

# Patrimônio Cinematográfico: conceito, políticas e processos de patrimonialização

Nezi Heverton Campos de Oliveira<sup>1</sup>

104

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 8, n.º 15, Jan./Jul. de 2019

## Resumo

Este trabalho pretende discutir alguns dilemas que envolvem a definição do conceito de patrimônio cinematográfico e de seus possíveis processos de patrimonialização. Para tanto, apresenta uma trajetória histórica do conceito de patrimônio cultural e de sua institucionalização no Brasil, acompanhada de uma síntese das políticas culturais relacionadas à área cinematográfica. Em seguida, propõe uma reflexão sobre o papel da historiografia e das cinematecas como possíveis agentes desse processo de patrimonialização. Essa atribuição de valor simbólico a determinados filmes em detrimento de outros é analisada à luz da dialética entre lembranças e esquecimentos de cada momento histórico.

## Palavras-chave

Patrimônio cinematográfico; Patrimonialização; Política cultural; Cinemateca; Historiografia

## Abstract

This article aims to discuss a few issues regarding the concept of film heritage and potential heritagization processes in this field. For this purpose, it examines the history of the concept of cultural heritage and its institutionalization in Brazil. It is followed by a summary of cultural policies for the cinematographic field. Afterward, it reflects on the role played by historiography and film archives as potential actors in such heritagization processes. The attribution of symbolic values to certain films, rather than others, is then analyzed in the light of the dialectic between memory and forgetting of each historical moment.

## Keywords

Film heritage; Heritagization; Cultural policy; Film archive; Historiography

## O conceito de patrimônio cultural e sua institucionalização no Brasil

A noção de patrimônio com o significado que hoje conhecemos, herança reconhecível por um grupo social que se converte em bem coletivo, é tributária dos estudos sobre memória coletiva, tal como formulado por Halbwachs (2013), sendo construída historicamente, de forma lenta e gradual, como conceito dinâmico e sujeito aos embates políticos e ideológicos e às disputas entre lembranças e esquecimentos (Pollack: 1989) de cada momento.

Surge inicialmente no final do século XVIII, como reação aos arroubos revolucionários que deflagravam naquele momento crucial da França uma onda de destruição dos vestígios do *Ancien Régime*. Uma mobilização salvacionista, capitaneada por artistas e intelectuais, tenta preservar obras (edificações, monumentos, pinturas, esculturas) consideradas imprescindíveis para a memória da

<sup>1</sup> Assessor Técnico da Vice direção de Patrimônio Cultural e Divulgação Científica da Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz e doutorando em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

nação. Em 1794, nasce a figura jurídica do crime contra o patrimônio, abrindo caminho para a emergência de uma política que realizaria, desde então, a prospecção, o reconhecimento e a inscrição de obras consideradas representativas do patrimônio nacional. O exemplo francês será seguido por outros países ocidentais servindo de esteio ideológico para a formação dos estados nacionais. “As nações passam a construir e inventar seus patrimônios: bibliotecas, museus, monumentos, obras de arte e todo um acervo capaz de expressá-las e objetificá-las” (Abreu, 2007: 267).

Desde então, em que pesem todos os desafios e ameaças que comprometem a preservação do patrimônio, consolidou-se

um amplo consenso em favor de sua conservação e de sua proteção, que são oficialmente defendidas em nome dos valores científicos, estéticos, memoriais, sociais e urbanos, representados por esses patrimônios nas sociedades industriais avançadas. (Choay, 2006: 17)

No Brasil, a ideia de que a nação deveria respeitar o passado e cultivar (ou inventar) suas tradições, cabendo ao Estado o papel de proteger monumentos e objetos de valor artístico e histórico, surge também a partir da mobilização de um grupo de artistas e intelectuais. Foram os artistas modernistas, os pioneiros na defesa da causa preservacionista. Em viagens a Minas Gerais nas primeiras décadas do século passado, Alceu Amoroso Lima, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa e Mário de Andrade entram em contato com a arquitetura colonial e as obras de arte do barroco mineiro e passam a defender a ação do Estado para garantir sua proteção (Fonseca, 2005).

É a partir de um anteprojeto de Mário de Andrade, concebido a partir de sua experiência no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que Rodrigo Melo Franco de Andrade elabora a redação do decreto-lei 25 de 30.11.1937, marco inaugural de uma política oficial de patrimônio no País. A proposta do escritor modernista era extremamente ousada para a época e buscava ampliar o conceito de arte, considerando como plenamente autênticas e, portanto, merecedoras de proteção, as expressões da cultura popular. Mário apontava para uma concepção integral da cultura, contemplando todas as vertentes e naturezas do patrimônio, defendendo que o Estado deveria ter uma atuação integradora (Chuva, 2012).

Por razões jurídicas, mas sobretudo políticas, o texto promulgado não incluiu todas as suas sugestões<sup>2</sup>. Mário, em alguma medida, já dialogava com o conceito antropológico de cultura e com a importância do caráter social e simbólico dos bens culturais imateriais que terão papel decisivo, a partir dos anos 70, na ampliação da noção de patrimônio.

Cabe ressaltar que o decreto-lei 25 prestou-se a regulamentar a organização do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), já oficialmente criado pela lei 378, de 13 de janeiro de 1937, tendo no comando Rodrigo Melo Franco de Andrade. O decreto também estabeleceu as normas de tombamento para bens móveis e imóveis, seja por sua vinculação a fatos memoráveis da história brasileira, seja por seu excepcional valor arqueológico,

2 Não se pode ignorar a diversidade de posições políticas dos vários intelectuais que participaram da administração do governo Vargas. No âmbito do patrimônio cultural, não houve exatamente, em termos de ações concretas, um monopólio das visões dos modernistas. No máximo, o que se pode aventar é que esses tiveram o monopólio da versão dos fatos, das publicações e da ocupação do espaço intelectual. (Rubino, 2002)

etnográfico, bibliográfico ou artístico (Calabre, 2009).

Rodrigo Melo Franco de Andrade permaneceu à frente do SPHAN até o final dos anos 60 e foi o principal responsável pela consolidação do órgão e pela disseminação da noção de patrimônio cultural no País. A política empreendida pelo SPHAN nessas primeiras décadas, centrada no instituto do tombamento, priorizou, entretanto, a proteção física das edificações e obras de arte, em geral, muito identificadas com a matriz cultural europeia, especialmente a portuguesa. Essa orientação desprezou em grande parte a diversidade étnica, o sincretismo cultural e as particularidades regionais brasileiras, levando à construção de um “retrato” parcial, distorcido e idealizado da nação (Fonseca, 2009).

A partir do final dos 70, mudanças no panorama político, social e cultural do País vão suscitar novos interesses e desafios para a política federal de preservação do patrimônio. Em 1979, Aloisio Magalhães assume a direção do SPHAN, agora já transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e influenciado por debates que ocorriam no âmbito da UNESCO, com reflexos na academia brasileira, incorpora o conceito antropológico de cultura às políticas do patrimônio. Sem abdicar da “retórica da perda” (Gonçalves, 1996), passa-se a mapear e reconhecer as manifestações “vivas” dos diferentes grupos sociais, étnicos e religiosos da sociedade brasileira.

Esse novo paradigma será absorvido pela Constituição Federal de 1988, efetivando no campo jurídico a ampliação do conceito de patrimônio cultural. Nesse novo contexto, são passíveis de aquisição do status patrimonial, as formas de expressão, os modos de criar, de fazer e de viver, além das criações científicas, artísticas e tecnológicas, incluindo-se assim, em teoria, o cinema. O decreto 3.551 de 2000 institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, classificando-os em quatro livros: saberes, celebrações, formas de expressão e lugares.

Os novos conceitos constitucionais são fruto de um longo processo histórico de institucionalização de políticas de preservação cultural, que procuraram abandonar a perspectiva elitista, monumentalista e sacralizadora de patrimônio cultural, e valorizar a cultura viva, enraizada no fazer popular e no cotidiano das sociedades” (Santilli, 2005: 62).

## Políticas Culturais de Cinema no Brasil

Criou-se certo consenso no mundo acadêmico quanto a creditar à era Vargas as primeiras iniciativas de política cultural no Brasil. Sua história vai estar contaminada por uma “triste tradição” que contempla expressões como “autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios” (Rubim, 2007: 11), alternando períodos com maior presença estatal e outros de feição mais liberalizante.

Pode-se também afirmar que o decreto 21.240 de 1932 é a “primeira lei de cinema do Brasil” (Lindner, 2013: 38) e inaugura as políticas culturais na área. As iniciativas implementadas por esse decreto concentraram-se basicamente em três frentes: cinema educativo, regulamentação e doutrinação político (Calabre, 2009). A primeira investiu na instituição de uma taxa para educação popular, cobrada dos exibidores, e na criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). A segunda introduziu uma série de medidas reguladoras que produziram impacto em toda a cadeia produtiva (produção, distribuição, importação e exibição) e no livre funcionamento do mercado. E a última consolidou-

-se por meio da criação do Departamento de Difusão e Produção Cultural (DPDC), mais tarde transformado em Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Esse órgão, que chegou a assumir ares de “superministério”, era o responsável pela produção da *Hora do Brasil* e do *Cinejornal Brasileiro*, uma série de documentários de curta metragem que tinham exibição obrigatória em todas as telas do País. O *Cinejornal Brasileiro* fazia a crônica cotidiana das realizações do governo Vargas, apropriando-se do forte impacto emocional e ideológico da linguagem audiovisual.

Vargas também criou a “lei do curta”, que previa a exibição compulsória de um curta-metragem brasileiro antes do filme principal em todas as sessões de cinema do País. Introduz assim a chamada “cota de tela”, instituindo a obrigatoriedade de exibição do filme nacional, que, embora tenha, no geral, se mostrado pouco efetiva, vai se perpetuar na trajetória das futuras políticas de cinema no Brasil (Souza, 2001; Simis, 2008).

O período da redemocratização (1945-64) caracteriza-se pela consolidação dos meios de comunicação de massa (rádio e televisão) e por uma fraca atuação do Estado na área da cultura. Data desse período a malfadada tentativa de criação no Brasil, sem a participação direta do Estado, de um sistema de produção nos moldes hollywoodianos: a Vera Cruz (Galvão, 1981). No que se refere a políticas governamentais, verifica-se uma ampliação gradativa da “cota de tela” e a gradual desativação do INCE que, com a advento da televisão, passa a ser visto como “lugar anacrônico que deveria ser melhor aproveitado” (Schwarzman, 2004: 234).

A ditadura militar e sua modernização conservadora reafirmam a tradição autoritária das políticas culturais com a ampliação da presença do Estado e o direcionamento político de suas ações. No campo cinematográfico, assistimos à criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, que passa a formular, regulamentar e executar toda a política governamental da área, sem grande efetividade<sup>3</sup>. O INC introduz o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica por meio do recolhimento compulsório de recursos dos distribuidores estrangeiros (Amâncio, 2000). No final da década será criada a Embrafilme que terá papel importante nos anos seguintes na produção e distribuição de filmes nacionais no Brasil e no exterior.

A eleição de Collor em 1989 leva ao fechamento da Embrafilme e à extinção de todo o incentivo estatal à produção cinematográfica: “cultura é papel do mercado, e não do Estado” (Marson, 2009: 40). O cinema brasileiro amarga quatro anos de abandono: em 92 somente três filmes são lançados. A partir de 1994, com a aprovação das leis de incentivo fiscal (Rouanet e Audiovisual) inicia-se o “cinema da retomada” e a era dos editais (Ikeda, 2015). São esses os mecanismos que, com algumas mudanças como a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), sustentam até o momento a política de produção de filmes no País.

3 Alberto Cavalcanti havia proposto, em 1951, um projeto de criação de uma autarquia voltada aos serviços cinematográficos que englobaria múltiplas funções: produção de documentários, censura governamental, planejamento e pesquisa, proteção dos direitos autorais, formação de mão de obra e preservação. O projeto foi encaminhado à Câmara dos Deputados e ficou tramitando durante anos, até ser reaproveitado, com muitas emendas e mudanças, para a criação do INC, em 1966 (Simis, 2008). O projeto original previa a existência de um departamento cultural, ao qual estaria vinculada a Cinemateca Brasileira. O projeto previsto para a cinemateca era extremamente ambicioso, incluindo: biblioteca, catálogo de todos os filmes produzidos no País e no estrangeiro, coleta de documentos, objetos e documentos para a criação de um Museu do Cinema Brasileiro, locais climatizados para guarda do acervo, e laboratórios de restauração e duplicação. Essa “cinemateca dos sonhos”, criada e mantida pelo poder público, nunca saiu do papel.

No campo específico da preservação, poucas iniciativas podem ser registradas até os anos 70<sup>4</sup>. A Resolução 34 de 1970 do INC cria uma Cinemateca Nacional, mas o projeto nunca saiu do papel. A lei 6.281 de 1975, mais conhecida como “Lei do Curta”, inclui entre as atividades da Embrafilme pesquisa, prospecção, recuperação e conservação de filmes, mas isso tampouco terá maiores consequências. Em 1986, a preservação audiovisual aparece, pela primeira vez, como parte da política cultural do governo. A Resolução 38 de 1986 institui o depósito legal de uma cópia dos filmes realizados no Brasil na Cinemateca Brasileira, mas na prática a lei mais uma vez se converterá em “letra morta” (Bezerra, 2010).

No governo de Itamar Franco, foi instituído o depósito obrigatório, algo sugerido pela *Recomendação para a salvaguarda das imagens em movimento* da UNESCO treze anos antes. Essa medida, entretanto, somente se aplica à obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal. No governo Lula, tendo Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, houve avanços significativos na área da restauração, sobretudo no que diz respeito à modernização da Cinemateca Brasileira, com investimentos em pessoal, infraestrutura e equipamentos. A iniciativa de criação de um banco de dados (Sistema Brasileiro de Informações do Audiovisual-Sibia) com o objetivo de coletar informações sobre os acervos de cinema e vídeo dispersos pelo país, entretanto, até hoje não se concluiu.

Em 2008, foi criada a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) “com o intuito de dar visibilidade pública ao tema e, sobretudo, instituir um fórum qualificado de debates e ação política para o setor” (Núñez, 2015: 39). O Plano Nacional de Preservação Audiovisual, uma antiga demanda dos profissionais da área, foi aprovado em assembleia da ABPA em junho de 2016, mas não foi reconhecido oficialmente pelo então Ministério da Cultura.

Ainda que em termos de resultados concretos a avaliação seja um tanto desoladora, é importante destacar o processo de amadurecimento da área de preservação no Brasil. Seus atores não só passaram a perceber-se como um grupo, ainda que com muitas disputas internas<sup>5</sup>, como também começaram a reconhecer a necessidade de uma articulação política mais consistente para garantir conquistas efetivas para o setor. Pode-se considerar um avanço o simples reconhecimento da preservação como o elo final da cadeia produtiva do audiovisual. Os Congressos Brasileiros de Cinema, desde 2000, vem abordando o tema da preservação com certa frequência, incluindo as demandas da área em suas resoluções. Em 2006, o Conselho Nacional de Educação instituiu a preservação audiovisual nos currículos dos cursos de cinema do País. As Cartas de Ouro Preto, documentos elaborados nos Encontros Nacionais dos Arquivos e Acervos Audiovisuais, que acontecem anualmente durante a Mostra de Cinema de Ouro Preto - CineOP, são também uma estratégia de ação política mobilizada pelos *stakeholders* da atividade de preservação audiovisual (Bezerra, 2010).

A análise desse brevíssimo relato sobre as políticas públicas na área cine-

4 Diferentemente do que ocorreu em outros países, a criação, em 1936, de uma instituição voltada a fins educativos como o INCE não resvalou em preocupação com uma política de preservação. O instituto inclusive demonstrava pouco cuidado com a preservação do seu próprio acervo, já que os filmes eram realizados em película reversível de 16 mm, sem a precaução de gerar um contratipo para produzir as cópias de exibição (Souza, 2009:43).

5 Essa disputa tem gerado tensões entre partidários de uma política mais centralizadora, com concentração de recursos e ações de preservação em poucas instituições e outra mais descentralizadora que defende a democratização dos recursos e decisões de forma a abranger todo o campo da preservação audiovisual no País (Correa Júnior, 2015).

matográfica revelam o grande peso dado à produção (DPDC, DPI, INCE, INC, Embrafilme, Incentivo Fiscal, FSA) ou reserva de mercado (“cota de tela”), sem que sejam constatadas iniciativas regulares e efetivas na área da preservação. Essa atividade, que inclui a coleta, conservação, duplicação e restauração de imagens em movimento foi em geral realizada por instituições privadas com algum suporte financeiro do Estado. No Brasil, duas instituições destacam-se nessa atividade. A Cinemateca Brasileira criada como associação privada em 1946 e vinculada ao poder público em 1984 e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna/RJ que funciona, desde sua criação em 1957, como departamento de uma instituição privada<sup>6</sup>. Essas duas instituições abrigam hoje cerca de 80% da produção nacional ainda existente (Bezerra, 2017).

Na verdade, a trajetória institucional da Cinemateca Brasileira é extremamente complexa e dá uma boa ideia da *via crucis* percorrida pelo trabalho de preservação audiovisual no País, historicamente sujeito às vicissitudes da conjuntura política e às restrições orçamentárias ditadas pelos governos da ocasião. Criada como associação privada, vinculada a uma outra instituição – Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, desliga-se da instituição-mãe, em 1956, para funcionar como entidade autônoma com o nome de Associação Civil Cinemateca Brasileira. Para que pudesse legalmente receber recursos provenientes de um convênio a ser assinado com o governo do Estado de São Paulo, altera seu estatuto jurídico, em 1961, para o de fundação de direito privado, passando a denominar-se Fundação Cinemateca Brasileira. Em 1984, é incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Educação e Cultura, com garantias asseguradas de autonomia administrativa e gestão sobre seu acervo. Em 1985, ainda vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória, é incorporada ao recém-criado Ministério da Cultura. Em 1991, com a extinção do Ministério da Cultura, passa a fazer parte da estrutura administrativa do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. Em 1992, com a recriação do Ministério da Cultura, passa a funcionar como órgão do IPHAN. Em 2003, transforma-se em órgão da administração direta, vinculado à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Souza, 2009: 47). Em 2018, a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp) firma contrato com os ministérios da Cultura (MinC) e da Educação (MEC) para gerir a Cinemateca Brasileira. Essa organização social (OS) assumirá a gestão integral dos núcleos de Preservação, Documentação e Pesquisa, Difusão, Administração e Tecnologia da Informação da Cinemateca até 2021.

Diferentemente do que ocorreu com outras áreas (monumentos arquitetônicos e objetos de valor histórico e artístico) e, mais recentemente, com as manifestações vivas e intangíveis da cultura, o cinema não foi tributário de uma

<sup>6</sup> Importante destacar que a *Recomendação sobre salvaguarda e a conservação de imagens em movimento* da Unesco (1980), em alguns pontos do seu texto refere-se a “arquivos oficialmente reconhecidos”, enfatizando o papel dos Estados Membros como provedores dos “recursos necessários no que se refere a pessoal, material, equipamentos e fundos para salvaguardar e conservar efetivamente seu patrimônio constituído por imagens em movimento” (item 8). Além disso, no item 16, o documento recomenda aos mesmos Estados Membros adotar medidas que estimulem os “organismos privados e os particulares que possuam imagens em movimento” a depositar essas imagens nos arquivos oficialmente reconhecidos. Segundo Borde (1983), entre os quatro membros fundadores da Federação Internacional de Arquivos de Filmes - FIAF, criada em 1938, havia uma associação privada (*Cinémathèque Française*), um departamento de museu privado (a *Film Library* do *Museum of Modern Art* de Nova York) e dois organismos governamentais, a *National Film Library* inglesa e o *Reichsfilmarchiv* alemão. Segundo informações extraídas do site da instituição, a FIAF possui, em 2018, 89 membros ativos e 77 associados. Entre os membros ativos, encontra-se a Cinemateca Brasileira e, entre os associados, a Cinemateca do MAM e o Arquivo Nacional. Não há informações precisas sobre o estatuto jurídico dos seus integrantes.

política pública patrimonialista. Cabe-se assim indagar como se deu o processo de patrimonialização de filmes no País. O que pretendemos levantar em seguida são apenas hipóteses sobre possíveis agentes desse processo “não oficial” de patrimonialização.

### Dilemas conceituais e possíveis agentes da patrimonialização

No campo de estudos da memória social e do patrimônio, a patrimonialização pode ser compreendida como o ponto final de um processo que comporta várias etapas (coleta, seleção, estudo, reconhecimento, inscrição) para atribuição de valor simbólico a um bem cultural (material ou imaterial) de modo a garantir sua preservação ou salvaguarda para as gerações futuras.

O processo de patrimonialização pressupõe uma seleção daquilo que receberá o status patrimonial, seja por meio do tombamento, em se tratando de bens tangíveis, ou do registro, no caso dos intangíveis. Essa seleção é ditada por critérios de diversas naturezas (valor histórico, documental, artístico, cultural, científico, educacional, afetivo, mágico, etc.) e está relacionada ao reconhecimento da importância desses bens como símbolos representativos de diferentes identidades coletivas.

No caso brasileiro, cabe ao Estado, por meio de órgãos e instituições nas esferas federal, estadual e municipal, e de acordo com a legislação vigente, estabelecer o que será patrimonializado em cada território. Historicamente, a patrimonialização foi inicialmente aplicada às edificações e objetos de valor histórico ou artístico: monumentos arquitetônicos, artefatos, documentos e obras de arte. Mais recentemente, sobretudo após a disseminação do conceito antropológico de cultura, as políticas de patrimonialização passaram a contemplar não apenas os bens materiais, mas também um conjunto diverso de manifestações que incluem práticas, representações, expressões, saberes e fazeres de diferentes origens culturais. Essa mudança do estatuto patrimonial incorpora uma concepção mais ampla e flexível de patrimônio. O bem patrimonializado passa a ser definido como tal pelo grupo ou comunidade que reivindica seu reconhecimento.

No campo específico das artes, essa operação em geral redundava num processo de valoração simbólica de algumas formas de expressão artística, que se tornam representativas de determinado grupo, ou mesmo de toda a nação.

No âmbito internacional, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), fundada em 1945, tem sido a principal agência, senão a única, “a regular e legislar sobre o que pode ser considerado patrimônio de interesse universal, por meio de recomendações, convenções, declarações, bem como da análise de processos de salvaguarda, registro ou patrimonialização que lhe são encaminhados” (Soares, 2014: 65).

No que se refere ao patrimônio cinematográfico, o papel da UNESCO tem sido o de estimular, ou mesmo, intermediar o diálogo entre os agentes do setor audiovisual e seus respectivos governos com o intuito de promover o reconhecimento do valor simbólico da produção cinematográfica e traduzir esse reconhecimento em ações efetivas para garantir sua preservação. Uma das mais importantes ações da UNESCO nesse sentido foi a *Recomendação para a salvaguarda e preservação das imagens em movimento*, aprovada durante a Conferência Geral da UNESCO de Belgrado, em 1980. Elaborado em parceria com a FIAF, foi o primeiro documento em nível internacional a associar as imagens em movimento, ou mais particularmente o cinema, à ideia de patrimônio. Ainda

que com efeitos práticos altamente questionáveis, a Recomendação de Belgrado tem sido celebrada como um divisor de águas na história da preservação do patrimônio cinematográfico,

pois formalizou o reconhecimento dos valores educacional, artístico, cultural, científico e histórico das imagens em movimento, entre os quais está a produção cinematográfica – incluindo filmes de longa e curta-metragem, cinejornais, documentário, etc – e considerou-as parte do patrimônio cultural das nações e parte do patrimônio da humanidade (Soares, 2014: 68).

Mais recentemente, o *Coordinating Council of Audiovisual Archive Associations* (CCAAA), que reúne associações e federações ligadas à preservação audiovisual em todo o mundo, elaborou um novo instrumento, – *Unesco instrument for the safeguarding and preservation of the audiovisual heritage* –, que poderá resultar na ampliação e atualização da Recomendação de 1980. Essa iniciativa surge em virtude da emergência de um novo paradigma tecnológico no campo da arquivística audiovisual, sobretudo após o advento da mídia digital, mas também do entendimento da importância de se preservar não somente as imagens em movimento, mas também todo o espectro audiovisual: filmes, programas de rádio e televisão, registros em áudio ou vídeo e as chamadas “novas mídias”.

Diante dessa infinidade de possibilidades, cabe aqui uma indagação: de que patrimônio estamos especificamente falando? O que, de fato, pode ser considerado patrimônio cinematográfico? A aplicação do conceito de patrimônio, ou de patrimonialização, ao campo do audiovisual, e particularmente do cinema, tem-se mostrado complexa e problemática. O filme envolve tanto uma natureza material, o suporte analógico (película em nitrato, acetato, poliéster) ou digital (DVD, BlueRay, DCP), quanto uma imaterial na medida em que também comporta uma experiência estética, cognitiva, afetiva não traduzível em termos tangíveis.

Além disso, o processo de prospecção, seleção e reconhecimento do valor “extraordinário” do bem cultural não ocorre nesse caso por meio da ação de uma agência estatal<sup>7</sup>. No Brasil, a maior parte do acervo cinematográfico encontra-se sob a guarda de duas instituições: a Cinemateca Brasileira, em São Paulo e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro. Esses arquivos sempre prezaram por uma política de autonomia e independência em relação à constituição de seus acervos, sem a adoção, ao menos oficialmente, de critérios definidos de seleção<sup>8</sup>. Nesse sentido, todo filme é ou pode ser

7 Em 1990, a UNESCO criou o Programa *Memória do Mundo* com a intenção de promover a ideia de que há documentos ou conjuntos documentais que possuem um valor extraordinário para a humanidade e merecem ser preservados. O reconhecimento do valor simbólico dos documentos pode ocorrer em âmbito internacional, regional ou nacional. Entre as obras registradas pelo Programa *Memória do Mundo*, acatada pelo Comitê Regional para América Latina e Caribe, encontra-se *Limite* de Mário Peixoto. Esse é o único filme brasileiro registrado pelo programa.

8 Em seu hoje já clássico livro *Les Cinemathèques*, Borde (1983: 159), nos chama a atenção para a importância da autonomia das cinematecas na constituição de seus acervos: “nulle pression ne s’exerce sur la conduite des collections, la politique de tirage e le choix des programmes”. Essa autonomia seria necessária para garantir o trabalho de descoberta e valorização de filmes pouco conhecidos ou não consagrados: o “patrimoine flamboyant des marginaux et des naifs.” Em outro documento importante, escrito por Ray Edmondson para a UNESCO, “Arquivística Audiovisual: filosofia e princípios”, o autor também coloca em evidência a questão da autonomia: “A autonomia é um atributo muito valorizado e um nível mínimo de autonomia profissional é fundamental se o arquivo quiser funcionar com eficiência e ética” (Edmondson, 2017: 36). A FIAF considerou durante décadas a “autonomia” dos arquivos como condição obrigatória para

patrimônio.

Por outro lado, ao menos em hipótese, algum processo de seleção deve ter ocorrido no processo de formação dos seus acervos. Não há como coletar, armazenar e preservar toda a produção cinematográfica brasileira. Esse processo de seleção foi, em alguma medida, ditado por critérios que constituíram os arquivos hoje disponíveis. As cinematecas são “espaços de disputa, negociação e interação singulares do meio cinematográfico” (Quental, 2010: 44), pois exercem um papel fundamental na constituição das cinematografias nacionais. Se por um lado, a preservação e consequente possibilidade de acesso aos filmes favorece a construção de uma história comum, por outro, a garantia do contato com determinados gêneros e estilos pode influenciar o perfil estético das novas realizações.

Os acervos das cinematecas foram constituídos a partir de diferentes origens, envolvendo doações de particulares e de outras instituições. Muitos filmes se perderam já que a película de nitrato era altamente combustível e a de acetato sujeita à rápida deterioração. As recorrentes crises financeiras impediram a adequada aclimação dos locais de guarda, expondo os arquivos a riscos frequentes de sinistros. Ainda que a regra geral fosse preservar o máximo possível, o tratamento dos acervos envolveu algum filtro de seleção, seja no lugar escolhido para armazenamento, seja no ocupado na fila de restauração. Sabe-se ainda que as cinematecas se financiavam muitas vezes às custas de mostras encomendadas por outras instituições. Filmes eram recuperados para exibição nesses eventos segundo prioridades ditadas por seus curadores, o que também pode apontar um outro critério de seleção.

É curioso constatar que a existência de possíveis critérios de seleção já se encontrava presente na gênese dos primeiros escritos sobre preservação. O polonês Boleslaw Matuszewski foi um dos pioneiros a escrever sobre a importância da preservação de filmes e um dos precursores do campo da arquivística fílmica. Para esse cinegrafista da empresa *Lumière*, o filme era um testemunho incontestável da história em virtude da dificuldade de falsificação da imagem. Ele defendia a ideia de que os filmes registravam os fatos humanos no exato momento em que ocorriam e que, portanto, deveriam ser conservados como documentos históricos. Foi também um dos primeiros a propor a constituição de um arquivo dedicado à guarda e preservação dos registros cinematográficos (Souza, 2009: 15).

Desconhecendo as técnicas de manipulação da imagem fílmica, que não tardariam a surgir por meio da montagem, sobreimpressões, trucagens e afins, Matuzewski acreditava que a fotografia estática era passível de retoque, mas não seria possível adulterar de maneira idêntica todos os milhares de fotogramas de um filme. Dessa maneira, ele valorizava o filme documentário, ou natural como era então chamado, e desprezava a ficção, vista como algo indigno de interesse para a preservação. O documentário conteria o potencial de registro verídico da realidade o que, segundo ele, não se aplicava à ficção. Propõe assim que uma comissão do arquivo se encarregasse do trabalho de seleção, descartando o que seria puro divertimento e incorporando o que apresentasse, no seu entender, caráter utilitário para as futuras gerações (Correa Junior, 2010: 33-34)

Segundo relata Souza (2009: 42), o crítico de cinema brasileiro Mário Behring, em editorial publicado na revista *Cinearte* (número 154), em 1929, tam-

---

sua admissão à organização. A partir de 2000, passou-se a exigir de todos os seus membros uma declaração formal de adesão ao código de ética da instituição, que deve ser periodicamente ratificada pela direção do arquivo e também do organismo a que porventura esse estiver vinculado. (Souza, 2009: 20).

bém destaca a importância do registro cinematográfico como documento iconográfico capaz de fixar “os aspectos fugidios de uma época”. Behring faz alusão em seu texto ao valor etnográfico desses registros, quando se refere a filmagens do congado em Ouro Preto ou da cavalhada em Viçosa. É o caráter histórico-documental dessas imagens que ganha assim relevância.

Na gênese das cinematecas modernas, que se deu a partir dos anos 30, essa ideia foi a priori rechaçada: a preservação era um fim em si mesmo e abria portas para a difusão de um material bem mais heterogêneo. Até a Segunda Guerra, entretanto, a ideia de cinemateca era um tanto inseparável da nostalgia do filme silencioso. As principais cinematecas estavam empenhadas em salvar o que havia restado do período. É a partir de 1945, que elas passam a se preocupar com os filmes falados produzidos nos anos 30.

Além disso, vamos encontrar alguns arquivos, como o britânico *National Film Archive*<sup>9</sup> que estabelecia certos critérios de seleção na composição de sua coleção. O instituto mantinha um comitê de seleção de filmes que eram divididos em três categorias: filmes de valor histórico, filmes científicos e filmes como arte. (Correa Junior, 2010: 76).

O *National Film Archive* foi também a primeira instituição de sua natureza a sistematizar recomendações técnicas sobre preservação de filmes: armazenamento a baixas temperaturas; revisão periódica do acervo; proteção das cópias de preservação, evitando que fossem projetadas e danificadas; instruções para duplicação de filmes deteriorados. Apenas nos 60, a FIAF publicaria seu primeiro *Manual of film preservation*, utilizando princípios de conservação, metodologias de catalogação, e mesmo alguns conceitos filosóficos de arquivologia audiovisual, já preconizados nas recomendações pioneiras do arquivo inglês (Souza, 2009: 21-22).

É importante destacar que a política de preservação de filmes nos dias de hoje continua a refutar qualquer critério de seleção. Todo e qualquer filme merece a priori ser preservado. Nesses termos, a preservação é compreendida como o conjunto de procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para garantir a integridade da obra audiovisual e possibilitar sua fruição pelas futuras gerações<sup>10</sup>. Não deve ser uma tarefa pontual, mas um processo permanente. A manutenção a longo prazo da integridade de um documento audiovisual depende da qualidade e do rigor do processo de preservação, ou seja, de como esse será executado ao longo do tempo. “Nenhum filme está preservado, na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação” (Souza, 2009: 6).

O processo de patrimonialização dos filmes realizado pelas cinematecas e congêneres ocorre basicamente a partir de três fases: a primeira envolve sua incorporação ao acervo, restauração (quando necessária) e o trabalho permanente de conservação; a segunda pressupõe a construção de um discurso que dê sentido social àquele objeto e justifique sua inserção naquela coleção; a terceira diz respeito ao conjunto de atividades que garantam sua difusão. A patri-

9 Criado originalmente como *National Film Library*, em 1935, passou a se chamar, em 1955, *National Film Archive*, e depois *National Film and Television Archive*, em 1993. Atualmente, seu nome oficial é *British Film Institute National Archive*.

10 Segundo Souza (2009: 6), “o propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. 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”.

monialização só se efetiva quando o filme adquire uma outra dimensão cognitiva e passa a “representar uma cinematografia, um estilo ou gênero, uma etapa da história do cinema, um aspecto de uma cultura, de uma comunidade, de um país” (Quental, 2015: 36). Esse processo, entretanto, não ocorre impunemente. É fruto dos impasses culturais, políticos e ideológicos de cada momento histórico e das tensões, disputas e arranjos que eles deflagram.

Uma revisão bibliográfica da história do cinema brasileiro, sobretudo das obras mais panorâmicas, vai revelar o destaque dado a certos filmes em detrimento de outros. Historiadores, assim como museus, arquivos e cinematecas, exercem um papel ativo na seleção do que deve ser lembrado ou esquecido (Le Goff, 2013).

Em cada período tecido pelos diferentes textos historiográficos, vamos encontrar filmes e cineastas que ganharam relevância. Em alguma instância, a historiografia está operando um processo de seleção, produzindo listas de filmes que merecem ser lembrados em prejuízo de outros que são esquecidos.

Pode-se indagar sobre as diferentes motivações que influenciaram os critérios de seleção, ou seja, o valor artístico, histórico, documental, cultural, social, político, econômico, simbólico, afetivo atribuído a esses filmes, relacionando-os aos diferentes contextos históricos em que essas “escolhas” ocorreram. Filmes desprezados em determinados contextos são reexaminados, ressignificados e revalorizados em outros, em sintonia com as tendências estéticas e o cenário político-cultural de cada momento.

O filme tem uma riqueza de significação que nem sempre é apreendida no momento em que foi realizado. O mundo que ele registra ou recria precisa de tempo para ser compreendido e avaliado. O significado de um filme só pode ser absorvido quando não apenas seus recursos cinematográficos (imagem, som, cenários, figurinos, etc) são considerados, mas também seu autor, público, crítica e todo o contexto social, cultural e político em que ele está inserido. “Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (Ferro, 1992: 87).

Assistimos nas últimas décadas a uma onda de valorização das chanchadas que pode ser comprovada pelo crescimento da literatura sobre o tema<sup>11</sup>. Nessas novas leituras, as vertentes estéticas, os modelos de produção e os padrões de recepção e consumo do gênero transformaram-se em objeto de interesse. Consagradas pelas audiências mais populares, as chanchadas foram durante muito tempo rejeitadas pela crítica cinematográfica e pela elite culta, e tratadas como cópias canhestras dos musicais hollywoodianos. O adjetivo “chanchada” utilizado naqueles tempos carregava um forte caráter pejorativo, associado a filmes de baixa qualidade, sem qualquer valor estético ou cultural. O processo

11 O marco inaugural desse processo de releitura das chanchadas pode ser atribuído ao artigo de João Luiz Vieira publicado na Revista Filme Cultura em 1983: *Este é meu, é seu, é nosso – Introdução à paródia no cinema brasileiro*. Nesse mesmo ano, a coleção Tudo é História da editora Brasiliense publica o livreto *A chanchada no cinema brasileiro* de Afrânio Catani e José Inácio de Melo Souza. O jornalista Sérgio Augusto dará maior impulso à empreitada revisionista com *Esse Mundo é um Pandeiro*, publicado em 1989. Em seguida, vários outros trabalhos vão demarcar diferentes facetas dessa onda de valorização e ressignificação das chanchadas: *Chanchada – Cinema e imaginário das classes populares na década de 50* (1993) de Rosângela de Oliveira Dias; *Tristezas não pagam dívidas – Cinema e política nos anos da Atlântida* (2001), de Mônica Rugai Bastos; *Cinema carioca nos anos 30 e 40 – Os filmes musicais nas telas da cidade* (2003), de Suzana Cristina de Souza Ferreira; e *Fotogramas do Brasil: as chanchadas* (2015) de Bernadette Lyra. Também merecem igual destaque os artigos publicados por João Luiz Vieira (2003) e Rafael Luna Freire (2010, 2011). Vieira ainda escreveu o capítulo dedicado às chanchadas em *História do cinema brasileiro* (1987), obra organizada por Fernão Ramos, e agora, em 2018, lançada em versão revisada e ampliada, com dois volumes, e reorganizada por Ramos e Sheila Schwarzman.

de substantivação do termo, que redundou na consagração da chanchada como principal gênero cinematográfico brasileiro, só ocorreu definitivamente

quando passou a abarcar um conjunto específico de filmes, vindo em seguida, a perder sua carga pejorativa, num processo levado a cabo não apenas pela crítica, mas também pela historiografia do cinema brasileiro” (FREIRE, 2011: 68).

A orientação nacionalista e ufanista do governo militar instaurado em 1964 tentou influenciar a produção cinematográfica do período, através do estímulo à realização de filmes históricos e adaptações de clássicos da literatura brasileira. Cineastas remanescentes do Cinema Novo utilizaram-se desse instrumento para produzir leituras críticas do regime por meio de um tratamento alegórico e complexo impresso às suas narrativas. Exemplos significativos dessa estratégia, segundo a historiografia, podem ser encontrados em *S. Bernardo* (1971) de Leon Hirszman e *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, analisados respectivamente por Xavier (1997) e Ramos, (2002).

A própria periodização proposta pela historiografia, que apresentou diferentes tamanhos e formatos, é passível de muitos questionamentos, assim como os filmes e realizadores relevantes de cada período (Bernardet, 1995: 49-64).

A obra pioneira *O Romance do gato preto: história breve do cinema*, do crítico Carlos Ortiz (1953) e o livreto *Pequena história do cinema brasileiro* de Francisco da Silva Nobre (1955) investiram numa abordagem mais panorâmica de filmes e diretores, sem a preocupação de agrupá-los em períodos que definissem uma relação estética ou histórica mais evidente entre eles.

Uma primeira tentativa de periodização surge em *Introdução ao cinema brasileiro* de Alex Viany (1959), a partir da metáfora do rapazinho que se fez homem. Glauber Rocha (1963) propõe uma leitura mais pessoal em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, recriando essa história a partir do que considerava seus “autores” mais relevantes. Paulo Emílio Salles Gomes (1966) tenta pela primeira vez sistematizar toda a história do cinema brasileiro a partir da divisão em seis épocas (1896-1912; 1912-1922; 1923-1933; 1933-1949 e 1955-1966), proposta em *70 anos de cinema brasileiro*, que editou em parceria com Adhemar Gonzaga. Na publicação organizada por Fernão Ramos (1987), *História do cinema brasileiro*, priorizam-se os ciclos de produção (Belle Époque, regionais, chanchada, Vera Cruz, novos rumos). Em *Nossa aventura na tela*, Carlos Roberto de Souza (1998) propõe quatro períodos (1896-1914; 1915-1935; 1936-1978; 1980-). Já Sidney Ferreira Leite (2005) em *Cinema brasileiro: das origens à retomada* investe numa abordagem mais holística, sem demarcação de períodos cronológicos, e elaborada a partir da conjugação de dois eixos: o histórico (diacrônico) e o estrutural (sincrônico).

Em obras publicadas a partir dos anos 70, que buscaram questionar de forma crítica os desdobramentos teóricos e metodológicos do ofício historiográfico no Brasil, as mudanças de percurso, o revisionismo histórico, a ênfase dada a certos filmes ou realizadores em cada momento ficam mais evidentes, ratificando, de certa forma, o caráter dinâmico do papel dos historiadores na construção do patrimônio cinematográfico brasileiro.

Em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), Jean-Claude Bernardet já esboça uma crítica parcial ao modelo tradicional, canonizado por Paulo Emílio Salles Gomes, ao chamar atenção para o desprezo pelos filmes de “cavação”, documentários e cinejornais. Esses filmes, pouco valorizados e estudados

pelos historiadores, marcaram forte presença no Primeiro Cinema. A familiaridade com as paisagens e os costumes exibidos aguçava o interesse do público local, de tal forma que os filmes “naturais” constituíram a principal base econômica da produção brasileira dos anos 1910 até 1940. A principal crítica residia no fato de os historiadores brasileiros terem adotado o modelo historiográfico dos países industrializados, que privilegiava o filme de ficção, já que era esse o produto hegemônico.

Bernardet também apresenta contribuições no campo da intertextualidade e do diálogo transcultural, relativizando a noção cristalizada de imperialismo e dominação cultural. Discutem-se as complexas relações entre a cultura estrangeira e a brasileira: mimetismo em oposição a nacionalismo, regionalismo versus universalismo, e uma tentativa de síntese entre esses dois polos concretizada na paródia.

Também reflete sobre o papel central exercido pelo Estado na história do cinema brasileiro, seja por sua ausência, constatada no Primeiro Cinema, seja por sua forte presença, marca indelével do regime militar, instaurado em 1964, com suas políticas nacionalistas e protecionistas e a entrada da Embrafilme no setor da produção e distribuição cinematográfica. Bernardet desnuda as contradições verificadas na consolidação do campo cinematográfico brasileiro, em particular, ao apontar a maneira como os cineastas mais intelectualizados, em geral vinculados ao Cinema Novo, se apropriaram ideologicamente da cultura popular para em nome do povo exercer pressão política sobre os órgãos do Estado: “... a concepção desses cineastas de que o Estado seria ‘neutro’ é questionada, e os próprios filmes são interrogados diante da política cultural implementada pela ditadura militar” (AUTRAN, 2014: 13).

Em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), obra seminal na crítica à historiografia clássica, seu maior alvo será o mito fundador, que se delineava a partir de uma história da produção e não da exibição ou do contato com o público. “A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica.” (p.26). Segundo Bernardet, essa perspectiva atendia a uma visão corporativista e vitimista que os cineastas brasileiros construíram de si mesmos em sintonia com o lugar que almejavam ocupar na história e na tradição do país.

Em *Imagens do passado* (2004), José Inácio de Melo Souza aponta para uma questão de teor mais metodológico, refinando uma crítica já presente na obra de Bernardet: as obras panorâmicas do cinema brasileiro, em geral, renegaram o papel do texto memorialístico ou autobiográfico e do relato testemunhal como recursos para a reconstituição do nosso passado cinematográfico. No que tange aos primórdios do nosso cinema, uma explicação para tal atitude pode, talvez, ser encontrada nas palavras que findam o primeiro capítulo do livro:

O nacionalismo dos anos 1950 e 1960 recusou as lembranças sobre o cinema estrangeiro, voltando-se para aquilo que havia sido apagado da memória, o filme brasileiro. A marca mais profunda deixada pelos memorialistas sobre o cinema dos primórdios foi, por esta outra via, o esquecimento e não a lembrança (Souza, 2004: 66).

Arthur Autran, em *Panorama do cinema brasileiro* (2007), busca realizar uma periodização da historiografia do cinema brasileiro, de forma a estimular uma leitura crítica e historicamente atenta. Ele realiza um meticuloso mapeamen-

to da literatura produzida sobre o cinema brasileiro, a partir de uma perspectiva histórica que busca identificar as mudanças de percurso, em função dos objetos, recortes e conteúdos utilizados, e dos contextos envolvidos.

### Considerações finais

A partir da exposição dessas questões e considerando historicamente a noção de patrimônio e os instrumentos de patrimonialização disponíveis no País, levantamos alguns questionamentos: Não estaríamos nesse caso diante de um dilema conceitual e epistemológico? O que pode efetivamente ser considerado patrimônio cinematográfico e por qual razão? Já que não podemos falar em tombamento ou registro de filmes, quem é responsável por sua coleta, reconhecimento e preservação? As cinematecas e congêneres, a historiografia, a crítica cinematográfica, os próprios realizadores, ou outros agentes? Há critérios de seleção? Que critérios? Quem os define e qual a relação desses critérios com o contexto histórico-político-cultural, o reconhecimento de identidades coletivas e a representação simbólica da nação?

O processo de seleção de filmes operado pelos historiadores ou pelos arquivos em diferentes contextos supostamente envolve disputas e tensões entre dinâmicas de lembranças e esquecimentos. Há nessa operação seletiva um desejo de valorizar e preservar as obras consideradas mais representativas de cada período. É esse o legado cinematográfico que será herdado pelas futuras gerações. Não estaríamos assim diante de um ímpeto patrimonializador?

Sem pretensões de esboçar respostas definitivas para essas questões, entendemos que estamos diante de uma linha de investigação que merece ser cotejada. Essa proposta se propõe a mergulhar no entendimento e questionamento desse possível processo de patrimonialização no cinema brasileiro, realizado em parte pela historiografia, em parte pelos arquivos de filmes e à luz de uma conjuntura mais ampla que envolve as políticas culturais e os diferentes contextos da história do País.

### Referências

- ABREU, Regina. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornélia; BELTRÃO, Jane (org). *Antropologia e patrimônio cultural – Diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. 2.ed. Niterói: EDUFF, 2000.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.7, n. 14, p. 17-30, 2007.
- \_\_\_\_\_. Prefácio à segunda edição de *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas – Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BEZERRA, Laura. A Preservação audiovisual no Governo Lula, 2010. Disponível em: < <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/22-LAURA-BEZERRA.1.pdf> >. Acesso em: 01 nov. 2018.

\_\_\_\_\_. A preservação audiovisual nas políticas do Brasil entre: 2003-2010, 2017. Disponível em: < <http://www.labaudiovisual.com.br/labav/preservacao-audiovisual-nas-politicas-culturais-do-brasil-entre-2003-2010/>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

BORDE, Raymond. *Les Cinémathèques*. Paris: Editions L'Age d'Homme, 1983.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. *A Chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. Tradução: Luciano Vieira Machado. 4.ed. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 147-165, 2012.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. Entre ladeiras de nitrato: notas históricas sobre o fórum da ABPA na Mostra de Cinema de Ouro Preto. In: HEFFNER, Hernani; D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. *Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015: 10 anos de CineOP*. Belo Horizonte: Universo, 2015.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *Chanchada – Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Tradução: Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40 – Os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte, PPGH-UFGM, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc/IPHAN, 2005.

\_\_\_\_\_. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada. In: FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; FERRAZ, Rogério (org). *Estudos de cinema e audiovisual – Socine*. São Paulo: Socine, 2010.

\_\_\_\_\_. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. *Revista Contracampo*, Niterói: UFF, n. 23, p.66-85, 2011

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Salles; GONZAGA, Adhemar. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. 2.ed. São Paulo: Centauro, 2013.

IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da retomada*. São Paulo: Editora Sum-

mus, 2015.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro, das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)* ou “Para que eles continuem vivos através do modo de vê-los”. Tese de doutorado. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013.

LYRA, Bernadette. *Fotogramas do Brasil: as chanchadas*. São Paulo: A Lápis, 2015.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2009.

NOBRE, Francisco Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética do Banco do Brasil, 1955. 2v.

NÚÑEZ, Fabian. A política e as políticas de preservação audiovisual no Brasil, ou sua ausência. In: HEFFNER, Hernani; D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. *Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015: 10 anos de CineOP*. Belo Horizonte: Universo, 2015.

ORTIZ, Carlos. *O Romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

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

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

\_\_\_\_\_. O audiovisual como patrimônio: questões. In: HEFFNER, Hernani; D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. *Reflexões sobre a preservação audiovisual 2006-2015: 10 anos de CineOP*. Belo Horizonte: Universo, 2015.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBINO, Silvana. A memória de Mário. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 139-154, 2002.

SANTILI, Juliana. Patrimônio imaterial e direitos intelectuais coletivos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.32, p.62-80, 2005.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela – A trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil*. São Paulo: Cultura, 1998.

\_\_\_\_\_. Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Bragança Paulista: Editora Universidade de São Francisco, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de Doutorado - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz. *Este é meu, é seu, é nosso – Introdução à paródia no cinema brasileiro*. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n.41-42, p.22-29, 1983.

\_\_\_\_\_. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

\_\_\_\_\_. *O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência*. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p.45-62, 2003.

XAVIER, Ismail Norberto. *O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernado*. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n.2, p.126-138, 1997.