feita pela FCB nos laboratórios comerciais brasileiros e pela falta de conhecimento e de interesse destes nos procedimentos fundamentais para um arquivo de

¹⁰ Esta sensação de urgência é uma tendência forte nas grandes cinematecas internacionais nesta época e irá culminar na “Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento” aprovada na Assembléia Geral da Unesco em Belgrado em 1980.

¹¹ Assinam a ata da Reunião Ordinária da Diretoria Executiva de 19/4/1976: Antonio Candido de Mello e Souza, Carlos Roberto R. de Souza, Décio de Almeida Prado, Maria Rita E. Galvão, Paulo Emílio Salles Gomes e Sylvia Bahiense Naves.

¹² O trabalho vai além destes pontos. Permanecem as atividades de difusão, as tentativas de estreitar os contatos internacionais e o incremento do setor de documentação, mas como dissemos no início, nosso interesse está na preservação do acervo de filmes.

¹³ “CONTRATIPO: Reprodução realizada a partir de um máster ou a partir de uma cópia, que pode ser utilizado como substituto do negativo original para a produção de cópias.” (COELHO, 2009, p. 242).

filmes¹⁴. A dificuldade é que o próprio Calil, apesar de ser fotógrafo e montador, tampouco tinha experiência nesta área; na verdade ninguém por aqui tinha um conhecimento fundamentado sobre ações de preservação. “Isso, eles terão que descobrir e desenvolver [...] As novas diretrizes vão exigir deste grupo a descoberta das bases teóricas, simultaneamente à ação prática, no tratamento do acervo.” (COELHO, 2009, p. 97).

O laboratório começa a ser construído com equipamentos velhos doados pela Líder Cinelaboratórios e a recuperação dos equipamentos antecede o restauro de filmes propriamente dito. É um momento de grande experimentação, de tentativa e erro e também de busca dos conhecimentos estabelecidos. Um destes detentores de saber, que vai assessorar Calil no início, é o reconhecido técnico de laboratório Josef Illés, que domina os processos de preto e branco, já caindo em desuso nos laboratórios comerciais, e que, por conta disso, andava desempregado. Juntos, conseguem fazer as máquinas funcionarem e o Relatório de Atividades de 1976 indica que, mesmo ainda não completamente implantado, o laboratório já presta serviços para UFMG, para a Prefeitura de Juiz de Fora e para a Embrafilme¹⁵. O Relatório de Atividades do ano seguinte mostra tamanha carência que a instituição é forçada a aprender fazendo:

“...em fins de maio o laboratório de restauração começou a funcionar. Não houve um período de testes. O estado físico-químico lastimável em que se encontravam alguns filmes brasileiros da maior importância – **Rio, 40 graus** e **Agulha no palheiro** – obrigou a implantação do laboratório efetivar-se ao mesmo tempo em que se descobria métodos de restauração adaptados à nossa precariedade técnica e econômica.” (Cinemateca Brasileira, RA/1977, p. 2, grifos do texto).

Os resultados são desiguais e o restauro de *Rio, 40 Graus* deixa muito a desejar. A necessidade de aprender leva Calil à Europa e no segundo semestre de 1976 ele visita a Cinemateca Francesa e participa do Curso de Verão da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), realizado no Staatliches Filmarchiv (SFA) da Alemanha Oriental, o que se afigura como uma experiência importante.

¹⁴ Cf. seu artigo “Filme velho: ouro de tolo”.

¹⁵ Ele faz respectivamente a duplicação de fragmentos de filmes dos anos 1925-30; transferência de cinejornais da Carriço Filmes de nitrato para acetato e a copiagem de películas para a mostra “Os melhores filmes brasileiros de todos os tempos”.

“Tanto o curso na cinemateca alemã quanto a visita ao arquivo francês e os vários documentos (manuais, textos técnicos, relatos de experiências) que Calil traz para o Brasil vão marcar profundamente as atividades da Cinemateca daí por diante. Mais do que nada, a enorme quantidade de informações vai dar um norte para a nova equipe e sedimentar a escolha do grupo em priorizar a conservação do acervo.” (COELHO, 2009, p. 69).

Paralelamente à implementação do Laboratório, Carlos Roberto de Souza e José Carvalho Motta se empenham no mapeamento do acervo de películas e de documentos, disperso em vários depósitos. A preservação, “...o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual.” (SOUZA, 2009, p. 6), abarca uma série muito distinta de atividades e procedimentos¹⁶ e sua pré-condição essencial é o conhecimento do acervo. No caso do acervo fílmico, só ele permite a tomada de decisões concretas sobre o que fazer (e quando) com cada rolo disponível. Sendo assim, a opção pela catalogação nos parece hoje absolutamente correta, mas a equipe terá ainda que desenvolver uma metodologia apropriada. O material trazido por Calil da Alemanha será estudado, discutido e adaptado à realidade brasileira e se revelará fundamental como ponto de partida tanto para o tratamento dos filmes, quanto das informações sobre eles¹⁷. Porém, muito cedo a equipe, formada por Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza, José Carvalho Motta e Maria Rita Galvão, perceberá que a realidade brasileira, tanto sua condição como país do chamado Terceiro Mundo quanto seu clima tropical, exige soluções próprias.

“A necessidade de um arquivo de filmes capaz de preservar a memória cinematográfica no Brasil tornou-se tão premente que foi apenas

¹⁶ “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.” (SOUZA, 2009, p. 6).

¹⁷ Eles vão inclusive descobrir a diferença entre as duas coisas. No início, “Catalogação e acervo” era um único item, mas no processo, a equipe vai entendendo que o cuidado dos filmes traz demandas muito específicas e distintas das demandas do processamento das informações. Assim, no RA de 1980 encontramos o item “Conservação” (o tratamento do objeto), separado de “Catalogação” (o tratamento da informação).

espalhar-se a notícia das preocupações de Fundação Cinemateca com a preservação de filmes e a instalação de seu módulo de laboratório, que a entidade passou a receber materiais de todo o país.” (Cinemateca Brasileira, RA/1978, p. 1).

O acervo aumenta rapidamente chegando a quase 20.000 latas em 1978, o que exige uma reorientação nos trabalhos de catalogação. O modelo de Fichamento Padrão para Classificação de Material Cinematográfico desenvolvido a partir do material do SFA e apresentado no VII Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro em 1977, vai ser substituído no ano seguinte por uma Ficha de Inventário mais simples, mas que oferece informações básicas sobre o estado técnico de cada rolo de filme, permitindo assim uma visão geral do acervo. A catalogação avança, mas de forma irregular, sempre dependendo da continuidade de projetos e convênios.

O RA de 1978 dá informações detalhadas sobre a atuação dos departamentos de catalogação e acervo, laboratório e documentação¹⁸ e mostra que se alcançou resultados significativos. Destacamos aqui desenvolvimento de um sistema de catalogação e tombamento, e o avanço no inventário do acervo, que permitiu uma visão geral, mesmo que não profunda, dos seus problemas e prioridades. Relevante é também a criação de estojos de polietileno, que não existiam no mercado, para substituição das latas de filmes enferrujadas¹⁹. E o tão desejado depósito climatizado passa a funcionar no Parque Público da Conceição em 1980/1981 com capacidade para armazenar 14.000 rolos num espaço que permite controle de temperatura e umidade (que ficava em torno de 18°-20°C e 60-70% UR). Apesar de se estar longe das condições ideais, estes passos levaram a uma melhora expressiva das condições de conservação dos filmes.

Também o laboratório alcançou um certo nível de qualidade nos processos de restauro, o que é confirmado por David Francis, diretor do British Film Institute (BFI), que, em visita à FCB em 1979, considerou os resultados obtidos no laboratório da Cinemateca semelhantes aos

¹⁸ Estou deixando fora da análise o departamento de documentação, que opera com fotos, cartazes, roteiros, materiais de divulgação, recortes de jornal, livros, periódicos etc, e trabalhando apenas com os filmes. Este, entretanto, é um departamento importante e que também passou por um processo de profissionalização intenso, hoje visível no precioso acervo do setor na CB.

¹⁹ Esta é uma das especificidades de um arquivo de filmes num país tropical, as latas de filmes enferrujam muito rapidamente. Os estojos serão criados numa parceria FCB-SENAI e 12.000 unidades serão feitas com recursos da Funarte.

daquela instituição (RA/1979, p. 2). No ano anterior Wolfgang Klaue, diretor da SFA e presidente da FIAF, realizou uma inspeção na FCB e recomendou sua reafiliação à entidade. No seu relatório da viagem, ele afirma que, se o projeto para a construção de um arquivo de matrizes “for concretizado, implicará na emergência de um dos mais modernos e interessantes complexos de arquivamento.”

A implementação e o desenvolvimento do laboratório de restauro traz à tona uma demanda enorme, que ele não tem condições de atender. Do mesmo modo, a inauguração do depósito climatizado leva a um aumento dos filmes depositados na instituição e a um crescimento acelerado do acervo. Os espaços, entretanto, permanecem insuficientes; os convênios são incertos, os RA falam repetidas vezes em “recursos exíguos”. Em 1979 fala-se em uma “sobrecarga”²⁰, mas o trabalho não para; ele aumenta. Movidos por um “sentimento de urgência em salvar o cinema nacional [...havia uma] política de não fazer seleções de filmes – aceitava-se tudo.” (COELHO, 2009, p. 95). Mas, será que existia efetivamente a possibilidade de recusar filmes naquele momento? Inúmeros negativos originais de filmes brasileiros que estavam depositados nos laboratórios Líder e Revela, entre eles filmes reconhecidos como “5 vezes Favela” e “Vidas Secas”, provavelmente teriam sido destruídos, caso não fossem incorporados ao acervo da FCB e da Cinemateca do MAM.

Desde o início, a equipe que assumiu em 1975 tem clareza da importância seus recursos humanos:

“O trabalho está sendo executado na base de pro-labores simbólicos, contratos de serviços de técnicos por prazo determinado e colaboração voluntária. A eficácia da Fundação, no terreno prioritário da preservação, [...] depende da existência de recursos para criar quadros estáveis.” (Cinemateca Brasileira, RA/1975, p. 3, grifos meus).

Mas, esta questão fundamental não será resolvida. Crescem as atividades da Cinemateca, cresce seu estoque de filmes – e cresce a inflação. Com um acervo estimado em quase 50.000 rolos, um quadro mínimo e instável de pessoal, espaços e recursos insuficientes,

²⁰ “Os cuidados de urgência que o acervo exige, as encomendas para a restauração de lotes de filmes vindos de diferentes pontos do país, as exigências de difusão, de pesquisa, da produção contemporânea, das entidades interessadas nos procedimentos de sistematização de informações e armazenamento de materiais que a Cinemateca desenvolve desde há alguns anos, sobrecarregaram a entidade durante todo o exercício e a obediência a um plano rígido de trabalho foi tornada praticamente impossível.” (Cinemateca Brasileira, RA/1979, p. 1).

a Cinemateca Brasileira entra em sua segunda crise de crescimento. Por conta disso, em 1984 ela será incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura, tornando-se uma instituição federal. O Relatório de Atividades deste ano traz algo de auspicioso:

“... pela primeira vez em muitos anos, pôde a Cinemateca Brasileira deixar de lado a preocupação básica, e praticamente única em longos períodos, de simplesmente subsistir, para ocupar-se efetivamente do cumprimento de suas funções, enfrentando do melhor modo possível as tarefas e problemas em que a própria atividade de uma cinemateca implica.”

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma leitura dos Relatórios de Atividades destes dez anos de atividades que tratamos aqui, mostra um constante processo de amadurecimento. Ciente de suas limitações, a equipe de 1975 tem uma atuação marcada por uma constante discussão, reflexão e avaliação sobre os resultados do que está sendo feito, numa busca intensa de aperfeiçoamento e adaptação às necessidades que vão surgindo. O Laboratório é um bom exemplo: depois dos primeiros restauros, analisa-se o resultado e vai-se em busca de melhorias; os Relatórios de Atividades de 1979 e 1983 referem-se a mudanças nas instalações e nos processos de trabalho para que se alcance um melhor desempenho. O mesmo acontece com a Catalogação, que começa com uma descrição mais profunda dos filmes, mas resolve simplificar o processo quando o acervo começa a crescer, priorizando uma visão do conjunto, que embora superficial, lhe dá uma possibilidade de atuar de forma sistemática pela sua conservação.

Percebemos que se busca ter sempre uma visão do todo, com comunicação intensa (e também brigas enérgicas) entre os departamentos – lembremos que a equipe que desenvolveu a metodologia de trabalho da FCB incluía os representantes do acervo/catalogação, laboratório, documentação e relações internacionais. Se, por um lado, esta visão geral leva o grupo a perseguir metas de longo prazo (a busca de uma sede própria, que reúne todos os departamentos num só espaço, será uma longuíssima novela com traços kafkaescos e o tão sonhado arquivo de matrizes só será inaugurado em 2001); por outro lado há uma postura pragmática, focada no que é possível fazer. Assim é com o primeiro depósito climatizado,

cujas condições de temperatura e umidade estavam longe de ser ideais, mas possibilitavam uma grande melhora nas condições de acondicionamento dos filmes, desacelerando seu desgaste e ganhando tempo para o momento em que se alcançasse uma condição melhor. Da mesma forma se dá a duplicação de filmes,

“...utilizava-se o filme virgem que estivesse disponível, ainda que não fosse o material

mais adequado (como usar filme virgem fabricado para contratipo para onfeccionar um máster) e, para conseguir os resultados fotográficos necessários, alterava-se o processamento laboratorial. Certamente que não era a situação ideal, entretanto foi por lançar mão de recursos como este que a Cinemateca conseguiu preservar vários títulos de filmes brasileiros.” (COELHO, 2009, p. 174).

Encontramos na atuação do “Grupo de 1975” diversos aspectos que caracterizam uma política cultural. Seu ponto de partida é a alteração de uma situação dada, a não existência de ações sistemáticas em prol da salvaguarda do acervo cinematográfico brasileiro, que corria sério risco de desaparecer. Visando o desenvolvimento deste setor e a partir de um diagnóstico da precariedade das condições em que se encontra o maior acervo fílmico do Brasil, o da Cinemateca Brasileira, faz-se um plano de ação, que será concretizado passo a passo – na medida do possível. Não há dúvidas que o grupo parte de uma necessidade real e concreta de preservar o acervo do cinema nacional, mas como vimos no início do artigo, as necessidades não são neutras e esta demanda não é reconhecida ou valorizada pelos que estão em posição de poder. Todo este processo de desenvolvimento e implantação de processos e técnicas de trabalho vai ser acompanhado por enormes dificuldades financeiras e instabilidade nos quadros técnicos. Fernanda Coelho (2009, p. 97) chama atenção para o fato que se avançou exatamente naqueles pontos que dependiam dos esforços da equipe ou que não necessitassem de grandes valores. Ou seja, a FCB não consegue acionar os recursos necessários á concretização de sua política cultural, ponto considerado fundamental para o professor Albino Rubim (2007a, p. 152). É este o nó górdio da atuação da instituição neste período, e isto não vai se alterar substancialmente com a passagem para o Governo Federal em 1984.

Outro ponto problemático e importante de ser discutido, mas que extrapola este artigo, é a questão da centralização. A luta, legítima e necessária, da FCB por maiores recursos muitas vezes passou pela questão do “nacional”; fala-se, por exemplo, em um reconhecimento definitivo “como a instituição mais capacitada para a conservação e a preservação do passado e do presente do cinema brasileiro” (Cinemateca Brasileira, RA/1981, p. 1). Enquanto estratégia, isto é compreensível e até mesmo justificável, entretanto a centralização de recursos e de conhecimentos, uma forte tendência no momento atual da instituição, é um equívoco perigoso em se tratando da preservação audiovisual.

4. BIBLIOGRAFIA

- BARBALHO, Alexandre. Política cultural: um debate contemporâneo. In: RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: Edufba, 2005, p. 33-52.
- BARROS, José Marcio. *Políticas e gestão da diversidade cultural: superando intolerâncias*. Material distribuído no Curso de Políticas e Gestão Culturais, Salvador, 21-25/09/2009.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: *São Paulo em perspectiva*. 15 (2) 2001, p. 73-83.
- CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2005.
- CALIL, Carlos Augusto e XAVIER, Ismail. *Cinemateca Imaginária: cinema & memória*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- _____. Filme Velho: Ouro de Tolo. In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 28, fev 1978, p. 70-71.
- CANCLINI, Néstor García. Definiciones em transición. In: MATO, Daniel. *Cultura, política y sociedad*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 69-81.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995.
- CINEMATECA BRASILEIRA. *Relatórios de Atividades (1955-1985)*. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, São Paulo.
- COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso*. São Paulo, 2009. (Dissertação de Mestrado, Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicação de Artes/USP).
- COELHO NETO, José Teixeira. *Dicionário de crítico de política cultural*. Cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)*. Assis: UNESP, 2007 (Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista).
- EDMONDSON, Ray. *Audiovisual Archiving: philosophy and principles*. Paris: UNESCO, 2004.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras 2001.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007a.
- _____. Políticas culturais: entre o possível & o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias & políticas da cultura – visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007b, p. 139-158.

_____. Dilemas para um política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Cláudia (Org.). *Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo: 2009 (Tese de doutorado, Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicação de Artes/USP).

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

THOMPSON, Cecília (Org.). *Cinemateca Brasileira e seus problemas*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1964.

UNESCO. *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*. Conferência Geral da Unesco, Belgrado, Setembro/Outubro de 1980. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/>>. Acesso em 05/2008.