

CINEMA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: ARQUIVOS DE FILMES COMO FONTES DE INFORMAÇÃO E MEMÓRIA

Alessandro Ferreira Costa

Resumo: A idéia de se salvaguardar filmes à posteridade, enquanto fonte de informação e patrimônio cultural, remonta ao final do século XIX com a proposta de criação de arquivos de cinema enquanto espaço estratégico de fomento a pesquisa e “guardião” da memória cinematográfica. Ainda que as discussões acerca da preservação de filmes e documentos correlatos tenham se iniciado no raiar do cinema, a ausência de meios satisfatórios de conservação observada na história recente da humanidade pode condenar parte desse legado artístico provido por nossos antepassados ao esquecimento e ao desaparecimento total. O presente trabalho tem por objetivo propor ao seu leitor um olhar sobre o cinema que transcenda a concepção mercadológica de entretenimento ou a visão estética da arte, mas a de uma rica e peculiar fonte de informação (independente do suporte) que tão bem narra e ilustra o percurso humano, em seu tempo e espaço, nos últimos pouco mais de cem anos. Consequência de pesquisa realizada em doutoramento em CI e ampliada como projeto de trabalho junto à Universidade Federal de Minas Gerais, e fundamentados por princípios teóricos inerentes aos campos da arquivologia e da cinematografia, almejamos tornar público série de considerações pertinentes à responsabilidade do Estado e da sociedade sobre acervos representativos de documentos fílmicos e não-fílmicos, à institucionalização de espaços especialistas na salvaguarda desse material, bem como ao surgimento de uma nova categoria profissional qualificada à gestão daqueles documentos. Consideramos emergencial o aprofundamento dos debates referentes ao cinema enquanto bem cultural e recurso informacional para que o muito já perdido não seja multiplicado em um desolador cenário da memória nacional.

Palavras-chave: Cinema. Arquivo. Memória.

1. INTRODUÇÃO

A idéia de se salvaguardar filmes à posteridade, enquanto fonte de informação à histórica e como patrimônio cultural, remonta a 1898, quando o cameraman polonês Boleslaw Matuszewski (1856-1943) publica na França brochura intitulada *Une nouvelle source de l’histoire*, na qual propõe a criação de arquivos de cinema como espaço estratégico de fomento a pesquisa: “trata-se de dar a essa fonte (filme) talvez privilegiada da história a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso que outros arquivos já conhecidos...” (MATUSZEWSKI, 2004, p.12, grifo nosso). Como o cita Gomes (1981, p.7)



Se há mais de quatrocentos e cinquenta anos já existisse o cinema, a viagem de Pedro Álvares Cabral poderia ter sido objeto de um documentário de grande interesse para nós, porém seria pouco provável que a partir de 1530 ainda existisse alguma cópia conservada do filme. Não sei que interesse terá para os brasileiros do ano 2357 a imagem e a voz de Getúlio Vargas prestando juramento à constituição, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luís Carlos Prestes, as vistas do Rio, de São Paulo ou da Central do Brasil, o Cangaceiro de Lima Barreto. Mas a perspectiva para quem se ocupa da conservação de filmes é assegurar sua preservação para a posteridade.

O filme é um suporte delicado, demandando séries de cuidados especiais para sua guarda, mas a recorrente ausência de meios satisfatórios de conservação observada na história recente do nosso país pode condenar parte do legado artístico de nossa cultura ao esquecimento e ao desaparecimento total. Contrariando o otimismo descrito por Calil (1981, p.19) de que até o final do século XX os problemas de manutenção de documentos cinematográficos teriam sido solucionados definitivamente, principalmente com o advento de uma “sofisticada tecnologia desenvolvida no sentido de gravar as imagens e sons em microssulcos de um disco de metal ou vidro, os quais são lidos por um raio laser”, a tecnologia digital vem atualmente iniciar uma nova série de debates sobre a importância e a legitimação da digitalização de filmes como meio de preservação e disseminação aos diversos perfis de usuários, como também, a própria manutenção dos documentos nato-digitais cinematográficos, ainda desprovidos de métodos sistematizados de organização, relegados - em muitos casos - à perda de conteúdo pela obsolescência de hardwares e softwares. A manutenção de documentos digitais, segundo o CONARQ (2004, p.2), requer ações arquivísticas a “serem incorporadas em todo o seu ciclo de vida, antes mesmo de terem sido criados, incluindo as etapas de planejamento e concepção de sistemas eletrônicos, a fim de que não haja perda nem adulteração dos registros”, possibilitando, dessa forma, a recuperação e o acesso a essa massa documental. Uma das principais diferenças entre a preservação do documento digital¹ e a dos formatos tradicionais de documentos provindos da prática cinematográfica, consiste no fato de que a informação digital não sobrevive por um acaso: é uma atitude racional e deliberada, consequência da importância que nós, enquanto sociedade e produtores de informação, atribuímos à sua manutenção (HEDSTROM, 1997).

A isto não significa afirmar que os suportes tradicionais estejam em situação privilegiada aos digitais. Ledo engano. Como o veremos nas páginas seguintes deste artigo, a história ressentida do muito que já foi perdido no que se refere a documentos filmicos e não-filmicos associados ao cinema. Sim, não só o filme, enquanto obra e expressão artística de uma cultura, é passível e necessário de guarda, mas também os diversos tipos de materiais provenientes da prática cinematográfica, sejam estes documentos textuais, iconográficos, sonoros, fotográficos e tantos outros relacionados ao mesmo objetivo: a materialização de uma obra de imagens em movimento. Como o cita Véray (2004, p.55)

1 O 60º Congrès de la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), realizado em 2006 na cidade de São Paulo, ressaltou a importância estratégica, histórica e cultural, da manutenção de documentos cinematográficos digitais na sociedade contemporânea e os mecanismos de guarda a serem adotados pelos arquivos.



As cinematecas são lugares de memória, no sentido definido por Pierre Nora, que conservam milhares de quilômetros de arquivos fílmicos salvos do desaparecimento. Inumeráveis visões documentárias, de atualidades do passado. Registros de acontecimentos quaisquer ou excepcionais, públicos ou privados. Traços, fragmentos da vida cotidiana de nossos predecessores. Tantos instantes únicos e sombras projetadas da realidade subtraídas do tempo que passa.

O presente trabalho, consequência de tese de doutorado e da pesquisa Faces do cinema: materializando o imaginário em meio a arquivos pessoais², vinculada ao curso de arquivologia da Escola de Ciência da Informação da UFMG e ao departamento de Teoria e Gestão da Informação da mesma instituição, em seu percurso final de realização; propõe ao seu leitor um olhar sobre o cinema que transcenda a concepção mercadológica de entretenimento ou a visão estética da arte, mas a de uma rica e peculiar fonte de informação (independente do suporte) que tão bem narra e ilustra o percurso humano, em seu tempo e espaço.

2. CINEMA E PATRIMÔNIO CULTURAL

O cinema é a forma contemporânea da arte: a da imagem sonora em movimento. Nele, a câmera capta uma sociedade complexa, múltipla e diferenciada, combinando de maneira totalmente nova música, dança, literatura, escultura, pintura, arquitetura, história e, pelos efeitos especiais, criando realidades novas, insólitas, numa imaginação plástica infinita que só tem correspondente nos sonhos (CHAUI, 2002, p.333).

2.1. Cinema

Qualquer tentativa em se validar o momento cronológico para o “nascimento do cinema” irá esbarrar numa série de considerações quase sempre negligenciadas por estudiosos no campo. Citando Machado (1997), as histórias do cinema pecam porque são em geral redigidas por grupos (ou por indivíduos sob sua influência) interessados em promover e endossar aspectos sociais, políticos, ideológicos e técnicos particulares. Além disso, muitos dos discursos apresentados acabam por marginalizar a já consolidada capacidade humana de intervir sobre a realidade factível, impregnando esta de elementos visuais carregados de significados e potencialmente capazes de nos narrar histórias com o mesmo apelo imaginário que o cinema vem nos proporcionando há pouco mais de um século. Muito antes das imagens em movimento, o homem já buscava disseminar suas impressões sobre o cotidiano nas formas pictóricas do desenho e da pintura rupestre³, retratando fatos ou elementos os quais consideravam importantes para si ou sua comunidade. No que concerne a essas primeiras formas de narrativa visual, citam Janson e Janson (1996, p.14)

2 O citado projeto de pesquisa tem por objetivo discorrer sobre a importância do complexo documental que acerca uma produção cinematográfica e seus desdobramentos, indiscriminadamente, favorecendo uma percepção mais fidedigna das faces do cinema. Estudo de arquivos pessoais que tenham no cinema seu objeto-tema, buscando compreender as relações objetivas e subjetivas que levam o titular a reunião e guarda desses materiais. Identificar níveis de relevância desses arquivos junto a entidades responsáveis pelo recolhimento e tratamento dos mesmos.

3 Do latim rupes, “rocha”: pintura na rocha.

[...] as obras mais surpreendentes do Paleolítico são as imagens de animais pintadas nas superfícies rochosas das cavernas, como as da caverna de Lascaux, na região francesa de Dordogne. Bisões, veados, cavalos e bois estão profusamente representados nas paredes e tetos, onde parecem movimentar-se com rapidez; alguns têm apenas um contorno em negro e outros são pintados com cores brilhantes, mas todos revelam a mesma sensação fantástica de vida.

Nesse contexto, complementa Gombrich (1999, p.42)

A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens.

Ainda hoje não podemos afirmar, com convicção, os reais motivos que induziram nossos antepassados pré-históricos a se “debruçarem” sobre grandes massas rochosas e ali depositarem sua marca e legado, contudo, motivados por aspectos mágicos, sociais ou puramente artísticos, já há milênios o homem estabelecia relação promissora entre imagem e informação, relação esta que eclodiu numa sociedade notadamente marcada por signos e significados que regem nossa vida diária (JAMESON, 1995).

Com o advento da técnica de reprodução fotográfica, a partir do século XIX, a idéia de verossimilhança entre representação e realidade obteve um nível de fidedignidade nunca antes alcançado pelos séculos de história da arte, mesmo com todo o apuro técnico presente nas grandes obras da humanidade. A fotografia⁴ permitiu ao homem registrar em um suporte a instantaneidade de um momento/fato em todos os seus detalhes e, com isso, postergar às gerações futuras documentação necessária para análise e compreensão de uma época, de um povo. Participante ativa na vida cotidiana, a fotografia não deve ser compreendida apenas como mais um processo de criação, já que é, sobretudo, um dos mais eficazes meios de influência em nosso comportamento e até na formação de nossos conceitos (FREUND, 1974). Como o cita Sontag (1981, p.23): “a onipresença da fotografia produz efeito incalculável sobre nossa sensibilidade ética”.

Alcançada a tecnologia fotográfica, restava agora a captação do movimento e sua projeção em dimensões necessárias à apreciação de muitos espectadores. Os norte-americanos consideram Thomas Alva Edison (1847-1931) o “inventor” do cinema, opinião esta um tanto controversa, pois o encontro de Edison com a projeção cinematográfica (em grande escala), que o mesmo auspiciava desde o início de suas pesquisas, acabou por não acontecer (MANNONI, 2003). Contudo, é evidente que a contribuição de Edison no campo das imagens em movimento é de fundamental importância. O quinetoscópio, cujo nome aparece nos manuscritos de Edison já em 1888, só foi explorado comercialmente em 1894. Tratava-se de um visor individual - na tradição das caixas óticas do século XVIII - por onde se podia ver um filme cronofotográfico em 35mm, representando curtas comédias,

4 Qualquer manual de história da fotografia apresenta sua invenção como resultado da conjunção de duas invenções preliminares e distintas: a primeira, puramente ótica (dispositivo de captação da imagem), a outra, essencialmente química, é a descoberta da sensibilização à luz de certas substâncias à base de sais de prata (dispositivo de inscrição automática). Dubois, 1993, p.129.

cenar esportivas ou artísticas, interpretadas por atores profissionais ou figurantes. A cronofotografia⁵ de Marey, nas mãos de Edison, ultrapassou os limites de curiosidade científica para se tornar um produto de apelo popular: um espetáculo voyerista, de uso individual, na forma de uma máquina pay-per-view, permitindo que se arrecadasse muito dinheiro, argumento que iria estimular ainda mais a corrida por novos aprimoramentos tecnológicos e, décadas mais tarde, a consolidação dos estúdios cinematográficos e a chamada indústria dos sonhos.

No outro lado do oceano Atlântico, por sua vez, os franceses também reclamam a criação do cinema, considerando os irmãos Louis (1864-1948) e Auguste (1862-1954) Lumière como seus precursores. Em 28 de dezembro de 1895 aconteceu a primeira projeção pública do cinematógrafo⁶ no Salon Indien du Grand Café, número 14 do boulevard des Capucines, em Paris. O impacto público é imediato e, após alguns dias de sessões, a multidão é imensa. Cita Ritaud-Hutinet (1995, p.379)

No boulevard, assiste-se a incríveis atropelos; todos os dias há discussões, brigas e mulheres que desmaiam.

Mitificada foi a primeira exibição dos Lumière, mundialmente⁷ reconhecida como a certidão oficial de nascimento do cinema tal como o compreendemos ainda hoje, ou seja, baseado na relação projeção-grande público. Das histórias narradas sobre a fatídica noite, a mais popular disserta sobre a reação dos espectadores frente à exibição do curta-metragem *Arrival of a train at la ciotat*, que teria causado terror por apresentar a aproximação de uma locomotiva na direção da platéia. O belo documentário Lumière (s/d), da Cinemateca Francesa, cita

Diante do cinematógrafo dos Lumière o espetáculo ultrapassará toda e qualquer expectativa do público. O assunto dos filmes primitivos dos Lumière vai ser sempre o movimento. Movimento que comandará a escolha desse material que tem todo um significado histórico, mas também possui do ponto de vista estético, uma riqueza de enquadramento fotográfico, uma plasticidade exatamente derivada da prática dos irmãos Lumière, do ofício de fotografia. “A chegada do trem” anuncia o fato. Esse espanto (do público) realmente é bem provável que tenha ocorrido dada a originalidade, dada a nitidez dessas imagens projetadas em tamanho natural.

No início do século XX, os filmes eram exibidos como curiosidades em intervalos de apresentações em circos, feiras ou carroças. Essa forma de difusão permaneceria viva em zonas suburbanas ou rurais, em pequenas cidades do interior e em países economicamente atrasados até meados daquele século. Nos grandes centros urbanos de países industrializados, porém, a exibição

5 Técnica precursora do cinema desenvolvida pelo fisiologista Étienne-Jules Marey que obteve as primeiras séries de imagens animadas em película de celulóide. O movimento real havia sido captado e fixado, em todas as suas fases, em suporte transparente, flexível e sensível: o filme. Instituiu-se o princípio da técnica cinematográfica, ainda que lhe faltasse aprimoramentos que serão alcançados mais tarde nas mãos de Edison e dos Lumière, dentre outros. Importante ressaltar que o próprio Marey não teria obtido sucesso sem as tentativas precedentes, em particular as pesquisas fotográficas de Edward James Muybridge, considerado por alguns como o “pai das imagens em movimento” (HENDRICKS, 1975).

6 Cinematographe: aparelho desenvolvido pelos irmãos Lumière capaz de captar e projetar, em larga escala, imagens em movimento.

7 À exceção dos Estados Unidos, por motivos já expostos.

de filmes muito cedo se concentrou em casas de espetáculos de variedades conhecidas como music-halls na Inglaterra, café-concerts na França e vaudevilles ou smoking concerts nos Estados Unidos. O cinema era então uma das atrações dentre outras tantas oferecidas, mas nunca uma atração exclusiva, nem mesmo a principal. O próprio tempo de duração dos filmes (de alguns segundos e não mais do que cinco minutos) impedia que se pensasse em sessões exclusivas de cinema. O público dessas casas era formado basicamente pelas camadas proletárias dos cinturões industriais, sendo os imigrantes os usuários principais das salas de exibição, pois o desconhecimento da língua inglesa inviabilizava o teatro e outras formas de espetáculos baseadas predominantemente na palavra⁸.

Nos EUA, particularmente, os industriais que investiam no setor de entretenimento e a pequena burguesia, que realizava os filmes na condição de fotógrafos, cenógrafos, roteiristas e diretores, sentiram que o cinema precisava mudar. Esses homens perceberam rapidamente que a condição necessária para o pleno desenvolvimento comercial do cinema estava na criação de um novo perfil de espectadores que incorporasse também a classe média, economicamente mais sólida, e que poderia, portanto, assegurar acesso ao lazer. Essa decisão desencadeia o desenvolvimento de nova linguagem estético-narrativa suficientemente capaz de superar os preconceitos das classes dominantes, minimizar o descontentamento dos conservadores e, sobretudo, estabelecer as bases de uma nova indústria. Para tanto, impõem-se narrativas cada vez mais sofisticadas, baseadas na literatura e no teatro como meio de conferir legitimidade e credibilidade ao cinema. Nas mãos de dois homens ilustres, o cinema se encontra enquanto meio de comunicação e arte: o norte-americano David Wark Griffith (1875-1948), cujas inovações técnicas fundamentaram a chamada linguagem cinematográfica e o francês Georges Méliès (1861-1938), que introduz o ilusionismo e o fantástico às imagens em movimento. Referindo-se ao impacto gerado pelo cinema na sociedade como um todo, Costa (2005, p.17) sintetiza:

O surgimento do cinema no final do século XIX marcou o início de uma era de predominância da imagem. Os filmes desenvolveram uma linguagem audiovisual que se tornou dominante no planeta e que foi assimilada pela televisão e pelas mídias eletrônicas. O padrão de organização de imagens, sons criados pela linguagem cinematográfica tem, desde então, influenciado nossas maneiras de conceber e representar o mundo, nossa subjetividade, nosso modo de vivenciar nossas experiências, de armazenar conhecimento e transmitir informações.

Pelo aqui descrito, não compreendemos a história do cinema como um fato isolado e espontâneo, surgindo em um momento específico qualquer, e sim, consequência de um processo complexo - ainda em evolução - o qual classificamos como história das imagens em movimento, que remonta à pré-história do homem e sua necessidade em se registrar o mundo das idéias que habita seu imaginário. Muito, ainda, poderíamos discorrer sobre a sétima arte, seus estilos, autores, evoluções e percalços, mas neste texto, cabem-nos reflexões e indagações. Inúmeros foram os estudos, técnicas e equipamentos necessários para subsidiar a evolução das imagens em movimento nos últimos 115 anos; outros sem

⁸ Importante lembrar que o cinema sonoro surge em 1927 com o filme *The Jazz Singer*, da Warner Bros. Os chamados filmes silenciosos eram essencialmente narrados pela pantomima dos artistas, favorecendo a “leitura” da obra por meio da interpretação cênica.

número de filmes foram produzidos, na fase experimental e profissional do cinema, e com eles, conjunto de informações expressas nas mais diversas formas e suportes, todas relacionadas à sua atividade-fim: o produto cinematográfico; então questionamos: todo esse acervo documental encontra-se guardado? Onde? É público seu acesso? Afinal, o cinema é entendido como patrimônio cultural do homem?

2.2. Memória e cinema

Conscientes da singular importância dos filmes, como retrato da cultura e da sociedade, como registro de época ou fato histórico, seja este representativo a quem quer que seja, como fonte privilegiada de pesquisa científica e tecnológica, pelo seu próprio significado como manifestação artística, dentre tantas outras possibilidades de correlações possíveis, não há como negar sua representatividade no contexto macro da cultura humana e sua significativa contribuição como fonte de informação aos mais diversos objetivos. Isso é certo. Questionável, porém, é se toda produção cinematográfica entendida como relevante, bem como demais documentos produzidos e/ou reunidos no decorrer da realização e distribuição do filme, encontram-se devidamente resguardados e preservados enquanto material passível de acesso ao usuário. Entende a Legislação Arquivística Brasileira (CONARQ, 2011, p.9), por meio do decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, que

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, que por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, que por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Ressaltamos aqui a co-responsabilidade do Estado na salvaguarda de todo e qualquer patrimônio nacional, independente de sua natureza [não eximimos aqui a também responsabilidade do(s) legítimo(s) titular(es) de um acervo documental]. Contudo, bem sabemos que o poder público ainda pouco se sensibiliza com a manutenção de acervos históricos e que órgãos e equipamentos públicos - responsáveis por grande parte desses acervos - perecem por falta de infra-estrutura humana, física, tecnológica e orçamentária, adequadas à sua atividade. Lamentavelmente, exemplos não faltam para ilustrar o descaso público. Em 2009, o 4º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros evidenciou, em sua Carta de ouro preto (ABPA, 2009), importantes considerações sobre a situação dos acervos de cinema em nosso país:

[...] urgência do reconhecimento da relevância desse Patrimônio Cultural pelos poderes públicos, pela sociedade, inclusive pelos profissionais das atividades cinematográficas e audiovisuais; a constatação do risco iminente de desaparecimento desse Patrimônio Cultural, que representa igualmente um ativo econômico e se encontra em condições desiguais de preservação nas diferentes unidades da Federação; a insuficiência de uma política pública específica e sistemática que contemple o campo da preservação audiovisual no Brasil [...].



Muito aprenderíamos com Rui Barbosa⁹:

Crescer é a altíssima lei dos seres, e a humanidade se engrandece pelo tempo na história, com uma condição - que não esqueça o passado, para que não despreze o futuro.

Não podemos, porém, generalizar uma visão caótica e pessimista no que se refere à guarda de bens patrimoniais, uma vez que no vasto campo de perspectivas abrem-se inúmeras referências positivas de práticas protecionistas de acervos públicos e privados. No que concerne especificamente à guarda do patrimônio cinematográfico, arquivos de filmes e cinematecas encontram-se presentes por todo o mundo, estabelecendo referências normativas quanto à manutenção desses documentos, proporcionando acesso aos mesmos e salvaguardando-os ao futuro como precioso tesouro.

2.2.1. Acervos, arquivos e arquivistas de imagens em movimento: perspectivas gerais

A preservação das imagens em movimento encontra-se historicamente associada à interferência direta de colecionadores de cinema, vitais à sobrevivência de muitos materiais que seriam descartados pela indústria ou perdidos pela falta de manutenção, e à institucionalização dos arquivos de filmes enquanto espaço especialista à salvaguarda dessa documentação. Segundo a Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), devem os arquivos respeitar e proteger a integridade dos documentos que se encontram sob sua guarda, evitando quaisquer formas de manipulação, não sacrificando a sobrevivência em longo prazo desses documentos por interesse de sua exploração em curto prazo. Em sua *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*, indica a UNESCO (1980)

17. Member States are invited to encourage the competent authorities and other bodies concerned with the safeguarding and preservation of moving images to undertake public information activities in order to: (a) promote among all those involved in the making and distribution of moving images an appreciation of the lasting value of such images from the educational, cultural, artistic, scientific and historical points of view and an awareness of the consequent need to collaborate in their safeguarding and preservation; (b) draw the attention of the public at large to the educational, cultural, artistic, scientific and historical importance of moving images and to the measures necessary for their safeguarding and preservation.
18. Measures should be taken at the national level in order to co-ordinate research in fields related to the safeguarding and preservation of moving images and to encourage research specifically directed towards their long-term preservation at a reasonable cost. Information on methods and techniques for safeguarding and preserving moving images, including the results of relevant research, should be disseminated to all concerned.
19. Training programmes in the safeguarding and restoration of moving images should be organized, covering the most recent methods and techniques.

No Brasil, a ausência de meios adequados de conservação e de políticas públicas específicas, extinguiu a quase totalidade da produção cinematográfica anterior aos anos de 1920, da qual se tem notícia apenas por informações providas por publicações da época. É pelas mãos de colecionadores

⁹ <http://www.casaruibarbosa.gov.br/scripts/scripts/rui/mostrafrasesrui.idc?CodFrase=2563>.
Ativo em 04/08/2011.

particulares que muito dessa história foi resguardada, como analisa Nogueira (2004, p.38)

No início do cinema, a falta de credibilidade nas potencialidades econômicas dos filmes levou à destruição das primeiras películas e materiais cinematográficos. Contudo, mesmo “ilegalmente”, projecionistas, porteiros, empregados, proprietários ou publicitários de cinema fascinados com aquela “magia” e já preocupados com sua destruição, conservaram tanto as películas quanto um dos primeiros produtos a ser colecionado além da película, o pôster. Dessa forma surgiram os primeiros colecionadores de cinema [...].

A importância dos colecionadores foi (e vai) além da mecânica guarda desse material, a exemplo de Íris Barry que, após fundar o primeiro departamento de cinema em um museu (Museum of Modern Art - New York), em 1935, dedicou anos de sua vida ao intuito de convencer grandes produtores norte-americanos a doar, de forma sistemática, uma cópia de seus filmes para a instituição (SUROWIEC, 1996). Outro exemplo importante é Henri Langlois, colecionador que defendeu o objetivo da cinemateca como o de “coleccionar tudo e mostrar tudo”¹⁰, fazendo de seu acervo particular o núcleo da Cinemateca Francesa, fundada em 1936.

A intervenção direta de pessoas e instituições que guardaram massas de documentos cinematográficos, por vezes sem mesmo ter como objetivo consciente sua preservação, impediu que muitos filmes e correlatos se perdessem durante os últimos cem anos. Ainda assim, muito se perdeu devido, principalmente, a problemas decorrentes dos compostos químicos das películas e do próprio descaso com materiais considerados “secundários” na hierarquia de produção, principalmente por não terem objetivamente qualquer apelo comercial. Nogueira (2004, p.46) complementa que

o período do pré-cinema até 1900 é uma época de poucas perdas; os filmes desse período - pelo menos na Europa e nos EUA - foram bem preservados e documentados, incluindo os experimentos de Marey e Demeny, os trabalhos de Eastman e os primeiros filmes de Edison e dos Lumière, posteriormente restaurados pelo Arquivo do Filme do Centro Nacional das Cinematografias e pela Cinemateca Francesa.

A partir desse momento, no período compreendido entre os anos de 1900 até aproximados 1913, dão-se perdas mais significativas: estima-se que 75% dos filmes de então foram perdidos, enquanto que os demais 25% foram preservados graças à ação direta de colecionadores. Os legítimos proprietários dos filmes acreditavam, tal como os próprios Lumière, que o cinema seria algo passageiro e que rapidamente as pessoas perderiam o interesse em apreciá-lo. Por isso mesmo, após sua utilização, alguns negativos eram destruídos e cortavam-se outros para vendê-los como brinquedos ou para a fabricação de pentes e vassouras. Esse quadro só começa ser modificado com a criação dos primeiros arquivos de filmes e com o reconhecimento público da importância artística e cultural do cinema.

Assim, em 1933, surge a primeira cinemateca na cidade de Estocolmo, Suécia, chamada Svenska Filmsamfundet: os acervos cinematográficos passavam a ter oficialmente local de guarda destinado a eles. Em consequência a esse primeiro ato, criam-se também museus de cinema destinados

¹⁰ Sabemos, porém, que arquivisticamente, tal premissa é operacionalmente inviável.



principalmente a expor filmes e materiais diversos, e filmotecas, onde se arquivavam cópias de obras para exposições locais. Por todo o planeta, arquivos e cinematecas são criados e, com eles, pesquisas referentes à metodologia necessária para a organização, preservação e disseminação do seu acervo documental. No intuito de centralizar essas discussões, bem como fortalecer a rede de informações e ajuda mútua entre arquivos de filme e cinematecas nas mais diversas nações, é criada em 1938 a Federation International des Archives du Film - FIAF, que tem por objetivo

to uphold a code of ethics for film preservation and practical standards for all areas of film archive work; to promote the creation of moving image archives in countries which lack them; to seek the improvement of the legal context within which film archives carry out their work; to promote film culture and facilitate historical research on both a national and international level; to foster training and expertise in preservation and other archive techniques; to ensure the permanent availability of material from the collections for study and research by the wider community; to encourage the collection and preservation of documents and materials relating to the cinema; to develop cooperation between members and “to ensure the international availability of films and documents”¹¹

Postulado pela FIAF, seu código de ética torna-se ponto de convergência das práticas e condutas inerentes ao ofício dos arquivos de filmes e do próprio arquivista, marco zero de todos os debates que ainda seriam construídos em torno do cinema, enquanto objeto passível de guarda. Disponível na íntegra pela página oficial da FIAF (www.fiafnet.org), ressaltamos do seu código de ética que

Film archives and film archivists are the guardians of the world’s moving image heritage. It is their responsibility to protect that heritage and to pass it on to posterity in the best possible condition and as the truest possible representation of the work of its creators. Film archives owe a duty of respect to the original materials in their care for as long as those materials remain viable. When circumstances require that new materials be substituted for the originals, archives will retain a duty of respect to the format of those originals.

Contudo, para que se realizem plena e competentemente as atribuições de um arquivo de cinema, é fundamental a capacitação de profissionais que preservem e mantenham o acervo cinematográfico. Neste sentido, a FIAF, consciente de sua importância na elaboração de programas de formação e treinamento em uma nova profissão, o arquivista de imagens em movimento, implanta a FIAF Summer School, organizada pela primeira vez pela Staatliches Filmarchiv, em Berlim, no ano de 1973, respondendo aos critérios de brevidade, pragmatismo e alto nível científico do programa. Segundo a AMIA (Association of Moving Image Archivists), com sede nos EUA, por “arquivista de imagens em movimento” entende-se o indivíduo responsável por preservar, restaurar e tornar acessível o acervo de imagens em movimento, incluindo filmes, televisão, vídeo e os formatos digitais. Como profissão, advoga também para o reconhecimento dos filmes como recursos educacionais, históricos e culturais importantes.

No Brasil, a Carta de ouro preto (2010) ressalta “a necessidade da formação e capacitação dos

¹¹ Disponível em <http://www.fiafnet.org>.

profissionais da área do audiovisual quanto à salvaguarda deste patrimônio”, algo ainda demasiado primário em nosso país, principalmente, se comparado aos avanços já estabelecidos nos EUA e Europa. O que fazer?

Motivados por este questionamento, vem sendo desenvolvida, em conjunto à Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, série de ações, ainda incipientes, que objetivam a qualificação de profissionais de informação vocacionados à gestão e à pesquisa das imagens em movimento enquanto documento necessário de guarda. O já citado projeto Faces do cinema: materializando o imaginário em meio a arquivos pessoais, coordenado pelo autor deste artigo, já apresenta resultados importantes, dos quais citamos:

Oferta aos cursos de arquivologia e biblioteconomia (em 2012, também ao curso de museologia) de disciplinas optativas baseadas na relação cinema-documento. Em seu segundo ciclo de oferta, esse conteúdo vem despertando atenção por parte dos discentes, muitos manifestando desejo em fazer parte das pesquisas em andamento;

Realização de palestras em instituições sensibilizadas com a abordagem do tema, tais como o SENAC Minas (por meio do seu Núcleo de Pós-Graduação), Universidade do Estado de Minas Gerais e Tribunal de Justiça de Minas Gerais (Memória do Judiciário Mineiro - MEJUD);

Elaboração do projeto de extensão Arquivo de som e imagem: ações de planejamento e difusão de documentos representativos no campo do design recolhidos na escola de design da UEMG, aprovado e iniciado em 2011, que pretende realizar conjunto de ações que visam qualificação de funcionários (docentes e técnicos) e discentes (bolsistas e voluntários) nos processos básicos de gestão de documentos, notadamente, aqueles relacionados à imagem e ao som, ou sua integração;

Por fim, evidenciamos o também projeto de pesquisa Ergonomia e usabilidade em espaços destinados a arquivos e museus de imagens em movimento: um percurso por Belo Horizonte, derivado do projeto principal, que objetiva avaliar, sistematicamente, as condições de acondicionamento de acervos documentais referentes ao cinema, televisão e afins, tendo por referência os espaços físicos destinados à sua guarda, analisando os mesmos sob os princípios de usabilidade e ergonomia, propondo, quando necessário, interferências práticas que possam garantir a perenidade desse material em condições as mais próximas possíveis da conservação ideal. Iniciado também em 2011, estima-se seu término no ano de 2013.

Em oportunidades vindouras, esperamos tornar público os resultados decorrentes das últimas duas ações, que apresentam um cerne mais prático, contudo, fundamentadas nas premissas evidenciadas pelo trabalho descrito neste documento. Aqui, almejamos elencar pontos relevantes acerca desse complexo e apaixonante campo temático, do seu percurso histórico até as inquietações decorrentes dessa leitura. Aos desdobramentos deste ponto de partida, o futuro... ao presente, o intuito de pontuar no âmbito dos debates científicos a importância em se qualificar o objeto filme e demais documentos de cinema como fonte de informação a ser preservada ao amanhã.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o estabelecimento de instituições especialmente focadas na salvaguarda do patrimônio cinematográfico, a participação de arquivistas, artistas, historiadores, dentre outros, passou a ser mais efetiva no trabalho de preservação dos acervos de filmes, sobretudo com o advento da televisão que, mudando radicalmente o destino comercial dos filmes, motivou os estúdios de cinema norte-americanos a adquirirem práticas preservacionistas mais efetivas em relação à sua produção filmográfica.

Durante muito tempo, a falta de motivação financeira levou muitos estúdios de cinema dos EUA a descartarem e destruírem seus acervos de filmes, uma vez que a guarda desse material demandava gastos orçamentários sem perspectivas de retorno do “investimento” (COSTA, 2001). Outro aspecto importante a ser relevado diz respeito às regras de mercado que envolviam a concorrência entre estúdios e produtoras estipulando, segundo o cita Esperança (2004), a destruição completa das cópias após sua exploração por determinado tempo no circuito comercial. Os estúdios não se preocupavam com esse tipo de material e poucos eram aqueles que reconheciam o valor das cinematecas. Porém, com o sucesso comercial da televisão do decorrer dos anos de 1950 e 1960, um enorme mercado consumidor de filmes fora criado. A partir desse momento, a indústria do cinema passou a valorizar seu conjunto de produções, percebendo haver, tanto no cinema como na televisão, grande demanda de reutilização de obras há muito esquecidas.

A maioria dos estúdios de Hollywood estabeleceu espaços com instalações adequadas para suas películas e demais documentos, preocupando-se com fatores de perda em potencial de suas coleções. O primeiro a adequar-se à nova realidade foi a Paramount Pictures Film, conforme Wilhelm (1993), que começou a operar com novas instalações em 1990, equipadas com estantes móveis para ampliação de espaço de preservação e outros equipamentos planejados à armazenagem do seu vasto acervo, contendo, à época, mais de 270.000 rolos de filmes, além de uma vasta quantidade de fitas de vídeo de produções dos estúdios de televisão, muitas em cópias únicas. O estúdio inaugurou um programa especial de trocas das latas convencionais de filmes por invólucros alcalinos com o intuito de prevenir a acumulação gradual de vapor de ácido acético, ocorrida nas latas normais. Em cada rolo de filme ou fita, é afixado código de barra que permite a rápida recuperação das mesmas por meio de um inventário digital. Por sua vez, em 1992, a Warner Brothers estabelecia seu depósito de filmes com instalações de armazenamento resfriado adequado a filmes coloridos e P&B, consumindo cerca de US\$ 9.000.000 de investimento à época (WILHELM, 1993); para citarmos apenas dois exemplos dessa mudança de paradigma em Hollywood. Mas o que a salvaguarda de todo esse material pode trazer de útil aos tempos atuais? Citemos um breve exemplo.

Em 1940, um funcionário da Biblioteca do Congresso Nacional dos Estados Unidos descobriu dentro de um cofre, cuja fechadura ele teve que arrombar, vários rolos de tiras de papel sobre as quais se via copiada uma série de fotografias. Eram registros de copyright que se revelariam muito importantes. No final do século XIX, não existia nenhuma legislação de direitos autorais que protegesse o cinema. As companhias produtoras de filmes queriam evitar, porém, que suas obras



fossem copiadas e exploradas ilegalmente, já que essa era uma prática muito comum naquela época. Em 1894, a companhia de Edison começou a fazer longas tiras de papel fotográfico, onde se copiava cada fotograma dos filmes de quinetoscópio para poder registrá-los em rolos, como conjunto de fotografias individuais. Essa prática foi adotada por outras empresas para o registro de sua própria produção. Em mais de duas décadas, aproximados 5.000 desses rolos - que passaram a se chamar paper prints (cópia em papel) - foram registrados na biblioteca do Congresso. Alguns continham filmes inteiros, outros, apenas as partes mais significativas.

Nos anos de 1950, as paper prints passaram a despertar outro nível de interesse, pois boa parte dos filmes ali registrados havia desaparecido em suas versões em nitrato de prata antes que pudessem ser copiados em um suporte de segurança (acetato de celulose). Essas cópias em papel tornaram-se, portanto, as únicas versões sobreviventes de filmes há muito destruídos. Financiada pela Academy of Motion Picture Arts and Sciences, o técnico e colecionador de filmes, Kemp Niver, iniciou a recuperação desses filmes fotografando cada um dos fotogramas impressos nas cópias em papel (que ele havia previamente restaurado) em filmes de 16mm. Dessa forma, Niver vinha por disponibilizar aos usuários a possibilidade de se compreender e vislumbrar os primórdios do cinema não só por meio de anotações, lembranças ou fontes outras de informação, mas a partir do contato direto com o que há de mais substancial na arte cinematográfica: o filme (COSTA, 2005).

No intuito de guardar e preservar o patrimônio cinematográfico, arquivos e cinematecas surgem como resposta à perda significativa de filmes e documentos associados. Preservá-los é intensificar as bases de referência de conteúdo para o crescimento do homem em seu meio. A aproximação entre arquivistas e entidades produtoras/mantenedoras de informação será de grande importância para um movimento unificado ou ao menos orientado por interesses próximos, proporcionando subsídios a uma gestão eficaz e eficiente das imagens em movimento enquanto legítimo bem da humanidade. Para tanto, enfatizamos o necessário investimento público na formação de profissionais especialistas no universo temático apresentado neste artigo. Não é possível mais ignorar que a negligência com que a memória brasileira tem sido até hoje tratada, não há de repercutir danos, por vezes, irreversíveis, no patrimônio nacional. Até quando?

Abstract: The idea of protecting films for posterity, as a source of information and cultural heritage, dating from the late nineteenth century with the proposed creation of film archives as an strategic area of research and “guardian” of the cinematography memory. Although discussions about film preservation and related documents have been started at the dawn of cinema, the absence of a satisfactory means of conservation observed in recent human history may condemn part of this artistic legacy provided by our ancestors to oblivion and the total disappearance. This paper aims to propose to your reader an insight into the cinema that transcends the concept of entertainment or aesthetic vision of art, but a rich and unique source of information (regardless of support) that tells and illustrates so well the human journey in time and space, in the last hundred years. Result of research conducted in PhD in CI



and enlarged as a project of work at the Federal University of Minas Gerais, and based on theoretical principles inherent in the fields of archivology and the cinematography, we aim to publish series of considerations relevant about to the responsibility of state and society on representative collections of filmic and non-filmic documents, the institutionalization of experts spaces experts in safeguarding such material, as well as the emergence of a new professional category qualified to manage those documents. We consider priority debates concerning the cinema as cultural and informational resource, so that what has been lost be not multiplied on a bleak picture of the national memory.

Keywords: Cinema. Archives. Memory.

REFERÊNCIAS

- ABPA. Carta de ouro preto. 2009. Disponível em <http://abpablog.wordpress.com/>. Acesso em 09 de agosto de 2011.
- ABPA. Carta de ouro preto. 2010. Disponível em <http://abpablog.wordpress.com/>. Acesso em 09 de agosto de 2011.
- CALIL, Carlos Augusto. 30 anos depois. In: _____. Cinemateca imaginária: cinema & memória. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981. p.9-22.
- CHAUI, Marilena. Convite à filosofia. São Paulo: Ática, 2002.
- CINEMATECA FRANCESA. Lumière. Documentário. S/d.
- CONARQ. Carta para a preservação do patrimônio arquivístico digital: preservar para garantir acesso. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004.
- CONARQ. Legislação arquivística brasileira. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.
- COSTA, Alessandro Ferreira. Da gênese ao caos: o universo warner de animação. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- DUBOIS, Phillipe. O ato fotográfico. São Paulo: Papirus, 1993.
- ESPERANÇA, Eduardo. Para uma ontologia do arquivo de imagens em movimento. 2004. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/esperanca-eduardo-ontologia-arquivo-imagens.html>. Acesso em 09 de agosto de 2011.
- FREUND, G. Photographie et société. Paris: Ed. du Sevil, 1974.
- GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Vinte milhões de cruzeiros. In: CALIL, Carlos Augusto. Cinemateca imaginária: cinema & memória. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981. p.7.
- HEDSTROM, Margareth. Entrevista. In: SANDERS, Terry. Into the future: on the preservation of knowledge in the eletronic age. American Film Foudation e Sanders & Mock Productions, 1997.



video, 30 minutos.

HENDRICKS, Gordon. Eadweard Muybridge: the father of the motion picture. London: Secker and Warburg, 1975.

JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JANSON, H.W.; JANSON, A. F. Iniciação à história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinema e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

MANNONI, Laurent. A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema. São Paulo: Ed. SENAC/UNESP, 2003.

MATUSZEWSKI, Boleslaw. Nasce uma idéia. Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.12, set./2004.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

RITTAUD-HUTINET, Jacques. Os irmãos lumière: a invenção do cinema. São Paulo: Scritta, 1995.

SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SUROWIEC, Catharine A. The lumière project: the european film archives at the crossroads. Lisboa: Guide - Artes Gráficas, 1996.

UNESCO. Recommendation for the safeguarding and preservation of moving images. UNESCO, 1980.

VÉRAY, Laurent. A história pode ser feita com arquivos filmicos?. Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.54-63, set./2004.

WILHELM, Henry. The permanent and care of color photographs: tradicional and digital color print, color negatives, slides and motion pictures. Yowa: Ed. Preservation Publishing Company Grinnell, 1993.