

— E PERDER —

O PAPEL DE PESQUISADORES, COLECIONADORES E COMERCIANTES NO REENCONTRO DE FILMES “PERDIDOS”

Em agosto de 2010, uma nota do jornal Folha de S. Paulo divulgava que uma cópia do filme *Upstream*, produção de 1927 dirigida por John Ford, e mais 75 títulos de filmes silenciosos considerados perdidos foram encontrados em um arquivo da Nova Zelândia. Dois anos antes, outra nota do mesmo jornal informava que uma cópia do filme *Metrópolis*, contendo mais cenas do que as existentes na versão até então conhecida do longa-metragem de Fritz Lang, fora descoberta no Museu do Cinema em Buenos Aires.

Encontrar filmes considerados perdidos é um episódio recorrente na história do cinema. No entanto, ao contrário do caráter casual que geralmente se associa aos relatos sobre estas descobertas, dando ao acontecido um aspecto de aventura típica de uma expedição arqueológica, o encontro com tais raridades é muito mais o resultado de um trabalho rotineiro de pessoas envolvidas com os acervos audiovisuais do que fruto de uma colisão acidental com um filme há muito escondido de tudo e de todos. Nos dois casos citados acima, vale notar que tanto os filmes silenciosos norte-americanos do arquivo neozelandês quanto a cópia do longa alemão pertencente ao museu argentino se encontravam em locais oficialmente destinados à guarda e preservação de acervos audiovisuais.

Aprópria noção de descoberta pode ser relativizada ao avaliarmos que o *status* de filme perdido é uma condição parcial e transitória atribuída a um título. Um filme é considerado perdido a partir da ausência de registros que informem a existência de qualquer material – cópia, negativo original, contratipo, etc. – que nos permita conhecer tal obra. Daí que podemos afirmar que um filme está perdido porque temos indícios e informações sobre sua existência pregressa em fontes secundárias – jornais antigos, memórias de espectadores de gerações anteriores, estudos históricos – ou mesmo relatos sobre a ocasião em que os materiais foram descartados ou destruídos. Logo, o filme está perdido porque nós – pelo menos a maioria de nós – ignoramos o paradeiro de sua existência. E se há o desejo de reencontrarmos um filme, é porque ele ainda possui uma existência histórica que transcende sua existência material.

A perda de um filme, portanto, pode se dar em duas instâncias. Na mais concreta e visível, a perda material, filmes deixam de existir pelos problemas de conservação inerentes aos suportes audiovisuais – sejam eles películas cinematográficas ou magnéticos com registros eletrônicos ou binários – ou por uma série de sinistros que podem concorrer para a destruição



FERNANDO FORTES / ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

ENCONTRAR FILMES

DOSSIÊ
PESQUISA

dos materiais. Levando-se em conta apenas a história do cinema brasileiro, são conhecidos os incêndios e inundações que causaram perdas irrecuperáveis a estúdios e acervos cinematográficos, assim como as dificuldades que cinematecas e arquivos encontram para garantir as condições técnicas ideais para a conservação de suas coleções em arquivos artificialmente climatizados. Por outro lado, a ausência de uma cultura de preservação audiovisual mais consolidada entre todos os envolvidos na área cinematográfica deixou um legado de práticas bastante desfavoráveis à conservação de filmes. Entre elas, podemos citar o hábito das empresas distribuidoras de descartarem as cópias depois de encerrada sua exploração comercial imediata, o reaproveitamento de fitas magnéticas pelas redes de televisão nas gravações de seus programas e o desinteresse que muitos diretores tiveram – e têm – em acompanhar de perto a reunião e conservação adequadas de suas próprias filmografias.

Em outra instância de perda, talvez tão grave quanto a material, parte significativa dos filmes corre também o risco de desaparecimento histórico. E, no caso brasileiro, este desaparecimento muitas vezes precede a perda material de um título e pode contribuir para que ela se torne definitiva. A condição de semiobscuridade que é atribuída a muitas das produções brasileiras acaba por engendrar um círculo vicioso no qual a pouca ou nenhuma valorização de um filme, de um cineasta ou de um gênero cinematográfico no debate cultural estimula o descompromisso ou o descaso pela conservação de seus materiais.

Portanto, a perda e a descoberta de filmes se dão em um cenário complexo que envolve a participação de muitos atores, incluindo aí pesquisadores acadêmicos, profissionais de cinematecas e arquivos, colecionadores particulares, produtores, distribuidores, exibidores, comerciantes de cópias antigas, cinéfilos e todos aqueles que lidam diretamente com a pesquisa, prospecção, guarda e conservação dos mais variados suportes audiovisuais. São inúmeros os relatos que comprovam que, assim como os obstáculos intrínsecos à conservação cinematográfica – a fragilidade dos suportes –, as práticas profissionais, os interesses financeiros e os embates ideológicos podem acelerar tanto a perda de um filme quanto seu ressurgimento público.

Encontrando filmes

A pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo, professora da Universidade Federal de São Carlos, que tem entre os filmes pernambucanos produzidos na década de 1920 um dos seus principais objetos de estudo, identificou, no ano de 2007, fragmentos de um título produzido naquele período que até há pouco tempo atrás era considerado como um filme perdido.

Entre 2006 e 2007, por ocasião de um projeto de duplicação e restauração de filmes silenciosos brasileiros pertencentes ao acervo da Cinemateca Brasileira, a Fundação Joaquim





Berlim na batucada



ARQUIVO CINEMÁ/ ALICE GOMES

Nabuco, de Recife, enviou para São Paulo um conjunto de cópias em nitrato de celulose de filmes como *Recife no centenario da Confederação do Equador* (produção de J. Cambieri e Ugo Falangola, 1924), *As grandezas de Pernambuco* (Chagas Ribeiro, 1925) e *Veneza americana* (J. Cambieri e Ugo Falangola, 1925) para que integrassem o grupo de materiais a serem duplicados. O projeto estava sob a coordenação de Carlos Roberto de Souza, então curador do acervo da Cinemateca Brasileira, que convidou a pesquisadora para examinar os materiais antes que eles fossem enviados para a revisão e preparados para os processos laboratoriais de duplicação e restauração.

Durante o trabalho, Luciana identificou fragmentos do longa-metragem ficcional *No cendrio da vida*, dirigido por Luiz Maranhão e Jota Soares em 1930, considerado perdido e que estava erroneamente classificado como sendo o rolo 2 do filme de não ficção *Recife no centenario da Confederação do Equador*. A pesquisadora, à época, afirmou que apesar da qualidade precária das imagens, foi uma felicidade poder assistir aos trechos de *No cendrio da vida*. Tratando-se da produção cinematográfica brasileira, o reencontro com qualquer material de um título do período silencioso – ainda que incompleto – merece ser festejado. Segundo estatísticas divulgadas pelo Censo Cinematográfico Brasileiro, projeto realizado pela Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no início da década de 2000, de toda a produção brasileira até 1930, estimada em 4.000 títulos, apenas 7% chegaram aos dias atuais.

A experiência vivida por Luciana exemplifica como a prospecção permanente de materiais, aliada a um trabalho que combina a pesquisa histórica com um conhecimento técnico mais aprofundado sobre as características materiais dos suportes audiovisuais, contribui para a melhor identificação dos acervos e pode reduzir o grau de desinformação a que estamos submetidos.

Ainda assim, a busca por materiais e sua subsequente guarda não são práticas exclusivas de pessoas diretamente ligadas às cinematecas ou aos departamentos de pesquisa das universidades. É reconhecido o trabalho do pesquisador e cineasta Jurandyr Noronha, que, desde o início de sua profusa carreira cinematográfica, iniciada na década de 1930, já se interessava pelos velhos filmes esquecidos nas prateleiras das produtoras de cinema. O resultado de suas prospecções pode ser conferido nas diversas antologias de imagens do cinema brasileiro que realizou, entre elas os documentários *Panorama do cinema brasileiro* (1968) e *70 anos de Brasil* (1972).

Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do MAM, lembra que, em paralelo aos esforços de nomes como Cosme Alves Netto e Paulo Emilio Salles Gomes, responsáveis pela reunião de valiosos acervos nas instituições que dirigiram – a Cinemateca do MAM e a Cinemateca Brasileira, respectivamente –, há um conjunto de colecionadores particulares que também colaboraram para que muitos títulos da cinematografia brasileira não se perdessem em definitivo.



ARQUIVO CINÉDIA/ ALICE GONZAGA

O perfil dos colecionadores e de suas coleções era – e ainda é – bastante heterogêneo. Um dos fatores que facilitava a aquisição de cópias, principalmente para os colecionadores que moravam nas cidades mais interioranas e afastadas dos grandes centros, era o fato de que distribuidores e exibidores regionais, uma vez esgotada a exploração comercial de uma cópia, retinham consigo o material sem devolver à matriz das empresas. O procedimento lhes garantia explorar a cópia em circuitos de exibição mais distantes e, depois de acumuladas nas dependências de seus escritórios, podiam negociá-las com os colecionadores interessados, estimulando um comércio de cópias tanto de filmes brasileiros quanto de estrangeiros.

Hernani recorda que Alice Gonzaga, filha do produtor e diretor Adhemar Gonzaga e coordenadora do Arquivo Cinédia, encontrou entre os colecionadores muitos materiais de filmes produzidos pela empresa que ela própria já não possuía mais. Entre as cópias reencontradas junto aos colecionadores estão filmes como *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1944) e *Alô, alô carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Antônio Leão, além de autor de uma indispensável série de dicionários de cinema brasileiro, é um conhecido colecionador que também já contribuiu para que títulos com a existência comprometida voltassem a circular. O gosto por colecionar filmes começou na infância, na década de 1960, quando frequentava a região da Boca do Lixo, em São Paulo, à procura de trechos de filmes despejados pelas produtoras e distribuidoras nas latas de lixo. Com 14 anos, já trabalhando, passou a adquirir cópias completas em 16 mm, e chegou a uma coleção de 500 títulos. Hernani relata que uma cópia de *O Dominó Negro* (Moacyr Fenelon, 1949) que integrava a coleção de Antônio Leão foi fundamental para a recuperação deste filme, já que a Cinédia, coprodutora do longa com a Cine-Produções Fenelon, possuía em seu acervo apenas um material incompleto em nitrato.

O colecionador pernambucano Lula Cardoso Ayres, que iniciou sua coleção de filmes no início da década de 1970 com cópias de comédias silenciosas norte-americanas de Charles Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton, também ajudou na recuperação de filmes brasileiros considerados perdidos. Entre os seus mais de 3.000 títulos, o acervo de Lula conta com três cópias que são as únicas atualmente conhecidas dos longas-metragens *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), *...E o mundo se diverte* (Watson Macedo, 1948) e *Vamos com calma* (Carlos Manga, 1955). Todas elas produções da Atlântida Cinematográfica, as cópias foram emprestadas ao Grupo Severiano Ribeiro para a confecção de novos materiais de preservação e difusão.

Perdendo filmes

Assim como os colecionadores, os comerciantes de filmes também têm sua parcela de contribuição para que títulos esquecidos, obscurecidos ou considerados perdidos voltem a ter uma difusão mais ampla. Eugenio Puppo, produtor de cinema que, à frente da Heco Produções, vem



De cima para baixo,

Antônio Leão,

Eugenio Puppo e

Lula Cardoso Ayres

promovendo uma série de mostras de cinema brasileiro que têm a preocupação de lançar novas luzes sobre filmografias, diretores e produções pouco conhecidas ou precariamente avaliadas, afirma que foi por meio desses “mercadores” que encontrou materiais difíceis de serem localizados em acervos e instituições oficiais. Muitas vezes, e por inúmeras razões, filmes sem cópias de difusão, cujos negativos originais ou contratipos estão severamente comprometidos pela deterioração, não têm oportunidade de ganhar novas cópias, lançando a obra num impasse em que nem sua conservação nem sua difusão se dão de forma adequada.

Puppo chama a atenção para a imensa dificuldade que encontrou recentemente em reunir uma quantia minimamente significativa de cópias de produções da Boca do Lixo paulistana. Como exemplo, ele afirma que se desejasse, nos dias atuais, programar uma mostra que contasse com quatro títulos de John Doo, quatro de Osvaldo de Oliveira e quatro de Jean Garret, dificilmente localizaria todos esses materiais em estado adequado para exibição. O produtor avalia que a desqualificação atribuída à produção da Boca do Lixo influenciou até mesmo a opinião que muitos dos produtores e diretores da época têm sobre seus próprios filmes, com alguns não reconhecendo os motivos pelos quais aquelas obras possam ter uma existência que ultrapasse o contexto comercial e cultural em que elas surgiram inicialmente.

Dilema semelhante atinge a obra do cineasta Nilo Machado, realizador alagoano radicado no Rio de Janeiro que despertou o interesse do programador, pesquisador de imagens e “rato de cinemateca” Remier Lion (ver entrevista nesta edição). No início da década de 1990, Remier trabalhava como voluntário na Cinemateca do MAM quando a leitura de um verbete sobre o diretor o levou a se aproximar tanto da sua obra quanto do próprio cineasta. À época, Nilo Machado morava em Ricardo de Albuquerque, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, e suas latas de filmes se acumulavam às centenas num cômodo externo de sua residência, em condições de conservação bastante adversas. O acervo continha produções do próprio diretor, que dirigiu mais de 20 longas-metragens, e inúmeras cópias de filmes de outros realizadores, guardadas desde a época em que Nilo trabalhava como distribuidor. Após a morte do cineasta, em 1996, a família de Nilo Machado entrou em contato com Remier e o acervo foi transferido para a Cinemateca do MAM. Atualmente, ele se encontra depositado na Cinemateca Brasileira.

Os filmes realizados na Boca do Lixo e as produções de Nilo Machado não são os únicos casos de obras do cinema brasileiro que correm o risco de se perderem. A perversa combinação entre a ausência de uma prospecção sistemática, a conservação física inadequada dos suportes e a desvalorização histórica e cultural de um filme compõem o cenário propício para novas e constantes perdas. No contexto brasileiro da produção e da preservação audiovisual, não será tão absurdo que títulos relativamente recentes, realizados a partir da década de 1990, venham a se tornar filmes raros ou mesmo perdidos na década corrente. ■

(Veja o curta *Que cavacão é essa?*, de Luís Alberto Rocha Melo e Estevão Garcia, 2008, em filmeicultura.org.br)

Fabrício Felício é coordenador do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).