

CUIDADORES

POR LILA FOSTER

DOSSIÊ
PESQUISA



Toda a memória do mundo

UM DOS MAIORES DESAFIOS ENFRENTADOS POR CINEMATECAS E ARQUIVOS FÍLMICOS É PERMITIR QUE SUAS COLEÇÕES SEJAM CONHECIDAS E DISPONIBILIZADAS

Um filme faz um dos retratos mais belos da importância e das questões envolvidas no trabalho arquivístico: *Toda a memória do mundo* (Alain Resnais, 1956). O curta-metragem descreve os pormenores do processo de inventário, catalogação e indexação de livros, do momento em que são depositados na Biblioteca Nacional da França até chegarem às mãos do consulente. A incursão por este trabalho secreto e minucioso só faz sentido porque, diante de uma infinidade de objetos e opções, o consulente consegue ir ao encontro do seu desejo. Sem esse sistema, o acesso e a pesquisa seriam praticamente impossíveis. Mesmo que o contexto referido seja o de uma biblioteca nacional, podemos usá-lo aqui como ilustração de como a função primordial de uma cinemateca só se realiza neste movimento que vai da incorporação de filmes e documentos, sua descrição e manutenção física, até chegar à disponibilização para o público. Os acervos, porém, são muito maiores do que a capacidade e os investimentos disponíveis para que tudo seja processado. Diante dessas dificuldades, a sensação usual que se transmite é de que filmes estão sendo guardados a sete chaves e mantidos longe do seu público.

Cinematecas e arquivos de filmes são muitas vezes criticados por manterem seus acervos invisíveis. Um dos maiores desafios enfrentados é exatamente permitir que as suas coleções sejam plenamente conhecidas e disponibilizadas. A particularidade do cinema como uma arte da reprodução implica que o objeto em si não basta, é preciso filmes em boas condições para projeção ou matrizes para duplicação e digitalização. Além de materiais fílmicos, arquivos e cinematecas também conservam documentos, coleções fotográficas, arquivos pessoais, periódicos, equipamentos, tudo o diz respeito ao universo audiovisual. Tratar todos esses materiais inclui um trabalho constante de preservação, restauro e processamento de materiais para consulta, ciclo que não se completa para tudo o que é armazenado.

Mas, no seu cotidiano, arquivos realizam um trabalho que é pouco percebido pelo público e ao mesmo tempo fundamental para que os acervos sejam conhecidos e pesquisados: a constante catalogação e sistematização de informações a partir de materiais fílmicos e de sua documentação correlata como revistas especializadas, jornais, arquivos pessoais,

DA MEMÓRIA

fotografias, cartazes. As raízes históricas da constituição deste corpo documental, sua sistematização e acesso, são inseparáveis da história das cinematecas e da pesquisa sobre a história do cinema no Brasil.

Coube aos pioneiros da preservação de filmes localizar tudo e qualquer coisa que havia restado da produção de cinema desde os primeiros tempos. Na tese de doutorado *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, Carlos Roberto de Souza identifica um primeiros trabalhos de prospecção, aquele feito por Caio Scheiby no começo dos anos 1950, período no qual o crítico e produtor trabalhava na Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em uma viagem até Belo Horizonte, ele encontra em um antigo depósito três filmes brasileiros: *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1929), *Alma do Brasil* (Líbero Luxardo, 1932) e *Fragments da vida* (José Medina, 1929). Este primeiro interesse pelo cinema brasileiro antigo foi o que catalisou a organização da I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 1952, na própria Filmoteca, além de iniciar um movimento de busca urgente por filmes produzidos no Brasil. O resultado desta primeira fase de prospecção foi incorporado ao acervo da antiga Filmoteca do MAM de São Paulo, instituição que viria a se tornar a Cinemateca Brasileira anos depois.

Em meio às dificuldades de inventariar e processar os filmes que chegavam aos acervos, a quase inexistência de recursos para a manutenção dos arquivos e tragédias como incêndios causados pela autocombustão dos filmes em nitrato, preservar filmes brasileiros significava conhecer e conferir existência, mesmo que precariamente, ao próprio cinema brasileiro. Paulo Emilio Salles Gomes assumia em retrospecto no texto *Festejo muito pessoal*, escrito durante a comemoração dos 80 anos do cinema brasileiro: “Em torno da década de 40 até meados da seguinte eu já me interessava muito por filmes, mas cinema brasileiro para mim era como se não existisse”.

Esta mistura de constituição identitária e a consciência de que estávamos diante de uma cinematografia praticamente sem filmes pautou os esforços de pesquisadores vinculados diretamente ou não a arquivos de filmes. Com as primeiras descobertas, era evidente que uma parcela muito pequena de filmes dos primeiros anos do cinema no Brasil havia sobrevivido. Para identificar o tamanho das perdas era preciso saber primeiramente qual havia sido o conjunto da produção de cinema no período, uma pesquisa que só começou a tomar corpo nos anos 1960 e 1970.

Este primeiro mapeamento tomou como prioridade a produção do período silencioso e o trabalho de cinegrafistas pioneiros em diversas regiões do país, tarefa compartilhada por pesquisadores vindos de cinematecas, arquivos e universidades. O Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, em 1970, agregou este grupo além de organizar sessões de filmes



Hernani Heffner no filme

Que cavação é essa?

chamados na época de “primitivos”. Consta no primeiro Boletim do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, datado de março de 1970, a participação de trabalhos de 20 estudiosos vindos de sete estados. Entre os participantes das sessões plenárias estavam Alex Viany (pesquisador e crítico), Cosme Alves Neto (diretor da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro), Paulo Emilio Salles Gomes (pesquisador e conservador da Fundação Cinemateca Brasileira), Rudá de Andrade (diretor do curso de Cinema da Universidade de São Paulo e conservador da Cinemateca Brasileira), Lucilla Bernardet (pesquisadora e colaboradora da Cinemateca Brasileira), Maria Rita Galvão (pesquisadora paulista), Gentil Roiz (pioneiro do cinema em Recife), José Tavares de Barros (diretor do curso de Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais), Sylvio Back (cineasta e pesquisador paranaense), Plínio Sussekind Rocha (pesquisador e crítico carioca), Maurice Capovilla (pesquisador e cineasta), Michel do Espírito Santo (pesquisador carioca) e Ipojuca Pontes (pesquisador do cinema paraibano). Também foram enviadas comunicações de Vicente de Paula Araújo, de São Paulo, e Walter da Silveira, de Salvador.

O trabalho de pesquisa deste período contribuiu para que filmes de pioneiros do cinema brasileiro chegassem aos arquivos. Preservar e pesquisar eram ações indissociáveis. Em termos metodológicos, um princípio passou a nortear o trabalho de historiadores: a pesquisa histórica sobre o cinema brasileiro também deveria passar pela consulta a fontes documentais, materiais que trazem evidências mais próximas ao contexto original. A arregimentação deste corpo documental incluiu o levantamento de filmografias a partir do que havia sido preservado e de fontes primárias como documentos, jornais da época, testemunhos e críticas. Além do trabalho contínuo de prospecção, o estabelecimento de padrões de catalogação e métodos de pesquisa também seria fundamental para uma melhor organização dos acervos.

Tal esforço resultou no levantamento de filmografias regionais a partir de documentação correlata e de filmes, incluindo anotações de título, ano, datas e locais de exibição, e breve descrição de conteúdo quando os filmes estavam disponíveis. Contribuíram para a consolidação de uma filmografia nacional trabalhos de diversos pesquisadores: Antônio Jesus Pfeil sobre o cinema gaúcho, Valêncio Xavier sobre o paranaense, Lucilla Bernardet sobre o pernambucano, Carlos Roberto de Souza sobre o Ciclo de Campinas nos anos 1920, o trabalho de José Tavares de Barros sobre o cinema em Minas Gerais, Guido Araújo sobre o cinema baiano, entre outros. Como resultado surgem diversas publicações que compõem um primeiro corpo de fontes de pesquisa e consulta. A Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, organiza em 1979, sob a coordenação de Cosme Alves Netto, a *Cronologia cinematográfica brasileira (1898-1930)*, concebida como “instrumento de trabalho”, reunindo pesquisas isoladas e outras desenvolvidas especialmente para a publicação. No mesmo ano, Jean-Claude Bernardet publica a *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935* a partir de informações contidas no jornal O Estado de S. Paulo, pesquisa continuada até o ano de 1949 por José Inácio de Mello e Souza. Outros trabalhos seminais incluíam *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* de Paulo Emilio Salles Gomes (1972) e *Crônica do cinema paulistano*, de Maria Rita Galvão (1975).

Foi graças a esta primeira fase de prospecção e formação de um corpo documental de referência que a história do cinema brasileiro pôde ser escrita e reescrita. A conjugação entre o trabalho arquivístico e a pesquisa acadêmica sedimentou uma cultura de estudos sobre o assunto. Este movimento também foi acompanhado por um maior interesse pelo cinema brasileiro nas universidades. Pesquisas acadêmicas permitiram uma compreensão mais ampla da produção de cinema no Brasil. À análise da produção ficcional, assunto privilegiado das primeiras obras sobre o cinema no Brasil, se juntou o estudo sobre a produção de documentários e cinejornais no período silencioso, mais volumosa durante os primeiros anos no Brasil e a que possui maior quantidade de títulos preservada. O que é catalogado e preservado está estreitamente ligado ao debate em voga no universo acadêmico, assim como o que está mais acessível para visionamento e pesquisa acaba tendo mais repercussão nos estudos sobre cinema no Brasil. A produção silenciosa já foi extensamente catalogada, assim como a valorização dos cinejornais e de filmes institucionais – a coleção do Instituto Nacional de Cinema Educativo, por exemplo – também se beneficiou de uma catalogação mais ampla.

Nos últimos anos, uma melhor estruturação dos arquivos e a informatização das bases de dados também facilitaram a organização dos acervos e o acesso às informações. O projeto de uma filmografia brasileira sempre atualizada tomou corpo com o Censo Cinematográfico Brasileiro, projeto implementado pela Cinemateca Brasileira em 2001, e o resultado deste trabalho pode ser consultado na base de dados disponível *online*. A internet se tornou um portal de acesso a documentos e acervos pessoais como nos projetos de digitalização e indexação das revistas *Cinearte* e *A Cena Muda* pela Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, do Museu Lasar Segall, e de tratamento do acervo documental de Alex Viany feito com o apoio do CTAv – Centro Técnico Audiovisual, a Cinemateca do MAM e o Arquivo Nacional. O Banco de Conteúdos Culturais, lançado pela Cinemateca Brasileira com o apoio do CTAv e do Arquivo Público de São Paulo, disponibiliza o acervo de fotografias e cartazes já digitalizados, roteiros de locução e milhares de trechos de materiais já disponíveis para consulta da TV Tupi, filmes silenciosos e a coleção do INCE, entre outros materiais audiovisuais *online*.

Fontes importantes de pesquisa, todos esses projetos só seriam possíveis com o trabalho contínuo de catalogação e preservação. É um trabalho invisível para a maioria do público, mas é ele que garante uma primeira existência aos documentos, filmes e materiais preservados em um acervo. Diante do tamanho da produção audiovisual conservada, é evidente que ainda resta muito a ser feito. Temos acesso somente a uma parte de um universo imenso. A história, no entanto, não opera com a totalidade. Sem recortes e questões ela seria impossível. Muitas vezes é a sobrevivência material que dita o que fará parte ou não da nossa história; filmes se perderam e continuarão se perdendo. Por outro lado, é o olhar do pesquisador que dá sentido ao que seria somente uma grande coleção de objetos. Voltando ao filme *Toda a memória do mundo*, arquivos só completam a sua missão quando se tornam espaços de conhecimento. Sem arquivistas e pesquisadores, isso seria impossível. ■

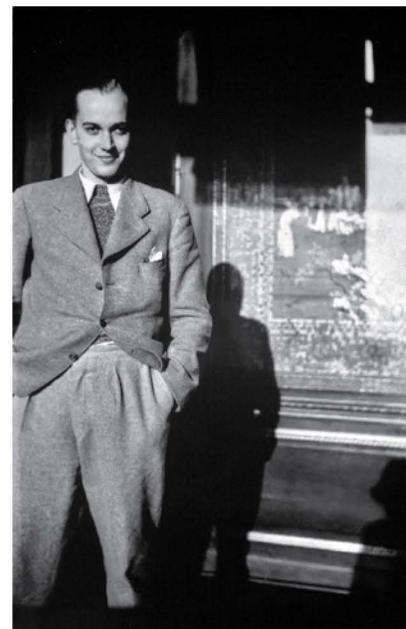
Lila Foster é pesquisadora e preservacionista audiovisual. Atualmente é doutoranda no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP com projeto dedicado à história e prospecção do cinema amador brasileiro.

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



Caio Scheiby e Rudá de Andrade

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



Paulo Emilio Salles Gomes