

IMPORTÂNCIA E URGÊNCIA DA CONSERVAÇÃO DE FILMES

"Todo *filme de ficção*, com o tempo, acaba se transformando num *documentário*". A frase, de Jurandyr Noronha, resume com perfeição a importância de conservar para o futuro a produção cinematográfica de um país. No Brasil, nem os próprios produtores jamais se preocuparam muito com o assunto — e as conseqüências disso, para a cultura nacional, foram desastrosas: Há alguns anos desenvolve-se um difícil e abnegado trabalho de recuperação de filmes antigos, por parte de pessoas e entidades. Mas os técnicos já admitem que o problema maior não é nem mesmo o passado, do qual grande parte está irre recuperavelmente perdida, como num monumental incêndio. A pergunta principal que se coloca agora é a seguinte: como salvar do mesmo destino todos os filmes longos e curtos, de ficção e documentários, que são produzidos *hoje*, quase todos *coloridos* — detalhe que torna o problema ainda mais complexo? O que está sendo feito *no presente*, tendo em vista o futuro, no campo da conservação de filmes?

O Editor

CONSERVAÇÃO DE FILMES

O Incêndio do Museu de Arte Moderna (MAM) — que em julho deste ano destruiu um acervo inestimável para as artes plásticas do País — alertou os mais diversos segmentos sociais para a grande tarefa de preservar a memória nacional, em todos os seus aspectos, em todos os seus níveis. E no que se refere ao cinema — arte e documento — a tragédia do MAM remeteu à de 1957, em São Paulo, quando um incêndio, provocado pela combustão dos filmes de nitrato de celulose, destruiu a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

As condições que, naquela ocasião, permitiram que acontecesse o incêndio subsistem hoje na Fundação Cinemateca Brasileira (que é o prolongamento da filmoteca do MAM paulista) e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Isso, sem falar no incêndio que, em 1969, atingiu a Cinemateca Brasileira, destruindo cerca de 1.500 latas de filmes.

Mas não é só a possibilidade da ocorrência de desastres que compromete a memória fílmica do País: o tempo, a falta de preparo técnico para tratar do problema, a sempre presente falta de verbas e de espaço, também contribuem para que obras como *Barro Humano*, de Ademar Gonzaga, *Favela dos Meus Amores*, de Humberto Mauro, *João Ninguém*, de Mesquita, *Alô, Alô, Brasil e Coisas Nossas*, de Wallace Downey, *Banana da Terra*, de Ruy Costa, as duas versões de *O Guarani*, de Vitório Capellaro, e tantos outros documentos de uma época — já muito comprometidos pela ação do tempo — corram o perigo de se perderem totalmente, de se tornarem irre recuperáveis.

Sobre isso, sobre o que ainda se pode fazer, sobre as dificuldades em fazê-lo, FILME CULTURA ouviu quatro dedicados especialistas no assunto — Alex Viany, Jurandyr Noronha, Cosme Alves Netto e Carlos Augusto Machado Calil — todos de acordo quanto a um ponto: a hora é esta. Temos de lançar um alerta de caráter nacional: vamos salvar o que ainda pode ser salvo da nossa memória cinematográfica, usando todos os meios possíveis para alertar o público sobre o valor dos documentos antigos relativos ao cinema e procurando sensibilizar as autoridades para o caráter fundamental da ajuda ao trabalho quase solitário e às vezes esquecido das cinematecas.

FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

— Ao fim de certo tempo, todo filme de ficção acaba se transformando em um documentário. Você vê hoje as fitas carnavalescas e

elas passam a ser um documento do rádio e da música popular brasileiros. E mesmo filmes mais sofisticados que pretendiam até não serem filmes populares, como *Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo Vianna (1935), acabam documentando o que era a grã-finagem da época, como as mulheres se vestiam e se penteavam, os móveis, a arquitetura e a própria visão de um determinado período de nossa sociedade.

Quem afirma é Jurandyr Noronha, pioneiro também na preocupação com os cuidados necessários à conservação dos nossos filmes. Em 13 de julho de 1948, ele publicou na revista *Cena Muda* o primeiro trabalho no Brasil sobre o assunto: *Indicações para a Organização de uma Filmoteca Brasileira*. Voltou à questão, pela imprensa, em FILME CULTURA n.º 2, com o artigo *Uma Alegria Selvagem*, no qual relata



Jurandyr Noronha.



Desfile de 7 de Setembro de 1910, filmado por Afonso Segretto. Única parte encontrada do vasto material que ele filmou no Brasil. A cena foi incluída no filme *70 Anos de Brasil*, documentário de longa metragem de Jurandyr Noronha.

sua experiência de pesquisador e a emoção do encontro de um rico material sobre Santos Dumont. E, de novo, no n.º 12 da revista, escrevendo sobre *A Técnica de Preservação de Filmes*.

Com a sua experiência de cineasta, documentarista, autor de 34 filmes, 16 dos quais com utilização de material de arquivo, e organizador — durante o período em que dirigiu o Departamento do Filme Educativo do ex-INC — do primeiro depósito climatizado para filmes-matrizes da América do Sul, Jurandyr Noronha continua:

— A conservação de filmes é um assunto que exige grandes recursos materiais. Por isso, acho imprescindível que se faça um levantamento de tudo o que existe e que se dê uma ordem prioritária para que sejam salvos aqueles filmes de importância histórica, tomando-se por base, evidentemente, o estado em que cada um se encontra, porque, muitas vezes, um filme de valor histórico inferior está em estado de deterioração mais avançado e passa a ter prioridade na restauração.

— É muito importante — frisa o atual chefe da Divisão de Pesquisa e História do Cinema do Departamento de Documentação e Divulgação da DONAC, Embrafilme — que haja uma maior disseminação de conhecimentos técnicos. Nós temos um único caso de uma pessoa que tenha feito um estágio no exterior, que é o de Carlos Augusto Machado Calil, da Cinemateca Brasileira, de São Paulo. O mais são pessoas assim como eu que se têm valido do que vamos encontrando nas bibliotecas e nas revistas técnicas que nos chegam. Somos especialistas autodidatas. Esta-

mos aprendendo de uma maneira muito empírica, fazendo tudo com muito amor, mas sem nenhum recurso. Acho que a formação de gente no exterior, os estágios nas grandes cinematecas do mundo, é algo muito importante.

Jurandyr Noronha defende a idéia da concentração de todo o material fílmico já encontrado no País numa única entidade, especialmente criada para tal fim — tese também defendida por Carlos Augusto Machado Calil — chamando a atenção para o fato de que isso deveria ser resolvido “num simpósio a ser realizado com representação de todas as entidades e pessoas que estão diretamente ligadas ao assunto, incluindo-se aí, evidentemente, a Embrafilme e o Concine, e durante o qual se definisse uma filosofia de trabalho e uma política cinematográfica brasileira a respeito da conservação de filme nacional”.

— Creio — explica ele — que se deveria ter todo o material já recuperado sob proteção, num depósito centralizado, ainda que os centros regionais tivessem cópias desses filmes para exibição e consulta. É imprescindível a criação de um grande centro nacional de conservação de filmes, onde os estudantes brasileiros, os pesquisadores, os visitantes estrangeiros, pudessem ter uma idéia de como foi o Brasil, que o cinema, mais do que a fotografia, pode documentar. Nos países onde a cinematografia já alcançou um estágio mais avançado, isto existe. Evidentemente, no Brasil esse Centro teria características peculiares. Nós não poderíamos copiar tudo segundo um modelo estrangeiro. Teríamos que possuir características informadas pelas nossas condições de trabalho e nossos problemas espe-

CONSERVAÇÃO DE FILMES



Cenas da Revolução de 1924, registradas, provavelmente, pelo Major Thomaz Reis (material de arquivo utilizado por Jurandyr Noronha no filme *70 Anos de Brasil*).

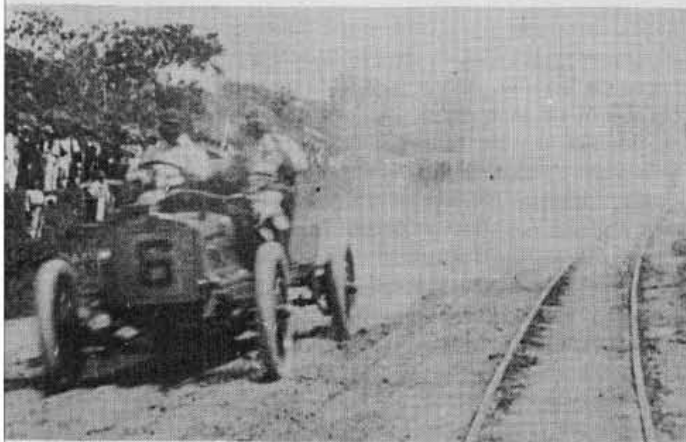
cíficos. O importante é que se inicie já um esforço de recuperação da nossa memória cinematográfica.

Esse esforço do qual fala Jurandyr Noronha, aliás, é uma constante de toda a sua obra, principalmente no que se refere à recuperação e preservação dos filmes de Humberto Mauro, seu interesse maior:

— No final da administração de Flávio Tambellini no INC — conta Jurandyr Noronha — foi feito um depósito climatizado, com umidade relativa e temperatura controlada para filmes em preto-e-branco. Posteriormente, foi construído outro depósito, um pouco maior, com as mesmas condições de umidade e temperatura controlada, mas também para preto-e-branco, porque para filme colorido nós não temos condições de preservação. Quanto aos filmes de Mauro, conservados no depósito da Embrafilme, felizmente, em sua maior parte, estão fora de perigo. Toda a sua obra foi passada para acetato quando surgiu esse processo. Dos 11 longas-metragens de Mauro, perdidos mesmo estão *Na Primavera da Vida*, seu primeiro filme,

Valadião, *o Cratera*, feito numa *pathé-baby*, por iniciativa de um grupo de amadores de Cataguzes, *Favela dos Meus Amores*, que mereceu uma crônica de Jorge Amado, na época, e *Cidade Mulher*. Dos 213 curtas-metragens, praticamente conservamos quase tudo, com várias cópias que são constantemente exibidas através da nossa seção de distribuição do Departamento do Filme Cultural.

— Além disso — lembra Jurandyr Noronha, autor, com material todo de arquivo, de *70 Anos de Brasil* — a Embrafilme, por intermédio do Departamento de Documentação e Divulgação, órgão do DONAC, forneceu verbas à Fundação Cinemateca Brasileira para recuperação de diversos filmes, podendo ser citados: *Rio 40 Graus*, de Néelson Pereira dos Santos, *Canto do Mar*, de Alberto Cavalcanti, *Argila*, de Humberto Mauro, e *Cidade Ameaçada*, de Roberto Farias. Além disso, empresas produtoras, como a Cinédia, receberam verbas para a recuperação de filmes. No caso da Cinédia, foram recuperados *Mulher*, de Octávio Gabus Mendes, *Pureza*, de Chianca de Garcia, e *Onde Estás, Felici-*



1909: primeira corrida de automóveis no Brasil, filmada por Paulino Botelho, irmão de Alberto Botelho — que participava, juntamente com Francisco Serrador da competição organizada pelo Automóvel Clube, em São Gonçalo.

dade?, de Mesquitinha. A própria Embrafilme responsabilizou-se pelos trabalhos técnicos do filme de autoria dos irmãos Del Pichia sobre a visita, em 1925, do então Presidente do Estado de São Paulo à cidade de Taubaté, bem como de uma reportagem sobre o enterro do Barão do Rio Branco. Foram trabalhados difíceis porque a base filme já estava quebradiça e a emulsão começava a se deteriorar.



Alex Viany dirigindo *A Noiva da Cidade*.

Alex

PERDER E ACHAR

Cineasta, jornalista, historiador, pesquisador, editor de cinema das enciclopédias Delta Larousse e Mirador, autor do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Viany realizou, em 1978, o média-metragem *Humberto Mauro*, utilizando-se apenas de material de arquivo do cineasta mineiro, que homenageou em *A Noiva da Cidade*, longa-metragem recém-concluído. É ele quem diz:

— Sob o aspecto histórico, é bom que se diga que praticamente perdeu-se tudo no cinema brasileiro, desde que se começou a filmar aqui em 1898, até a década de 30. Acho que se dissermos que se perdeu cerca de 80 ou 90 por cento, não estaremos exagerando. E isso em termos de perda total do material. Por exemplo, de todo o extenso material de Afonso Segretto, provavelmente o primeiro a filmar no País, até agora só se encontrou a sequência de uma parada, que Jurandyr Noronha utilizou no seu filme *70 Anos de Brasil*. No entanto, Segretto filmou desde que entrou na Baía de Guanabara até não se sabe bem quando, pois sua própria pista desapareceu, quando ele voltou para a Itália.

— A coisa mais antiga que existe entre nós — continua Alex Viany — são as *Atualidades*, de 1909-1910: no Rio, o material de Segretto, e, em Belo Horizonte, o de Aristides Junqueira, sendo que deste último se perdeu quase tudo. Isto na parte documental. Na área da ficção, é tudo mais incrível ainda, porque daquele surto que houve no Rio de Janeiro entre 1909 e 1912 nada se encontrou até o momento. O filme mais antigo que temos recuperado é de 1913, *Os Olhos do Vovô*, realizado em Pelotas, Rio Grande do Sul, e encontrado recentemente por Jesus Pfeil. Até então, o mais antigo era *Exemplo Regenerador*, de Medina, de 1919. Wallace Downey, que produziu *Coisas Nossas* (1930), desaparecido, e, depois, com a Cinédia, a série carnavalesca, de *Alô, Alô, Brasil* (1935), também desaparecido, e *Alô, Alô, Carnaval* (1936) e na Sonofilmes, *Banana da Terra*, além de outros filmes perdidos, voltou aos Estados Unidos, onde morreu. Então, eu pergunto: será que ele não levou cópias desses filmes que ainda devem estar por lá? Afinal, foram filmes que fizeram sucesso e dos quais se tiraram várias cópias. Inclusive, deve haver no Brasil alguma ainda não localizada.

— De *Favela dos Meus Amores* (1934), de Humberto Mauro — continua Alex Viany — não restou nada e, no entanto, dele foram feitas 12

CONSERVAÇÃO DE FILMES

cópias para o lançamento, em 1935. Na época, esse número de cópias era grande e, depois, o filme foi relançado, com novas cópias. Mauro conta que demorou um pouco a retirar o negativo e todo o material que tinha na Brasil Vita Filmes e aí ocorreu o incêndio que destruiu tudo. Mas estaria todo o material lá?

Nem tudo, porém, está perdido para o diretor de *Agulha no Palheiro* (1953), "graças aos esforços do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro e à dedicação de colaboradores particulares, sem contar com o apoio dos cineclubes e de outras entidades".

— Isto é que nos dá a esperança de que se localize muita coisa mais. Entretanto, é muito grande a parte que se perdeu irremediavelmente, como o material depositado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, que já sofreu dois incêndios. E quando não é o fogo é a água. O exemplo, no caso, é o do material de Almeida Fleming, deixado no Rio quando ele foi para São Paulo e que acabou sendo destruído por uma enchente. Temos de correr para salvar tudo o que está depositado. É uma coisa urgente e que tem de ser feita imediatamente.

Alex Viany deposita grandes esperanças na pesquisa que, já há algum tempo, o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro vem realizando onde quer que seja possível, mas que ainda não atingiu todo o País. E justifica essa esperança com o exemplo de Eduardo Coutinho que, há pouco tempo, foi fazer uma filmagem na ilha do Bananal e encontrou lá dois filmes rodados por Edson Chagas, um dos pioneiros que andaram filmando pelo Brasil afora.

— O caso — insiste — é o de se pesquisar todas essas pequenas cidades, Brasil adentro, onde foram feitos filmes de interesse local. Só que, para isso, precisamos, em primeiro lugar, de verba. De dinheiro para recuperar o que já foi encontrado e financiar novas pesquisas. Em segundo lugar, precisamos fazer uma campanha intensa, usando, inclusive, a televisão, no sentido de se apelar para todos que possuam filmes, fotografias, documentos, jornais antigos, não jogarem fora essas coisas. Para isso, para evitar isso, temos as cinematecas, que redescobrem nesse lixo aparente muito de precioso.

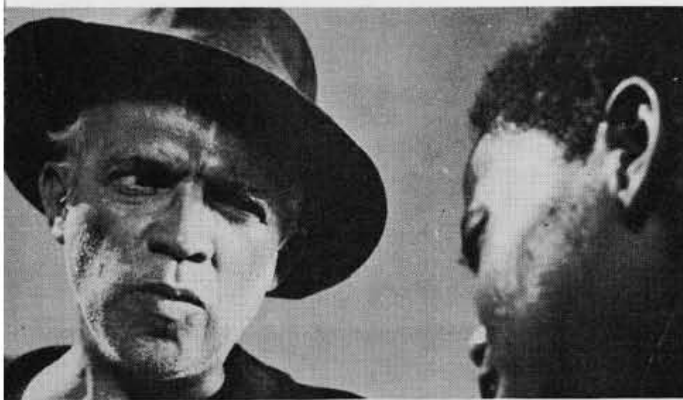
— Adhemar Gonzaga — lembra Alex — contava que, uma vez, em contato com os filhos ou os netos de Benjamim Oliveira, que foi um palhaço de circo que também fez cinema (chegou a filmar uma versão do drama que encenava baseado em *O Guarani*), soube que os últimos pe-

daços dos filmes por ele feitos haviam desaparecido porque serviam de brinquedo para as crianças da família. Às vezes, a falta de espaço, decorrência da vida moderna, obriga as pessoas a se desfazerem de coisas antigas. Pode parecer brincadeira, mas não é: o próprio Eduardo Coutinho, cineasta veterano, foi obrigado a fazer isso e ainda me disse: "Joguei fora até umas fotos nas quais você aparece". Isso significa que o movimento de preservar deve começar por nós mesmos, homens de cinema. Todo o material filmado e não utilizado deve ser guardado.

Como diretor, Alex Viany já foi vítima de uma série de perdas ou de quase perdas. Ao retornar de sua estada em Hollywood, por exemplo, participou do longa-metragem *Aglaia*, de Ruy Santos, que não chegou a ser concluído e do qual não possui sequer uma foto.

— Aliás — diz o historiador cinematográfico e jornalista — esses filmes inacabados constituem um problema que deve ser estudado também. *Agulha no Palheiro*, de 1953, meu primeiro filme, teve o seu negativo encontrado por acaso, por Mário Latini, em cima da caixa d'água da antiga Flama, que depois serviu de estúdio para a extinta TV Continental. Latini me deu os negativos de imagem e som separados e mais duas cópias em 16mm. A cópia de Roberto Bataglin foi parar em Portugal e a minha desapareceu misteriosamente, mas eu estava tranqüilo porque ainda tinha os negativos. Aí é que entra o Calil, da Cinemateca Brasileira, de São Paulo, e verifica que algumas partes, filmadas em nitrato, tinham se deteriorado, e as partes em acetato (o filme mistura nitrato e acetato) haviam sofrido encolhimento. Precisávamos, então, de alguma cópia para contratipar. Conseguimos a que estava em Portugal. Depois disso, a minha reapareceu recentemente em Porto Alegre. Agora o filme está recuperado, felizmente.

— Meu segundo filme, *Rua Sem Sol* — continua Alex Viany — está conservado, mas *Sol Sobre a Lama*, de 1962, sofre o problema de ser colorido, o que o torna muito mais difícil de conservar, porque o processo é muito caro. Aliás, mesmo em Hollywood, eles têm dificuldades financeiras para manter, como no original, a cor das obras mais importantes. Esse meu filme, que foi montado e teve partes refilmadas à minha revelia, me levou a uma briga com os produtores, que acabou na Justiça, onde ganhei. Ganho moral, apenas. Dizem — e isso precisa ser investigado — que o negativo está num laborató-



Sady Cabral e um vendedor de amendoim em *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos.

rio, mas, sabendo-se como os laboratórios conservam esses negativos, realmente não tenho muita esperança de recuperá-lo.

A partir de sua experiência pessoal, Alex Viany levanta outros exemplos, como o caso da produção internacional *Rosa dos Ventos* (Die Windrosen), com episódios em cinco países. O brasileiro, que deveria ter sido dirigido por Alberto Cavalcanti, acabou sendo dirigido por ele, Alex, mas o filme nunca veio para o Brasil. Sabe-se da existência de uma cópia no Paraguai, mas da qual agora não se tem notícia. Na Alemanha Oriental há cópias e "seria possível uma troca, a nível de cinematecas, mas isso não foi realizado".

Outro exemplo citado por Alex Viany é o de um projeto — também originário da Alemanha Oriental — de uma co-produção internacional sobre a fome no mundo, "da qual, é bom frisar, o Brasil foi um dos poucos, ou o único, a realizar o seu episódio, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos". Esse material foi montado, posteriormente, com o nome de *Fome*, pelo cineasta alemão Karl Gass. No Brasil, não há uma cópia sequer do filme.

— A partir dessas experiências — diz Alex — levanto várias questões: precisamos pesquisar e recuperar obras feitas por brasileiros no estrangeiro, ou em regime de co-produção e, ainda, trabalhos realizados para companhias estrangeiras (afinal, devemos nos lembrar que alguns dos nossos pioneiros, como Botelho e outros, certamente trabalharam para jornais de atualidades no exterior) e aquilo que os cineastas estrangeiros filmaram aqui. Isso, sem esquecer a necessidade de se pesquisar noutros países o que possa haver por lá de material brasileiro. É possível que exista algo em alguma cinemateca lá fora ou nessas companhias que vendem material de estoque, as *stock-shots*.

Uma coisa que intriga Alex Viany até hoje é um filme chamado *Nas Selvas de Mato Grosso*, que ele localizou através de um anúncio. Pelo que leu, deduziu que o filme não é brasileiro, que alguém esteve aqui filmando e que depois houve uma exibição comercial. E, daí para frente, nada mais se sabe. Outro caso — lembrado pelo diretor e crítico — é o de Aristides Junqueira, "provavelmente o primeiro homem a filmar

nossos índios e a representar o País no exterior, senão oficial pelo menos oficialmente". Em 1910-1911, ele foi a Turim e lá exibiu um filme seu chamado *Minas Gerais*, projetado também em Nyon, na França. Essas informações foram recolhidas em jornais e publicações da época e Alex acha possível que a cópia deste filme "ainda esteja por lá".

Alex Viany considera, ainda, importantíssima a adoção, pelo Brasil, do instituto do *depósito legal*, inclusive abrangendo filmes de televisão e videotapes, "porque também as companhias de TV pouco preservam de sua própria memória, mesmo as consideradas gigantes". E, em termos práticos e imediatos, sugere:

— Talvez pudéssemos estudar uma fórmula, em termos legislativos, que permitisse a aplicação de dinheiro de pessoas físicas ou jurídicas na recuperação de filmes importantes para a memória nacional, com abatimento do total empregado no Imposto de Renda. Creio, até, que nossa legislação já prevê algo similar, mas, infelizmente, como tantas outras leis e decretos, este não pegou. Ou não foi bem entendido pelo público. Seria, então, o caso de se reativar essa lei e de interessar as pessoas em empregar o seu dinheiro em favor da recuperação da nossa memória nacional. Quem sabe apareceriam alguns mecenas interessados nisso? Convém lembrar, aliás, que a importância da preservação de filmes não interessa apenas à arte cinematográfica. É impressionante constatar como se modifica toda uma visão do nosso próprio país, quando se tem a oportunidade de ver esses filmes recuperados sobre as revoluções das décadas de 20 e 30. A imagem viva em movimento dá mais dimensão à História.

A BUSCA DO PASSADO

— O cinema no Brasil foi uma realidade exuberante. Filmava-se tudo. A Cronologia Cinematográfica Brasileira, editada recentemente pela Cinemateca do MAM e pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, registra (e são dados apenas aproximados) a produção de mais de 250 filmes em 1910, por exemplo. Com a entrada maciça do cinema estrangeiro, em 1913, a produção nacional caiu bastante, mas nunca esteve em níveis considerados baixos. O resultado mais grave dessa invasão foi o gradativo esquecimento da história do nosso cinema e a perda quase total (mais de 90 por cento) dos filmes dessa história.

CONSERVAÇÃO DE FILMES

As palavras são de Cosme Alves Netto, Diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, membro do Conselho de Cinema do Museu da Imagem e do Som (RJ), membro da Comissão de Implantação de Cinematecas em Países em Vias de Desenvolvimento, criada pela Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF) e cuja preocupação maior hoje é a de "retrair essa história perdida, localizar e restaurar o pouco que ainda possa existir, recolher os elementos que permitam uma imagem visual do nosso passado".

Ele lembra que a história do cinema brasileiro começou com Afonso Segretto, em 1898, e que a partir daí se filmou com intensidade, nos anos 10 e nos anos 20. A produção não se concentrava, como hoje, no eixo Rio-São Paulo, mas era um fenômeno nacional: filmava-se de Manaus a Pelotas. Os mais antigos filmes nacionais localizados e restaurados datam de 1909 e 1913 e são, respectivamente, o documentário *Reminiscências*, de Aristides Junqueira (Belo Horizonte) e fragmentos do filme de ficção *Os Olhos do Vovô*, de Francisco Santos (Pelotas).

— Até o início da década de 60 — diz Cosme Alves Netto — a cultura cinematográfica brasileira refletia a alienação causada por essa perda de memória: conhecia-se a fundo a história dos cinemas americano, francês, soviético e os filmes realizados pelos seus pioneiros eram acessíveis, com relativa facilidade. Mas nós éramos inteiramente desinformados a respeito do nosso cinema, dos nossos pioneiros. E, de uma certa forma, ainda o somos até hoje. Houve um corte, um vazio, que não permitiu que essa realidade cinematográfica de ontem chegasse até os nossos dias.

— Até há pouco tempo, os arquivos de imagem eram ignorados no Brasil. À seriedade acadêmica importavam apenas os arquivos de papel: Brasil afora contam-se às centenas os arquivos e bibliotecas municipais. Quando se descobriu a importância da imagem e da sua carga informativa, a situação já era desoladora. Todos os grandes momentos da História brasileira, de 1898 para cá, foram registrados pelos documentaristas. A julgar pelo pouco que chegou até nós (a campanha civilista de Ruy Barbosa, as revoluções periódicas de norte a sul, etc.) a conservação destes filmes teria sido um aporte fundamental à própria compreensão do nosso passado político e cultural.



Cosme Alves Netto.

Segundo o Diretor da Cinemateca do MAM, somente a valorização das cinematecas, como centros de pesquisa, é que permitiu o começo da catalogação sistemática do que foi feito, do que se perdeu, do que sobrou. Atualmente, a parte executiva desse trabalho é feita no Brasil através da Cinemateca Brasileira de São Paulo e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ambas entidades privadas, sem fins lucrativos "e que enfrentam permanentemente o problema decorrente da falta de verbas".

— No que se refere ao trabalho específico na área — explica Cosme Alves Netto — ambas as cinematecas desenvolvem projetos similares, concentrando-se em São Paulo os serviços de restauração e conservação. A prospecção — localização e recolhimento de filmes antigos — é realizada em todo o Brasil, na medida em que existam pessoas interessadas nesse lento mas gratificante trabalho. Quase tudo do que foi feito se deve a iniciativas individuais: o filme de Aristides Junqueira, citado anteriormente, chegou até nós simplesmente pelo interesse pessoal de um de seus descendentes, que guardou o rolo de nitrato durante anos na geladeira de sua casa. A comédia de Francisco Santos deve sua conservação ao esforço pessoal do pesquisador Jesus Pfeil, do Rio Grande do Sul. Atualmente, todo o nosso trabalho se processa do seguinte modo:

1 — Serviços de prospecção, realizados em todo o País, através de pessoas ou entidades locais. Essa prospecção permitiu, recentemente, a loca-

lização de filmes feitos em Manaus (anos 20), Belém (anos 30), Natal (anos 20), Curitiba (anos 10) e outros.

2 — Os filmes localizados são enviados para as cinematecas do Rio e de São Paulo. No Rio são realizados apenas os serviços iniciais de classificação do material. Em São Paulo, os exames técnicos que determinam os critérios de prioridade para a restauração do filme. Após essa restauração, conservam-se os novos negativos e o material recuperado poderá servir a múltiplos fins.

— Paralelamente à prospecção — informa ainda o Diretor da Cinemateca do MAM — são desenvolvidas várias pesquisas locais ou nacionais. O projeto global, coordenado pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, prevê o mapeamento do cinema nacional, através da formação de equipes de pesquisa em todos os Estados.

A SOLUÇÃO DO ARQUIVO CLIMATIZADO

Único brasileiro que fez um estágio no exterior sobre conservação e restauração de filmes, no II Curso de Verão da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes, realizado em Berlim Oriental, e "um gênio a ser incentivado", no dizer de Alex Viany, Carlos Augusto Machado Calil (27 anos), autor do média-metragem *Aca-ba de Chegar ao Brasil o Bello Poeta Francez Blaise Cendrars* (1972) e do curta *Simitério de Adão e Eva* (1975) é, atualmente, conservador-adjunto da Fundação Cinemateca Brasileira, na qual foi responsável pela instalação de um laboratório dedicado à restauração de filmes.

Membro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, autor da comunicação *Métodos Científicos de Restauração de Filmes*, apresentada no Encontro de Pesquisadores de 1977, e do artigo *Filme Velho, Ouro da Tela?* publicado em FILME CULTURA n.º 28, Carlos Augusto Machado Calil fala de sua experiência sobre o assunto e das perspectivas que ele vê para a solução do problema da restauração e conservação de filmes no País.

— *Comparando a sua experiência no Brasil e o seu estágio no exterior, como você coloca o problema da conservação, da restauração de filmes no Brasil?*

Antes de tudo, é preciso dissociar perfeitamente as noções de conservação e restauração

de filmes. A restauração, que praticamos hoje no Brasil é um trabalho destinado ao malogro. De que adianta recuperar um filme, que se deteriorou pela ação do tempo e dos agentes climáticos — variação da temperatura e alta taxa de umidade relativa do ar — se ele será devolvido a um depósito não-climatizado? A conservação de filmes no País nunca foi encarada seriamente. Todos temos um investimento financeiro considerável. Mas é chegada a hora de enfrentarmos o desafio. Ou o faremos agora ou será tarde demais.

No entanto, apesar do evidente contra-senso, da inversão das prioridades, o trabalho de restauração de filmes antigos progrediu sensivelmente nos últimos dois anos, a partir da criação do laboratório da Cinemateca Brasileira. As dificuldades são muitas: o alto custo da operação de produzir uma matriz de arquivo para cada rolo (cerca de Cr\$ 5 mil a unidade, para filmes branco-e-preto), a formação de mão-de-obra especializada e a fabricação dos equipamentos.

— *O que significa recuperar um filme?*

— Entende-se por recuperar um filme o processo de transferência das imagens ou registros de uma película danificada (ou velha) para uma nova. A restauração de um filme envolve uma intervenção intencional no processo, com o sentido de aproximar os resultados de sua versão original. A restauração será técnica quando os critérios de intervenção forem técnicos (garantindo na nova matriz apenas as qualidades presentes na película que lhe serviu de base) e será artística quando os critérios da intervenção forem artísticos (procurando reconstituir a integridade da fruição do filme no momento de sua projeção).

— *Como ocorre a deterioração de um filme?*

— Todos imaginam que a idade do filme é fator preponderante na sua decomposição. Não há dúvida. Porém, quando deparamos com um filme de produção recente, em estado precário de conservação, rapidamente percebemos que sua restauração é muito mais complexa e resulta pior que aquela do filme primitivo — com base de nitrato de celulose.

Podemos localizar três etapas na evolução da película cinematográfica:

1ª) o filme com uma única emulsão, para registro em branco-e-preto, fabricado com base de nitrato de celulose, composto químico instável, que queima muito rapidamente e tem características próprias às do algodão-pólvora;

CONSERVAÇÃO DE FILMES

2ª) o filme com uma única emulsão, para registro em branco-e-preto, fabricado com base de acetato de celulose, o qual não apresenta perigo excepcional quanto à combustão;

3ª) o filme colorido com três emulsões sobrepostas, para registro colorido, fabricado com base de tri-acetato de celulose ou poliéster.

Ora, as decomposições são diferentes para cada tipo de filme: o *nitrato*, além de oferecer o perigo de um incêndio inextinguível, acaba provocando o desprendimento da emulsão e a perda do registro; o *acetato* freqüentemente perde o plastificante, a imagem fica retalhada pela cristalização da película e o filme não oferece condições de manipulação; o *colorido* sofre um processo gradativo de *fade* da imagem (perda progressiva da cor, esvanecimento), ou seja, os registros cromáticos vão esmaecendo com o tempo, num processo irreversível.

Em consequência disto, não deve provocar surpresa o fato de que a recuperação de um cine-jornal colorido documentando a posse do Presidente Jânio Quadros (1961) seja mais complexa do que a de um documentário sobre a revolução paulista de 1924. No caso do documentário sobre a posse de Jânio Quadros, foi possível recuperar o filme precariamente em branco-e-preto, pois já haviam desaparecido duas camadas de cor e só restava a informação amarela.

A experiência da Cinemateca Brasileira com a recuperação de *Rio 40 Graus* (1955) e *Aguilha no Palheiro* (1953) vem reforçar essa tese.

— *Como se dá então a restauração desses filmes?*

— Os métodos de restauração não são aplicados nos filmes indiscriminadamente; cada caso exige análise individual. Estudam-se a conveniência e as possibilidades técnicas de uma intervenção antes da transferência dos registros da imagem e do som, tendo em vista quatro parâmetros: o estado do material, os recursos do equipamento, o custo do processo e o tempo disponível para sua execução.

Rio 40 Graus, de Nelson Pereira dos Santos, que foi o primeiro filme que o laboratório da Cinemateca Brasileira restaurou, ofereceu problemas bastante delicados pela decomposição do suporte de acetato de celulose. Já *Aguilha no Palheiro*, de Alex Vianny, apresentou outros problemas, pois no filme estão misturadas as duas bases, nitrato e acetato. Como a decomposição de uma afeta a outra, o desastre é total.

— *A solução que você propõe é então a construção do depósito climatizado?*

— É a única medida séria que se pode tomar. O problema tem que ser resolvido no atacado: temos agora 40 mil latas para abrigar; o varejo vem depois, com a recuperação desse acervo.

A solução — penso — é criar um arquivo central de matrizes cinematográficas, com depósitos climatizados e laboratório de restauração, a partir do qual as cópias seriam distribuídas para divulgação cultural a todo o país.

— *Você fala em matrizes de filmes. O que vem a ser exatamente isso? São os negativos?*

— Este é um ponto fundamental de todo o processo. O depósito climatizado não deve abrigar cópias, apenas as matrizes. E matrizes são os negativos originais; as duplicatas negativas ou positivas (*masters* e contratipos) feitas exatamente para serem geradoras de novas cópias, e, em casos extremos, o único material encontrado relativo a um determinado título, não importa se cópia. Com relação aos filmes de base nitrato — cerca de quatro mil rolos — deve-se elaborar um programa de transferência gradual dos registros para película de segurança e, em seguida, destruí-los. Considerando o avançado estado de decomposição da maioria desses filmes, apenas os originais das obras raras devem permanecer em nitrato, filmes pintados do início do século, uma cópia com tintura do *Brasa Dormida*, os negativos de *Aventura aos 40*, etc. A verdade é que os fantasmas dos dois incêndios da Cinemateca Brasileira, em 1957 e 1969, ocorridos pela combustão do filme nitrato, ainda nos perseguem. As últimas recomendações do Comitê de Preservação da Federação Internacional dos Arquivos do Filme (FIAF) revelam a conveniência de se conservar o negativo original colorido e desestimulam o processo conhecido como *separation*, bastante empregado na década de 50, que consiste em separar o registro colorido em três matrizes em branco-e-preto equivalentes às três camadas. Posteriormente, por meio do tingimento gradativo da cópia, as cores originais serão recuperadas integralmente. O processo apresenta dificuldades consideráveis:

1ª) exige o processamento *technicolor* de custo elevado;

2ª) triplica o volume a ser arquivado em área climatizada;

3ª) a ação do tempo afeta diferentemente cada um dos *separation*, provocando encolhimentos diferentes nas três matrizes, que impedem a perfeita reconstituição das cores.



A Filмотeca do MAM de São Paulo, após o incêndio de 1957.

— *O videotape não é melhor para conservar a imagem que o filme?*

— O videotape foi a solução dos anos 60. Com relação ao registro propriamente dito, o processo é evidente: passamos de um registro ótico (película cinematográfica) para o eletrônico (tape), mas o suporte é basicamente o mesmo; isto é, o suporte da emulsão fotográfica é o mesmo da emulsão magnética e acaba não resolvendo nada.

A última invenção, a mais sofisticada que se conhece, transfere a informação do filme para microsulcos de um disco de metal inoxidável, os quais são lidos por um raio laser. A recuperação do registro ocorre em vídeo e a geração de cópias por este sistema é precária devido aos problemas de transferência tape-filme, que influem na qualidade da imagem. Essa é a solução do futuro. Um filme de longa metragem ficará conservado em dois discos de metal, para a eternidade.

— *E no Brasil, o que se faz nesse sentido?*

— Não estamos utilizando processo algum para a conservação de filmes. Estamos, isto sim, gastando nossas economias na cópiagem de alguns filmes mais importantes e esquecemos de conservar o conjunto do patrimônio, especialmente a produção atual. A restauração de *Rio 40 Graus* custou Cr\$ 90 mil e a de *Agulha no Palheiro* Cr\$ 150 mil, em 1977. Está evidente que não existe verba para ficar recuperando, ainda mais que, de 10 em 10 anos, os filmes voltam aos laboratórios, para serem re-recuperados...

— *O que se pode fazer de imediato para salvar nosso patrimônio fílmico?*

— Começar imediatamente uma campanha geral para sensibilizar as autoridades, os produ-

tores, cineastas, todos os interessados, enfim, em favor da construção do arquivo climatizado, associado a um laboratório de recuperação dos filmes.

— *Você pensa em um único depósito climatizado?*

— Por enquanto, sim. E a razão é simples. Um depósito para abrigar apenas os filmes das duas grandes cinematecas — a do Rio e a de São Paulo — custava, no ano passado, cerca de Cr\$ 40 milhões. Essa quantia seria aplicada na conservação de 30 mil rolos de filmes, que é o acervo conjunto das duas instituições. Ora, sabemos que os laboratórios comerciais guardam, apenas guardam, não conservam, os negativos dos filmes para os produtores. Por que não proteger esse material? Um depósito para 100 mil latas custava aproximadamente Cr\$ 50 milhões no ano passado. A pequena diferença no custo é devida ao fato de que a estrutura é a mesma nos dois casos; aumenta-se apenas a área construída. Com a primeira opção conservaríamos somente o que está reunido; com a segunda, estaríamos preparados para abrigar os filmes produzidos ou encontrados até, no mínimo, daqui a 10 anos. A idéia é a de criar um projeto modular, que possa ser ampliado na medida das necessidades. Esse projeto permitiria desdobrar o custo da obra ao longo dos anos e amortecer o investimento geral.

— *Já existe um projeto final para a construção desse depósito?*

— Em 1977 iniciamos, na Cinemateca Brasileira, os estudos preliminares. Neste ano, optamos pela publicação de um dossiê sobre o problema, para, exatamente, deflagrar a campanha de sensibilização de que falei há pouco. Esse folheto deverá estar impresso até o final deste ano.

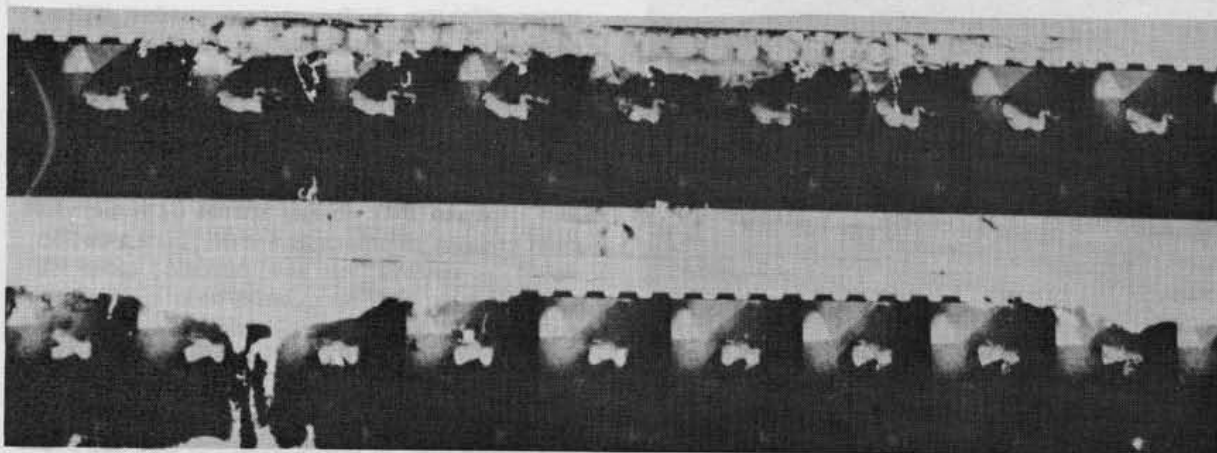
— *O projeto é viável a curto prazo?*

— Acho o projeto viável, desde que se chegue de forma correta às pessoas certas. Além do mais, a construção ocorreria por etapas. Só em 10 anos todo o conjunto estaria concluído. Mas é preciso começar já. A responsabilidade financeira não recairia sobre um órgão público, apenas. Se cada entidade — MEC, Secretarias Estaduais de Cultura, FINEP, Banco do Brasil, etc. — contribuísse, tenho certeza de que levantaríamos com relativa facilidade a verba necessária.

— *Em que medida a conservação interessaria aos produtores?*

— Quando se coloca a questão dessa maneira, as pessoas pensam que são os filmes ve-

CONSERVAÇÃO DE FILMES



Decomposição do filme de nitrato, pela hidrólise da gelatina.

lhos que estão em perigo. Os filmes velhos não estão mais em perigo, mesmo porque quase não existem: da produção brasileira até 1920 você poderá encontrar hoje cerca de 10 títulos. . . Nós temos responsabilidade em relação ao futuro; quanto ao passado, devemos fazer apenas o possível.

Os produtores estão nessa luta, o depósito servirá para abrigar a produção atual, que em 10 anos já estará deteriorada do ponto de vista técnico, se permanecerem as atuais condições.

— *Como a Cinemateca Brasileira fará para obter os negativos dos produtores?*

— Oferecendo área climatizada para conservação dos filmes e um rigoroso sistema de depósito. Já existe, em São Paulo, um contrato de depósito que assegura ao produtor, juridicamente, o controle da utilização comercial do material, ao mesmo tempo em que permite e obriga a Cinemateca a cuidar dos negativos. Pensa-se, inclusive, em estipular um aluguel simbólico da área climatizada para subsidiar o funcionamento do depósito. Basicamente a idéia é a de atrair os produtores, oferecendo-lhes algo que lhes interessa: a existência de seus filmes por 30, 50 anos.

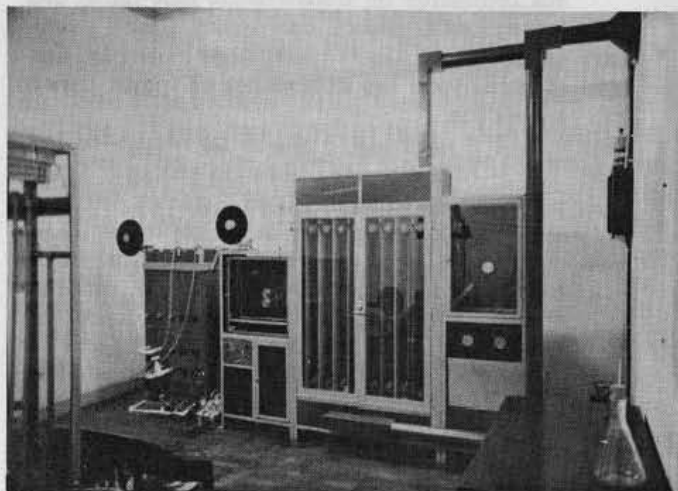
— *O que você pensa do depósito legal, como solução alternativa?*

— Não acredito em soluções desse tipo. Nos países mais desenvolvidos, por exemplo os Estados Unidos, o depósito legal é a garantia do *Copyright*. Somente a partir do depósito de uma cópia na Biblioteca do Congresso um filme tem seus direitos protegidos pelo governo americano. Eu não estou interessado em *depósito de cópias*, fui bastante claro até agora. Prefiro

atrair o produtor em vez de obrigá-lo. E conservar a matriz original e não uma duplicata. Em outros países, esta idéia teria difícil execução, mas no Brasil não é tão complicado: já que não temos nada, podemos começar direitinho.

— *Reunindo todos os filmes num grande depósito climatizado você não estaria esvaziando as nossas cinematecas?*

— Sim e não. Esvaziando de matrizes e enchendo de cópias. A partir do arquivo geral seriam constituídas filmotecas representativas nas principais cidades do Brasil: Curitiba, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Brasília, etc., além do Rio e São Paulo. Com um controle geral do



Máquina de tratamentos especiais do laboratório da Cinemateca Brasileira, construída com sucata de processadoras desativadas, adquiridas da L Ider Cine Laboratórios.



Acomodações precárias da Cinemateca Brasileira, no Parque Ibirapuera, São Paulo, onde está instalada há 20 anos. O prédio maior abriga o laboratório, o depósito de filmes de segurança e a administração.



Nos quatro depósitos pequenos encontram-se os filmes inflamáveis.

acervo brasileiro — através de um sistema de catalogação uniforme — evitaríamos a divulgação dos filmes com cópia única, fato ainda muito freqüente entre nós.

— *A partir da própria experiência da Cinemateca Brasileira, você acha que temos know-how para proceder à conservação e à restauração de filmes a um nível tecnológico satisfatório?*

— Sim e eu percebi isso na minha ida à Alemanha e à França em 1976. O cinema não evolui tecnicamente há muito tempo, de modo que nós, que estamos na periferia do mundo tecnológico, fomos beneficiados com isso.



Depósito principal de filmes da Cinemateca Brasileira. Não há controle da temperatura ambiente, nem da umidade relativa, como se observa pela forte infiltração na parede.

QUEM FAZ

Atualmente, são as seguintes as entidades que trabalham com restauração e conservação de filmes no Brasil:

- Fundação Cinemateca Brasileira (Caixa Postal 12.900), São Paulo;
- Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Caixa Postal 44);
- Cinemateca do Museu Guido Viaro (Praça Garibaldi, 7, Curitiba, Paraná);
- Embrafilme, através da Divisão de Pesquisa e História do Cinema, do Departamento de Documentação e Divulgação e da Filmoteca do Departamento do Filme Cultural respectivamente (Rua 13 de maio, 13º andar, e Praça da República, 141, 2º andar, Rio de Janeiro);
- Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (a/c da Fundação Cinemateca Brasileira, Caixa Postal 12.900, São Paulo).

A nível internacional, existe a Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), com sede em Bruxelas. A FIAF reúne, praticamente, todas as cinematecas do mundo e, através dos seus vários comitês, fornece assessoria técnica e recursos humanos à organização e à manutenção de arquivos dos filmes. Na América Latina, além do Brasil, as principais cinematecas estão instaladas em Cuba, Venezuela, México, Argentina e Uruguai. Ao nível continental, existe a União de Cinematecas da América Latina (UCAL), com sede na cidade do México.

(Reportagem de Vera Brandão)