FILME VELHO: OURO DE TOLO

Carlos Augusto Calil

A conservação de filmes nunca existiu em nosso país. A coleta sistemática — ou ocasional — do material cinematográfica não impediu sua deterioração. Já se disse que a falta de condições adequadas à preservação de filmes, responsável pelos dois incêndios da Cinemateca Brasileira, em 1957 e 1969, colocava em questão a política de prospecção então desenvolvida. Não foi temerário reunir os filmes para permitir que apenas um incêndio destruísse todo o material relativo a uma época ou a um cinegrafista? Este contra-senso aparente fazia parte do jogo. Daquele mesmo jogo-de-azar que logrou salvar da destruição do tempo um acervo significativo de películas que representam hoje o patrimônio mais valioso do cinema brasileiro. O ato de reunir filmes, embora tenha se revelado temerário, jamais poderá ser censurado. Pois bem, aquela situação que favoreceu a ocorrência dos dois incêndios permanece inalterada em São Paulo, e creio que é identicamente desfavorável no Rio de Janeiro. Mudaram certas condições de superfície, mas o âmago do problema resta intocável. Explico: de dez anos a esta data surgiu entre alguns mais esclarecidos funcionários do governo a idéia de que o documento precisa ser preservado, o país anda desmemoriado, é preciso salvaguardar a Memória Nacional, um dos pilares em que se assenta o edifício da Identidade Cultural do Brasil. No caso específico do cinema, considere-se ainda que a televisão abriu recentemente novo mercado para o produto um tanto ou quanto desvalorizado do filme antigo, de estória ou registro. Se assim não fosse como se poderia explicar a volúpia que cerca hoje o trabalho dos catadores-de-filme-antigo? Ou então como admitir o fato de que a Cinédia, depois do malogro de sua viagem paulista, impelida pela fraca brisa que a trouxe à terra da Vera Cruz, tenha se desfeito de seu precioso acervo de fitas, desacreditando no futuro de sua produção? Todos conhecem a história da Cinédia: não admira pois a filha de Adhemar Gonzaga procurar desesperadamente reaver os títulos que compuseram a produção mais rica da companhia.

A ação, sempre generosa, desenvolvida pelas duas grandes cinematecas, a do Rio e a de São Paulo, precisa ser reconhecida e apoiada irrestritamente. O compromisso delas é com o filme, com o documento histórico filmado; não têm interesses comerciais e nem pretendem fazer concorrência a produtores. Somente uma mobilização geral do poder público e dos empresários do cinema conseguirá criar uma infra-estrutura de cinemateca que preste serviços de conservação e de restauração de filmes antigos e contemporâneos. Quando se fala em cinemateca imediatamente se pensa em filme antigo. Não se lembram os fazedores de filme do momento de cuidarem dos seus negativos para que eles durem um pouco mais que a compulsória dos dez anos — vida média de uma película colorida deixada ao sabor da temperatura do trópico. Estas questões têm que ser enfrentadas por todos os que se sentem responsáveis pelo mercado cultural do filme brasileiro.

O engodo da recuperação de filmes antigos

Não dispondo de infra-estrutura técnica adequada para tratar dos seus filmes, as cinematecas e os pesquisadores valem-se dos laboratórios comerciais na execução dos trabalhos de recuperação. Ora, qualquer indivíduo que tenha freqüentado um laboratório comercial brasileiro está plenamente consciente de que este não quer, e não pode, aplicar no filme antigo as técnicas necessárias. Há, acima de tudo, uma profunda incompatibilidade entre o filme velho e o laboratório comercial brasileiro: um carece de lento e delicado tratamento de revitalização, o outro oferece serviços de pronto-socorro. A qualidade dos filmes recuperados geralmente é muito ruim porque feita sem um particular estudo de aproveitamento do equipamento moderno e da infra-estrutura disponível. Por comodidade, ou por ignorância, recuperação de filme é lavar e copiar. Os sintomas mais freqüentes deste descaso estão nas cenas com intertítulos virados pelo avesso, contratipos fora-de-quadro, filmes mudos copiados com janela de filme sonoro etc. Sem contar que os tratamentos anteriores à copiagem, tais como restauração das perfurações, do contraste original, interrupção da hidrólise da gelatina no filme nitrato, recuperação do plastificante do filme acetato, entre outros, não são jamais cogitados.

Todas estas causas e muitas outras, de ordem eminentemente circunstancial, levaram a Fundação Cinemateca Brasileira a diligenciar recursos para constituir ela própria, sem luxos nem importações, um pequeno módulo de laboratório técnico de restauração do filme branco-e-preto. Este módulo, em funcionamento há apenas dois meses, tem se dedicado à recuperação de filmes brasileiros que foram considerados perdidos definitivamente como **Rio 40 Graus** e **Agulha no Palheiro.** As dificuldades são inumeráveis numa entidade que vive com parcos recursos e não dispõe ainda de estrutura sólida que dê conta de seus novos encargos. Todo este

esforço está comprometido na raiz; de que adianta restaurar **Rio 40 Graus** para mais dez anos? O filme restaurado continua submetido à atmosfera ambiente tanto quanto seus colegas não restaurados. Investe-se soma considerável na restauração individual de um título, perde-se de vista o investimento coletivo, maior em primeira instância, mas certamente mais lucrativo em termos de acervo. Neste raciocínio a aritmética é soberana: é melhor gastar mais para salvar 20.000 títulos que iludir-se com pequenos tratamentos de recuperação dos filmes em estado mais adiantado de decomposição. Porque a restauração não é a solução. Enquanto se recupera um filme outros cem permanecem em decomposição. Nunca haverá dinheiro suficiente para recuperar tudo. A solução aponta para o lado da conservação. O país produz cerca de cem filmes de longa-metragem por ano e não pode esperar mais para ter depósitos climatizados especialmente construídos para abrigar filmes.

Os planos da Cinemateca Brasileira

A Cinemateca Brasileira, que nunca teve sede nem construções próprias para seu funcionamento — está há vinte anos espalhada em barracões de alvenaria no Portão 5 do Parque Ibirapuera — recebeu recentemente a promessa de solução para o problema de suas acomodações. Até o final deste ano espera-se uma decisão que distribua as atividades da Cinemateca entre a cidade de Jundiaí e o bairro do Jabaquara em São Paulo. Uma vez que se tenha o chão para construir, inicia-se uma campanha de captação de recursos para o levantamento das edificações especializadas no acondicionamento de películas cinematográficas. E mediante um sistema jurídico bem fundamentado de depósito, que resguarde ao produtor seus direitos de exploração comercial — a exemplo do que faz hoje o Serviço dos Arquivos do Filme do Centro Nacional de Cinematografia francês —, a Cinemateca poderá oferecer um serviço de locação de área climatizada. Quando este estágio for alcançado, solidificada nessas duas atividades complementares, a restauração e a conservação, a Cinemateca Brasileira deixará de ser a promessa que alguns brilhantes intelectuais, com vistas largas para o futuro, legaram ao país, nos idos dos anos 50.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS SOBRE O CURTA-METRAGEM "TCHAU, BRÁS"

Do ponto de vista técnico, "Tchau, Brás" foi uma experiência de produção em 35mm de baixo custo. Filmado em cerca de 12 horas, divididas em três dias, foi fotografado com película "vencida" e teve seu processamento de edição com utilização de bandas magnéticas perfuradas de 16mm. Para isto foi utilizada uma mesa de montagem de 35/16mm e acarretou uma razoável economia de material.

Ao nível técnico fotográfico, o problema que se colocou desde o início foi a filmagem noturna da festa, na rua, em frente à igreja de N. S. de Casaluce. As condições de luz eram insuficientes, pois a iluminação da festa era baseada em fileiras de lâmpadas pequenas que atravessavam a rua de lado a lado.

A idéia de se iluminar o local com luzes de cinema foi descartada por dois inconvenientes: primeiro, a perda da "naturalidade" da iluminação da festa, e segundo, devido ao grande equipamento de iluminação que deveria ser instalado no local: um mínimo de 15 a 20 colortrans de 1 000 watts.

A simples puxada do filme também não seria a solução ideal, na medida em que os laboratórios puxam no máximo 2 stops, o que não seria o bastante dada a elevada subexposição.

Em conversa com Josef Illés, um dos mais experientes técnicos de laboratório no Brasil, optamos por um procedimento que antes de tudo seria uma experiência: a sensibilização da película através o mercúrio. Segundo Josef, a película original (no nosso caso, Fuji FG64 ASA e Fuji HS 250 ASA, p/b, 35mm) após o procedimento passaria a ter uma sensibilidade por volta de 1 000 ASA. E assim foi feito.

A sensibilização se faz na relação de 5 gramas de mercúrio vivo para 500 pés de película. Afrouxa-se o rolo de fil-