

Preservação audiovisual no Brasil do séc. XXI: novos desafios, velhas disputas

Laura Bezerra
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Bahia, Brasil
Endereço eletrônico: laura.bezerra@ufrb.edu.br

1699

Palavras-chave: Patrimônio. História. Preservação audiovisual. Políticas culturais

INTRODUÇÃO

Em 1980, a *Recomendação para a Salvaguarda e Preservação de Imagens* em Movimento da UNESCO refere-se ao audiovisual como parte integrante do patrimônio cultural de uma nação, em função de uma percepção que se constitui gradualmente no final do séc. XX: o audiovisual seria um dos novos referenciais de identificação coletiva da contemporaneidade (Canclini, 1994).

O estatuto patrimonial do audiovisual é hoje relativamente bem aceito, mas, apesar do longo trajeto percorrido desde a criação da Fimoteca de São Paulo (embrião da Cinemateca Brasileira), em 1949, e da Cinemateca do MAM-RJ, em 1955, isso ainda não se traduziu em políticas públicas efetivas para sua proteção: as cinematecas, arquivos e demais instituições detentoras de acervos audiovisuais (neste texto usaremos essas expressões indistintamente) trabalham em situação de precariedade e travam uma luta contínua por recursos mínimos. (Quental, 2015; Bezerra-Lindner, 2013).

METODOLOGIA

Mesmo com todos os percalços a preservação audiovisual passou por um significativo processo de amadurecimento nos últimos 20 anos (Bezerra-Lindner, 2013), o que permite avaliações mais abrangentes do segmento. Em 2023, o Relatório do GT Preservação do

Realização:



Apoio:



Fórum de Tiradentes apontou para a falta de diversidade que se expressa nas obras preservadas na maior parte dos arquivos brasileiros: “longas-metragens ficcionais comerciais produzidos no Sudeste com padrão dito profissional”, o que está em franca contradição com as disposições expressas nos Art. 215 e 216 da CF de 1988: a garantia do acesso às fontes da cultura nacional e a definição de patrimônio cultural como manifestações e bens “portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

Considerando a tridimensionalidade das políticas públicas (Frey, 2000), que aponta para a influência das dimensões institucional (*polity*) e processual (*politics*, os processos de negociação política, as disputas de poder no campo simbólico) no conjunto de programas, projetos e ações institucionalizados (*policy*), e tendo como interesse principal as políticas de preservação audiovisual, o objetivo desta pesquisa, em andamento, é identificar os mecanismos e as narrativas usadas para justificar os apagamentos na preservação. Partindo de duas perguntas de base – Por que preservamos acervos audiovisuais? Quem decide o que se preserva? – buscamos, a partir da literatura disponível, conectar conceitos e ideias sobre história, memória e patrimônio, de forma a compreender melhor as lacunas encontradas e as disputas que aqui se expressam.

1700

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O que justifica a preservação de acervos audiovisuais? Primeiro, seu reconhecimento como bem cultural, como registro histórico ou como obra de arte (a ideia de que determinados filmes são obras únicas, singulares que devem ser acessíveis às gerações futuras); segundo, pela capacidade de um produto/obra/documento audiovisual reconstruir uma experiência do passado, de nos conectar com algo que não existe mais; em terceiro lugar: para realimentar um mercado (seja para novas exhibições de obras “antigas”, seja por sua reutilização em novas produções); e finalmente, mas não em último lugar, pelo seu reconhecimento como referência coletiva, pelo fato do audiovisual fazer parte de uma usina de símbolos que compartilhamos, sendo ele um vetor de identidade (e diversidade), de significação e ressignificação.

Realização:



Apoio:



Considerando este último aspecto, cabe sublinhar que o repertório audiovisual disponível incide na criação: o que preservamos e tornamos acessível para as gerações futuras influí também no que produzimos.

Passado, presente, futuro são dimensões que perpassam o processo de seleção do que estará disponível para as futuras gerações e do que será relegado ao esquecimento. Trata-se de um processo complexo que se desenvolve a partir de diferentes narrativas sobre o passado construídas no presente, de construções narrativas que são resultado de ideologias, interesses, valores dos grupos que têm o poder de impor suas visões do passado no presente – aquilo que Michel Pollack (1989, p. 11) chama de “trabalho especializado de enquadramento”. Para o autor, “os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas etc.” (Pollack, 1989, p. 10), por exemplo, as obras/documentos/registros audiovisuais incorporados a uma instituição de preservação.

Considerando que é a ideia do audiovisual como objeto de referência para um grupo (ou uma nação) que fundamenta o discurso de sua inclusão na esfera do patrimônio e, portanto, de sua preservação, impõe-se, aqui, uma segunda questão de base: Quem decide o que será preservado?

É importante lembrar que a criação de nossas primeiras cinematecas foi profundamente influenciada pela cinefilia e que as ênfases da preservação audiovisual no Brasil correspondem grosso modo ao perfil daqueles que faziam cinema no século XX – um grupo bastante restrito. Pesquisas do Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA), do IESP/UERJ sobre cor e gênero no cinema nacional evidenciam o cinema como espaço de exclusão: entre 2002 e 2012, por exemplo, 86,3% dos diretores brasileiros eram homens, dentre eles, 84% eram brancos (Cf. Candido, 2014). Homens brancos de classe média ou alta, da Região Sudeste dominaram (e ainda dominam) a produção audiovisual brasileira.

Mas, a gira girou! Com as grandes transformações trazidas com o advento do digital outras mudanças surgiram no horizonte: mulheres, pessoas negras e indígenas, coletivos periféricos das diversas regiões brasileiras não somente estão produzindo audiovisual (e o fazem de forma instigante e inovadora), como também estão se organizando politicamente,

Realização:



Apoio:



criando redes e espaços de difusão, a exemplo da APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro ou da Rede Katahirine – Rede Audiovisual de Mulheres Indígenas. Para onde vão essas obras? Elas estão preservadas? Estão acessíveis (onde e para quem)?

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU OS PERIGOS DE UMA HISTÓRIA ÚNICA

Em primeiro lugar, cabe, aqui, lembrar que bens culturais não possuem um valor implícito, que eles se transformam em “patrimônio” a partir de um valor *atribuído*, e que são determinados grupos sociais que conferem um determinado valor a um determinado feito/fato/artefato. Em segundo, que o patrimônio é um campo de disputa, é um “recurso para produzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que gozam de um acesso preferencial à produção e distribuição dos bens.” (Canclini, 1994, p. 96).

Como José Quental (2010, p. 44) entendemos que as cinematecas são “espaços de disputa, negociação e interação singulares do meio cinematográfico”. Um dos grupos privilegiados no estabelecimento do que é “relevante” (e, conseqüentemente, do que deverá ser preservado) são os historiadores, ao definirem um quadro de referências a partir da “produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens...” (Pollack, 1989 p. 10). O discurso histórico confere legitimidade a uma determinada visão do passado e aqui cabe perguntar o que mostram (e o que invisibilizam) as histórias do cinema brasileiro.

Até certo ponto, as lacunas da preservação audiovisual são compreensíveis se consideramos a histórico de formação das instituições preservadoras e de constituição de seus acervos, bem como de instituição de uma determinada visão da história do cinema. Mas esse contexto precisa ser explicitado como um condicionante significativo, uma vez que seus resultados não são “neutros”, nem “objetivos”, eles são frutos de um dado contexto, de uma certa época e de uma determinada configuração política, econômica e social.

Entretanto, o audiovisual do séc. XXI não é o que era o cinema no sec. XX: o já citado Relatório do GT Preservação do Fórum de Tiradentes 2023 aponta também para “crescente produção de mulheres, povos originários, integrantes de grupos LGBTQIA+, comunidades

Realização:



Apoio:



quilombolas, movimentos sociais e coletivos existentes fora dos grandes centros urbanos e do Sudeste”.

Diversos autores ressaltam os conflitos e disputas entre memórias concorrentes, em especial as tensões entre a história oficial/nacional e as memórias apagadas (cf. Pollack, 1989). Na palestra homônima, Chimamanda Adichie chama atenção para o “perigo de uma história única”. É imperativo, portanto, reconhecer tanto os apagamentos do séc. XX, quanto a força da existência de novos sujeitos no audiovisual do século XXI e, assim, não repetir os erros do IPHAN no século XX que, sob a égide da “competência técnica”, ocultava as formações discursivas que embasaram suas políticas e encobria seu papel ativo de atribuição de valor a determinados bens *em detrimento de* outros. Ao invés de consolidar exclusões, as políticas de patrimônio, com ênfase aqui nas de preservação audiovisual, devem contribuir para explicitar e legitimar um país culturalmente diverso.

1703

REFERÊNCIAS

BEZERRA, L. “Cinema-monumento”? Patrimônio, diversidade e os (antigos e novos) desafios da preservação audiovisual na América Latina. **Imagofagia**, n.22, p. 309-331, 2020.

BEZERRA-LINDNER, L. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)**. 2013. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2013.

CANCLINI, N. O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994.

CANDIDO, M.*et alii*. **A Cara do Cinema Nacional**: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Textos para discussão do GEMAA n. 6, 2014.

FREY, Klaus. Políticas Públicas: um debate conceitual e reflexões referentes à prática das políticas públicas no Brasil. IPEA. **Planejamento e políticas públicas - PPP**, n. 21, p. 211- 259, 2000.

HALLACK, R.; BORGNETH, M.; MANEVY, A. (orgs.) **Relatório do Fórum de Tiradentes: 2023**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

QUENTAL, J. O audiovisual como patrimônio: questões. In: HEFFNER, H.; HALLAK, R.; HALLAK, F. (orgs.). **Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015**. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015, p. 35-37.

Realização:



Apoio:

