

**Liciane Timoteo de Mamede**  
Unicamp  
Campinas, SP,  
Brasil

## **PENSAR O PATRIMÔNIO CINEMATOGRAFICO A PARTIR DAS POLÍTICAS PÚBLICAS: UMA ANÁLISE DO CASO FRANCÊS**

### **CONSIDERING THE FILM HERITAGE FROM A PUBLIC POLICY PERSPECTIVE: AN ANALYSIS OF THE FRENCH CASE**

#### **RESUMO**

Neste artigo, procuramos apresentar um panorama e uma reflexão a respeito das políticas públicas para o patrimônio cinematográfico na França. Contextualizamos historicamente essa preocupação e sua evolução no seio do Estado francês e como ela se traduziu em medidas efetivas para estimular e dar suporte ao setor centrando-se em dois pilares: fortalecimento das instituições patrimoniais e engajamento/envolvimento do setor privado nessa seara a fim de expandir ações em torno da recuperação e difusão de obras do passado. Nesse sentido, também apresentamos aqui os mecanismos de fomento atualmente disponíveis para a área naquele país.

**Palavras-chave:** cinema, patrimônio cinematográfico, políticas públicas

#### **ABSTRACT**

In this article, we seek to present an overview and reflection on public policies for film heritage in France. We have historically contextualized the French State concerns towards this matter, its evolution and how it has been translated into effective measures to stimulate and support the sector. Such concerns seem to be focused on two pillars: strengthening of film heritage institutions and private sector engagement / involvement in this field in order to expand actions around the recovery and dissemination of film works from the past. In this sense, we also present here the public funding mechanisms currently available for the area in that country.

**Keywords:** film, film heritage, public policies

Recebido: 18/04/2021 / Aprovado: 29/07/2021

Como citar: MAMEDE, Liciane Timoteo de. Pensar o Patrimônio Cinematográfico a partir das Políticas Públicas: uma análise do caso francês. Revista GEMINIS, v. 12, n. 2, pp. 434-457, ago./mai. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

## 1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é mostrar de que maneira foram sendo construídos e como funcionam hoje os mecanismos públicos de proteção ao patrimônio cinematográfico francês, ao mesmo tempo que refletir sobre a eficácia dessas políticas no sentido de proporcionar a esse setor no país estabilidade e alguma pujança. A peculiaridade das políticas públicas francesas voltadas para o patrimônio cinematográfico é que elas reconhecem a importância de engajar na luta pela valorização de obras cinematográficas do passado os diversos agentes atuantes na cadeia produtiva do cinema -- notadamente, distribuidores e exibidores. Assim, elas não se restringem às iniciativas mais óbvias para esse campo -- ainda que de suma importância --, como o estímulo à restauração e/ou remasterização de obras ou o suporte a grandes instituições patrimoniais, mas vão além ao visar garantir condições e contexto para que esses filmes circulem. Desta maneira, conforme veremos, as políticas para o patrimônio cinematográfico na França protegem também os pequenos agentes econômicos responsáveis por assegurar a penetração dessas obras no dia-a-dia das pessoas (resguardando seu espaço em salas, em canais de TV e sua acessibilidade via mercado de vídeo doméstico e plataformas de *streaming/VOD*).

Assim, as ações voltadas para a valorização dos chamados filmes de patrimônio<sup>1</sup> não estão resumidas às políticas promovidas pela Direction du Patrimoine Cinématographique, uma das nove abrangidas pelo CNC (Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée), órgão do governo francês vinculado ao Ministério da Cultura e responsável pelas políticas públicas para a área audiovisual. Iniciativas pensadas e colocadas em prática por outras diretorias, especialmente pelas Direction du Cinéma e Direction de la Création, des Territoires et des Publics, sempre amparadas por uma legislação específica para o setor audiovisual, como o apoio às salas de cinema *art et essai*, aos festivais e à formação de público acabam por, direta ou indiretamente, também participar dos esforços pela valorização do patrimônio cinematográfico do país.

Creton confirma que, em matéria de cinema, a França desenvolveu um dispositivo completo e coerente de suporte, com ações visando a todas as etapas da cadeia, sem esquecer do apoio às atividades educativas, à pesquisa, ao patrimônio, aos festivais e à promoção dos filmes. Para ele, trata-se de um sistema construído ao longo de décadas e que deu "provas de seu valor" (CRETON,

---

<sup>1</sup> O relatório do CNC intitulado "L'économie des films de patrimoine", de outubro de 2020, considera enquanto filmes de patrimônio aqueles lançados há mais de dez anos. Porém, é importante colocar que, no geral, são elegíveis aos suportes/mecanismos voltados para filmes de patrimônio colocados à disposição pelo próprio órgão aqueles lançados há pelo menos vinte anos, mais especificamente, antes de janeiro de 2000. Disponível em: <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/L%E2%80%99%C3%A9conomie+des+films+de+patrimoine.pdf/2d83211c-f9ac-eab5-dce2-b1f0f8537455> . Acesso em: 12 de abr. de 2021

2008, p. 10; 172). Mais do que isso, no que tange ao assunto que aqui pretendemos desenvolver, defendemos que ele deu, igualmente, provas de eficácia.

Ao pensar o objeto fílmico sob o ponto de vista da mercadoria, os estudiosos da economia e a própria historiografia do cinema, no geral, tendem a considerar que existem três momentos principais na trajetória de um filme, ou melhor, em sua cadeia produtiva: a produção/realização, a distribuição e a exibição. Esses três estágios apontam para os três setores clássicos da economia cinematográfica, que envolvem agentes interdependentes, mas, ao mesmo tempo, cujas relações não deixaram nunca de ser marcadas por uma constante disputa de interesses. Se por um lado essa divisão é avalizada pelo próprio mercado, por outro, ela possui o inconveniente de remeter à falsa ideia de que, após o momento de sua exibição em salas comerciais, um filme teria seu potencial mercadológico esgotado, chegando, assim, ao fim de sua fase mercantil.

A ideia é falsa não apenas pelo fato de que, após a exibição em salas, um filme pode ser -- e geralmente é -- explorado em outras janelas de exibição (vídeo doméstico, plataformas de streaming, tv fechada, tv aberta), mas também porque, como atestam as políticas públicas para o patrimônio cinematográfico francesas, mesmo após a superação do último estágio dessa cadeia produtiva, as possibilidades mercadológicas da obra cinematográfica não estão fatalmente esgotadas. Ou seja, uma obra audiovisual com mais de dez, vinte anos ainda pode vir a ter valor comercial, dependendo de seu contexto cultural e das políticas de estímulo a essa reinserção mercadológica.

Como afirma Appadurai, a fase mercantil na história de vida de um objeto é culturalmente regulada e sua “mercantilização reside na complexa intersecção de fatores temporais, culturais e sociais” (APPADURAI, 2008). A partir dessa concepção, percebemos que conceitos como mercadoria e bem cultural não necessariamente se opõem. No caso específico dos filmes, podemos observar isso claramente. Aliás, uma das ideias que aqui defendemos é que o processo de patrimonialização, tal como estruturado pelas políticas públicas para o cinema na França, é também uma forma de proporcionar a reinserção mercadológica de filmes que não mais se encontravam na condição de mercadorias, sendo que tal processo pode mesmo funcionar como uma espécie de selo em algumas situações.

Por princípio, um filme rende proventos pelo tempo em que perdurarem seus direitos de autor. Entretanto, mesmo com o fim destes, ele ainda pode não apenas manter-se em circulação, como também continuar a gerar renda, na medida em que, por exemplo, uma entidade que dele conserve uma cópia (eventualmente, fruto de uma restauração ou remasterização) continue a colocá-la à disposição de exibidores interessados mediante aluguel ou empréstimo. Assim, em havendo

meios físicos para tal, uma obra cinematográfica do passado pode continuar a ser explorada comercialmente, independentemente de estarem ainda vigentes seus direitos de autor.

É certo que um filme que se encontre em tal condição, provavelmente, não possuirá senão uma ínfima parte de seu potencial mercantil de outrora -- o que tende, normalmente, a afastar o interesse de entidades com fins lucrativos. Porém, um fato observável é que há, num país como a França, uma situação geral favorável e um nicho de mercado para filmes de patrimônio sólido o bastante para atrair e manter operando no setor inclusive tais agentes privados. Algo relevante a ser apontado é a quantidade de distribuidores e salas de cinema que trabalham com filmes de patrimônio no país. No Brasil, apenas a título de comparação, o mais comum, quando se precisa negociar direitos de exibição para uma obra antiga, por mais clássica que seja, é o contato direto com o próprio cineasta ou sua família, o que é sintomático da fragilidade do setor por aqui, que não comporta, por exemplo, a existência de distribuidores trabalhando com um catálogo de filmes antigos.

Por fim, um importante aspecto que precisamos ressaltar é que, para além de argumentos que dão conta de defender o objeto fílmico enquanto um bem cultural de caráter coletivo e da constatação da fragilidade do mercado cinematográfico como um todo, a intervenção estatal também está baseada hoje no entendimento de que a obra cinematográfica compõe um patrimônio. Esta última premissa veio somar e enriquecer a percepção a respeito do filme durante a segunda metade do século XX, valorando-o cultural e socialmente ainda mais -- e, de certa forma, servindo para reforçar o papel do Estado enquanto tutor desses bens. Porém, tal compreensão e o discurso que a fundamenta precisou de algumas décadas para se consolidar, possuindo, inclusive, sua própria trajetória. No caso francês, a evolução das políticas públicas para a área acabam, de certa forma, refletindo as etapas desse percurso.

## 2. DO DUPLO STATUS DO CINEMA

Um dos aspectos que mais influenciaram a história do cinema é seu duplo *status*: falamos de uma forma de expressão que é, ao mesmo tempo, produto de uma indústria e um bem de estimado valor cultural -- por vezes mesmo, considerado uma arte. Compreender as implicações dessa ambiguidade é fundamental para entender a história desse meio, permeada por conflitos que se estabeleceram em torno desses dois pontos de vista e como, a depender da situação, os posicionamentos podem ser maleáveis, podendo um ou outro discurso (de um lado, o cinema enquanto arte, bem cultural, patrimônio; de outro, o cinema como indústria) ser utilizado pelos campos em disputa.

Esse duplo *status* permitirá, notadamente, a partir da segunda metade do século XX, desvios muito particulares nas “rotas mercadológicas” do objeto fílmico quando comparadas às de produtos menos “culturalmente estimados”, para retomar uma expressão de Appadurai (APPADURAI, 2008). Um exemplo evidente é o êxito da tese da exceção cultural defendida pela França junto ao GATT (Acordo Geral de Tarifas e Comércio), precursor da OMC, em 1993. Ela ratificou em nível internacional a possibilidade de tutelar a área sem riscos de sanções ao estabelecer que produtos culturais, notadamente filmes, não são mercadorias como outras quaisquer.

As regras internacionais de livre comércio inscritas no GATT, como regra, condenavam práticas protecionistas que poderiam prejudicar a livre troca entre os países. Desde sua criação em 1947, no entanto, o GATT já previa exceções para a área cultural por meio de cláusulas de salvaguarda. No caso do cinema, essa brecha permitiu que muitos países adotassem as quotas de tela para filmes nacionais com o propósito essencial de protegê-los dos filmes norte-americanos. Porém, a partir da década de 1960, os Estados Unidos, obviamente em defesa dos interesses de sua própria indústria, começam a questionar essa cláusula. A partir deste momento, temerosos com o que poderia acontecer com suas indústrias culturais se os americanos mantivessem sua posição, os países europeus sobretudo começaram a pensar em formas de conferir à cultura um *status* especial. Foi aí que, no início dos anos 1990, a tese da exceção cultural, capitaneada principalmente pela França, ganhou força. Foi graças a essa vitória frente a esse órgão internacional que as leis protecionistas para o cinema puderam ser livremente adotadas desde então sem risco de sanções por parte do GATT ou de seu sucessor, a OMC.

Gozar de tal relevância junto à política internacional francesa não seria possível se dentro do próprio país o cinema já não tivesse significativa importância. Por uma série de razões, entre elas a hegemonia do filme americano no mundo, para a maior parte dos países, um cinema nacional não seria viável sem uma forte regulamentação e subsídios. O Estado francês parece ter muito clara essa percepção de que cinema nacional é uma questão de Estado e, há muito, tomou posição em favor da existência de um cinema francês. As modalidades de intervenção, como já pontuamos, podem variar e é próprio ao Estado, a partir de demandas do corpo social, analisar de que forma cabe a intervenção. Apenas desta maneira, uma situação sustentável para o setor parece ter alguma possibilidade de se estabelecer em países como a França, mas também o Brasil.

### 3. CONTEXTO HISTÓRICO E SITUAÇÃO DA EXIBIÇÃO EM SALAS

A França é reconhecida por possuir uma das mais sofisticadas estruturas públicas de suporte à indústria cinematográfica, construída ao longo de décadas e o órgão responsável pela

regulamentação e por gerir essas políticas é o CNC (antigo Centre National de la Cinématographie e atual Centre National du Cinéma et de l'Image Animée). Dentre suas missões, além das já citadas regulamentação e suporte à indústria cinematográfica e audiovisual, estão o apoio à promoção e à difusão dessas obras, entendidas não meramente enquanto produtos, mas como manifestações culturais -- assim, um dos princípios do órgão passa a ser a garantia da diversidade da oferta -- e, finalmente, a proteção e a valorização desse patrimônio (CRETON, 2008, p. 163). O CNC tem autonomia financeira e seu orçamento advém da própria indústria audiovisual através do direcionamento ao seu caixa de uma porcentagem do valor dos bilhetes de cinema vendidos em território francês, dos lucros de emissoras e operadoras de TV, venda de obras cinematográficas e audiovisuais em home vídeo e VOD<sup>2</sup>.

A preocupação com a indústria cinematográfica na França remonta aos anos 1940, quando, a partir da crise enfrentada por essa indústria no país, nos anos 1930, e das inúmeras falências que se seguiram, é criado o Comitê de Organização da Indústria Cinematográfica (COIC), primeiro órgão estatal dedicado a se ocupar das questões da área e precursor do CNC. Em 1941, é instituído o primeiro sistema de crédito à produção cinematográfica (CRETON, 2008, p. 160-161). O CNC é criado em 1946, ainda no seio do Ministério da Indústria e Comércio. Nesse momento, os maiores beneficiários das políticas públicas para o setor eram, essencialmente, a produção e a exibição (SAUVAGET, 1999, p. 67; CRETON, 2008, p. 170).

A partir do início dos anos 1950, já depois da criação do CNC, mas ainda anteriormente ao surgimento do Ministério da Cultura francês – em 1959 –, decidiu-se que as atribuições do órgão deveriam abranger igualmente ações qualitativas para a área, às quais foram extremamente hostis os dois setores acima citados, uma vez que sua imediata percepção era a de que, simplesmente, mais atores estavam pleiteando participar dos mesmos fundos de subvenção. Nomeadamente, as primeiras decisões polêmicas foram a de beneficiar o organismo encarregado de favorecer a exportação de filmes franceses, além da atribuição de dotações à Cinémathèque Française, ao IDHEC<sup>3</sup>, à CST<sup>4</sup> e

---

<sup>2</sup> Cerca de 85% do orçamento do CNC vem de impostos específicos que lhe são destinados; os outros recursos provêm do reembolso de ajudas ou adiantamentos, do pagamento de créditos diferidos e de outros recursos próprios. Dentre os recursos provenientes de impostos, eles são produto de três impostos basicamente: 1) imposto sobre o ingresso de cinema (TSA), ou seja, 10,72% do valor do ingresso de cinema; 2) imposto sobre os serviços de televisão (TST), que diz respeito tanto aos canais (em 2019, a taxa foi de 5,65% sobre o volume de negócios superior a € 11 milhões ou € 16 milhões para quem não beneficia de recursos publicitários), quanto às operadoras (aqui, o imposto é calculado de acordo com uma escala progressiva de quatro faixas, indo de 0,5% a 3,5%). Cf. *Rapport d'activité 2019*, disponível em: <https://www.cnc.fr/documents/36995/168959/Rapport+d%27activite%CC%81+2019.pdf/b800637f-6dd0-4561-8c38-43adb2219959>. Acesso em: 05 de ago. de 2021

<sup>3</sup> Institut des Hautes Études Cinématographiques, criado em 1943, atual École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (La Fémis).

<sup>4</sup> Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son, associação de profissionais de cinema criada em 1944. Hoje também abriga profissionais do audiovisual de maneira mais ampla.

ao Institut de Filmologie<sup>5</sup>. Basicamente, o que se tem é a adoção de medidas que não são mais exclusivamente voltadas para o cinema enquanto negócio: estávamos num momento de mudança de paradigma, o cinema ganhava um novo entendimento em âmbito estatal.

A construção de um discurso que amparasse a tese do cinema enquanto um setor culturalmente estratégico foi essencial para que o Estado assumisse o crucial papel de avalista dessa indústria nos anos que se seguiram, sendo que não podemos, ao mesmo tempo, desconsiderar o quão fértil era o terreno francês para tais argumentos.

Na indústria cinematográfica, os argumentos econômicos geralmente são insuficientes para justificar uma política de intervenção. Isso explica porque alguns países menos sensíveis ao debate cultural abandonaram qualquer tentativa de criar uma cinematografia nacional e apoiar sua produção [...]. (CRETON, 2008, p. 173)

Apesar de as relações entre cinema e Estado terem, ao redor do mundo, diferentes feições e funções, há uma série de elementos comuns às políticas de proteção e/ou estímulo à produção de filmes. Fora do EUA, foi com base na ideia de que os filmes carregam consigo elementos de identidade nacional, diversidade cultural e aspectos de bem público que os Estados passaram a intervir na atividade audiovisual. Pelo fato de serem bens de interesse público, os produtos culturais diriam respeito a toda a sociedade e não apenas a seus produtores e consumidores. (SOUZA, 2018, p. 28)

Sauvaget explica que, ao longo de sua história, alguns foram os momentos em que o CNC teve de vestir o uniforme de enfermeiro e médico socorrista. Isso porque, conforme as dificuldades iam surgindo em um ou outro setor, o órgão se via pressionado a criar mecanismos para defendê-lo – o que nos remete para a importância da capacidade de organização e poder de pressão de cada um dos atores envolvidos. Foi assim que, por exemplo, ao longo das décadas, medidas de suporte foram criadas de maneira a beneficiar setores em dificuldade -- dentre eles, os exibidores têm sido considerados particularmente vulneráveis, devido à queda brutal do público em salas ao longo das décadas. O número de filmes produzidos no país, no entanto, se manteve estável no período, o que invariavelmente aponta para um problema de escoamento da produção.

O fato é que, principalmente a partir dos anos 1980, os donos de pequenas salas de cinema independentes e particularmente aqueles que operavam em cidades pequenas e médias, tidos como especialmente frágeis, passaram a ser o principal foco de políticas públicas para a área. Aqui vale apontar duas instituições de suma importância para esse setor específico da exibição em salas: a AFCAE - Association Française des Cinémas Art et Essai, em 1955, um órgão de classe; e a ADRC - Agence pour le Développement Régional du Cinéma, criada em 1983, no âmbito do CNC.

<sup>5</sup> Criado em 1946 e visava fomentar a entrada do cinema nas universidades.

A AFCAE é uma federação que reúne salas de cinema independentes e associações territoriais afins e cujos objetivos são garantir a pluralidade dos atores envolvidos na difusão cinematográfica em tela grande, além da diversidade na oferta de obras exibidas e estimular a formação de público. O órgão é interlocutor de seus associados face ao poder público a fim de garantir ações que lhe sejam favoráveis. Ela também é responsável, junto ao CNC, pelo estabelecimento de uma lista anual de filmes com o selo *art et essai*<sup>6</sup>. Esse inventário é importante, pois é a partir da exibição de um determinado número mínimo de filmes incluídos nessa lista que as salas serão consideradas aptas a receber o selo *art et essai*<sup>7</sup>, conferido pelo CNC<sup>8</sup> e que garante acesso às subvenções.

Existem três possibilidades de selo *art et essai* que podem ser conferidos aos estabelecimentos de exibição: *Recherche et découverte*, *Jeune public* e *Patrimoine et répertoire*. Por aí, podemos já notar a preocupação em garantir que os chamados filmes de patrimônio encontrem um espaço de exibição em salas. Para ser categorizada como *Patrimoine et répertoire*, a sala tem que exibir anualmente uma quantidade de filmes que se encaixem em uma das seguintes categorias: 1) tenham sido classificados como *art et essai* na época em que foram lançados e que isso tenha acontecido há mais de 20 anos; 2) sejam títulos que foram beneficiados pelo suporte à distribuição de filmes de repertório do CNC ou; 3) sejam filmes que, além de terem sido classificados recentemente como *art et essai* pelo CNC, venham acompanhados da menção *Patrimoine et répertoire*<sup>9</sup>.

A ADRC - Agence pour le developpement régional du cinéma, por sua vez, é um órgão governamental, vinculado ao CNC, criado em 1983, que nasce para fazer frente às dificuldades que atingiam o setor da exibição naquele momento. Basicamente, sua missão é garantir a diversidade na

<sup>6</sup> Esclarecemos que a lista de trabalhos recomendados é estabelecida pelo CNC, que confia o procedimento de recomendação à AFCAE, no âmbito de uma convenção. Esta nomeia um colegiado, composto por 50 profissionais com disponibilidade para assistir a um grande número de filmes com suficiente antecedência de seu lançamento nos cinemas, respeitando estritamente a paridade entre homens e mulheres. Este colegiado deve também expressar sua opinião diretamente sobre os rótulos *Recherche et découverte*, *Jeune public* e *Patrimoine et répertoire* (para estes dois últimos rótulos, com base em uma lista que lhe é proposta). Cf. *Notice du classement art et essai*, disponível em: [Notice art et essai](#) e *Collège de recommandation*, disponível em: [COLLÈGE DE RECOMMANDATION](#). Acesso em: 26 de out. de 2020

<sup>7</sup> A atribuição do selo *art et essai*, assim como de uma categorização à sala de cinema (A, B, C, D ou E), o que irá determinar a importância do suporte financeiro que ela vai receber, depende da porcentagem de títulos e sessões *art et essai* acolhidas pelo estabelecimento. Cf. *Notice du classement art et essai*, disponível em: [Notice art et essai](#). Acesso em: 26 de out. de 2020

<sup>8</sup> Os estabelecimentos submetem suas candidaturas ao CNC e os dossiês são avaliados pela Commission Nationale du Cinéma d'Art et d'Essai. O selo é atribuído por dois anos, quando, novamente, nova candidatura deve ser submetida. Cf. *Notice du classement art et essai*, disponível em: [Notice art et essai](#). Acesso em 30 de out. de 2020

<sup>9</sup> É facultado à comissão designada pela AFCAE acrescentar ao título classificado como *art et essai* as menções: *Recherche et découverte*, *Jeune public* ou *Patrimoine et répertoire*. Cf. *Notice du classement art et essai*, disponível em: [Notice art et essai](#). Acesso em: 30 de out. de 2020



oferta de filmes e uma maior regularidade da presença de salas de cinema pelo território francês. Daí que, mais diretamente, ela irá se ocupar em estimular a criação e a modernização de salas principalmente em regiões carentes e em facilitar o acesso desses estabelecimentos aos filmes, colocando à sua disposição cópias de maneira complementar aos distribuidores comerciais.

Desde 1999, atendendo a uma demanda do Ministério da Cultura, a ADRC passa a ter como missão, igualmente, o engajamento na difusão do patrimônio cinematográfico. A agência possui um fundo de mais de mil filmes de patrimônio (não apenas franceses) disponíveis para seus aderentes, que podem ter acesso a essas cópias em condições muito mais vantajosas do que aquelas que teriam se negociassem diretamente com os distribuidores<sup>10</sup>. A ideia, obviamente, é beneficiar as pequenas salas<sup>11</sup>, especialmente, aquelas que possuem o selo *art et essai*<sup>12</sup>. Frequentemente, essas instituições, por receberem subsídios, comprometem-se, além disso, a se engajar em ações de formação de público (atelês, atividades de acompanhamento às sessões e programas especialmente voltados para o público jovem, cine-concertos etc). Essas iniciativas -- incluindo a promoção de atividades de animação e mediação em torno da programação dos filmes -- são fatores capazes de majorar o coeficiente das salas na obtenção do selo e da subvenção estatal.

No que tange à difusão de filmes de patrimônio, em 2019, 640 estabelecimentos exibiram 629 títulos e 4440 sessões foram organizadas, perfazendo um total de 104 mil ingressos vendidos<sup>13</sup>. Segundo o relatório sobre o mercado de filmes do patrimônio publicado pelo CNC em outubro de 2020<sup>14</sup>, foram exibidos nas salas francesas, em 2019, 8198 filmes. Desses, 3227 eram filmes de patrimônio, ou seja, 38% do total. A oferta dessas obras nas salas francesas está estável desde 2011, com em torno de 3 mil títulos exibidos por ano. A venda de ingressos de cinema, no geral, movimentou cerca de 1,4 bilhão de euros; mas, especificamente, as entradas para "filmes de patrimônio" somaram apenas 14,8 milhões, ou seja, 1% do total arrecadado. Portanto, estamos diante de um nicho de mercado que ocupa mais espaço do que consegue, de fato, rentabilizar. Em

<sup>10</sup> O catálogo da ADRC encontra-se disponível em: [Films et cycles](#) . Acesso em: 24 de out. de 2020

<sup>11</sup> Há uma série de condições para que o exibidor tenha acesso a esse fundo de filmes da ADRC, entre elas: ser aderente da agência; aferir menos de 50 mil ingressos por ano; estar situado numa cidade com menos de 30 mil habitantes; no caso de cidades entre 30 e 150 mil habitantes, a sala tem que aferir menos de 15% das entradas da região onde está situada -- exceto região parisiense, onde essa porcentagem é de 0,5% (esses últimos três critérios não são cumulativos). Disponível em: [Règles et modalités d'actions](#). Acesso em: 22 de out. de 2020

<sup>12</sup> Dentre os 2040 estabelecimentos cinematográficos situados em território francês, 1182 são classificados como *art et essai*, segundo relatório da ADRC de 2018. Lembramos que o total de telas na França é de 5981, ou seja, a maior taxa europeia. Cf. *Livret synthétique AG 2019*, disponível em: [Assemblée Générale Mixte 2019](#). Acesso em: 22 de out. de 2020

<sup>13</sup> Disponível em: [Assemblée Générale Mixte 2019](#). Acesso em 22 de out. de 2020

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/L%E2%80%99C3%A9conomie+des+films+de+patrimoine.pdf/2d83211c-f9ac-eab5-dce2-b1f0f8537455>. Acesso em: 20 de nov. de 2020

determinada medida, isso tem a ver com seu regime de exibição e espaço que esses títulos conseguem ocupar: frequentemente, são exibidos em menos sessões quando comparados aos filmes contemporâneos e não necessariamente chegam a ficar em cartaz no circuito. O valor do ingresso também é, na média, menor para essas obras, correspondendo a 3,60 euros, contra um valor médio do ingresso de 6,80 euros<sup>15</sup>.

#### 4. A VIRADA PATRIMONIALISTA

O início de uma virada em relação à percepção do filme enquanto exclusivamente uma mercadoria, ou aquilo que Prats (1997) chama de “inversão simbólica”, remonta aos anos 1920, com a criação e consolidação dos primeiros cineclubes. O segundo e decisivo momento dessa trajetória se dá por volta da metade da década de 1930. É quando começam a aparecer aquilo a que Borde se refere como “cinematecas modernas” (BORDE, 1984, p. 4), ou seja, lugares dedicados ao cinema enquanto uma arte digna de desfrutar de seu próprio templo. A Cinémathèque Française, uma das primeiras no mundo nascidas com esse espírito, surge em 1936.

Como afirma o arquivista francês, até meados do século 20, filmes não eram plenamente reconhecidos como formas artísticas e, uma vez expirado seu período de exploração comercial, eram considerados fardos financeiros aos seus produtores e distribuidores (a manutenção de cópias antigas implicava gastos com estrutura, estocagem e mão-de-obra) e, por isso, a regra era a destruição das cópias após expiração do período de exploração comercial. Mesmo nos anos 1940, quando já existiam instituições de prestígio dedicadas à promoção do cinema enquanto arte, não era um consenso que o objeto fílmico havia efetivamente adentrado o mundo das artes, muito menos o do patrimônio cultural e artístico. Diz Borde: “Em 1946, [a percepção de que era preciso preservar os filmes] não era uma evidência e a ideia de arrancar o filme da maldição da mercadoria ainda tinha a conotação louca de uma cruzada solitária” (BORDE, 1983, p. 103). Stéphanie-Emmanuelle Louis nos lembra que, ainda nos anos 1960, não havia na França -- ou mesmo em outros países -- uma legislação que regulamentasse a preservação especificamente do patrimônio cinematográfico (LOUIS, 2019, p. 42). Aliás, a própria ideia de patrimônio cinematográfico, embora ganhasse terreno dentro dos arquivos, ainda era relativamente nova e controversa. No fim dos anos 1940, a visão do CNC era de que patrimônio cinematográfico correspondia a filmes que haviam recebido subvenção estatal (*Ibid.*, p. 35).

<sup>15</sup> *Op. cit.* Acesso em: 22 de mar. de 2021

A patrimonialização do cinema foi um processo. Até os anos 1930, na França, cinemateca era praticamente sinônimo de central de empréstimo de cópias a fim de facilitar as projeções correntes no país: "elas preservavam os filmes na medida em que eles ainda podiam servir para alimentar sessões, sem se questionar sobre uma conservação no longo prazo" (*Ibid.*, p. 38). Ainda segundo Louis, a terminologia "patrimônio cinematográfico" passa a ser de fato associada às cinematecas e, em particular, à Cinémathèque française apenas a partir de 1945.

Apesar do fato de que existia antes disso uma reflexão sobre o que são as "cinematecas" ou sobre o que poderia ser um "museu do cinema", parece que as conexões explícitas em termos discursivos entre [as terminologias] "patrimônio", "museu" e "cinemateca" só começam a ser feitas após a Segunda Guerra Mundial (*Ibid.*, p. 34).

Aqui, é importante dizer que, a partir do momento em que foi criada, a Cinémathèque Française irá aos poucos se impor, tanto em nível nacional quanto internacional, enquanto uma referência em termos de práticas museológicas em âmbito cinematográfico. Durante algumas décadas, na falta de uma instituição de Estado a se ocupar da coleta e preservação de filmes no país, é ela que cumprirá, bem ou mal, essa função. O Estado passa a financiar a instituição a partir de 1943, mesmo ano em que é instituído o depósito legal de filmes no país -- sem efetividade num primeiro momento. A acessibilidade, mais do que a conservação dos filmes em si, passa a ser uma preocupação do Estado, gerida, entre outros, pela Cinémathèque -- que irá criar, inclusive, sucursais dos Amigos da Cinemateca em outras regiões do país (*Ibid.*, p. 40).

Nos anos que se seguiram, porém, a Cinémathèque Française demonstra não ser a instituição mais propriamente vocacionada para cumprir a função de cuidar do patrimônio cinematográfico do Estado ou dar conta de cumprir sua política de acesso aos filmes.

A difícil acessibilidade às coleções da Cinémathèque Française talvez fosse devido à falta de recursos, mas mais amplamente era uma estratégia de gestão que consistia em favorecer as atividades espetaculares ao invés do tratamento sistemático das coleções de filmes. Pelo contrário, tendia-se a uma conservação intelectual das obras em função de sua visibilidade, assim, operações de restauro e reimpressão eram realizadas; [enquanto] inventário e armazenamento cuidadosos não eram prioridades (*Ibid.*, p. 42).

Em 1959, surge, no âmbito do Estado francês, o Ministère des Affaires Culturelles, cuja direção é conferida a André Malraux e ao qual o CNC passa a se subordinar. Segundo Vezyroglou e Péton, este é o momento em que se abre, de fato, possibilidade para ampliação daquilo que seria uma "verdadeira política cultural para o cinema numa escala de Estado" e, além disso, "a nova política do cinema se apoia, ao mesmo tempo, obviamente, numa evolução no equilíbrio de forças

no campo cinematográfico e nas reorientações progressivas que a política pública havia feito neste domínio desde os anos 1950” (VEZYROGLOU e PÉTON, 2014, p. 3).

Em decreto de julho de 1959, assinado pelo então ministro da cultura André Malraux, uma das missões do novo órgão passa a ser: “tornar acessível as obras [cinematográficas] capitais da humanidade, sobretudo as francesas, ao maior número possível de franceses”. O cinema enquanto bem de importante relevância cultural passa à ordem do dia das políticas estatais, devendo, portanto, estar acessível a todos. Porém, uma vez que o Estado não estava equipado de instituições que podiam, finalmente, fazer cumprir essas políticas, num primeiro momento, ele persistirá em tentar se valer da estrutura da Cinémathèque Française. Malraux desejava, efetivamente, fazer dela um órgão importante, talvez central, de sua política cinematográfica, embora, num plano cultural, tal política ainda estivesse excessivamente focada na difusão de obras (*Ibid.*, p. 25):

Quando assume a chefia do ministério da cultura, órgão então responsável pelas políticas de cinema, em 1959, uma instituição é colocada em primeiro plano a fim de levar adiante a tarefa de transmitir qualidade: a Cinémathèque Française [...]. A ambição de Malraux é, na verdade, ter acesso à coleção da instituição a fim de fazê-la circular na rede de casas de cultura que ele, então, planeja criar. Desta maneira, jovens gerações poderiam se familiarizar com os clássicos do cinema. (*Ibid.*, p. 24)

Uma especial preocupação com a “difusão de qualidade” orientou as ações do Ministério da Cultura. Assim, não espanta que Malraux tenha abraçado e apoiado a constituição de uma rede de salas *art et essai* na França. A aproximação do Estado Francês, em particular do Ministério da Cultura, com a Cinémathèque Française parecia natural, porém, esta, como qualquer instituição, possuía sua própria história e particularidades, em muito ligadas à figura de seu fundador. A cinemateca nascera do esforço pessoal de Henri Langlois, de sua própria coleção de filmes. Num primeiro momento, o financiamento público foi bem-vindo, já que essas são instituições cujo custo de manutenção é elevado e que, pela própria natureza de sua missão cultural, normalmente não têm como se sustentar por seus próprios meios. Porém, submeter-se ao Estado francês jamais foi da vontade de Langlois. Daí que disputas e desencontros se seguiram.

Louis cita que, desde os anos 1940, a cinemateca vinha se submetendo a auditorias financeiras por receber financiamento público. A partir de 1964, o Ministério da Cultura se propõe a fazer um inventário das obras que compõem o patrimônio do Estado, incluindo as cinematográficas. Em 1965, é criada uma comissão encarregada de preparar um projeto de conservação para os filmes que se encontram na Cinémathèque Française. Durante o trabalho dessa comissão, as relações entre o arquivo e o Estado só se deterioram. O relatório de abril de 1965 é particularmente crítico das práticas administrativas da instituição.

A fim de racionalizar a gestão, ele recomenda a sua nacionalização e melhora das condições de conservação, além da efetiva aplicação da lei do depósito legal (LOUIS, *Op. cit.*, p. 42). Podemos perceber certa evolução no interesse do Estado em relação ao que considera seu patrimônio cinematográfico; ele não mais centra suas ações na difusão dos filmes. Tal percepção, porém, não necessariamente vai ao encontro da visão e das práticas da instituição então encarregada de conduzir essa missão em nível estatal. Os desencontros acabam por culminar, em fevereiro de 1968, no afastamento de Henri Langlois da direção da cinemateca, fato que causa uma comoção de repercussão internacional dada a notoriedade e respeitabilidade de sua figura. O Estado não consegue bancar por muito tempo essa situação e Langlois é reconduzido pouco tempo depois.

Pouco antes, em 1966, um grupo de trabalho atuando no âmbito de um plano estratégico para o Estado francês já recomendara a construção de um local para conservação de filmes situado no forte de Bois d'Arcy, assim como a tiragem de cópias de filmes ameaçados e o estabelecimento de um centro de pesquisa. Em 1969, finalmente, os Archives Françaises du Film são criados, vinculados ao CNC, com a missão de coleta, inventário, salvaguarda e restauração do patrimônio cinematográfico do Estado. Embora tenha permanecido de caráter privado, a Cinémathèque Française continuou a receber subvenções do Estado francês em função do reconhecimento do interesse público e da importância de sua missão.

## 5. PATRIMÔNIO DO ESTADO

Hoje, o principal órgão a se ocupar do patrimônio cinematográfico francês é a Direction du Patrimoine Cinématographique (DPC), comandada por Laurent Cormier e Béatrice de Pastre como diretora adjunta<sup>16</sup>. Trata-se de uma das nove diretorias que integram o CNC. A DPC é composta por seis departamentos: os Service Documentation des Collections; Service Conservation Logistique des Collections; Service Hygiène, Sécurité, Environnement et Maintenance; Service Laboratoire, Restauration; Service de l'Administration Générale; e o Service Accès, Valorisation et Enrichissement des Collections. Como podemos perceber, por meio de todos esses braços, a DPC se ocupa da gestão direta e indireta da coleção do Estado, localizado nos depósitos de Bois d'Arcy, reunindo sob sua tutela etapas que vão desde a catalogação dos materiais, passando pela manutenção dos espaços, conservação dos elementos fílmicos, atividades de laboratório e difusão, além de administração e coleta das obras -- confiadas ao CNC no âmbito de doações, depósitos voluntários ou depósito legal.

<sup>16</sup> Disponível em: [Organigramme](https://www.organigramme.fr). Acesso em: 31 de mar. de 2021

A DPC também tem como objetivo contribuir para a evolução do direito, das técnicas e da regulamentação da área. No plano internacional, está à frente de acordos de cooperação com arquivos estrangeiros tratando de assuntos como expertise jurídica, arquivística e documental. Tem ainda dentre suas missões garantir a boa gestão das grandes instituições patrimoniais francesas dedicadas ao cinema, a saber, a Cinémathèque Française, a Cinémathèque de Toulouse, a Cinémathèque de Grenoble, o Institut Jean Vigo, em Perpignan, e o Institut Lumière, de Lyon<sup>17</sup>.

Gostaríamos de destacar aqui as atividades de um dos seis departamentos da DPC, o Service Accès, Valorisation et Enrichissement des Collections, que está sob a direção do arquivista Eric Leroy. É através dele que o órgão se coloca em interface com importantes atores da área, como detentores de direitos, associações de autores e depositantes, a fim de fazer cumprir sua missão de enriquecimento da coleção do CNC e de promoção de seu acesso. Assim, compete ao departamento cuidar para que os filmes circulem em festivais, retrospectivas, ciclos de cinema, tanto na França quanto no estrangeiro. Esse serviço também é responsável por estabelecer parcerias com bibliotecas universitárias e outras, incluindo a Bibliothèque Nationale de France (BnF), para que postos de visionamento com acesso à coleção estejam ali instalados. Hoje, milhares de filmes pertencentes ao acervo do Estado estão disponíveis ao público por essa via.

O Serviço de Acesso, Valorização e Enriquecimento de Coleções é responsável ainda por gerir uma das principais ferramentas utilizadas pelo Estado para enriquecer seu patrimônio cinematográfico, o depósito legal. Este acabou entrando finalmente em vigor na França a partir de 1977, com a publicação de um decreto que veio regulamentar a lei de 1943. O depósito legal, no entanto, passou a ser gerido de fato pelo CNC apenas em 1992. De 1977 a 1992, o mecanismo foi oficialmente administrado pela BnF que, logo de início, firmou com o CNC um acordo no sentido de conferir a este último a gestão técnica do depósito e da conservação dos filmes. A partir da entrada em vigor da Lei do Depósito Legal de 20 de junho de 1992 e do decreto que a regulamentou, de 31 de dezembro de 1993, o órgão audiovisual passou a ser, legalmente, responsável por receber e administrar o depósito das obras cinematográficas que, anualmente, vêm aumentar a coleção do Estado. Em 2004, o documento legal de 1992 é substituído pelo Código do Patrimônio (em particular, pelos artigos L131-1 a L133-1 e R132-24 a R132-32), sendo ainda válido o decreto de 1993 no que tange à sua regulamentação.

O depósito legal é um instrumento chave a dar ao Estado protagonismo no que tange ao seu patrimônio cinematográfico. É por meio dele que, na prática, é possível decidir do que essencialmente

<sup>17</sup> Disponível em: [En savoir plus sur la Direction du patrimoine cinématographique](#). Acesso em: 04 de nov. de 2020

se constituirá essa coleção. Os critérios obviamente levam em consideração aspectos culturais e uma determinada visão de mundo (que, normalmente, coloca os cinemas nacionais em primeiro lugar em grau de importância), mas consideram também outros fatores, como, por exemplo, a estrutura disponível para lidar e tratar esse patrimônio. No caso da França, além de produções e coproduções cinematográficas francesas de curta e longa-metragem, filmes institucionais e publicitários realizados em suporte de película e produções estrangeiras que obtiveram permissão para serem exploradas no país ("visa") também devem ser depositados<sup>18</sup>.

Desta forma, entende-se como patrimônio cinematográfico francês também aquelas obras a que o público francês teve acesso e que, de alguma forma, contribuíram para formar a cultura cinematográfica daquela sociedade. Devem ser depositados, via de regra, no caso de filmes realizados em película, os elementos intermediários de tiragem de imagem e som (negativos ou internegativos) ou, se isso não for possível, uma cópia nova da obra -- no caso de longas-metragens, sempre acompanhado de seu material publicitário (trailer, cartazes, fotos, kit de imprensa). No caso de filmes realizados em suporte digital, deve-se depositar um disco rígido não encriptado com o arquivo da obra respondendo às características abaixo especificadas, além de um exemplar do filme em suporte fotoquímico. A lei francesa, portanto, exige que os produtores cinematográficos do país imprimam em película o arquivo digital de seu filme, pois, não obstante o suporte nativo ser o digital, a película é considerada mais segura para fins de preservação.

Resolução	Formatos de compressão	
1920 x 1080	Apple Pro Res 4444	DNxHD 350x
1920 x 1080	Apple Pro Res HQ	DNxHD 175x
1920 x 1080	Apple Pro Res LQ	DNxHD 175x
1280 x 720	Apple Pro Res HQ	DNxHD 90x
1280 x 720	Apple Pro Res LQ	DNxHD 90x

**Tabela 1** - <Especificações para depósito de arquivos digitais>

**Fonte:** CNC (<https://www.cnc.fr/professionnels/vos-demarches/depot-legal>)

<sup>18</sup> Cf. Artigos de L131-1 a L133-1 e artigos R132-24 a R132-32 do Código do Patrimônio. Disponível em: [Le dépôt légal](https://www.cnc.fr/professionnels/vos-demarches/depot-legal). Acesso em: 03 de nov. de 2020

São poucos os países no mundo com estrutura para comportar uma lei de depósito legal tão abrangente (abarcando, inclusive, obras estrangeiras). Hoje, a coleção do CNC conta com cerca de 110 mil títulos, entre filmes de ficção de longa e curta-metragem (dos quais, mais de 50% são franceses) e documentários (dos quais 90% são franceses). Segundo o relatório do CNC de 2019, no entanto, os depósitos feitos por meio desta modalidade obrigatória estão caindo. Naquele ano, chegaram aos AFF via depósito legal 86 longas-metragens e 77 curtas (lançados entre 2008 e 2019). A maior parte dos 2025 negativos de preservação que vieram enriquecer a coleção do CNC em 2019 -- número que, aliás, aparece dentro da média anual<sup>19</sup> -- eram frutos de depósitos voluntários. Numericamente, o depósito legal realizado na França não reflete, portanto, a produção cinematográfica do país no mesmo período<sup>20</sup>, o que leva a crer que ele não vem sendo efetivamente cumprido, não obstante a previsão de multa para inadimplentes que pode chegar a 75 mil euros<sup>21</sup>.

Uma outra fonte de enriquecimento da coleção são as digitalizações e/ou restaurações realizadas seja no contexto dos editais/mecanismos de financiamento ao produtor/distribuidor/detentor de direitos, seja aquelas levadas a cabo pela própria DPC/CNC. Em 2019, 142 filmes restaurados no contexto do edital de suporte à digitalização de filmes de patrimônio vieram integrar o volume de títulos depositados<sup>22</sup>. No mesmo período, o CNC também digitalizou e/ou restaurou, 160 obras de seu acervo<sup>23</sup>.

Por fim, é importante colocar aqui o papel da Commission du Patrimoine Cinématographique. Ela surge em 1969 a partir do decreto 69-675 de 19 de junho de 1969, mesmo que cria os Archives Françaises du Film e que atribui oficialmente ao CNC a missão de preservar o patrimônio cinematográfico do Estado. A comissão é responsável por estabelecer um programa de salvaguarda e restauração do patrimônio cinematográfico preservado por instituições patrimoniais públicas e privadas de relevância nacional. Ela também apoia a aquisição por essas instituições de novos filmes, objetos e/ou documentos que lhe são oferecidos por terceiros. Os diretores da Cinémathèque Française e da Cinémathèque de Toulouse e do acervo do CNC são seus membros naturais. A eles vêm se juntar outros integrantes eleitos por um período de dois anos<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Disponível em: [En savoir plus sur la Direction du patrimoine cinématographique](#). Acesso em 03 de nov. de 2020

<sup>20</sup> Até o ano de 2019, o número de filmes produzidos pela França manteve-se estável, contando, naquele ano, com 301 títulos registrados no CNC. Desses, 240 eram produções total ou majoritariamente francesas. Cf. Relatório *La production cinématographique en 2019*, disponível em: [Couverture La production cinématographique en 2019](#). Acesso em: 29 de mar. de 2021

<sup>21</sup> Disponível em: [Le dépôt légal](#). Acesso em: 31 de mar. de 2021

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.cnc.fr/documents/36995/168959/Rapport+d%27activite%CC%81+2019.pdf/b800637f-6dd0-4561-8c38-43adb2219959>. Acesso em: 03 de nov. de 2020

<sup>23</sup> *Ibid.* Acesso em: 03 de nov. de 2020

<sup>24</sup> Disponível em: [Commission du Patrimoine Cinématographique](#). Acesso em: 28 de mar. de 2021



Normalmente, as instituições enviam aos membros da comissão uma lista de filmes a restaurar ou a proteger em relação aos quais a comissão deve se manifestar em função de critérios objetivos (orçamento dos trabalhos, origem dos elementos, estado dos direitos). Outras ações que visem o patrimônio nacional também podem ser demandadas (estado das capacidades de preservação em território francês, inventário nacional, compatibilidade das bases de dados públicas e privadas, proteção de tesouros nacionais, elaboração de projetos de leis). A comissão emite pareceres simples ao presidente do CNC, a quem cabe a responsabilidade de tomar a decisão de iniciar ou não os trabalhos propostos.

## **6. MECANISMOS DE FOMENTO À INICIATIVA PRIVADA**

No campo do patrimônio cinematográfico, existem cinco mecanismos principais de suporte disponibilizados à iniciativa privada pelo CNC sob a forma de editais/concursos. Três deles são voltados à digitalização e/ou restauração de obras antigas e dois consistem em dar suporte à distribuição dos chamados filmes de patrimônio. Os dois primeiros mecanismos visam apoiar empresas e detentores de direitos que desejam digitalizar e/ou restaurar uma obra cinematográfica patrimonial, são eles: 1) Suporte à digitalização e restauração de obras cinematográficas patrimoniais e; 2) Suporte à digitalização e difusão de obras cinematográficas patrimoniais em vídeo e VOD.

São elegíveis para participar empresas com sede na França, desde que justifiquem possuir os direitos de exploração da obra em questão em ao menos duas janelas pelo período mínimo de dez anos ou serem proprietárias dos elementos materiais do filme provando, ao mesmo tempo, terem um acordo com os detentores de direito. A obra, obrigatoriamente, deve ter sido lançada nos cinemas do país antes de primeiro de janeiro de 2000 e possuir uma autorização de exploração em território francês ("visa d'exploitation"<sup>25</sup>). Além disso, tem de ser falada em francês ou em alguma língua regional do país, ou ainda, no caso de coproduções em que a França é parte minoritária, deve ser falada na língua do coprodutor. Ela também tem que ter sido, ao menos em parte, filmada e finalizada na França ou em algum Estado membro da União Europeia. No caso de coproduções, admite-se que as filmagens e a finalização tenham sido realizadas no país coprodutor.

As candidaturas submetidas a esses dois mecanismos podem fazer jus a uma ou ambas as categorias disponíveis de suporte: subvenção ou crédito reembolsável. Nesta última, a empresa

---

<sup>25</sup> Esse "visa" foi instituído na França em 1919. Portanto, os filmes lançados anteriormente a essa data estão isentos de cumprir esse requisito. Porém, devem ter sido, ainda assim, produzidos por empresa francesa ou de algum Estado membro da União Europeia.

responsável se compromete a ressarcir o valor que o CNC lhe concedeu, ao contrário da subvenção, que é um aporte direto que não prevê reembolso. Em tese, o tipo de suporte é determinado em função das características da obra, das suas perspectivas de distribuição e das condições econômicas envolvidas na realização do projeto, mas o crédito reembolsável praticamente não é utilizado<sup>26</sup>.

Se considerarmos o Suporte à digitalização e restauração de obras cinematográficas patrimoniais, em 2020, vinte e dois projetos foram selecionados por esse mecanismo e obtiveram concessão de aporte variando entre 6 mil e 120 mil euros cada; todos receberam financiamento pela modalidade subvenção. Em 2019, trinta e sete projetos foram contemplados, obtendo entre 2 mil e 80 mil euros cada; todos receberam financiamento pela modalidade subvenção. Em 2018, cento e sessenta e nove projetos haviam sido contemplados, obtendo entre 3 mil e 220 mil euros cada um; aqui também, todos receberam financiamento pela modalidade subvenção. Em 2017, foram cento e trinta os projetos contemplados; quatro deles apenas receberam ajuda via crédito reembolsável e um projeto, via ambos, crédito reembolsável e subvenção; todos os outros receberam financiamento via subvenção. Podemos observar claramente a partir desses números que houve, de 2017 para cá, uma forte baixa em termos de suporte a projetos de digitalização e restauração, o que reflete, em parte, um ajuste fiscal proposto pelo CNC em 2019<sup>27</sup>.

Uma vez que o CNC subvenciona a digitalização e/ou restauração da obra, algumas obrigações se impõem à empresa responsável pelo projeto, notadamente: ceder ao órgão a título gratuito e não exclusivo por uma duração igual àquela da validade dos direitos dos quais o contratado dispõe, os direitos de reprodução para uso em postos de consulta a título de pesquisa, programação da obra no contexto de projeções públicas e não comerciais (desde que acordado previamente com o contratado), empréstimo entre arquivos de acordo com as regras da FIAF, uso de excertos e fotos para fins promocionais. O contratado também tem que depositar junto ao CNC os negativos do filme digitalizado/restaurado ou o escaneamento bruto dos elementos fotoquímicos de origem. O contratado tem ainda que facilitar o acesso do CNC aos arquivos do filme eventualmente conservados no prestador de serviços (laboratório) escolhido pelo contratado.

O segundo mecanismo de apoio financeiro a produtores e distribuidores, o Suporte à digitalização e difusão de obras cinematográficas patrimoniais em vídeo e VOD, é na realidade a reunião sob um só instrumento de três formas de apoio: 1) a digitalização da obra (também disponível via modalidades de subvenção e de crédito reembolsável); 2) sua difusão em VOD

<sup>26</sup> Disponível em: [Aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine](#). Acesso em: 09 de nov. de 2020

<sup>27</sup> Disponível em: [CNC : Les aides sélectives touchées par une baisse uniforme de 5,29%](#). Acesso em: 09 de nov. de 2020

(apenas na modalidade subvenção) e; 3) difusão da obra em suporte físico (Blu-ray, apenas na modalidade subvenção). Cada uma dessas três formas pode ser demandada independentemente. A ajuda à digitalização pode chegar a até 90% do custo total dos trabalhos. Os suportes à difusão VOD e à edição em vídeo podem chegar a até 50% do valor correspondente a tais custos.

Esse mecanismo visa contribuir, entre outros, para acelerar a digitalização de obras cinematográficas e desenvolver a oferta legal desses filmes em alta definição em suporte físico ou desmaterializado -- de maneira, por exemplo, a fazer cumprir a cota reservada a filmes franceses em plataformas de streaming e oferecer aos espectadores o acesso a essas obras na melhor qualidade possível<sup>28</sup>. A empresa que submete o dossiê demandando o(s) suporte(s) à difusão têm que, obrigatoriamente, possuir os direitos para exploração em home vídeo e/ou em VOD da obra ou possuir um acordo para difusão dos filmes nessas janelas com um distribuidor, além de ter sede em território francês. Em 2020, vinte títulos foram selecionados para receber esse suporte com valores que, no caso de alguns, chegaram a vinte mil euros<sup>29</sup>.

O último dispositivo destinado a ajudar tanto produtores e detentores de direitos a recuperarem e tornarem acessíveis novamente obras de seu catálogo, quanto estimular distribuidores a colocarem filmes de patrimônio para circular é o "Mecenato para digitalização e restauração de obras cinematográficas", destinado igualmente a obras lançadas nos cinemas antes de primeiro de janeiro de 2000<sup>30</sup>. Para se valer desse benefício, o CNC se baseia no Código do cinema e do audiovisual ("code du cinéma et de l'image animée"), que regem as regras para o setor no país. Segundo o artigo quarto do dispositivo R114-1, o órgão está habilitado a buscar recursos via mecenato a fim de fazer valer sua missão<sup>31</sup>. Por meio de recursos arrecadados através desse mecanismo, o CNC assume diretamente a digitalização e restauração de obras cinematográficas. Para se inscrever, as empresas, entidades ou órgãos devem justificar possuírem os direitos da obra e o direito de acesso aos elementos originais do filme, ou serem proprietários desses elementos e possuir um acordo com o detentor dos direitos. Esses direitos devem estar válidos por pelo menos 10 anos para ao menos duas janelas de difusão.

28

Disponível

em:

<https://www.cnc.fr/documents/36995/184732/Descriptif+aide+%C3%A0+la+num%C3%A9risation+et+%C3%A0+la+diffusion+des+%C5%93uvres+cin%C3%A9matographiques+du+patrimoine+en+vid%C3%A9o+et+en+V%C3%A0D.pdf/fee59c9d-ee6a-5e60-fb63-2524ea39fbbe>. Acesso em 12 de nov. de 2020

<sup>29</sup> Disponível em: [Aide à la numérisation et à la diffusion des œuvres cinématographiques du patrimoine en vidéo et en V à D : résultats des commissions de 2019](#). Acesso em: 12 de nov. de 2020

<sup>30</sup> Disponível em: [Dispositif mécénat pour la numérisation et la restauration d'œuvres cinématographiques du patrimoine](#). Acesso em: 14 de nov. de 2020

<sup>31</sup> Disponível em: Artigo 4º do dispositivo R114-1, do Código do cinema e das imagens em movimento: [Titre Ier : Centre national du cinéma et de l'image animée \(Articles R112-1 à R114-4\)](#). Acesso em: 14 de nov. de 2020

O pagamento dos trabalhos de digitalização e restauração, nesse caso, são realizados pelo CNC diretamente ao laboratório. O órgão se compromete a entregar aos demandantes os arquivos com definição mínima de 2k, prontos para serem encodados para plataformas de VOD; supervisionar as etapas do início ao fim, envolvendo no processo o detentor de direitos e, inclusive, informando-o sobre o avanço dos trabalhos; entregar ao demandante o scan bruto do material, um arquivo master e um arquivo para difusão em VOD. Dois, entre outros, serviços inclusos nos custos bancados pelo CNC são: 1) no caso de filmes silenciosos, a gravação da trilha musical (na hipótese de existir uma partitura original) ou recriação de uma trilha e sua gravação (no caso de a partitura original ter se perdido); 2) despesas relativas ao retorno para película da versão digitalizada. É possível inscrever um mesmo projeto nos três editais.

Segundo relatório sobre o mercado de filmes de patrimônio publicado pelo CNC em outubro de 2020<sup>32</sup>, esses filmes antigos representam 35,3% das mídias físicas vendidas (no caso do mercado de home vídeo) e são 48% dos filmes disponíveis nas plataformas de streaming que atuam em território francês. Eles são também 53,9% dos filmes exibidos na TV francesa, sendo que, do total de filmes de patrimônio exibidos, 43,6% são franceses.

No que tange especificamente à difusão de filmes de patrimônio, destacamos o dispositivo de Auxílio seletivo à distribuição de obras de repertório<sup>33</sup>, destinada a títulos de qualquer nacionalidade lançados há mais de 20 anos e que, há pelo menos dez, não tenham sido objeto de relançamento em salas do território francês em novas cópias. Os filmes têm que ter recebido, na época de sua primeira exibição, uma autorização para exploração comercial (o "visa"). Para ser elegível, o orçamento de relançamento da obra não pode ultrapassar 550 mil euros e o acúmulo de aporte do Estado visando a sua distribuição não pode ultrapassar o teto de 76,3 mil euros ou 50% daquilo que está sendo aportado pelo próprio distribuidor enquanto despesas de distribuição e mínimo garantido para exploração em salas.

O dispositivo prevê uma progressão na abrangência do aporte: ele começa financiando filmes isoladamente (a empresa pode submeter vários títulos à ajuda), se suas atividades nos dois anos seguinte se mostrarem suficientemente regulares (três filmes distribuídos por ano, no mínimo), o distribuidor pode se candidatar ao aporte direto a empresas. Este último prevê duas possibilidades: apoio estrutural (visando dar suporte às empresas mais frágeis a fim de que possam se consolidar) e apoio à programação (por meio de suporte na distribuição de três a seis títulos por ano). Dentre os

<sup>32</sup>

Disponível

em:

<https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/L%E2%80%99%C3%A9conomie+des+films+de+patrimoine.pdf/2d83211c-f9ac-eab5-dce2-b1f0f8537455>. Acesso em: 20 de nov. de 2020

<sup>33</sup> Disponível em: [Aide sélective à la distribution - 2e collège \(films de répertoire\)](#). Acesso em: 20 de nov. de 2020

compromissos do distribuidor ao receber a ajuda estão: lançar o filme ao mesmo tempo em Paris e no interior do país; lançar o filme em ao menos quinze salas no território francês num período de doze meses; tornar o filme o mais acessível possível às salas *art et essai*.

No que se refere ao apoio estrutural, ele pode ser destinado a três propósitos: recrutamento de pessoal (durante um período de seis meses no mínimo); inovação e promoção, principalmente, na área digital; pesquisa e prospecção (incluindo viagens a festivais e mercados, deslocamento para acompanhar eventos em diferentes partes do território para fins de pesquisa e prospecção de novos públicos). Essa ajuda está limitada a 33 mil euros por empresa, por ano. Quanto à programação, o programa proposto pelo distribuidor deve dizer respeito a um mínimo de três e um máximo de seis filmes de repertório ou proposta de retrospectiva. Apenas para expor alguns números, em abril de 2020, nove distribuidores foram contemplados com valores que variavam de 18 mil a 136 mil euros (somados os apoios estrutural e à programação), totalizando 723 mil euros de aporte<sup>34</sup>. No ano anterior, o número de empresas foi o mesmo, nove, e o valor total do aporte foi de 724 mil euros. Já em 2018, dez distribuidores foram contemplados e o total do suporte foi de 703 mil euros.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As políticas públicas do governo francês para o setor audiovisual ocupam um lugar privilegiado entre as medidas voltadas para o campo da cultura. Assim, por exemplo, ao contrário do que acontece com outras áreas, como música, teatro e dança, há um órgão subordinado ao atual Ministère de la Culture especialmente dedicado às questões cinematográficas, se ocupando, notadamente, da regulamentação do setor, administração das verbas públicas destinadas a ele, estabelecimento de critérios para concessão de subvenções, entre outros. Esse posicionamento relativamente ao audiovisual, especialmente ao cinema, se inicia logo a partir da criação do Ministério da Cultura em 1959. Graças a esse trabalho contínuo do poder público, o cinema francês ocupa hoje um lugar privilegiado em relação a outras cinematografias: o país é o primeiro produtor de filmes de longa-metragem na Europa. Além disso, trata-se de uma área relativamente estável no país. Em termos de orçamento, ele conta com aproximadamente 670 milhões de euros por ano<sup>35</sup>, advinda,

<sup>34</sup> Os distribuidores contemplados foram: Les Acacias, Carlotta Films, Les Films du Camélia, Malavida, Mary-X Distribution, Solaris Distribution, Splendor Films, Tamasa Distribution, Theatre du Temple. Disponível em: [Résultats aide sélective à la distribution de films de répertoire : aide aux entreprises : résultats 2018](#). Acesso em: 25 de março de 2021

<sup>35</sup> Em 2019, o projeto de lei orçamentária do Ministère de la Culture previa 695 milhões de euros destinados às políticas do CNC (cf. Présentations du projet de loi des finances 2019 du Ministère de la culture). Em 2020, esse número foi de 675 milhões de euros (cf. Rapport Budget 2020 du Ministère de la culture). Para 2021, o previsto é de 668 milhões de euros ([Présentation du budget 2021 du ministère de la Culture](#), acesso em: 17 de abr. 2021).

sobretudo, como já apontamos, de uma porcentagem dos impostos cobrados sobre a atividade audiovisual no país.

Dentro das políticas públicas para o audiovisual, o governo francês também confere uma especial atenção ao seu patrimônio cinematográfico. As ações para o setor são das mais abrangentes do mundo. Por meio do dispositivo do depósito legal, ela prevê que mesmo filmes estrangeiros que tenham obtido um visto de exploração no país sejam depositados junto ao CNC, por serem eles igualmente considerados parte da cultura cinematográfica dos franceses. Além disso, quando se refere à valorização do patrimônio cinematográfico do país, o Estado também inclui aí a previsão de que os filmes estejam acessíveis, sejam mostrados e vistos. Assim, a política audiovisual francesa confere especial atenção a ações de difusão, reconhecendo o engajamento daqueles que se dedicam à exibição de filmes de repertório e realizam junto ao público um trabalho pedagógico e de formação do olhar. Tal preocupação é especialmente notável nas políticas públicas voltadas para o suporte às pequenas salas de cinema independentes espalhadas pelo território francês.

Conforme afirma Prats, o patrimônio é uma construção social, tanto é assim, que ele não se produz em todas as sociedades e não acontece da mesma maneira em diferentes lugares (PRATS, 1997, p. 19-20). Aqui, procuramos enquadrar a trajetória de engajamento do Estado francês em relação àquilo que ele passa, principalmente a partir da segunda metade do século XX, a considerar enquanto seu patrimônio audiovisual -- ou, falando de maneira mais justa, patrimônio da sociedade francesa tutelado pelo Estado. O conceito não permanece o tempo todo estanque, ele evolui ao longo das décadas, mas é preciso apontar que existe uma precocidade relativa do Estado francês no que tange a essa preocupação, em parte, como aqui apontado, devido ao próprio pioneirismo da existência de um ministério da cultura francês. Tal conjuntura, certamente, contribuiu para que, hoje, as políticas patrimoniais francesas para o audiovisual atingissem o patamar de uma das mais bem estruturadas do mundo, abrangendo instituições sólidas e uma relativa sustentabilidade para o setor privado envolvido.

## REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun, **The Social life of things – Commodities in Cultural perspective**, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BORDE, Raymond; BUACHE, Fred. **La Crise des cinémathèques... et du monde**, Lausanne: L'âge d'homme, 1997.

BORDE, Raymond. **Les Cinémathèques**, Lausanne: L'âge d'homme, 1983.

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE. L'économie des films de patrimoine. Out/2020. Disponível em: <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/L%E2%80%99C3%A9conomie+des+films+de+patrimoine.pdf/2d83211c-f9ac-eab5-dce2-b1f0f8537455>. Acesso em: 20 de nov. de 2020; 12 de abr. de 2021

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE. Rapport d'activité 2019. Jul/2020. Disponível em: <https://www.cnc.fr/documents/36995/168959/Rapport+d%27activite%CC%81+2019.pdf/b800637f-6dd0-4561-8c38-43adb2219959>. Acesso 03 de nov. de 2020

CRETON, Laurent. **Cinéma et marché**, Paris: Armand Colin/Masson, 1997.

\_\_\_\_\_. **L'économie du cinéma**, 4a ed., Paris: Armand Colin, 2009.

LE ROY, Éric. "L'accès aux collections des archives françaises du film". **1895 : bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma**, Paris, n. 41, pp. 195-203, 2003.

LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle. "Les cinémathèques-musées au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1936-1968)." **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília-DF, v. 8, n. 15, pp. 30-48, 2019.

\_\_\_\_\_. "Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français." **1895 : bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma**, Paris, n. 2, pp. 50-69, 2016.

MINISTÈRE DE LA CULTURE. Présentations du projet de loi des finances 2019 du Ministère de la culture. Set/2018. Disponível em: <https://www.culture.gouv.fr/Media/Actualites/2018/Seper-dtembre/Dossie-presse-Budget-2019>. Acesso em: 17 de abr. 2021

MINISTÈRE DE LA CULTURE. Budget 2020 du Ministère de la culture. Set/2018. Disponível em: <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Dossiers-de-presse/Budget-2020-du-ministere-de-la-Culture>. Acesso em: 17 de abr. 2021

PETON, Gaël, VEZYROGLOU, Dimitri. La politique française du cinéma au moment du rattachement du Centre national de la cinématographie au ministère des Affaires culturelles (1957-1962). In: VEZYROGLOU, Dimitri (dir.). **Le cinéma : une affaire d'État. 1945-1970**, Paris: La Documentation Française, 2014.

PRATS, Llorenç. **Antropología y patrimonio**, Barcelona: Ariel, 1997.

SAUVAGET, Daniel. L'Argent de l'État et la filière cinématographique française. In: CRETON, Laurent. **Le Cinéma et l'argent**, Paris, Nathan, 1999.

SOUZA, Ana Paula da Silva. **Dos conflitos ao pacto: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI**. 2018. 294 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas, Campinas, 2018.

TRAUTMANN, Catherine. Diversité culturelle et Exception culturelle. **Lettre d'information: Ministère de la communication et culture**, Paris, n. 56, Nov. 1999.

### Informações sobre o Artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:** <Não se aplica.>

**Fontes de financiamento:** <Não se aplica.>

**Apresentação anterior:** <Não se aplica.>

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** <Não se aplica.>

### Liciane Timoteo de Mamede

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Multimeios da Unicamp. Possui mestrados em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (2014) e em Valorização do Patrimônio Audiovisual pela Universidade Paris 8 (2017), com período de mobilidade na Universidade Nova de Lisboa e estágios nos festivais Il Cinema Ritrovato, organizado pela Cineteca di Bologna e Toute la mémoire du monde, organizado pela Cinémathèque Française.

**E-mail:** [liciane.mamede@gmail.com](mailto:liciane.mamede@gmail.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-7886-2351>