

“É trabalho de Formiguinha”: Hernani Heffner e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Thaís Blank¹



Imagen 1: Hernani Heffner / Foto: Isabella Jannotti

Hernani Heffner, conservador, professor e curador, assumiu como missão de vida a preservação da memória audiovisual brasileira. À frente do setor de preservação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro há mais de duas décadas, o conservador trava uma luta incansável contra a escassez de recursos e a precariedade da instituição para manter viva e perene parte significativa da produção cinematográfica nacional. A Cinemateca do MAM, como é conhecida, foi criada oficialmente em 1948, mas ganhou sua primeira sessão de cinema apenas em 1955, ainda fora do espaço do Museu, no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa. Em 1958, a Cinemateca teve finalmente sua sede administrativa transferida para o MAM e a partir de então começou a desempenhar um papel essencial na vida cultural e artística do Rio de Janeiro. Neste período formaram-se as primeiras coleções de filmes e de documentação impressa, e a Cinemateca passou a contar com uma programação regular.

A partir de 1964, no período da ditadura civil-militar no Brasil, a instituição tornou-se um centro de referência da resistência cultural e artística da cidade programando filmes que estavam censurados; divulgando obras sem circulação comercial no país; e escondendo em

¹ Fundação Getulio Vargas, Escola de Ciências Sociais CPDOC, 22253-900 Rio de Janeiro, Brasil.

seu acervo imagens perseguidas pelo regime. Apesar de sua importância e do protagonismo exercido nos anos 60, a Cinemateca do MAM passou por momentos de extrema dificuldade ao longo de suas seis décadas de existência. Sua história é atravessada por um episódio de incêndio, por tentativas de desmonte e por grande escassez de recursos refletida na precariedade das suas instalações e no número reduzido de funcionários. Mas apesar de tudo, a Cinemateca do MAM resiste. Sob o comando do conservador-chefe Hernani Heffner, ela continua a abrigar algumas raridades do cinema brasileiro. Um exemplo são as imagens captadas pelo cinegrafista Aristides Junqueira de sua vida em família entre 1909 e 1920: a série *Reminiscências* é considerada como o registro cinematográfico mais antigo preservado no Brasil. No dia 9 de março de 2016, Heffner conversou longamente com a Aniki. Na entrevista, abordou sua trajetória no universo da preservação, os desafios e conquistas vividos na Cinemateca do MAM, as especificidades desse acervo e os dilemas enfrentados pelas instituições que trabalham pela conservação e difusão da memória audiovisual brasileira.

Aniki: Quando você entrou na Cinemateca do MAM? Como acontece sua entrada na instituição?

Hernani Heffner: Essa coisa de entrar na Cinemateca é sempre muito complicada. A Cinemateca do Museu de Arte Moderna tem uma trajetória que guarda algumas peculiaridades em relação ao seu pessoal. Desde a origem, nos anos 1950, ela se constituiu sem um corpo de funcionários contratados, fixos. Quer dizer, a primeira equipe que a Cinemateca tinha era uma equipe inteiramente voluntária, a começar pelo fundador real, que é o Ruy Pereira da Silva², que na verdade tinha um projeto de criar um arquivo de filme e escolheu o Museu como uma sede possível para esse arquivo de filmes. Ele ofereceu a ideia do projeto à direção do Museu, e a direção disse simplesmente “se você quiser fazer, faça”. Ele correu atrás e, enfim, conseguiu montar ali o que veio a ser a origem da Cinemateca do MAM. Na dissertação de mestrado de José Quental (2010), ele conta muito essa história, e conta como ele iniciou os recursos. O parco orçamento desses primeiros anos da Cinemateca vinha, na verdade, de atividades empresariais do Ruy, da empresa de publicidade dele, etc. Isso já indica como a Cinemateca foi se sustentando ao longo do tempo, utilizando muito o trabalho voluntariado e eu não sou exceção a essa tradição interna. A primeira vez que fui à Cinemateca foi em 1980 para ver filmes em um momento de retomada muito tímida das atividades da Cinemateca, que veio depois do incêndio do Museu em 1978. Eu só passei a frequentar a Cinemateca de uma forma mais ativa a partir de

² Fundador da Cinemateca do MAM, organizou em 1955, ao lado do crítico Antônio Moniz Viana, a primeira sessão de cinema promovida pelo setor cinematográfico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1983, por uma razão muito definida. Nessa altura, era aluno do curso de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense – na verdade, eu fazia habilitação de Cinema –, e fui com um amigo. A gente escreveu dois projetos de pesquisa em um edital da Embrafilme chamado Cinetema Dois, e fomos os dois selecionados. Um dos projetos que foi selecionado era de indexação da revista de cinema *Cinearte*, cuja coleção mais completa estava na Cinemateca do MAM. Assim, comecei a frequentar cotidianamente a Cinemateca em 83 e logo fui cooptado por aquele mundo. Eu, particularmente, me aproximei muito do Francisco Sérgio Moreira³, que era responsável pelo arquivo de filmes. Chico, como era conhecido, tinha entrado em 1979 e, como eu, tinha muito interesse por esse universo da película. Além de fazer o trabalho de indexação, eu tirava um tempinho pra ir lá conversar com ele e comecei a fazer trabalhos com ele. Na prática virei voluntário e, no fundo, eu fui voluntário do fim de 83 até o início de 95, com períodos que eu frequentava mais e períodos que eu frequentava menos. À certa altura eu passei a trabalhar na Cinédia⁴, entrei em 86. Nesse primeiro momento, me afastei um pouquinho mais da Cinemateca, mas depois voltei a frequentar. Até que em meados de 95, a então diretora da Cinemateca, Susana Schild, me fez o convite para entrar para a equipe formal da instituição, e ela acabou não só me convidando, mas de fato me inscrevendo como funcionário, e aí eu me senti na obrigação de, enfim, trabalhar todo dia. Isso aconteceu a partir de janeiro de 96. Então, eu sou funcionário formal da instituição desde janeiro de 96, ou seja, há 20 anos.

Aniki: Quando você foi contratado formalmente pela Cinemateca já entrou para trabalhar em atividades de conservação?

Hernani Heffner: Não, o primeiro cargo oficial que eu tive na Cinemateca foi de curador de documentação e pesquisa. Até esse momento, a minha vida era toda voltada para a pesquisa de base histórica, de fundo documental tradicional. Eu, na verdade, ajudava muito o Chico a recolher filme e revisar filmes, mas eu estava mais interessado pela parte de documentação, biblioteca, pelos arquivos de recorte, e a Suzana achava que eu tinha mais a ver com o universo da documentação de papel físico do que com o universo de arquivo de filmes. Entre 96 e 99 eu trabalhei como curador de documentação e pesquisa. A conservação de filme surge de uma maneira inesperada. Eu já tinha algumas noções, mas noções muito básicas, por causa do contato com o Chico, e em 96 aconteceu um fato complicado, que foi a grande enchente no Rio de Janeiro. A chuvarada atingiu diretamente o acervo de filmes da Cinédia, que era um acervo que tinha recém completado

³ Francisco Sérgio Magalhães Moreira (1952-2016), atuou como fotógrafo, montador, pesquisador, conservador e restaurador cinematográfico, vindo a se tornar um dos pioneiros do campo da restauração cinematográfica e da utilização de imagens de arquivo em novas obras audiovisuais.

⁴ A Cinédia foi um importante estúdio carioca de produção cinematográfica. O estúdio viveu seu período de ouro entre os anos 1930 e 1950.

toda a sua duplicação e restauração. A chuva molhou tudo. Eu fui a primeira pessoa que chegou lá e tive que lidar com aquilo, pedi algumas orientações ao Chico e comecei a fazer o que era possível: a desenrolar os filmes e colocar a secar para ver o que seria possível no momento seguinte. A Alice Gonzaga⁵, responsável pela Cinédia, ficou muito chocada e desolada: ela tinha passado vinte anos fazendo aquilo, e o primeiro impulso dela foi desistir de tudo, e dizer: “joga tudo fora, é um grande golpe do destino”. E eu tomei a iniciativa de dizer “não, vamos dar um jeito nisso, vamos salvar isso de alguma maneira, vamos fazer um projeto”. Naquela época já tínhamos a Lei de Incentivo à Cultura, mas aprendemos muito rapidamente que ela não funcionava para esse tipo de situação. A Cinédia mandou mais de 500 projetos ao longo de quase dois anos para Deus e o mundo, e a resposta foi zero. Foi aí que se decidiu, inclusive, buscar outras fontes de recurso, tentamos a RioFilme, a Petrobrás, o edital do Ministério da Cultura via Secretaria do Audiovisual, etc. Esse episódio mudou a minha trajetória: a partir desse momento me voltei para o processo de restauração, e percebi que para trabalhar com restauração você precisa conhecer muito mais o processo de conservação, inclusive porque víamos como era difícil calcular: um filme molhou, quanto tempo ele vai durar? Quanto tempo a gente tem para tentar arrumar dinheiro para salvar esse filme?

Aniki: De onde você tirava essas informações sobre os processos de conservação? Aprendeu na prática?

Hernani Heffner: Sim, fui autodidata. Nos anos 80, a gente descobria o universo da conservação de filmes se ligando a alguma cinemateca onde encontrava uma parca literatura a respeito. Na Cinemateca do MAM basicamente existiam, naquele momento, os textos e os livros enviados pela FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes), mas era uma bibliografia muito pequena e quase toda em língua estrangeira. Eu me lembro que a única coisa que tinha na Cinemateca do MAM em português era o Manual de Manuseio de películas da Cinemateca Portuguesa. O resto era inglês, francês, uma ou outra coisa em espanhol, mas enfim, textos relativamente inacessíveis, não exatamente explicativos do fenômeno. Mas a realidade sempre é mais ágil do que a sua preparação: eu tinha que lidar com questões muito práticas, muito concretas, e na verdade ia aprendendo em função dessa experiência que eu ia desenvolvendo e acumulando. Posso te dizer que até 1996 minha formação era genérica. Sabia que existia aquele universo, sabia que existiam certas práticas no universo, certas premissas, mas nada demais. E, de alguma maneira, naquele momento, o que talvez fosse válido para mim, fosse válido para a maior parte dos técnicos de arquivos de filmes no mundo.

Nessa altura, tínhamos apenas duas grandes referências de formação: os estudos do *Image Permanence Institute* (IPI), que só

⁵ Alice Gonzaga é pesquisadora e empresária, herdeira da Cinédia.

começaram a ser publicados a partir de 88, e os estudos do grupo liderado pelo Ray Edmondson⁶, mas cujo texto maior só veio a ter a sua primeira versão mais amplamente divulgada em 98. E o resto era na prática. Se você fosse um funcionário de cinemateca, eventualmente conseguia algum tipo de estágio, algum tipo de bolsa, e passava às vezes dois meses, seis meses, um ano, numa cinemateca estrangeira aprendendo na prática. Eu, talvez, tenha tido a oportunidade de ler um pouco mais porque vinha da área de pesquisa e porque a partir de 96, quando entrei na conservação, esse quadro começa a se modificar lentamente em consequência da criação dos primeiros programas de pós-graduação em preservação, sobretudo na Europa. A partir de então vemos o aumento da bibliografia especializada e tendo acesso a ela você começa a compreender certos fenômenos. Enfim, eu fui vivendo isso à medida que foi acontecendo, quando eu entrei para o arquivo de filmes da Cinemateca do MAM, em 99, eu entrei na popular “roubada”⁷.

Aniki: Você já entrou como conservador-chefe?

Hernani Heffner: Não, essa é uma história ao mesmo tempo muito conhecida das pessoas da área de preservação, mas que tem algumas minúcias, algumas particularidades, que tem a ver com o que aconteceu com a Cinemateca naquele momento. A Cinemateca do MAM é um departamento do Museu de Arte Moderna. O Museu, de tempos em tempos, muda a sua direção e muda o seu conselho. Mudou mais uma vez em 1998, depois de uma grande crise financeira. Nesse momento, entrou como diretora executiva da instituição a Maria Regina Nascimento Brito, que tinha uma política de racionalidade na gestão da instituição e questionou muito fortemente todas as práticas internas da Cinemateca e, eventualmente, até a própria existência dela. Isso levou, num primeiro momento, a ela convidar o Chico Moreira para ser o diretor da Cinemateca, mas eles entraram em conflito e ele acabou por ser despedido. Em um primeiro momento, ele foi rebaiulado junto comigo, quer dizer, quem assumiu a Cinemateca foi a Lúcia Lobo. Fui destituído de cargo de curador de documentação e pesquisa, o Chico foi destituído da direção da Cinemateca e os dois fomos colocados como meros funcionários do arquivo de filmes. Chico passou pouco mais de um mês nessa função, depois acabou se negando a fazer certas coisas e foi demitido. E quando foi demitido, a Cinemateca já estava praticamente sem funcionários. Nós éramos vinte e sete funcionários em 1990. Em 1999, nós éramos quatro. E, o arquivo de filmes, em rigor, ficou com apenas um funcionário, que era eu. Mas funcionário sem uma função definida.

Aniki: Não tinha um nome, um cargo?

⁶ Ray Edmondson, autor do livro *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual* (Rio de Janeiro, Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/ Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013).

⁷ Expressão informal para designar uma situação problemática, complicada.

Hernani Heffner: Não tinha um nome, cargo, nada. Eu tinha uma chefe que era a Lúcia Lobo, que também ficou pouco tempo na direção da Cinemateca: apenas oito meses, discordando de uma série de posicionamentos da direção. Em 2000, entra para dirigir a Cinemateca o Gilberto Santeiro, que era um dos quatro funcionários. Quando o Gilberto assumiu eu cheguei a pedir demissão. A Maria Regina me pediu para ficar um mês para acertar o futuro daquele trabalho, que era conhecer quem eram os donos dos materiais do acervo, e depois solicitar que eles retirassem seus materiais, o que acabou acontecendo em grande escala. Então eu me vi diante de um enorme acervo. Tinha cem mil latas: cheguei a contar cem mil latas no acervo da Cinemateca, mas as coisas estavam muito desarrumadas, porque inclusive o acervo havia sido removido para o subsolo. Eu precisava, enfim, conhecer aquilo, entender como se conservava aquilo, arrumar aquilo, etc. Foi aí que disse que era impossível fazer aquele trabalho sozinho. Então ela permitiu que tivéssemos voluntários e contratou uma pessoa que veio a ser o Rafael de Luna. O Rafael começou como estagiário e depois virou funcionário, mais tarde acabou assumindo a documentação. Pressionado por essas circunstâncias e já por uma certa noção do que implicava aquilo, fui estudar um pouco mais, nesse momento já tinha Internet e você podia encontrar muita coisa. Já existia um projeto chamado FAOL (*Film Archive Online*), que era um produto de um grupo europeu que procurou reunir as fontes bibliográficas sobre preservação audiovisual e disponibilizá-las na medida do possível através desse instrumento novo que era a Internet. Eu li muita coisa do FAOL, fui tendo uma noção mais clara, fui inclusive aprendendo a distinguir, “isso aqui é um negativo de som, isso é um contratipo, aqui é um contratipo em banda dupla”. Às vezes eu pegava o telefone e ligava pro Chico: “Chico, que que é isso aqui, eu não sei que filme é esse!”. Ele me ajudou muito ao longo dos anos, uma espécie de consultor informal. Foi assim, lendo, conversando, trocando informações com o Chico e com outras pessoas que mexiam com isso, que fui aprendendo o que eu chamo de um básico. Não sou um grande especialista, mas o básico eu acabei aprendendo e aí, enfim, fui tentando aplicar isso na Cinemateca. Por outro lado, fazia o esforço para ter uma premência de mão de obra. O professor João Luís Vieira levou uma turma da disciplina dele de linguagem lá da UFF (Universidade Federal Fluminense) para uma visita na Cinemateca, e logo em seguida veio um convite para lecionar uma disciplina voltada para isso na UFF, e quem assumiu essa disciplina fui eu.

Aniki: Isso foi nos anos 2000?

Hernani Heffner: Foi em 2001.

Aniki: Durante a gestão da Maria Regina Nascimento Brito, houve um episódio que ficou conhecido como o “desmonte da Cinemateca”. Você poderia narrar com mais detalhes esse episódio e a importância que a sua turma de alunos da Universidade Federal Fluminense teve nesse momento?

Hernani Heffner: A Maria Regina quando chegou, em 1998, questionava várias coisas, várias situações. Questionava o volume de material que a Cinemateca tinha naquela altura, questionava o que ela supunha ser uma falta de uma política de acervo, questionava a capacidade técnica, financeira e material que a Cinemateca tinha para lidar com o acervo. Ela acreditava que existiam outras instituições melhores e mais estruturadas para realizar esse serviço. O Museu estava então vivendo uma situação de crise financeira: os seus duzentos e cinquenta funcionários foram reduzido a cerca de sessenta. Em função dessa crise financeira e dos altíssimos custos que um arquivo de filmes representa, a Maria Regina acabou desenvolvendo a tese de que talvez fosse melhor ficar apenas com a parte de difusão do acervo e repassar para outras instituições, como a Cinemateca Brasileira em São Paulo, a parte de conservação. Isso significava, na verdade, devolver todas as matrizes aos seus legítimos proprietários e, eventualmente, encaminhar os filmes órfãos para outras instituições. A ideia era ficar apenas com um pequeno acervo de difusão para cumprir um papel de instituição cultural que o Museu já tinha desde os anos 60, e, diga-se de passagem, muito por conta da Cinemateca, mas sem assumir um trabalho efetivo de preservação.

Essa proposta era muito contraditória, na medida em que a Maria Regina dizia que a Cinemateca tinha problemas – e tinha problemas – eventualmente surgiam sugestões, ou mesmo ações de resolução desses problemas, mas que não eram acatadas ou encaminhadas pela direção. Eu mesmo presenciei, a partir de uma iniciativa da cineasta Carla Camurati, um convite para que o então presidente da BR Distribuidora, uma empresa associada à Petrobrás e que naquela época financiava muito a produção cinematográfica, visitasse a Cinemateca, para que visse as condições. O presidente veio, se reuniu com a Maria Regina, e a Carla me levou pra essa reunião. E ele foi muito claro, perguntou: “quanto a Cinemateca precisa?”. Ofereceu dar um milhão de reais para a Cinemateca, que naquela época eram uma fortuna, e a Maria Regina disse “não, o Museu tem outras prioridades, tem outras necessidades”, e ele disse: “Eu não quero saber do Museu. Só dou dinheiro para a Cinemateca”. Mas como ele só queria dar dinheiro para a Cinemateca, o Museu não aceitou o dinheiro. Como você pode ver havia uma série contradições e, na verdade, uma insistência na ideia de que o projeto era só ficar com a parte de difusão e mais nada.

Chegou um momento que, enfim, a gente tinha que tomar algumas decisões, no sentido de dizer, “bom, vamos permitir esse desmonte e na prática o fim da Cinemateca como uma instituição de preservação ou não”? Nessa altura, pareceu inevitável divulgar isso para a sociedade. Eu já estava lecionando preservação na UFF e não só os alunos de preservação, mas também muitas outras pessoas da atividade, sobretudo pessoas que tinham um papel de difusão da cultura cinematográfica, todos eles participaram de várias manifestações, inclusive dentro do espaço do Museu, protestando contra aquela atitude.

Foi realizado um abaixo assinado com milhares de assinaturas que foi entregue ao Museu e ignorado, e foi também divulgado na Internet. Eu acho que foi a primeira vez que a Cinemateca se ligou, de fato, a esse novo universo, e isso teve uma ampla repercussão. O que, de um lado, alimentou toda uma cobertura da imprensa sobre o que significava você acabar com uma instituição importante, famosa, que tinha um acervo rico, e, por outro lado, implicava em uma reordenação no próprio campo da conservação no Brasil. Na medida em que trouxemos a questão à tona, descobriu-se que a grande maioria dos arquivos brasileiros tinham condições similares às da Cinemateca do MAM, tinham problemas estruturais idênticos: pequenas equipes, falta de orçamento próprio, não tinham um maquinário, tinham dificuldades de formação, etc. E isso significou começar a perceber que, “opa, se pode acontecer com uma, pode acontecer com a grande maioria”, isso leva à consciência a respeito desse campo, levando a algumas ações. No processo mesmo de desmonte, havia toda uma resistência interna da equipe da Cinemateca ao fim da instituição, e a gente chegou muito perto do fim, mas conseguimos sobreviver. Algumas instituições, por exemplo, se recusaram a receber o acervo; alguns produtores se recusaram a recolher seus próprios materiais e disseram: “não, vai ficar na Cinemateca, pode jogar fora, mas eu não vou tirar daí”. Outras, disseram “manda para mim que eu quero”. Enfim, o saldo disso tudo é que, em março de 2003, a Maria Regina saiu do Museu e entrou uma nova direção, o Hélio Portocarrero, como diretor executivo, e o Carlos Alberto Chateaubriand, como diretor geral, e ambos declararam publicamente que eles, ao contrário da direção anterior, apoiavam a Cinemateca e queriam que a Cinemateca ficasse, queriam que a Cinemateca desenvolvesse lá os seus trabalhos. E isso salvou a Cinemateca de uma extinção. Mas o estrago foi muito grande.



Imagen 2: Cinemateca do MAM, 2016 / Foto: Isabella Jannotti

Aniki: Hernani, se eu não me engano, dentro desse processo de desmonte, parte do acervo da Cinemateca do MAM começa a ser encaminhado para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Você diria que esse gesto pode ser entendido como o início de uma política mais centralizadora de unificar o acervo audiovisual brasileiro, de uma forma geral, em São Paulo?

Hernani Heffner: Aí tem nuances, o desmonte mesmo ocorreu ao longo do ano de 2002, mas dentro da estratégia de reorganização da Cinemateca do MAM por parte da direção. Em 2000, o Museu de Arte Moderna procura a Cinemateca Brasileira e propõe, num primeiro momento, fazer um levantamento do que existia na Cinemateca do MAM, fazer o que acabou sendo chamado de *Censo Cinematográfico*, que hoje em dia muitos textos atribuem apenas à Cinemateca Brasileira, mas que originalmente era uma parceria entre o Museu de Arte Moderna, via a sua cinemateca, e a Cinemateca Brasileira. O projeto tinha como estratégia o levantamento do acervo cinematográfico brasileiro, ou seja, o *Censo* não estaria restrito apenas às duas instituições, ele se ampliaria com o tempo. O *Censo* teve por objetivo imediato fazer um levantamento do que existia na Cinemateca do MAM. Nesse momento, inclusive, o fato de eu ter ido dar aulas na UFF criava a possibilidade de possuir um conjunto de estagiários um pouco melhor formados em relação a este objeto e que pudessem trabalhar no *Censo*, levantando o acervo da Cinemateca. Enfim, a gente teve uma equipe lá, quase toda formada pela UFF, que trabalhava nesse levantamento. Nunca ficou claro o que se faria ao final desse levantamento, inclusive porque o levantamento nunca foi completado. Mas, em certa altura, as situações se precipitaram, a Maria Regina talvez não quisesse esperar tanto tempo, porque este é um trabalho muito grande, muito moroso. Quando a Maria Regina começou a chamar os produtores e a devolver os materiais, tínhamos a impressão de que o trabalho talvez fosse interrompido, no sentido de que, no momento à frente, talvez todo o acervo fosse transferido para a Cinemateca Brasileira, mas isso nunca ficou claro e nunca ficou escrito ou dito. E, na prática, quando começou o desmonte, várias instituições acabaram se envolvendo nesse processo. A instituição que mais recebeu filmes a partir de uma iniciativa da própria instituição, e também a partir de uma ação da classe cinematográfica, foi o Arquivo Nacional. Se havia, por parte dos cineastas, um temor de uma centralização do acervo cinematográfico brasileiro em São Paulo, na Cinemateca Brasileira, isso foi comentado de passagem, mas misturado com outros argumentos do tipo, “é preciso ter alguma coisa no Rio de Janeiro, porque o Rio de Janeiro é uma base de produção historicamente muito importante”.

Naquela altura tínhamos apenas um único instrumento maior de produção e distribuição de cinema brasileiro, a RioFilme, pois ainda não existia a Ancine (Agência Nacional do Cinema). Por isso, havia uma certa ideia de que o Rio tinha que ter alguma coisa nessa

área, e havia também um certo temor dessa centralização que em rigor não aconteceu. O Arquivo Nacional levou uma grande parte, a Cinemateca Brasileira levou uma parte, o CTAv (Centro Técnico Audiovisual) levou uma parte, algumas grandes produtoras recolheram às suas sedes, como a Caliban do Sílvio Tendler e o Canal 100 do Alexandre Niemeyer. Para se ter uma ideia, só a Caliban tinha cerca de dez mil rolos, assim como o Canal 100. Só esses dois eram vinte mil rolos. Ou seja, 20% do acervo da Cinemateca do MAM voltou para os seus produtores. Houve uma diluição muito grande desse acervo, e o que toda essa situação gerou, aí sim, foi a constituição de uma política pública por parte do Governo Federal, através da Secretaria do Audiovisual, de ação do Estado: uma ação política de concentração de todas as ações do campo da preservação do audiovisual brasileiro numa única instituição, a Cinemateca Brasileira. Não era só uma concentração de acervo, mas era uma concentração de todas as ações públicas nesse sentido, fossem voltadas para a formação, para a expansão, para a compra de equipamentos, ou seja, para praticamente toda a cadeia da preservação audiovisual. E havia algo de disparatado nessa situação, porque a trajetória da preservação do audiovisual brasileiro sempre foi uma trajetória de penúria extrema. Assim, de um momento para o outro, começamos a ver o Estado dizer que ia colocar dez milhões, vinte milhões, trinta milhões na área de preservação, mas todos esses recursos foram sendo direcionados para uma única instituição, a Cinemateca Brasileira.

Isso ficou muito claro através de certos encontros, sobretudo os encontros do SIBIA, o Sistema Brasileiro de Informação Audiovisual, que era uma iniciativa da Secretaria do Audiovisual, e onde se reuniu de uma forma mais orgânica o conjunto de arquivos brasileiros com acervos audiovisuais. Nos eventos do SIBIA, as pessoas começaram a se encontrar, a se descobrir e a perceber que suas reivindicações não tinham qualquer reverberação junto ao Estado. Houve um encontro onde ao final foi tirado um documento no qual o conjunto dos arquivos pedia que o Estado brasileiro investisse dois milhões na atividade para o custeio de operações básicas e de equipamentos básicos, mas isso foi solenemente ignorado. Neste momento, o que o campo da preservação percebeu é que ele era muito grande: havia cerca de sessenta instituições com acervos audiovisuais claramente identificados. E houve a formação de uma consciência muito clara de que embora a grande maioria dessas instituições fossem instituições públicas – a Cinemateca do MAM é uma instituição privada –, mesmo essas instituições eram alijadas de políticas públicas de investimento no campo da preservação. Isso gerou uma consciência com uma consequência muito clara e muito direta: a instrumentalização da Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP) como um evento que deixou de ser um evento de natureza mais cultural e se transformou claramente num evento de natureza política. Esse fórum acabou se tornando um espaço de reivindicação e de reconhecimento de que o setor existia. Do ponto de vista político, o fórum indicou muito claramente de que

essa concentração de recursos, de funções, de atuação, em uma única instituição, era um equívoco conceitual, para além do equívoco político. As boas práticas de preservação mandam que se distribua recursos, acervos, que se fortaleça a formação regional, enfim, que você tenha uma outra estratégia para fazer sobreviver esse acervo.

E aí, nesse sentido, a Cinemateca do MAM amargou um período muito difícil a partir de 2003, porque ela ficou com uma imagem muito negativa. Independentemente do fato de que não foi a própria Cinemateca que quis o desmonte, o fato concreto é que ele existiu. E pelo volume de filmes que existiam lá dentro, você tinha boa parte do cinema brasileiro, no fundo ficou parecendo que a Cinemateca tinha virado as costas a tudo isso. Então houve muita rejeição à Cinemateca, até mesmo cerceamento à sua atuação pública. Houve conversa do tipo, “não, não envia pra lá, porque lá é um lugar horrível, lá vai se perder”, “não, não repasse recursos à essa instituição, ela não é séria”, e demorou muito tempo para que pudéssemos, lentamente, ir reconstituindo não só o acervo – hoje a gente tem novamente cem mil rolos de película –, mas sobretudo a imagem da Cinemateca como uma instituição séria, comprometida, que apesar de tudo sobreviveu, e sobreviveu lutando para realizar o seu trabalho fundamental, que é o trabalho de preservação.

E, embora eu diga que este é o caso mais rumoroso de tentativa de desmonte de uma instituição de preservação, o da Cinemateca do MAM não foi o único. A gente sabe que na história da preservação audiovisual brasileira muitas instituições passaram por momentos difíceis, incluindo a própria Cinemateca Brasileira. O que eu aprendi ao longo do tempo, é que isso é um traço estrutural, um problema que acomete os arquivos audiovisuais brasileiros, uma fraqueza institucional que leva o campo a não ser reconhecido devidamente pelo Estado e a não estar nas políticas públicas de patrimônio. Toda a estrutura do audiovisual é basicamente voltada para a produção e as políticas públicas não se preocupam minimamente com a preservação. Mas a gente sabe que um filme é um patrimônio tanto quanto a igreja, tanto quanto a música, tanto quanto as manifestações populares, e ele deveria ser consagrado nas políticas públicas do Estado com um arcabouço jurídico, financeiro, institucional, que desse conta da tarefa de fazer esse patrimônio sobreviver. O que se percebeu, inclusive a partir da troca de informações, dos debates, das polêmicas, da atuação política, é que havia uma questão maior que transcendia a atuação da instituição A ou B. Descobrimos que estávamos todos no mesmo barco, e que o barco era sobretudo uma falta de reconhecimento do setor como um setor que realizava um trabalho já há muitas décadas. A preservação no Brasil tem mais de setenta anos. Um setor que realiza um trabalho hercúleo com um mínimo de pessoal, de recursos e de infraestrutura. Que, inclusive, conseguiu chegar a um estágio bastante significativo de desenvolvimento desse trabalho, principalmente na Cinemateca

Brasileira, e não só porque tinha dinheiro, mas, sobretudo, porque desenvolveu uma estratégia conceitual de trabalho muito boa e que teve resultados. É uma questão de recursos financeiros sim, mas também é uma questão de qualidade do trabalho que está se desenvolvendo. Nesse sentido, a preservação brasileira, com todos os seus problemas, é uma preservação que deu resultados muito significativos. Até por conta disso, a falta de reconhecimento era chocante. O desnível de investimento na área de produção audiovisual e de patrimônio era chocante. O desmonte da Cinemateca do MAM foi, talvez, o grande evento a desatar tudo isso, a revelar tudo isso, a provocar essa reflexão e a expor mais escancaradamente as contradições, sobretudo, da atuação do Estado nesse campo.

Aniki: Aproveitando esse gancho queria explorar com você as características do acervo atual da Cinemateca. Você disse que, ao longo desses anos, ela conseguiu recompor o seu acervo de cem mil rolos. Qual foi a estratégia usada para recompor esse acervo? Como é o acervo hoje?

Hernani Heffner: Essa recomposição coincide com um momento histórico muito definido, que é o fim da película. De alguma maneira, se a gente pôde recompor tão rapidamente, isso se deve ao fato de que nesses últimos dez, doze anos, muitas instituições dentro do campo audiovisual, no sentido mais amplo, perceberam que não tinham mais uso para aqueles materiais em película que elas vinham guardando há cinco, dez, cinquenta anos. Nós recolhemos filmes até mesmo em instituições financeiras. Mas até pessoas comuns que não mexem profissionalmente com cinema ou audiovisual, mas que compraram uma cópia de um colecionador ou tinham lá os seus filmes de família, ou guardavam um acervo por algum motivo, passaram a procurar a Cinemateca pois já estavam passando tudo para o DVD, ou para digital, ou porque simplesmente já não viam mais o uso daquilo, porque já não tinham mais um projetor que funcionasse.

A reconstituição do acervo se deu também graças a uma das entidades que permaneceu solidária à Cinemateca do MAM, apesar de tudo, que foi a Labocine. A Labocine era o laboratório de cinema profissional que existia no Rio de Janeiro e de onde emanou a maior parte do acervo da Cinemateca. O acordo original da Cinemateca com o laboratório era de 1983, momento em que o seu acervo deu um salto quantitativo muito significativo. Esse contrato de comodato foi honrado até o fim, ou seja, até janeiro de 2015. Então, no auge da crise, a Labocine disse: "Se vocês quiserem a gente vai continuar mandando filme para aí, não vamos romper o nosso acordo, a menos que nosso produtor chegue e diga que não quer, mas se o produtor for indiferente ou se ele não se manifestar, a gente vai continuar mandando". E eles continuaram mandando, a gente recebeu entre vinte a vinte e cinco mil latas só desse laboratório. Isso foi uma confiança rara naquele momento que significou para a Cinemateca continuar guardando um cinema brasileiro contemporâneo e que ajudou, e

muito, a recuperar parte da sua imagem. Essas várias fontes acabaram atuando conjuntamente para que de pouquinho em pouquinho fôssemos reconstituindo o acervo, voltando a ter uma condição expressiva do ponto de vista quantitativo e, eventualmente, qualitativo. Alguns acervos específicos representaram uma contribuição muito importante. Por exemplo, a recolha do acervo de uma distribuidora como a Franco Brasileira – que era, de um lado, uma distribuidora importante em termos de cinema de arte, porque foi a distribuidora que trouxe a *Nouvelle Vague* para o Brasil e ainda estavam lá as cópias originais de filmes como *Mouchette* (Robert Bresson, 1967) e *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1961) –, representou uma qualificação do acervo da Cinemateca num sentido mais artístico importante. E, por outro lado, eventualmente distribuidoras como a Franco Brasileira tinham filmes brasileiros, até mesmo considerados perdidos já nessa altura. Lá nós encontramos, por exemplo, os negativos originais do *Noite Sem Homem* (Renato Neumann, 1976) e encontramos uma cópia de *As Escandalosas* (Miguel Borges, 1970). Ambos os filmes eram considerados perdidos até dois anos antes.

Veio também o acervo da Herbert Richers⁸, que não é só de filme, também documental da maior importância porque veio praticamente toda a documentação empresarial. E não veio só do Herbert Richers – empresa de dublagem –, veio tudo desde 1937, desde a fundação da Brasil Vita Filmes⁹ pela Carmen Santos. Então, passando pela Carmem Santos, passando pelas Chanchadas dos anos 50, passando por filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e chegando na dublagem, você tem ali, sei lá, mais de cinquenta metros lineares de documentação, numa condição rara. Nesse momento de desmonte do mundo da película, a gente teve a oportunidade de ter acesso a um volume realmente muito grande de coisas, e eu te diria que isso foi facilitado porque a passagem ao mundo digital deu à película uma condição, digamos assim, de “não serve mais pra nada”. Parte do sucesso é esse contexto. Parte, é um trabalho sistemático de dizer para as pessoas que a Cinemateca continua existindo, continua trabalhando, continua fazendo, e que está tentando fazer bem.

Nesse sentido, o fato de as pessoas ainda descobrirem a existência da Cinemateca foi algo muito positivo e organizar cursos, dar palestras, trazer turmas, são formas de multiplicar essa informação da existência. É um trabalho de formiguinha, cujo resultado não vem no primeiro ano, não vem no quinto ano, vem talvez depois de dez anos. Hoje em dia, a gente percebe que a imagem da Cinemateca, que esteve extremamente chamuscada, ainda tem lá alguma nódoa, mas já mudou substancialmente, já reverteu o que aconteceu há dez anos atrás e já

⁸ A Herbert Richers S.A foi fundada por Hebert Richers (1923 – 2009) em 1944, começou como distribuidora de filmes e depois se tornou um dos maiores estúdios de dublagem da América Latina.

⁹ Vita Filmes foi a produtora cinematográfica fundada pela atriz, diretora e produtora Carmem Santos (1904-1952), em 1935.

ganhou uma outra dimensão, sobretudo pelo fato de que em alguns momentos ela manteve o seu compromisso com a preservação, mesmo quando outras instituições, sobretudo instituições públicas, não assumiram essa mesma perspectiva. Eu acho que isso foi um ponto extremamente positivo para a Cinemateca. Por outro lado, representa um desafio. Se agora tem cem mil rolos para cuidar, qual é a composição desse acervo? A gente viu crescer, nos últimos tempos, até por uma valorização crescente que os estudos cinematográficos desenvolveram, uma consideração crescente de acervos como, por exemplo, registros familiares em VHS, Super 8 de viagem, filmes publicitários, comerciais, experiências universitárias, enfim, um tipo de cinema que normalmente não passa por instituições mais tradicionais como um laboratório ou uma distribuidora, que dependem muito da iniciativa individual de familiares, ou de pessoas que tenham alguma consciência em relação a essa preservação, de contactarem as instituições e dizerem, “olha, tenho um conjunto de filmes aqui, foi meu pai, foi meu avô que fez, eu gostaria que isso fosse preservado de alguma maneira”, e a gente começou a ser muito procurada ao longo da última década nesse sentido. A gente recebeu alguns filmes, hoje considerados muito importantes, como os filmes do Alberto de Sampaio¹⁰, que chegaram à Cinemateca através do cineasta Haroldo Marinho Barbosa. Recebemos rolos e mais rolos de comerciais feitos originalmente em película, todos os comerciais da TV Manchete, do Banco Nacional, enfim, séries quase completas. Recebemos acervos que são fragmentados, porque muita coisa se perdeu de agências publicitárias, como a Thompson.

Dessa forma fomos ampliando o leque de atuação do arquivo e descobrindo aí novos segmentos de produção audiovisual que eu diria que até uns vinte anos atrás não eram sequer considerados. Não que não existisse nenhuma iniciativa: temos, por exemplo, o Museu da Propaganda, que existe desde o final dos anos 80. Ele já passou pelo Rio, hoje em dia está em Porto Alegre, e talvez seja o maior acervo de filmes publicitários brasileiros em película. Mas dado o volume da produção publicitária brasileira, eu diria que menos da metade do que foi feito no país foi recolhido. Então, existe um valor grande quando você vai lá e, mesmo que não seja tudo que a Thompson produziu, mesmo que seja um pequeno acervo que ela guardou, e isso é recolhido, isso tem um valor incomensurável. Eventualmente, inclusive, você descobre alguns cineastas muito importantes, como o Sérgio Person,¹¹ o Nelson Pereira dos Santos, que fizeram comerciais e isso foi preservado de alguma maneira. No entanto, apesar de ter esse acervo de filmes publicitários, filmes amadores e outros, eu diria que a desproporção ainda é muito grande.

Grande parte do que a Cinemateca do MAM tem hoje são curtas e longas-metragens brasileiros. Desde um acervo muito grande,

¹⁰ Alberto de Sampaio foi fotógrafo e cinegrafista amador, seus filmes registram a vida familiar nos anos 1930.

¹¹ Luís Sergio Person (1936-1976), cineasta, ator, roteirista.

como o da RioFilme, que foi todo recolhido e que era exclusivamente de filmes brasileiros, até um acervo como o da Labocine, no seu momento final. Quando ela fechou recebemos de uma tacada só quatro mil e quinhentas latas só de filmes brasileiros, basicamente uma produção profissional de mercado. Isso é a maior parte do acervo, mas uma faixa que, talvez até o início dos anos 90, fosse ínfima dentro do acervo, que são essas produções outras que você pode caracterizar como amadoras, familiares, caseiras, cresceu bastante. Hoje não temos um ou dois casos, temos dezenas de casos no acervo da Cinemateca e que continuam chegando. Amanhã, uma senhora chamada Gilda Santos vai doar para a Cinemateca do MAM o acervo de filmezinhos Super 8 da sua trajetória familiar com um professor de letras da UFRJ, e que, na verdade, na adolescência e na juventude foi cineasta, o Emanuel Santos. Ele fez filmes em Santa Catarina e depois fez alguns filmes educativos e institucionais. Isso demonstra essa vitalidade e esse interesse, e o quanto eventualmente esse é um campo que tem crescido muito nos últimos tempos.

Aniki: Você coloca a incorporação desse acervo mais diverso como uma demanda do público: as pessoas dão seus filmes para a Cinemateca e a Cinemateca recebe. Mas podemos perceber, até mesmo no próprio texto de apresentação da Cinemateca no site, uma preocupação consciente da instituição, que, no limite, poderia inclusive não receber esse tipo de material. Esse olhar voltado para a importância da preservação da produção não canônica do cinema está na gênese da Cinemateca do MAM, ou é uma prática que começou com você?

Hernani Heffner: Olha, difícil responder essa pergunta porque eu não conheço tão bem assim o passado da Cinemateca. A minha impressão é que a Cinemateca do MAM surgiu no bojo de um movimento cultural que é de valorização do cinema como uma arte, no sentido maior. Então é óbvio que o primeiro acervo da Cinemateca, até onde eu posso conhecê-lo, está mais preocupado em incorporar as obras primas da história do cinema no sentido tradicional, os grandes filmes de ficção de longa-metragem, do que se abrir, por exemplo, a uma dimensão mais privada de produção audiovisual. Mas, por outro lado, também até onde posso perceber, mesmo ali nos anos 60, ela já incorpora alguns materiais de natureza amadora ou de natureza estritamente privada. O que eu posso te dizer é que essa consciência em relação ao filme, que, nos anos 70, se chamava de não-ficcional e que abrange o cine-jornal, filme publicitário, filme caseiro, ele se torna presente e se torna muito claro dentro do cotidiano do arquivo. Quando a Cinemateca do MAM, após aquele momento glorioso ali nos anos 60, quando ela se volta mais para um trabalho estrito de preservação, ou mais direto de conservação, ela se abre ao recolhimento de todo e qualquer tipo de manifestação audiovisual, e aí, nos anos 70, incorpora bastante coisa de natureza privada, de natureza amadora, de natureza publicitária. De alguma maneira, você pode dizer que já a

partir desse momento, essa dimensão não-hierárquica está presente e é consciente.

Nesse sentido, mesmo aqueles diretores que vieram depois do Cosme¹² deram continuidade a essa dimensão, e essa dimensão foi se tornando mais clara, porque uma das discussões da FIAF, do conjunto de arquivos da FIAF dos anos 80, se volta para esse universo: de um lado os filmes amadores, de outro, o filme órfão. E a maior quantidade de filmes órfãos não são aqueles filmes que as produtoras desapareceram e os donos sumiram, são os filmes institucionais, são os filmes de instrução, são os filmes educativos, são os filmes didáticos. Esse tipo de cinema, que é um tipo de cinema instrumental, foi feito em grande escala porque o cinema foi utilizado muito no mundo empresarial entre os anos 60 e os anos 80, até vir o vídeo, até chegar o VHS e o U-Matic. Esse tipo de cinema era entregue às empresas, e as empresas não se consideraram donas daquilo, só pagaram por aquele serviço, depois elas queriam simplesmente abrir mão e se livrar daquilo. Há um caso histórico na Cinemateca do MAM. Em 1980, a Shell – uma companhia petrolífera multinacional que tinha sede aqui em Botafogo e que tinha patrocinado uma série de programas relativamente importantes da televisão brasileira, que deram origem ao chamado Globo Repórter –, pegou o seu acervo – 80% do acervo é composto de filmes didáticos ingleses sobre o mundo do automóvel –, e o doou para a Cinemateca do MAM. Ela não “depositou”, ela nem se perguntou se o produtor inglês tinha algum direito ou não, simplesmente doou, “não quero isso, estou doando para a Cinemateca do MAM”. O acervo está lá até hoje, e é um acervo ultra especializado, como retirar petróleo, como consertar a bobina do carro, a bomba de gasolina de não sei o quê, enfim, filme de instrução.

Nesse sentido e nesse momento, a FIAF começa a pensar sobre os filmes órfãos, de um lado, e sobre os filmes caseiros, do outro. Até então a discussão sobre o *home movie* existia de uma forma muito singular dentro de um ou outro arquivo, quando havia uma pessoa que tinha essa preocupação, mas a partir dos anos 80 deixa de ser uma preocupação de um ou outro funcionário, um ou outro pesquisador, e passa a ser uma preocupação institucional. E aqui no Brasil isso também se dá. Tanto a Cinemateca do MAM, quanto a Cinemateca Brasileira, na prática, oficializam essa prática sem que se precise escrever nada a respeito. Eu mesmo em certa altura fui buscar na casa de uma senhora um Pathé Baby que o pai dela fez em 1928 e que registrou a passagem do Hoover, presidente dos Estados Unidos, pelo Rio de Janeiro. Enfim, já havia essa consciência clara, total, definitiva, de que aquilo era tão importante quanto recolher os negativos do *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Essa dimensão não-hierárquica, ela não só já era uma prática corrente dos arquivos “FIAFianos”, mas era uma prática corrente dos arquivos brasileiros a

¹² Cosme Alves Netto (1937-1996) foi curador da Cinemateca do MAM por mais de três décadas.

partir dos anos 80. O que talvez não se revelasse ou não se afiançasse, ou não se trouxesse a público, era a afirmação clara e definida de que o arquivo tem essa postura. Esse texto que está lá no site do MAM fui eu que escrevi. Achei importante que isso ficasse claro, trazendo à tona, como uma afirmação, uma prática interna que já durava muitos anos.

Aniki: Acredita que essa preocupação da Cinemateca com o que chamamos aqui de “outros filmes” se reflete de algum modo na programação e/ou na investigação que vem sendo desenvolvida dentro da instituição?

Hernani Heffner: Essa é uma pergunta difícil de responder para uma instituição como a Cinemateca do MAM. Quer dizer, nossa condição de trabalho é muito restrita. Nossa capacidade de promover um cinema caseiro num sentido mais amplo é muito pequena, a gente não tem projetores suficientes e com condição de manutenção adequada para fazer, por exemplo, projeção em Super 8 regularmente. Quer dizer, existe uma dificuldade do arquivo em promover o seu próprio acervo e de promover a ideia da preservação de uma parte específica desse acervo. Embora desde a reforma de 86 houvesse a preocupação em ter na cabine do auditório da Cinemateca projetores 35mm, 16mm, Super 8 e 8mm, chegou a haver um momento em que você tinha essa condição, e chegou a haver projeções públicas de filmes em 9mm, em Super 8, em 8mm, mas a dificuldade de manutenção disso fez com que essas projeções fossem limitadas a um evento específico que pudesse funcionar como um evento que chamassem a atenção para isso. Eu diria, olhando de longe, que talvez isso seja uma característica que você encontre em outros arquivos. A Cinemateca do MAM tentou fazer algumas ações em relação ao *Home Movie Day*¹³, no sentido de chamar a atenção, de incorporar acervos, de discutir a natureza dessa produção e da sua preservação, e, eventualmente, a gente faz alguma coisa a mais para além do *Home Movie Day*. Mas eu diria que as ações são muito limitadas, são muito pequenas, frente, por exemplo, ao acervo que já foi coletado e às possibilidades que ele carrega. Por exemplo, hoje se estuda muito os quatro filmes do Alberto de Sampaio. É o grande sucesso nessa área dentro da Cinemateca do MAM, mas temos muitos outros acervos lá e que podem ser tão significativos quanto esse. Por exemplo, a gente tem todos os Super 8 da bailarina Tatiana Leskova¹⁴, que é um volume muito maior, talvez muito mais significativo, mas que não foi trabalhado por ninguém. Falta divulgação, faltam instrumentos de difusão mais adequados. Mas, de alguma maneira, eu vejo um crescimento dentro desse processo nesses últimos dez anos, que acabou revelando que há, sim, acervos dessa natureza; há, sim, a possibilidade de até certo ponto pesquisá-

¹³ Dia mundial do filme doméstico, quando projeções de filmes caseiros são organizadas em diferentes países.

¹⁴ Nascida em 1922, Tatiana Leskova é uma bailarina de origem russa naturalizada brasileira.

los; há, sim, a possibilidade de usá-los; existe essa consciência de que, sim, há alguma coisa de importante ali. Mas ainda não encontramos soluções mais adequadas para que isso esteja melhor representado na programação pública da Cinemateca.

Aniki: A programação da sala da Cinemateca do MAM não anda, então, junto com o seu acervo? Ela é independente?

Hernani Heffner: Ela tem uma liberdade grande, ela pode ou não utilizar o acervo da Cinemateca, mas, no universo das cinematecas, a programação atende muito mais a uma dinâmica do campo e da crítica, e do campo dos estudos de cinema do que da preservação. A composição de uma programação de cinemateca não se dá em função da preservação. O que é mais visível como um trabalho de preservação nessa programação é quando você mostra um filme restaurado. É difícil na sua programação dizer "eu estou guardando esses filmes, vejam". Não se faz muito isso; na verdade, programamos ciclos, temas, retrospectivas, mostras de cinematografias nacionais, enfim, temos um recorte que é mais estético, mais histórico, que guarda uma relação muito tênu com o que está dentro do arquivo. Vincular a programação diretamente ao universo da preservação cria um grande problema porque o grande público não associa a cinemateca à preservação; associa antes a cinemateca à arte do cinema, ou passado do cinema. É mais uma sala para ver filmes legais, não é a sala aonde você vê desguar todo um trabalho de coleta, prospecção, catalogação, conservação. Isso não fica claro, por mais que isso já tenha sido dito, redito, o grande público não percebe assim. O que se faz é, em determinados momentos estratégicos, inserir algumas coisas do acervo e afirmar que a instituição está por trás daquilo, mas não há uma ação sistemática nesse sentido. Hoje, você tem pequenos públicos que, por exemplo, assistem a filmes de família, mas essa é uma prática muito rara num país como o Brasil. Basicamente, quem assiste a filmes de família são especialistas, estudiosos, não é o grande público, ele não tem esse hábito. Embora, eventualmente, ele veja fragmentos disso, ele vai a um museu e vê, de repente, a praia de Copacabana há cinquenta anos atrás, tem um trechinho de filme lá. Eventualmente, é um filme de família, um filme de um cine-jornal, mas ele não vincula aquilo ao trabalho de um arquivo de filme, "ah, eles foram pegar isso lá na biblioteca, no museu". Não, foram lá pegar isso num arquivo que tem toda uma estratégia de conservação, tem toda uma sistemática de busca e prospecção. E é muito difícil fazer isso porque as cinematecas nasceram sob o signo da constituição do cinema como um campo artístico. E, inclusive, é isso que lhes dá prestígio, se desvincular dessa tradição é muito difícil, e, na verdade, nem deve, eu acho que devemos é acrescentar.

Aniki: E hoje, quais são os critérios, se é que existem critérios, usados pela Cinemateca para aceitar ou não o depósito, e quais são os métodos de prospecção de filmes?

Hernani Heffner: Olha, a Cinemateca do MAM não tem equipe para prospectar. Depois da crise de 2002, 2003, o que a gente fez foi adotar o que eu chamo de uma postura passiva. O que chega à instituição, a instituição incorpora. Mas a instituição não tem condições técnicas, financeiras, logísticas, de ir sistematicamente em busca desses materiais. Significaria tempo, dinheiro, que não existem. Nessa postura passiva, a gente é procurada, simplesmente. E dentro dessa perspectiva passiva, temos um grande problema: sabemos que a qualidade de um acervo está na sua capacidade de formar uma série, de formar um fundo, de ser sistemático, de dar conta de um campo. Então, por exemplo, se você faz uma prospecção e reúne acervo de quinhetas famílias cariocas entre 1920 e 1970, você tem uma série. Você tem condições, inclusive, de perceber certas mudanças, certas evoluções. Para tornar certos universos cinematográficos ou audiovisuais representativos, você precisaria ser sistemático. A Cinemateca do MAM não tem condições para fazer isso hoje em dia. A gente recolhe o que nos chega.

O Rio de Janeiro tem pelo menos quatro grandes acervos, quatro grandes arquivos audiovisuais, o que se pode dizer é que há uma fragmentação por essas instituições, mas reunindo talvez o conjunto delas você reconstitua parte dessa série, você torne certo conjunto de materiais representativo e você possa dar a eles, de fato, uma dimensão histórica adequada para além de outras formas de abordagem do material. É uma lacuna, uma falha, um problema, mas que nesse momento a gente não tem como resolver. Nesse sentido, a política de acervo para a Cinemateca do MAM é uma política muito deficiente. De um lado, a gente aceita tudo, porque, na verdade, a gente não consegue acessar a tudo. Falta, na verdade, não só uma política de acervo a uma instituição como a Cinemateca do MAM, mas uma política de preservação mais ampla que dê espaço para instituições de, inclusive, negociarem entre si e estabelecerem que, “essa instituição guarda publicidade, essa, filme amador, essa, filme caseiro, essa, filme institucional”, de uma forma sistemática. O grande desafio é voltar a recompor as séries e a realmente dar representatividade aos acervos. A passagem ao digital trouxe também um grande problema. A película está se acabando, um pouco do que poderia ser prospectado, incorporado e conservado já foi. Mas e o digital que vem sendo praticado amplamente desde meados dos anos 90, alguma instituição foi sistematicamente atrás disso tudo? Não.

Aniki: A Cinemateca recebe registros em digital?

Hernani Heffner: Recebe, claro, não recusa de jeito nenhum. A gente vai da obra prima absoluta ao filme pornográfico mais *hardcore*; a gente não recusa nada, inclusive nós guardamos filmes eróticos, que é uma produção que hoje está ganhando ares nobre no sentido do estudo acadêmico, tanto filmes pornográficos comerciais, quanto os filmes pornográficos caseiros, a gente guarda. Mas o volume de materiais existentes ainda é muito pequeno, está tudo muito ligado

aos HDs dos computadores, que dão defeito o tempo todo, é preciso estar atento a isso. E o tempo já passou muito rapidamente, já são mais de vinte anos dessa produção, é muita coisa. O que fazemos é tentar dizer, “sozinhos não vamos dar conta disso”, é preciso que as instituições superem seus preconceitos, não hierarquizem, e assumam, inclusive regionalmente, que é necessário guardar o filme do Zezinho. É a tentativa de você dizer que há uma responsabilidade e que num primeiro momento que ela é sempre local, ela está ligada com a consciência de que esse registro é um registro importante para alguém dentro da sociedade. Não se trata de escolher e de formar uma política de acervo a partir de critérios de valor, se trata de estabelecer políticas de acervo que tenham fundamento social e histórico. Se você disser “eu vou só trabalhar com a produção que tem repercussão ou que importa”, você comete um erro fatal. Então é preciso assumir essa outra postura, e eu diria que na era da Web, na era do YouTube, é preciso, sobretudo, se preocupar com a preservação da Web. Eu acho que esse é o grande desafio, a preservação da Web implica em não apenas preservar o arquivo digital, que é o motivo de você acessar uma determinada página, mas preservar a página, quer dizer, o contexto em que aquilo foi apresentado.

A Cinemateca do MAM é uma instituição de um outro tempo. Ela vem do tempo dessa valorização do cinema como arte, ela vem de um compromisso com uma cultura cinematográfica que a gente chama de maneira mais tradicional de o “grande cinema”. Hoje em dia, a postura para lidar com o audiovisual é completamente diferente, a própria hierarquia que o mercado gerou no século XX está em franco declínio, hoje quem se programa é o próprio sujeito social, não é mais uma instituição ou empresa que programa para ele, ele que faz o seu mix de interesses e pronto. Essa nova realidade traz essa desierarquização que o mercado tinha construído num passado até relativamente recente. Os arquivos precisam se adaptar. O papel de um arquivo de filmes hoje é, inclusive, contribuir com essa autoprogramação, quer dizer, o arquivo não vai mais dizer o que as pessoas devem ver ou não, simplesmente vai colocar lá, certas coisas milhões de pessoas vão ver, outras, cinco pessoas vão ver, mas está lá. Houve uma mudança na postura de preservação no sentido amplo, porque a preservação hoje implica em você pensar não só em ter acervo, mas pensar de fato em dar acesso a esse acervo. Eu acho que mais do que nunca, essas duas pontas da cadeia da preservação audiovisual se tornaram umbilicamente ligadas.

Aniki: Como você avalia a preservação audiovisual, hoje, no Brasil?

Hernani Heffner: Olha, estou há trinta anos nesse campo. Então já vi muita coisa e eu te diria que, estruturalmente, mudou muito pouco. Quer dizer, a precariedade, as dificuldades, a falta de recursos ainda é muito grande para o conjunto dos arquivos brasileiros, para o campo da preservação. Isso decorre do fato de que não só o cinema

feito no Brasil ainda não tem um respaldo maior, no sentido cultural, histórico, patrimonial, artístico, como aquilo que é decorrente da própria existência desse cinema também carece disso tudo, no caso, a preservação. Temos no mundo contemporâneo uma crescente perda de interesse por um investimento maior na formação de acervos de bases de natureza histórica mais consistentes; a maior parte dos recursos estão voltados para uma incessante produção, do que quer que seja. Esse contexto acaba criando esse cenário desfavorável que a gente encontra no Brasil, hoje. Eu acho que o Brasil passou por uma década muito singular na década passada, muito eufórica, muito aparentemente bem-sucedida, muito rica, muito dinheiro circulou pelo país e não houve uma consciência pública, tanto do Estado quanto da sociedade, de que parte desse dinheiro deveria ser investido em ativos de longo prazo. O grande ativo de longo prazo é o patrimônio cultural e artístico da nação. Isso foi desprezado nos mais variados campos, as cinematecas estão numa situação precária: os arquivos estão numa situação precária, você também pode falar isso da Biblioteca Nacional do país. Se a instituição símbolo da ideia de um patrimônio cultural, que é a Biblioteca Nacional de um país, no Brasil está tão depauperada, tão relegada, isso mostra que temos um problema grave, um problema estrutural. Quer dizer, enquanto o Estado e a sociedade não valorizarem esse ativo de longo prazo, não vamos caminhar muito mais.

Aniki: E quais seriam os principais desafios para o futuro?

Hernani Heffner: Bom, existe um desafio de formação, tanto para o passado em película, quanto para o futuro digital. O passado em película vem desaparecendo e temos agora o desafio de perpetuar esse saber, desafio de preservar o saber, e você só preserva o saber através da educação. Por isso, o investimento em educação se tornou prioritário, quer dizer, a necessidade de se criar uma escola de preservação se tornou prioritária, ou então vamos perder esse saber, e vamos nos tornar novamente dependentes de uma eventual preservação fora do Brasil. Você tem a necessidade de conhecer muito bem o que aconteceu nesses vinte anos de digital, porque ele muda o tempo todo. Assim, há uma necessidade de pesquisa muito grande sobre quais foram as tecnologias digitais efetivamente empregadas no Brasil e qual a natureza delas, e como é que se preserva. Temos o desafio de enfrentar as condições típicas de um país tropical. Você precisa construir reservas técnicas efetivamente adequadas, e que garantam a sobrevivência, a conservação de longo prazo, mas não de trinta anos, é longo prazo de quinhentos, setecentos anos. Hoje em dia o conhecimento existe, falta é iniciativa política. Se você constrói um conjunto de dez, vinte reservas técnicas pelo país, e elas se voltam para a conservação física de uma parte significativa do acervo audiovisual brasileiro, e se isso vai durar quinhentos anos, você respira fundo, “bom, agora a gente pode fazer o resto”, e o resto não é pouco: catalogar, indexar, digitalizar, difundir, estudar, etc. É um mundo vasto.

Os desafios são grandes e eles poderiam ser detalhados do ponto de vista técnico, mas isso não vem ao caso, para quem é da área sabemos o que é necessário fazer, mas quem não é da área precisa ter a consciência de que se ele vai à Internet, vai à Web e vê um trechinho de um filme, é porque aquilo sobreviveu. E, se aquilo sobreviveu, é porque houve uma ação para que aquilo sobrevivesse. Então, ele tem que pensar que existe alguém trabalhando para que aquilo sobreviva, e ele tem que apoiar esse trabalho. O desafio maior é gerar uma consciência ampla o suficiente para que os diretamente envolvidos cheguem ao acordo de que temos que investir nisso, porque isso faz parte do trabalho da nação e da sociedade, e é uma necessidade para o momento futuro.

Entrevista realizada no Rio de Janeiro, a 9 de março de 2016.

BIBLIOGRAFIA

Quental, José Luiz de Araújo. 2010. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948-1965)*. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. (Tese de Mestrado)