

A experiência com restauração de filmes no Brasil

Marco Dreer Buarque¹

Resumo:

Este artigo pretende traçar parte da trajetória da restauração de filmes no Brasil, desde experiências pontuais, como o do filme *Limite* (1931), passando pelos trabalhos realizados nas cinematecas, e chegando até as mais recentes restaurações que se utilizam de ferramentas digitais. O texto destaca o contexto precário dessa trajetória da restauração de filmes no Brasil, que por sua vez ganha novo fôlego a partir dos anos 1990, sobretudo em trabalhos realizados com filmes do Cinema Novo.

Palavras-chave: cinema brasileiro; preservação; restauração de filmes.

Abstract:

This article intends to trace part of the trajectory of film restoration in Brazil, since specific experiences, like with the movie *Limite* (1931), through the work done in cinematheques, and reaching the most recent restorations that use digital tools. The text highlights the precarious context of the trajectory of film restoration in Brazil, which in turn gets new life from the 1990s, especially in works performed with Cinema Novo's movies.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas (RJ).

Uma experiência precária

A tentativa de se historicizar a restauração de filmes no Brasil é no mínimo traiçoeira por dois motivos principais. O primeiro deles, que ultrapassa a problemática nacional, é a pouca clareza que há quanto à definição do que seria propriamente restauração de filmes, de maneira que grande parte das experiências de restauro no Brasil parece ter se limitado ao procedimento conhecido como duplicação, no qual, como o nome deixa entrever, um novo material é gerado a partir da cópia da matriz de trabalho. O segundo motivo se refere à inconstância em que se deram as atividades de restauração no país, quase sempre consequência de empreendimentos praticamente pessoais, marcados pelo diletantismo, de modo que mesmo as iniciativas mais recentes via leis de incentivo ainda não se caracterizaram por qualquer periodicidade mais evidente.

O pouco embasamento científico da questão da restauração que se refere a filmes parece se refletir, portanto, na dificuldade que há, tanto na classe arquivística quanto pelos próprios restauradores, de se definir com maior precisão o conceito de restauração. E tal dificuldade não se restringe ao contexto brasileiro, sendo possível de ser notada no debate sobre restauração de maneira mais global. No entanto, algumas iniciativas de se tentar cercar esse objeto estão sendo dadas, sobretudo por autores da Europa, os quais, ainda assim, não deixam de admitir que muitos avanços ainda precisam ser operados para que a precisão conceitual aconteça.

Para o histórico proposto, partiremos do conceito de restauração estabelecido por Paul Read e Mark-Paul Meyer, que consideram restauração essencialmente uma duplicação, uma vez que, segundo os autores, duplicar um filme é a única maneira de salvaguardar uma imagem em movimento, ao mesmo tempo em que, dadas as limitações intrínsecas às técnicas fotoquímicas, se trata de um processo que provoca alterações irreversíveis nos materiais originais (READ, MEYER, 2000). Portanto, aqui, de modo a valorizar o espectro complexo que iremos contemplar – que parte de um contexto nacional materialmente precário até chegar a um momento do uso sistemático de ferramentas mais sofisticadas de restauração – quando falarmos de restauração, estamos querendo significar, assim como Read e Meyer, “todo um espectro da duplicação fílmica, da mais simples duplicação com um mínimo de intervenções até aquelas mais complexas, com o máximo de manipulações” (READ, MEYER, 2000, p. 1). Outro conceito de restauração no qual pretendemos nos pautar, ainda que assentado no contexto da arquitetura e das artes plásticas, é o do teórico italiano Cesare Brandi, que procura estender a ideia de restauração, quando tratada em sua instância artística, a uma intervenção não limitada apenas a seu caráter funcional:

(...) quando se tratar (...) de obra de arte, mesmo se entre as obras de arte haja algumas que possuam estruturalmente um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e, em geral, os objetos da chamada arte aplicada, claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção do restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere a obra de arte como obra de arte. (BRANDI, 2004, p. 26)

No Brasil, os dois motivos acima apontados, inibidores que são para a nossa tentativa de historização, parecem manter um estreito vínculo. As poucas experiências em restauração de filmes no Brasil, que foram acontecendo de maneira descontínua, de certa forma frágil e com tímida participação dos órgãos públicos, justamente por apresentarem esse painel pautado pela precariedade e pelo pouco cientificismo, tornam ainda mais evidente a imprecisão que acontece no país de qual seria o conceito de restauração de filmes. Se uma mínima rotina de restauração de filmes não se fez perceber ao longo dos anos no Brasil, do mesmo modo seria pouco crível que uma conceituação mais precisa da ideia de restauração de filmes pudesse ocorrer no país. No entanto, se nota no horizonte um cenário que vai se transformando, mesmo que a lentos passos, à medida que o próprio debate envolvendo a preservação de filmes no Brasil recebe contornos mais sólidos, seja entre os próprios profissionais de arquivo, seja mesmo na academia, sobretudo nas principais universidades cariocas e paulistas. Se a quantidade de filmes restaurados vem aumentando ano a ano, muito desse movimento se deve a essa ampliação do debate da preservação audiovisual, mesmo que a participação do Estado ainda fique a desejar, apesar dos avanços notáveis.

É importante observar também que a grande maioria das iniciativas de restauração partiu de profissionais de cinematecas, mas precisamente advindos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. A história da restauração de filmes que tentaremos esboçar aqui pode, de certa forma, se confundir com a própria trajetória dessas cinematecas, à exceção da saga envolvendo o filme *Limite* (1931), que veremos mais adiante. Mesmas as experiências mais recentes como a da restauração da série de filmes de Glauber Rocha acabaram por ter alguma participação das cinematecas. Portanto, se a história das cinematecas é conturbada, marcada por períodos de penúria orçamentária e sinistros, especialmente incêndios, algo não muito diferente ocorre com as restaurações de filmes realizadas no país, costumeiramente reféns de limitações orçamentárias e ausências de materiais e ferramentas de melhor qualidade. Ademais, os percalços que as cinematecas brasileiras rotineiramente enfrentaram se fazem refletir nas poucas iniciativas voltadas para a restauração de filmes, cujo incremento na qualidade dos trabalhos apenas foi possível de ser notado há mais ou menos uma década.

A restauração de *Limite*: uma experiência representativa

Se há um filme brasileiro no qual estaria representada toda a via-crúcis da preservação e da restauração no Brasil, obra que praticamente perpassa toda a história que procuramos aqui esboçar, exemplo que é de persistência pessoal e ao mesmo tempo dos percalços vividos para a restauração em um país como o Brasil, este filme é *Limite*. Cercado de diversos mitos construídos em sua maioria por seu próprio criador, *Limite* é, de todos os filmes brasileiros que sofreram restauração, o que melhor espelha a atividade no Brasil, de modo que poderíamos até nos resumir a ele como um caso típico, dadas as diversas dificuldades encontradas – e que parecem ainda persistir. Não obstante toda a aura mítica que cercou a produção do filme, rica em detalhes e recheada de poesia, o nosso interesse aqui recai mais sobre a perseverança de um pesquisador em recompor a obra tal qual Mario

Peixoto a havia concebido. Nessa medida, é importante ressaltar que a experiência com *Limite*, pelo menos em seu primeiro momento, se deu fora do âmbito das cinematecas, se tratando de uma iniciativa pessoal.

A dificuldade de *Limite* em chegar ao público, segundo reza a lenda, já se evidencia em sua primeira exibição. Segundo consta, na manhã de 17 de maio de 1931, a estreia de *Limite*, organizada pelo Chaplin Club no Cinema Capitólio, na Cinelândia, gerou confusão ao final da projeção, em função de uma suposta incompreensão do público presente. Desde então, o filme se limitava a sessões na antiga Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, organizadas por Plínio Sussekind Rocha, que havia sido colega de colégio de Mario Peixoto, além de membro-fundador do Chaplin Club. Em 1959, Plínio percebeu que a cópia do filme, baseada em nitrato, estava começando a se decompor. Foi quando convidou Saulo Pereira de Mello, um aluno seu, a ajudá-lo na preservação do filme, que ficou guardado na Faculdade até 1966, quando, em função do momento político conflitado, é apreendido pela Polícia Federal, juntamente com *Mãe*, de Pudovkin, e de *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. Liberado graças à intervenção de Rodrigo Mello Franco de Andrade, então à frente do IPHAN, passou a ser armazenado na própria casa de Saulo, que começou a trabalhar arduamente para evitar a deterioração do filme.

Pelos depoimentos de Saulo, os primeiros procedimentos que tomou para deter a decomposição do material foram bastante pautados por certo empirismo, ao fazer uso de técnicas hoje condenadas pelos profissionais de preservação fílmica: “Descobri ao acaso que pequenas exposições ao sol secavam o nitrato², que se torna úmido quando começa a se decompor, e espalhei os rolos de filme para pequenos banhos de sol.”³

Portanto, naquele final dos anos 1950, o temor maior que cercava a guarda de *Limite* por Saulo Mello tinha muito fundamento na sua natureza química propícia a auto-combustão. Não só o nitrato estava se degradando, mas o próprio risco envolvendo a sua composição poderia levar o filme literalmente ao desaparecimento. Se por um lado, como vimos, havia uma tentativa algo impressionista de Saulo de deter a decomposição do filme, por outro fica transparente, em depoimento mais recente, o afã do pesquisador em se cercar de informação mais cientificamente embasada acerca de restauração, em um tempo no qual a inexistência de publicações sobre o tema era total. Susana Schild introduz a entrevista perguntando a Saulo se ele tinha à época algum conhecimento sobre restauração de filmes:

² Os filmes de todo o período silencioso eram baseados em nitrato, material que, apesar dos estudos recentes apontarem para sua boa estabilidade química, foram responsáveis, em conjunto com o despejo humano, pelos incêndios mais terríveis da história do cinema mundial. Caso não sejam armazenados em condições de temperatura e umidade minimamente adequados, os filmes de nitrato ficam sujeitos a um processo de auto-combustão, podendo ocasionar explosões monumentais. Foi criado, então, o filme baseado em acetato de celulose, motivo pelo qual ficou também conhecido como *safety film* (filme de segurança). No entanto, também quando expostos a condições de temperatura e umidade inadequadas, os filmes de acetatos sofrem um processo auto-catalítico conhecido vulgarmente como “síndrome do vinagre”, no qual um ácido acético com odor semelhante ao do vinagre se desprende e passa a corroer a base do filme. Trata-se de um processo irreversível, podendo somente ser reduzida a velocidade de sua destruição, sendo uma das grandes dificuldades vivenciadas pelas instituições de guarda de filmes hoje.

³ José Carlos Avellar. “História de amor sem limites”. *Jornal do Brasil*, 22/06/1988.

Nada, nada. Eu trabalhava no Centro de Pesquisa Física e conhecia o processo fotográfico. Quando tivemos de enfrentar a tarefa de recuperar *Limite*, procurei me informar e buscar literatura a respeito. Foi aí que eu acho que entrou a providência divina, pois minha primeira atitude foi procurar algum texto sobre restauração nos sebos do Rio. No que entrei na Rua Sete de Setembro, vi, no chão, caído numa poça d'água, o livro *Kodak Motion Pictures Laboratory Practice*. Argumentei e consegui um preço mais barato (risos). Posso dizer que o primeiro passo da restauração de *Limite* foi a restauração do livro, meu guia em todo o processo, que acabou se estendendo por um tempo enorme.⁴

Saulo teve iniciativa pioneira, portanto, ao tentar se basear em uma publicação chancelada pela principal fabricante de películas no mundo, demonstrando uma atitude profissional incomum àquela altura. Ao mesmo tempo, no mesmo depoimento, Saulo também aponta para o desprezo de um representante do governo sobre a questão da restauração, comportamento que, segundo ele, iria se transformar com o tempo:

É bom lembrar que, nos anos 1950, tentar salvar um filme no Brasil era inconcebível. Fomos ao ministro da Educação do JK, que nos olhou com ar incrédulo. (...) Ele indagou: “Mas os senhores querem salvar um filme?” Hoje existe uma consciência de preservação, mas na época não se falava disso.⁵

Saulo reparou que os maiores problemas com a cópia de *Limite* se concentravam no segundo rolo do filme, que apresentava avançado estágio de deterioração. Foi então que, reunindo dinheiro do próprio bolso, ele conseguiu recuperar o filme, em um laboratório particular de um amigo, através de uma antiga copiadora Debie, que funcionava com a grifa e com a janela nas dimensões exatas dos filmes silenciosos, pois os fotogramas tinham dimensões mais quadradas e apresentavam menos perfurações, em comparação aos fotogramas dos filmes do período sonoro.

A segunda providência de Saulo foi duplicar o filme, para que ele não se restringisse à cópia em nitrato. Foi então que, em 1961, também com recursos próprios, tirou internegativo e contratipo a partir da cópia original, guardando-os em sua própria casa. O esmero e a dedicação de Saulo para com a obra de Mario Peixoto não pararam por aí, partindo então para minúcias relacionadas à tentativa de reconstituição da visualidade da obra. O refinamento paciente de Saulo é descrito por José Carlos Avellar: “Montou em casa uma mesa especial, com enroladeiras e um vidro despolido iluminado por trás, armou sua câmera fotográfica diante da mesa e reproduziu o filme quadrado por quadrado,

⁴ Susana Schild. “Saulo Pereira de Mello preserva a genialidade de Mário Peixoto”. *Estado de S. Paulo*, 28/12/1996.

⁵ *Idem, ibidem.*

trabalho que durou três meses, e que foi posteriormente transformado em livro.”⁶

O livro em questão foi editado em 1979, pela Funarte⁷, no qual foram reproduzidos todos os fotogramas existentes do filme, pois alguns poucos foram irremediavelmente perdidos. O livro foi, segundo o Saulo, determinante para a restauração da obra, pois teria sido a partir dele que foi possível reproduzir todo o filme fotograficamente, onde se pudesse “seguir todo o filme visualmente e não literariamente”⁸. Em um primeiro momento, Saulo fez a operação tradicional de levantar todo o roteiro do filme, que serviria como guia, para, em seguida, registrar todas as durações dos planos e fusões, em um exame quadro e quadro que permitiria um conhecimento da obra muito mais aprofundado.

Limite passou anos a fio envolto em sua própria mítica, permanecendo inédito para várias gerações, recebendo sua primeira exibição pública apenas em 1978. Certamente o texto mais notório desse período de total desconhecimento acerca de *Limite* é o assinado por Glauber Rocha, publicado na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Mesmo confessadamente não tendo assistido ao filme, Glauber procura desprestigiar a obra de Mario Peixoto, pois esta estaria na contramão do cinema revolucionário então na ordem do dia, ao apostar, segundo a concepção do cineasta baiano, em certo formalismo de vanguarda que estaria descolado da realidade brasileira.

Não vi *Limite*, mas posso adiantar que Mario Peixoto está para o cinema como Lúcio Cardoso e Octávio de Faria para a nossa literatura: é o que se chama um intimista, um místico talvez, um homem voltado para seu mundo interior, inteiramente afastado da realidade e da história. Sobretudo um esteta hermético; um resto da aristocracia marcada pelo bom gosto. Se evoluísse, fazendo mais filmes, possivelmente seria um cineasta da envergadura de um Ingmar Bergman; ou então de um outro de dramalhões. (ROCHA, 2003, p. 59)

Quase duas décadas depois, Glauber publicaria ensaio em *Revolução do Cinema Novo*, em que fica patente a sua nova posição perante o filme, o qual seria, em sua classificação, uma das bases para a geração do Cinema Novo, influência identificada em alguns dos principais personagens do movimento:

Quais são as raízes nacionais do cinema novo?

- 1 - *Limite* (Carneiro, Pedro, Saraceni, Leon, David...);
- 2 - Mauro (Todos nas ideias e no estilo, sobretudo David... Walter...);
- 3 - Chanchada (Nelson, Cacá, Glauber...);
- 4 - Vera Cruz (Roberto, Glauber, Cacá...);
- 5 - Cinema novo / dele mesmo outras coisas (...) (ROCHA, 2004, p. 431)

⁶ José Carlos Avellar. *op. cit.*

⁷ *Limite, fotogramas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

⁸ “Limite, um clássico dentro de 200 páginas”. Recorte de jornal não identificado.

Talvez o maior complicador da restauração de *Limite* esteja concentrado na velocidade em que foi filmado, ou melhor, nas quatro diferentes velocidades geradas por cada uma das quatro câmeras utilizadas por Edgar Brasil – fotógrafo legendário, tendo trabalhado tanto em *Limite* como em *Ganga Bruta*, entre outros títulos – ao longo do filme. *Limite*, portanto, além de não ter sido filmado nos tradicionais 24 quadros por segundo do cinema falado, também não se limitava aos 16 quadros por segundo mais comuns às obras silenciosas, se caracterizando por uma variedade de velocidades de filmagem pouco presenciada na história do cinema. Se por um lado é fato que uma obra com tal número de velocidades pode se tornar um complicador para o processo de restauração, em função de se tratar naturalmente de um material carente de qualquer unidade, por outro, parece haver por parte dos profissionais envolvidos nos restauros de *Limite* certo desconhecimento quanto às próprias características particularíssimas da obra.

Tanto Mario Peixoto, enquanto vivo, quanto Saulo Mello, até os dias de hoje, foram obsessivamente exigentes em relação à reprodução de *Limite* em sua velocidade correta. Por fugirem da vulgaridade de ver *Limite* exibido a 24 quadros por segundo – em que a velocidade do filme ficava de tal forma acelerada que a obra de Mario Peixoto perdia completamente o seu tom original, marcado pela deriva lenta dos personagens lançados às marolas do oceano – é que Mario e Saulo procuraram impedir todas as projeções públicas do filme até o final dos anos 1970. Foi quando finalmente, em 1978, na Sala Sidney Müller, da Funarte, Saulo conseguiu, juntamente com técnicos da Funarte, adaptar um projetor que pudesse exibir o filme no esplendor do seu andamento de origem. Em matéria intitulada “O triunfo de *Limite* na Sala Funarte”, publicada no *Jornal do Brasil* do dia oito de junho de 1978, Ely Azeredo chama atenção para como a correção da projeção influenciou positivamente para a apreensão da obra: “A apresentação de *Limite*, com a projeção adequada à velocidade do silencioso e o acompanhamento musical original, na Sala Funarte, confirmou a resistência do filme de Mario Peixoto à passagem de quase 50 anos.”⁹

Por outro lado, em ocasião diversa, cinco anos depois *Limite* seria apresentado no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, porém na velocidade incorreta dos 24 quadros por segundo, em exibição que seguramente escapou da vigilância de Mario e Saulo. A matéria da *Folha de S. Paulo* de 31 de dezembro do mesmo ano diz que a orientação de projetar o filme em sua velocidade correta, “exigência expressa do diretor Mario Peixoto, visa conservar as características de ritmo do filme original e a sincronia com a música original”¹⁰. No entanto, por mais irônico que possa parecer, ao informar que as orientações do cineasta foram completamente ignoradas naquela exibição, a matéria revela que tal desrespeito e descaso com a obra acabaram por resultar em um evento lamentavelmente tragicômico:

[...] o MIS apresentou o filme em seu projetor de 35mm, que tem velocidade única de 24 quadros por segundo. Em vista do aceleração decorrente dessa mudança, a fita k7 (distribuída pela Embrafilme junto com

⁹ Ely Azeredo. “O triunfo de *Limite* na Sala Funarte”, *Jornal do Brasil*, 08/06/1978.

¹⁰ “Público reclama da projeção de *Limite* no MIS”, *Folha de S. Paulo*, 31/12/1983.

o filme, contendo as músicas indicadas por Peixoto para acompanhar e as indicações de sincronia) não pôde ser apresentada, o que tornou a projeção asfixiante e monótona, causando uma impressão completamente deturpada da obra.¹¹

Exemplo da íntima aproximação que Mario Peixoto ainda mantinha com o seu único filme, a despeito de sua avançada idade, e ao mesmo tempo indicativo da sua insatisfação tanto com a restauração do filme quanto com suas exibições adulteradoras, é o depoimento que dá à *Folha de S. Paulo* no ano de 1988. Ao sugerir que a versão de *Limite* em formato VHS que acabara de chegar ao mercado de videolocadoras estaria contribuindo para a divulgação do filme junto às novas gerações, o jornalista do diário paulista é sumariamente contestado por Mario Peixoto, se utilizando para isso de argumentos técnicos: “Horrrível, uma porcaria esse vídeo. A música vai para um lado, o filme vai para outro. A fotografia do Edgar Brazil está toda embaçada, toda levada da breca, de repente fica preta, de repente fica cinza, uma coisa sem pé nem cabeça.”¹²

Limite ainda receberia uma nova restauração, concluída em 2007, exibida no festival de Cannes desse mesmo ano. A quantidade e o peso dos nomes envolvidos no novo trabalho parecem indicar tanto a atração que o filme ainda exercia quanto o recorrente calvário que é tentar deixá-lo na versão concebida pelo seu criador: os cineastas Martin Scorsese (através da sua *World Cinema Foundation*, criada para promover a preservação e a restauração de filmes em risco de desaparecimento) e Walter Salles Jr., além da Cinemateca Brasileira, da Funarte, e das empresas francesas ZZ Productions e Arte France. Todo esse esforço transnacional com *Limite*, ao que parece, resultou apenas na única exibição em Cannes, sendo imprecisas as informações quanto ao resultado dessa nova restauração.

A criação de uma nova prática: os laboratórios de restauração

Um capítulo fundamental tanto para o amadurecimento nos conhecimentos gerais sobre preservação de filmes quanto para o aumento da prática da restauração no país foram as viagens de Carlos Augusto Machado Calil, em 1976, pela Cinemateca Brasileira, e Francisco Sérgio Moreira, pela Cinemateca do MAM, anos depois, para cursos e estágios no exterior dedicados à especialização em preservação audiovisual. Uma vez mais parte das cinematecas, a partir de profissionais destacados, o impulso para um maior embasamento acerca da preservação audiovisual, sobretudo uma busca pelos fundamentos que levam à deterioração de filmes, uma vez que, naquela conjuntura, já era de conhecimento de todos a perda de gigantescas proporções que vitimou o passado do cinema brasileiro, em particular os títulos da fase silenciosa. Se desses, cerca de 85% estava completamente perdida, isso sem contar muitos filmes recentes que já demonstravam sinais da tal “síndrome do vinagre”, uma providência emergencial deveria ser tomada para tentar ao menos reduzir a destruição em cascata.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² “Diretor de *Limite* diz que cinema brasileiro tem potencial”. *Folha de S. Paulo*, 29/09/1988.

O clima de temor do momento, pela perda da memória fílmica brasileira, pode ser sentido em depoimento do então presidente do Comitê da Fiaf, declarando, em 1976, que os filmes brasileiros não sobreviveriam até o século XXI. Carlos Augusto Calil, à época assessor técnico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e chefe do setor de preservação da Cinemateca Brasileira, foge um pouco do cenário catastrofista, mas o seu alerta também não chega a ser reconfortante:

Até que os filmes velhos não estão mais em perigo porque quase não existem. Você pode verificar que da história do cinema brasileiro, que começou em 1889, até 1918, quase não resta nenhuma obra. Nós já perdemos essa fase da memória fílmica. Hoje nós temos que tomar cuidado é com o que estamos fazendo agora ou daqui a 10 anos começa a deterioração.¹³

Como poderemos ver, as experiências de Calil e Moreira trouxeram não só a consciência de que o Brasil se encontrava anos-luz das práticas estrangeiras de preservação, carimbando nossa condição de subdesenvolvimento, mas também, em função desses mesmos motivos, revelaram que o grau de deterioração que os nossos filmes poderiam alcançar não tinha paralelos com o panorama primeiro-mundista. Ao mesmo tempo, as experiências dos dois profissionais no estrangeiro tiveram como consequência a instalação dos laboratórios de restauração, respectivamente, da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e do laboratório Líder, no Rio de Janeiro, que fizeram com que as práticas de restauro no país aumentassem não só em número, mas também em qualidade.

Carlos Augusto Calil vinha da terceira turma da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), juntamente com outros alunos que também haviam se tornado funcionários da Cinemateca Brasileira, como Sylvia Naves e Carlos Roberto de Souza. Eram todos alunos de Paulo Emílio Salles Gomes, que naquele momento procurava investir nessa nova geração de profissionais da Cinemateca, uma vez que a instituição vivia um momento de extrema fragilidade estrutural. Portanto havia, por parte de Paulo Emílio, uma confiança depositada sobretudo em Calil, o qual, segundo palavras do próprio, “era uma espécie de esperança de preservação de filmes naquela época.”

Em pouco tempo de experiência na Cinemateca, Calil pode verificar que faltava base científica para o trabalho de conservação de filmes na instituição. Paulo Emílio indica, portanto, Calil para representar a Cinemateca no II Curso de Verão da Fiaf do ano de 1976, uma vez que era – e ainda permanece hoje – o curso mais abrangente e com maior rigor científico voltado para profissionais da área. Realizado entre os dias 23 de agosto e 17 de setembro nas dependências do Staatlichesfilmarchiv, cinemateca da antiga Berlim Oriental, o curso contou com a participação de alunos de 17 países, mas apenas com duas representações da América Latina (Brasil e México).

Calil afirma que foi a Berlim com o intuito muito claro de trazer para o Brasil alguns

¹³ Recorte de jornal não identificado.

dos mecanismos que pudessem impedir que as coleções de filmes depositadas no país se degradassem de maneira tão veloz, como vinha ocorrendo sistematicamente nas cinematecas e nos arquivos de filmes públicos e particulares. No entanto, com o decorrer das aulas, Calil percebeu que a realidade alemã era extremamente distanciada da brasileira, o que traria desafios imensos no sentido de adaptar os conhecimentos aprendidos para o contexto da Cinemateca Brasileira. Em uma das aulas Calil conta que se dirigiu a Hans Karnstädt, engenheiro responsável pelo laboratório de restauração do Staatlichesfilmarchiv, e lançou a pergunta:

“Que tipo de tratamento químico eu aplico no filme que começou a melar, ou seja, a hidrólise do material?” E ele não respondia. E eu fui ficando exasperado, de maneira que fui tão enfático que ele teve que parar e dizer: “Nós não temos nenhum filme aqui na Alemanha com hidrólise.” Então ele não sabia, ninguém sabia, ninguém tinha visto uma coisa dessas. Eu falava para ele de outro problema que tinha aqui que era a cristalização do acetato, que ele também não conhecia. Quer dizer, ele não trabalhava com extremos, ele trabalhava com média de preservação.¹⁴

Para Calil, a média de conservação então trabalhada na Alemanha era, segundo sua avaliação, algo conservadora, sobretudo diante da realidade brasileira, pois lá praticavam a conservação de filmes coloridos a -4°C e com umidade relativa de 25%, armazenados em depósitos subterrâneos, o que exigia um investimento técnico e de maquinaria de ar condicionados absurdos, e cujos elevados custos inviabilizaria sua introdução em um país de características tropicais como o Brasil. Ademais, no relatório sobre o curso que Calil entregou à Secretaria Municipal de Cultura, consta que, pelos padrões alemães, um filme deveria ser classificado em graus técnicos de 1 a 4, de modo a descrever o estado físico e químico do material. Neste ponto do relatório, Calil faz o seguinte acréscimo: “Parêntese: para analisar os filmes que estão nos arquivos brasileiros é preciso ampliar o número de graus técnicos. Além daqueles utilizados pelos alemães, seria conveniente determinar outros três.”¹⁵ Portanto, para Calil, apesar de ter trazido para o Brasil um tipo de conhecimento inquestionavelmente novo, que foi imediatamente devorado pelos seus colegas brasileiros, o curso apresentava sérias limitações quando comparado com o quadro muito particular do patrimônio audiovisual do país:

Eu me dei conta de que os problemas que nós tínhamos no Brasil não existiam na Europa. O que se falava lá era de conservação em termos gerais. Claro que o curso foi muito importante pra mim, eu não estou com isso desmerecendo o curso, absolutamente. Mas o curso não me resolvia problemas muito concretos, que eram os problemas da nossa situação aqui.¹⁶

No relatório de Calil também é interessante observar que, àquela altura, até mesmo uma associação de referência no campo da preservação como é a Fiaf tratou de transmitir

¹⁴ Carlos Augusto Calil, entrevista concedida ao autor em 11/11/2010.

¹⁵ Documento da Prefeitura do Município de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura: “Relatório de participação no II Curso de Verão patrocinado pela Fiaf” [sem data].

¹⁶ Carlos Augusto Calil, entrevista concedida ao autor em 11/11/2010.

orientações no mínimo precipitadas, que contribuíram negativamente para o descarte de muitos filmes de nitrato espalhados pelo mundo. Não fosse a recomendação desastrada da Federação, apoiando irrestritamente o uso da película composta de acetato de celulose, muito provavelmente o panorama de perdas recentes do cinema mundial tivesse sido diverso: “Todo o material filmado ou copiado em nitrato de celulose deve ser gradativamente eliminado, através da sua copiagem em filme com base de segurança (*safety film*).”¹⁷, proclamava a Fiaf.

De volta ao Brasil, Calil vê a necessidade imediata de aplicar o que viu e aprendeu em uma concreta experiência na Cinemateca Brasileira. Foi nesse contexto que, em 1977, a Cinemateca instala o seu laboratório de restauração, em atividade até hoje, ponto de partida de grande parcela dos projetos de restauração de filmes no Brasil. Com verba destinada pela Funarte¹⁸, o laboratório foi montado com sucata de aparelhos velhos da antiga Rex Filme, tradicional laboratório de São Paulo – que dispunha de equipamentos adequados, inclusive para o processamento de filmes do período silencioso – que estava sendo incorporado pela Líder Cinelaboratórios. Com o desinteresse da Líder pelos equipamentos obsoletos pertencentes à Rex, e ao mesmo tempo com a disposição da Cinemateca em colocar seu laboratório para funcionar, “aos poucos os gerentes da Líder adquirem o hábito de chamar 'o pessoal da Cinemateca' para ver se algo interessava em montes de velharias mecânicas, antes de vendê-las como sucata para algum ferro-velho”¹⁹. A situação de penúria do laboratório, que duraria muitos anos, se refletia tanto na canibalização de peças e máquinas antigas quanto pela própria ausência de itens fundamentais para um intento dessa natureza. Calil, então, chamava a atenção para as dificuldades enfrentadas, apesar do pioneirismo da iniciativa:

Este laboratório de recuperação de filmes, se montado integralmente, será o primeiro da América Latina no gênero. Entretanto, faltam peças fundamentais como a truca, copiadora especial para filmes encolhidos, um problema que ocorre com frequência no acervo da Cinemateca.²⁰

Mas o laboratório só ganharia forma e ritmo com a chegada de João Sócrates de Oliveira, arquiteto de formação, mas que tivera alguma notoriedade com restauração de fotografias. Partindo das sucatas disponíveis, Sócrates, cunhado de Marcello Tassara, sócio de Calil em sua produtora, conseguiu, dada sua inventividade e sua persistência científica,

¹⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁸ “Em 1975, com a finalidade de promover, estimular, desenvolver atividades culturais em todo o Brasil criou-se a Fundação Nacional de Arte – Funarte. Nesta época suas atividades englobavam música (popular e erudita) e artes plásticas e visuais. Convivia com o Instituto Nacional de Folclore – INF, Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen e a Fundação do Cinema Brasileiro – FCB, todas ligadas ao Ministério da Educação e Cultura, posteriormente transformado em Ministério da Cultura.” Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte>. Acesso em 23/03/2011.

¹⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, p. 111.

²⁰ Por uma História do cinema nacional”. *Jornal da Tarde*, 24/05/1977.

fazer com que alguns trabalhos acontecessem. Se por um lado havia a preocupação real de salvar os filmes em alto estágio de deterioração, sem cópias disponíveis, por outro a Cinemateca vivia um momento de dificuldades extremas de orçamento, de modo que o laboratório poderia ser um bem-vindo desafio.

No primeiro ano de atividades do laboratório são então duplicados dois dos mais importantes filmes brasileiros dos anos 1950, que apontavam para um cenário inovador, prefigurando o Cinema Novo: *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Agulha no palheiro* (Alex Vianny, 1953). O péssimo estado de conservação dos filmes levou à urgência dos trabalhos de restauração. Os resultados, todavia, foram irregulares, principalmente com a cópia do filme de Nelson Pereira, que, segundo Calil, “foi levada [...] ao Festival de Brasília e foi um vexame porque estava com um contraste duríssimo, quase alto-contraste.”²¹ *Rio 40 Graus* é um filme que, por manter certa filiação com o cinema neorrealista italiano e ao mesmo tempo remeter à literatura brasileira regional, acaba por valorizar as filmagens em locações e o uso de luz natural, de modo que o contraste muito marcado é, de fato, um valor estético que pode comprometer visualmente a proposta do filme.²²

Em documento do Instituto Nacional de Cultura (INC) de 1978, Calil justifica as dificuldades encontradas no trabalho de restauração nos filmes de Nelson Pereira e Alex Vianny pela composição das películas, já colocando em cheque a crença da época com a estabilidade química dos filmes baseados de acetato, crença essa que, como vimos, recebera apoio da própria Fiaf. Calil afirma que, ao contrário do pensamento corrente, seria mais fácil restaurar filmes antigos, em nitrato, em função da decomposição se dar mais na emulsão do filme, e menos na base, enquanto que os de acetato o mesmo ocorre na base da película.

Rio, 40 Graus, que foi o primeiro filme que a Cinemateca recuperou, é em acetato, feito em 1955, portanto, obra recente. No entanto, ele é muito mais difícil de recuperar do que um filme de 1920, porque a decomposição que sofreu foi na base, e não na emulsão. Já *Agulha no palheiro* (1953), outro trabalho de recuperação nosso, mistura os dois materiais, e a decomposição de um afeta o outro e o desastre é absoluto.²³

A quantidade de filmes destinada ao laboratório de restauração da Cinemateca aumentou ano a ano, não se limitando a obras brasileiras, mas também incorporando títulos estrangeiros, entre curtas, longas e documentários. O trabalho de recuperação dos filmes visava à divulgação de diversos títulos importantes que o público tinha poucas oportunidades de conhecer, à salvaguarda de filmes referenciais para o acervo da Cinemateca e, principalmente, à manutenção de recursos de modo que os trabalhos não fossem interrompidos.

Outro personagem destacado dentro da história da restauração no país é Francisco Sérgio Moreira, que, como dissemos acima, assim como Carlos Augusto Calil, teve a

²¹ Maria Fernando Curado Coelho. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*, 2009, p. 92.

²² Sobre as relações entre o cinema de Nelson Pereira dos Santos e o neorrealismo italiano, ver *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*, de Mariarosario Fabris, 1994.

²³ Carlos Augusto Calil. Documento do Instituto Nacional de Cinema (INC), sem data.

oportunidade de fazer viagem para o exterior e trazer da experiência um tipo de conhecimento sobre preservação e restauração de filmes que era desconhecido por aqui naquele momento. Então funcionário da Cinemateca do MAM, Moreira partiu em 1980 para Berlim Oriental, também para o Staatlichesfilmarchiv, lá ficando quase dois anos, e em seguida para o UCLA Film and Television Archive, nos Estados Unidos, onde permaneceu mais um ano, visitando cinematecas e tendo a oportunidade, sobretudo em Berlim, de conhecer a rotina de um laboratório de restauração:

Uma coisa que vi na Alemanha é que eles tinham um laboratório dentro da cinemateca que funcionava 24 horas por dia. Isso fez a minha cabeça: um laboratório só de restauração... (...) Minha primeira luta foi essa: tentar convencer de que a Cinemateca tem que ter uma unidade de restauração própria que não dependa de laboratórios comerciais.²⁴

A partir do impacto da sua experiência alemã, Moreira viu a necessidade de instalar um laboratório de restauração nas dependências da Cinemateca do MAM. No entanto, o permanente desinteresse pelo tema, juntamente com a falta de estrutura da instituição, minaram seus planos em curto prazo. Moreira aponta que, se por um lado a cinemateca carioca de certa forma sempre se beneficiou institucionalmente ao contar com o respaldo político do Museu de Arte Moderna, uma vez sendo um setor deste, por outro, as sucessivas direções da instituição quase sempre procuraram privilegiar muito mais seu acervo de artes plásticas, acabando por colocar os documentos fílmicos em risco ao não investir nestes devidamente.

Portanto, a experiência fora do país lhe dava condições para montar no MAM um depósito com controle climatológico adequado e uma unidade de laboratório de copiagem e restauração que pudesse dar conta de filmes em avançado estágio de deterioração – os quais não encontravam máquinas adequadas nos laboratórios comerciais convencionais. No entanto, além das dificuldades apontadas, o MAM ainda sofria as consequências do incêndio ocorrido no prédio principal, em 1978, que apesar de não ter atingido a coleção de filmes, fez com que paralisasse as principais atividades da instituição. Isso somada à situação econômica adversa do momento não permitiu que as intenções de melhorias viessem a termo.

Outra experiência importante para a formação de Francisco Moreira, e igualmente significativa para entendermos esses primeiros movimentos da restauração no Brasil, foi a sua ida aos Estados Unidos, no ano de 1989, quando pôde fazer um estágio no tradicional arquivo de filmes da UCLA. Nessa época, em uma visita que fez à Library of Congress, Moreira teve contato com uma máquina de *paperprint*, a qual achava que poderia ser adaptada para trabalhar como uma copiadora de películas cinematográficas. Chegando ao Brasil, em função das adversidades apontadas, não conseguiu desenvolver o protótipo de

²⁴ “Restauração física de filmes no Brasil: entrevista com Chico Moreira”. *Contracampo*, n. 34, dezembro 2001 (<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>). Último acesso em 30/07/2010.

copiadora na Cinemateca do MAM. O espaço foi então aberto pelo Centro Técnico Audiovisual (CTAv), então um setor da Fundação do Cinema Brasileiro (depois Funarte).

Foi no CTAv onde Francisco Moreira tentou desenvolver o seu protótipo de copiadora de filmes, baseado no modelo que havia visto na Library of Congress, visando, aos poucos, montar um laboratório de restauração no local.²⁵ A ideia, no entanto, não foi adiante, se limitando aos testes, mas que encontraria espaço no laboratório Labocine, que cria, no ano 2000, sob a coordenação de Moreira, um departamento de restauração, em que se adaptou em equipamento industrial tendo em vista a restauração. Era a primeira vez no país em que se utilizou uma infraestrutura de um laboratório comercial para a finalidade de restauração de películas em vias de desaparecimento, partindo, para isso, dos princípios de Moreira, que considera que os investimentos de restauração deveriam se dar somente naquelas obras que estão em alto grau de deterioração, nas quais somente as ferramentas de restauro poderiam trazê-las próximas às suas condições de origem.

O filme que abriu os trabalhos do laboratório de restauração da Labocine foi *Aviso aos Navegantes* (1950), chanchada de Watson Macedo, ainda no ano de 2000, sendo também pioneiro no sentido de ser o primeiro filme brasileiro restaurado a partir de leis de incentivo, por meio de um projeto desenvolvido pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB). Entidade criada em 1969 por um conjunto de notórios pesquisadores de cinema no Brasil (nomes como Alex Viany, Paulo Emilio Salles Gomes, José Tavares de Barros, Cosme Alves Netto, entre outros) “com o objetivo de pesquisa e preservação histórica do Cinema Brasileiro”²⁶, o CPCB procurou sempre incluir a exibição de filmes restaurados nos seus encontros. No entanto, em que pese os esforços dos envolvidos, as apregoadas restaurações se tratavam na verdade de duplicações de filmes, de modo que o CPCB somente teria uma atuação mais destacada no campo de restauração de filmes propriamente dita a partir do ano 2000²⁷, quando começou a se lançar em diversos projetos de restauração -- sempre utilizando a estratégia da captação de recursos via Lei Rouanet juntamente com o patrocínio da Petrobras.²⁸

²⁵ Apesar de a proposta de montar um laboratório de restauração não ter se concretizado, o CTAv acabou, com o passar dos anos, concentrando seus investimentos na guarda de filmes, algo que tomou novo impulso no ano de 2009, com o início da construção de um prédio equipado com sistema climatizado, com controles rigorosos de temperatura e umidade. Patrocinado pela Petrobrás e com o apoio da Fundação Ormeo Junqueira Botelho, o projeto pretende fazer do prédio do CTAv um espaço de referência no Brasil na conservação de películas cinematográficas. No entanto, a obra que era prevista para ser concluída em 2010 continua em andamento. Ver “Em obras: filmes do CTAv vão ganhar prédio climatizado” (<http://www.ctav.gov.br/2009/08/31/em-obras-filmes-do-ctav-va-ganhar-predio-climatizado/>), último acesso em 27/01/2011.

²⁶ Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (<http://www.mnemocine.com.br/cpcb/>). Último acesso em 30/07/2010.

²⁷ “A partir do ano de 2000, um Programa de Preservação Fílmica instalou-se entre as prioridades do Centro e vem contribuindo de maneira decisiva para o resgate de importantes obras ameaçadas de desaparecimento.” *Memória da memória - Uma História do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*. Petrobrás, 2003. p. 69.

²⁸ Segundo Myrna Brandão, “quando o CPCB tomou conhecimento que essas duas obras importantes para a nossa história [*Aviso aos Navegantes* (1950) e *Carnaval no Fogo* (1949)], não só cinematográfica, mas também cultural vista como um todo, estavam prestes a serem totalmente perdidas devido às lamentáveis condições em que se encontravam, partiu de imediato para buscar um patrocínio através da Lei Rouanet. Mais uma vez, foi a

É interessante observar que a primeira obra restaurada por um projeto do CPCB já apontava para dimensão do desafio que seria, dali em diante, restaurar filmes brasileiros. Em avançados estágios de deterioração, os materiais referentes a *Aviso aos navegantes* não possibilitavam, individualmente, uma plena restauração, de modo que foi necessária uma complexa mistura de materiais, de formatos e composições diversos, para que o trabalho pudesse ser minimamente completado. Filmes de bitolas 35mm, 16mm, e até mesmo uma cópia em vídeo VHS foram utilizados para trazer a obra de Macedo de volta à vida, em um tipo de processo de canibalização de fontes fílmicas que seria algo rotineira no painel de restauração de filmes no país. Ainda assim, os relatos do próprio CPCB dão conta de que o resultado visual foi muito aquém do esperado, de modo que haveria a necessidade de uma nova intervenção na obra.²⁹

Além de *Aviso aos navegantes*, o CPCB esteve à frente da restauração de *Tudo azul* (1951) de Moacyr Fenelon, outra chanchada da Atlântida, além de filmes como *Menino de Engenho* (1965) de Walter Lima Jr., *O País de São Saruê* (1970), de Wladimir Carvalho, e *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, sendo também importante mencionar que foram todos trabalhos realizados no laboratório de restauração da Labocine, sempre sob a supervisão de Francisco Moreira. Pela quantidade e diversidade dos títulos restaurados, fica patente a eficiente articulação que vêm demonstrando ter o CPCB no que tange à captação de recursos junto a leis de incentivo, de modo que tal estratégia se tornaria o padrão de grande parte dos projetos de restauração em curso.

A restauração na era digital

O final dos anos 1990 marcou a chegada de uma nova tendência na prática da restauração de filmes no Brasil, que foi a introdução de ferramentais digitais no processo de trabalho. As experiências que anteriormente se limitavam aos procedimentos foto-químicos realizados em laboratório a partir desse momento passam também a receber intervenções digitais em computador. Essa tendência detonou toda uma discussão acerca das possibilidades e dos limites das ferramentas digitais, sua capacidade de alterar os conceitos originais de um filme, bem como os dilemas envolvendo a sua preservação. Esta é uma questão central para o trabalho proposto, de modo que será discutida em detalhes quando da análise da restauração dos filmes de Glauber Rocha.

Em 1997 surge o primeiro filme brasileiro a utilizar tecnologia digital em um processo de restauração: *O ébrio* (1946), um dos maiores sucessos da Cinédia, escrito e dirigido por Gilda de Abreu e com Vicente Celestino no papel principal. O restauro de *O ébrio* envolveu um fundamental trabalho prévio de remontagem da obra, uma vez que a versão que era até

[Petrobras] BR a abrir as suas portas para o cinema brasileiro e concedeu, pela primeira vez, recursos para a restauração." (*Contracampo*, n. 34, dezembro 2001 (<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>). Último acesso em 30/07/2010). Como não foram encontrados materiais suficientes para a plena reconstituição de *Carnaval no Fogo*, este trabalho acabou não sendo concluído.

²⁹ "Tendo em vista as naturais diferenças das fontes utilizadas, o filme necessita ainda de uma equalização das imagens, que somente poderá ser conseguida através de um aperfeiçoamento digital." *Memória da memória - Uma História do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*. Petrobrás, 2003. p. 71.

então conhecida do público se restringia aos 87 minutos de duração, em função dos cortes exigidos pelos exibidores da época. O novo corte, contendo 120 minutos, foi possível através da reconstituição da montagem por meio do roteiro original, a chamada restauração editorial, somadas às sobras de negativos encontradas e reincorporadas ao filme. O que era tido como erro de montagem, em função da adulteração da obra provocada pelos cortes, ao contrário, com a cópia restaurada, ganhou uma nova significação, formando um conjunto harmônico. A nova versão de *O ébrio*, que contou com o financiamento da distribuidora carioca RioFilme³⁰, é exemplar de como uma restauração que parte de um trabalho prévio de pesquisa, fazendo uso de materiais extra-fílmicos, pode conduzir a uma reavaliação de um cineasta junto à histografia, bem como inculcar novos valores aos seus componentes sonoros e visuais.

O profissional responsável pela coleta de informações relativas ao filme de Gilda de Abreu, quem possibilitou a junção dos pedaços de modo a compor o novo corte que reconstituiu a obra à sua concepção de origem é Hernani Heffner. Funcionário da Cinédia desde 1986 e atuando como conservador-chefe da Cinemateca do MAM a partir de 1999, quando veio a substituir Francisco Moreira no cargo, Heffner é nome destacado no campo da preservação de filmes no Brasil, estando à frente de todas as restaurações de filmes da Cinédia. Ainda mais exemplar da posição central que ocupa nos debates envolvendo preservação e restauração no Brasil, foi a iniciativa que teve em montar a disciplina *Preservação, Restauração e Política de Acervos Audiovisuais*, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Criada em 1999, a disciplina era oferecida como optativa aos alunos, no entanto se tornaria obrigatória em 2005, evidenciando não só os esforços de Heffner em chamar a atenção para questões até então segregadas das grades curriculares, mas, sobretudo, o próprio amadurecimento que vinham recebendo tais questões junto à comunidade de cinema, de modo a se alastrarem para o ambiente acadêmico.³¹

O ébrio é, de fato, o primeiro de um conjunto de títulos restaurados da Cinédia, que seria o pontapé para a criação, pela própria Alice Gonzaga, do Instituto para a Preservação da Memória do Cinema Brasileiro, em 1998, a partir do qual a presença de filmes restaurados da produtora carioca se tornaria uma constante. Mas, a bem da verdade, a incursão da Cinédia no campo da restauração se inicia ainda nos 1970, se limitando, no entanto, à confecção de novas cópias, não utilizando técnicas de intervenção no som e na imagem dos filmes. O que se pode verificar dessas experiências, pelo o que se lê nos noticiários de época, é que foram trabalhos realizados a partir de parâmetros técnicos duvidosos, partindo apenas

³⁰ Fundada em 1992, a RioFilme “é uma empresa da Prefeitura do Rio de Janeiro vinculada à Secretaria Municipal de Cultura e atua nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando ao efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca.” (<http://www.rio.rj.gov.br/web/riofilme/exibeconteudo?article-id=92099>) Último acesso em 05/08/2010.

³¹ Uma vez que fui aluno da segunda turma da referida disciplina, é importante também chamar a atenção para a posição de Hernani Heffner enquanto personagem agregador, cuja erudição e conhecimentos elevados na área de preservação audiovisual juntamente com a relação horizontal que mantinha com os alunos fez com que viesse a se tornar uma referência junto a uma nova geração de estudantes de cinema. É possível identificar, a partir do ano de 2007, uma série de trabalhos tratando de preservação e restauração de filmes que nada mais é do que fruto direto da convivência desses alunos com Heffner e das trocas estabelecidas através da disciplina oferecida aos alunos da UFF.

da memória e das preferências de Alice Gonzaga, que se insurgia contra a falta de apoio dos órgãos públicos para a recuperação do patrimônio da Cinédia. O depoimento de Carlos Augusto Calil, então diretor de operações técnicas da Embrafilme, é incisivo nesse sentido:

A Embrafilme não vai dar dinheiro mesmo para a d. Alice mutilar os filmes. Não aceitamos os critérios dela, que não são museológicos nem científicos. Por motivos subjetivos, d. Alice elimina letreiros, modifica músicas, mutila as obras que recupera para torná-las mais agradáveis. Por exemplo, no caso de *Mulher*, do Otávio Gabus Mendes, de 1932, ela montou o negativo de forma diferente. A Embrafilme e a Cinemateca [Brasileira] são muito rigorosas na recuperação dos filmes, pois achamos que a obra vale conforme deixou seu autor.³²

Os procedimentos utilizados por D. Alice parecem refletir tanto a postura crítica da Embrafilme perante os procedimentos da Cinédia, quanto, principalmente, o fato de a Cinemateca Brasileira ter retido alguns títulos da produtora, entregues à instituição paulista, em doação não formalizada, pelo próprio Adhemar Gonzaga, entusiasmado que estava com os esforços de Caio Scheiby em recuperar e divulgar os filmes. Ao que parece, além desse trabalho de remontagem dos títulos da Cinédia, d. Alice também tinha, com esse intento, a meta de copiar os filmes originalmente em nitrato para os chamados filmes de segurança (*safety film*), baseados em acetato, que, como vimos, com o passar dos anos não demonstraram ser tão seguros assim. Nesse período, receberam esse tratamento filmes como, entre outros, *Alma e corpo de uma raça* (1938), *Sedução do garimpo* (1941), *O cortiço* (1945), *Jovem tataravô* (1936) e *Está tudo aí* (1939), além do já mencionado *Mulher* (1931). Em recente depoimento a uma publicação eletrônica, d. Alice admite que as suas intenções na época não passavam pela restauração dos filmes, mas se limitavam a uma ânsia particular de poder assisti-los:

Quando eu comecei em 70, não foi com a ideia de restaurar, de preservar os filmes não. Minha ideia era que eu queria assistir aos filmes, eu era louca para assistir, “então vamos fazer uma cópia para a gente poder assistir a esse filme?” E daí foi salvando os filmes, eu gostei e disse “vamos salvar”.³³

Como vimos, a iniciativa de restaurar o acervo da Cinédia só voltaria a carga na segunda metade dos anos 1990. Consequência de uma típica chuva de verão carioca, uma enchente assolou, em 1996, as antigas instalações da Cinédia no bairro de Jacarepaguá, zona oeste da cidade, atingindo todo o acervo, resultando em uma perda estimada em mil rolos de filmes, metade de toda a coleção. Milagrosamente nenhum título foi perdido, o que possibilitou os recentes trabalhos de restauração dos filmes da Cinédia, agora contando com melhor orçamento, participação do Ministério da Cultura e da Cinemateca Brasileira, além da supervisão de Hernani Heffner.

³² Carlos Augusto Calil, em depoimento a Helena Salem, *op. cit.*

³³ “Alice Gonzaga”, *Mulheres do Cinema Brasileiro* - Ano 4 (<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/EntrevistaAliceGonzaga.htm>). Último acesso em 30/07/2010.

No caso da Cinédia, um sinistro de grandes proporções acabou por ser um alerta, detonando uma onda de restaurações visando recuperar a memória de uma produtora de considerável peso histórico dentro da cinematografia brasileira. Nesse novo momento da Cinédia, mais sete títulos restaurados foram prometidos para terem lançamento em 2010: *Bonequinha de seda* (1936), *Berlim na batucada* (1944), *Obrigado, doutor* (1948), *Poeira de estrelas* (1948), *O dominó negro* (1949), *Estou aí?* (1950) e *A inconveniência de ser esposa* (1950).

A restauração do Cinema Novo: ação das famílias

A chegada da década de 2000 representou o início de um significativo número de projetos de restauração de filmes brasileiros, se destacando o restauro de títulos de diretores pertencentes ao Cinema Novo. Ainda mais significativo desse momento foi a atuação das famílias dos cineastas, herdeiras dos seus filmes, como protagonistas desse movimento de recondução dessas obras ao conhecimento público. E, mais do que isso, esse momento representou uma tendência, que ainda vigora, na qual os herdeiros do Cinema Novo são reiteradamente contemplados nos editais de incentivo à preservação e restauração de filmes. A isso se pode argumentar tanto a noção mais amplamente aceita de identificar o Cinema Novo como o momento mais artística e socialmente representativo da história do cinema brasileiro, bem como a certa influência política que possuem seus herdeiros, muitos deles com boa entrada tanto nos meios culturais como, sobretudo, junto aos órgãos públicos ligados ao setor de Cultura. O novo panorama cultural aberto pelo governo Lula fez com que os editais públicos aparecessem em quantidade, de modo que o número expressivo de títulos do Cinema Novo contemplados parece refletir o perfil do Estado brasileiro quanto à sua ação cultural. E o primeiro cineasta dessa geração a ter um filme restaurado foi Glauber Rocha, justamente quem mantinha posição de liderança junto àquele grupo e quem é hoje possuidor da imagem de artista mais subversivo e iconoclasta daquele tempo, cineasta que estava em estreita sintonia com o cinema moderno produzido na época.

O filme que iria catapultar a onda de projetos de restaurações articuladas pelas famílias e herdeiros dos cinemanovistas é *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963). Seguindo a esteira de *O ébrio*, um projeto de restauração relativamente bem-sucedido, a RioFilme resolve então, em 2001, apostar suas fichas na restauração de um dos maiores clássicos de Glauber Rocha, muito em função da boa relação que a distribuidora carioca mantinha com os herdeiros e, principalmente, por haver, naquele momento, um orçamento dedicado à memória do cineasta baiano, de modo que o investimento na restauração de um dos seus clássicos seria uma espécie de prato principal.³⁴

Paradoxalmente, apesar de a Riofilme se definir como distribuidora de filmes brasileiros, seus resultados e seus investimentos mais efetivos pareciam se dar mais para a distribuição em mercado doméstico, o que viria a se intensificar na gestão de Arnaldo Carrilho, diretor da empresa quando da restauração de *Deus e o Diabo*. Justificando que o cinema brasileiro ocupava espaço pouco expressivo nas salas de projeção, Carrilho, em 2002, ano do lançamento do filme restaurado, deixou claras as suas preferências em termos de

³⁴ Germana Araújo, entrevista concedida ao autor em 16/12/2009.

formato de exibição:

No último ano, 98% dos cinemas exibiu os arrasa-quarteirões americanos e os outros 2% ficaram para os filmes menos famosos dos Estados Unidos e de outras cinematografias. Sobrou para nós uma poeira e, além disso, o público de cinema retraiu, enquanto o de vídeo cresceu. Hoje qualquer comunidade pobre ou cidadezinha do interior tem sua locadora. (...) Eu vou contra a corrente que privilegia a exibição em película, em detrimento do vídeo. Hoje, com a redução do tamanho das telas de cinema e o agigantamento dos *home theaters*, além da rápida evolução digital, não faz mais sentido esse tipo de divisão.³⁵

Portanto, o fato de *Deus e o Diabo* ter sido o único dos filmes de Glauber a não receber uma nova cópia em película após a restauração e, atrelado a isso, a não ganhar distribuição em salas de cinema, parece estar mais ou menos vinculado à aposta mais efetiva da gestão Carrilho no mercado doméstico de distribuição. Isso fazia com que o orçamento de tais projetos fossem de relativo baixo custo, sobretudo se estabelecermos comparação com os valores atuais de restauração de filmes, que chegam a se aproximar da casa de um milhão de reais. A Riofilme, empresa responsável pelo projeto, investiu 70 mil reais, tendo ainda o financiamento da distribuidora de vídeo Versátil, ficando o trabalho de restauração propriamente dito sob a responsabilidade de duas empresas contratadas: a Mega, trabalhando com a parte da imagem do filme, e a Rob Filmes, incumbida de tratar o som.

A política de investimento da Riofilme de distribuição voltada para o mercado doméstico foi definidora para o conceito de restauração que foi aplicada a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Uma vez que o suporte final seria o DVD, não havia a intenção por parte dos técnicos envolvidos em gerar um novo negativo em película após o processo de restauração digital – algo que se tornaria padrão nos projetos subsequentes. Ter como destino final um suporte como o DVD traria uma série de consequências a respeito do próprio tratamento do som e da imagem da obra, uma vez sendo incomparáveis a qualidade de ambos em uma sala de cinema e em uma sala doméstica com televisor. A intenção dos envolvidos na restauração do filme era que este tivesse um bom resultado visual no DVD, e não mais do que isso, uma vez que não estavam previstas exibições em salas de cinema. Podemos considerar, nesse sentido, que *Deus e o Diabo* recebeu uma restauração digital *stricto sensu*, já que não houve um tratamento análogo nos materiais em película, justamente por não serem estes os suportes finais de exibição.

É importante também considerar que *Deus e o Diabo* talvez tenha sido o primeiro filme brasileiro restaurado a ter como consultor técnico o próprio fotógrafo original da obra. Waldemar Lima, além de ter sido o incentivador principal do projeto, apontando a possibilidade técnica de empreendimento do trabalho tanto para a Riofilme quanto para os herdeiros de Glauber, foi quem pautou a maior parte das decisões referentes ao tratamento

³⁵ *Deus e o Diabo* volta em cópia restaurada". *Estadão.com.br*.<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020927p1445.htm>.) Último acesso em 30/07/2010.

de imagem que seria adotado ao longo do processo de restauração digital.

A versão restaurada em DVD de *Deus e o Diabo*, apesar de todas as limitações técnicas, conseguiu chamar a atenção tanto dos próprios herdeiros de Glauber quanto das famílias de outros cineastas de sua geração, iniciando uma série de projetos de restauração, ainda em curso, que daria visibilidade única a esse conjunto de filmes. Não tardaria a aparecer, portanto, projetos de restauração envolvendo nomes como Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, entre outros, cujos caminhos para o levantamento de recursos era mais ou menos similares, ao se utilizar de leis de incentivo (como a Lei Rouanet) e/ou editais dedicados ao tema da memória cultural, como os oferecidos pela Petrobras.

Paradigmática desse momento, e certamente o modelo que recebeu maior visibilidade e gerou mais debates públicos, foi a chamada Coleção Glauber Rocha, projeto aprovado pelo Ministério da Cultura e com patrocínio da Petrobras que deu conta de restaurar quatro dos principais filmes de Glauber Rocha, a saber, *Barravento* (1961), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968) e *A Idade da Terra* (1980). Aqui é importante apontar que, a despeito da boa repercussão alcançada, houve certa insatisfação por parte dos envolvidos com os resultados obtidos na restauração de *Deus e o Diabo*³⁶, um pouco em função das limitações técnicas do momento, mas sobretudo pela ausência de um cuidado maior no tratamento feito diretamente na película, procedimento que viria a se modificar na restauração dos outros filmes de Glauber.

Afora os orçamentos mais generosos, esses trabalhos de restauração vêm se caracterizando por: um tratamento laboratorial, fotoquímico, feito ainda na película; um uso de tecnologia de última geração, através de ferramentas digitais; um auxílio mais sistemáticos de consultores artísticos, quase sempre de nomes que participaram da produção à época; uma busca dos materiais em melhores condições de conservação, no Brasil e alhures; etc. A participação dos consultores é exemplar do maior cuidado observado no trabalho de restauração desses filmes, por ser uma clara tentativa de restituir as obras nas suas especificidades originais, ainda que a questão da (falta de) memória desses indivíduos, por traiçoeira que possa ser, é um aspecto a ser levado em conta. *Terra em Transe*, por exemplo, contou com a orientação de Eduardo Scorel, montador do filme, enquanto que o fotógrafo Affonso Beato foi quem participou ativamente da restauração de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

Este filme, inclusive, guarda a particularidade de não ter tido a sua imagem restaurada no Brasil, o que costuma ser uma rotina, tendo sido trabalhada em empresa particular, localizada em Londres, comandada por João Sócrates de Oliveira, antigo coordenador do laboratório de restauração da Cinemateca Brasileira. Pelo o que se pôde observar durante as exibições do filme em telas cariocas, o trabalho de Sócrates parece se destacar em qualidade em relação à média das restaurações, tanto dos filmes de Glauber quanto os de outros nomes, sobretudo pela precisão perfeccionista dedicado ao tratamento

³⁶ Representativo da insatisfação para com o restauro de *Deus e o Diabo* foi o recente anúncio feito pela família de Glauber a respeito da nova restauração do filme, agora seguindo padrões de trabalhos mais apurados, prevista para se iniciar em 2011.

de recuperação das cores do filme, que parecem retornar em sua vivacidade original.

O último porém fundamental capítulo da história da restauração de filmes do Brasil começa em 2007, quando a Cinemateca Brasileira abre um edital voltado especificamente para a restauração de filmes brasileiros, intitulado “Programa de Restauro Cinemateca Brasileira – Petrobras”. Já na sua segunda convocação, o programa tem como parceiros o Ministério da Cultura e a Petrobras, ficando a Cinemateca Brasileira com a função de restaurar os filmes propriamente ditos, nas bitolas 35mm ou 16mm, preto e branco ou em cores, usando para esse fim o seu próprio laboratório. Um fato novo aqui é a possibilidade que o programa oferece para pessoas físicas, beneficiando colecionadores que mantêm seus próprios acervos, fazendo com que o painel de contemplados seja bastante heterogêneo. Da lista de aprovados de 2009, constam, por exemplo, tanto um clássico do documentário brasileiro moderno, dirigido por Eduardo Coutinho (*Cabra marcado para morrer*, de 1964-1984), quanto um curta-metragem de animação de Marcos Magalhães (*Meow!*, de 1981). Em ambos os casos foram os próprios proponentes que se inscreveram no programa, não havendo a mediação de instituições. Com recursos estimados em três milhões de reais, vê-se aqui que é a primeira vez na história brasileira em que o Estado se coloca mais claramente como um financiador voltado para a restauração de filmes nacionais, restando saber apenas se haverá a continuidade da iniciativa nos próximos anos.

Um aspecto relevante a ser ressaltado é o maior cuidado que tiveram os responsáveis pelo programa em definir quais deveriam ser os filmes restaurados quanto a seu estado de conservação, de modo a evitar antigas críticas. Quando da restauração de *Macunaíma* (1969), por exemplo, de Joaquim Pedro de Andrade, muito se questionou acerca da necessidade de se restaurar um filme cujo estado físico-químico estaria bastante satisfatório, enquanto que uma enorme quantidade de outras obras, em estado de conservação emergencial, estaria sendo relegada à espera na fila dos recursos, detonando aí uma discussão ética da maior relevância. A Cinemateca procurou evitar tais equívocos ao afirmar em seu edital que o programa tem como objetivo:

[...]a seleção de obras da produção cinematográfica brasileira que estejam em precárias condições de conservação físico-química, necessitando portanto de intervenções de restauro urgentes para que não se percam, o que constituiria lacuna significativa no patrimônio nacional de imagens em movimento.³⁷

As últimas experiências com restauração de filmes no Brasil se pautaram, portanto, por melhores critérios de trabalho, não só em função do uso mais frequente da tecnologia (digital ou não) e na presença de consultores artísticos, mas sobretudo pelo amadurecimento

³⁷ “Convocação para seleção de projetos de restauro de filmes nº 2, de 28 de dezembro de 2009” (http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/01/convocacao_programa_de_restauracao_2009.pdf). Último acesso em 30/07/2010.

que foi possível se perceber nos últimos anos nos debates envolvendo a questão da preservação audiovisual no Brasil. A grande ocorrência de incêndios em alguns dos principais arquivos de filmes do país no século que passou, o melhor momento financeiro vivido sobretudo pela Cinemateca Brasileira, bem como o surpreendente número de trabalhos acadêmicos saídos das universidades dedicado ao tema, formam um panorama propício ao debate da questão da restauração de filmes no país.

Fontes

Periódicos (consultados na Cinemateca do MAM-RJ):

O Estado de S. Paulo

Folha de S. Paulo

O Globo

Jornal da Tarde

Jornal do Brasil

A Scena Muda

Websites:

Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro: <http://www.mnemocine.com.br/cpcb/>

Cinédia: <http://www.cinedia.com.br/>

Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br/>

Contracampo: <http://www.contracampo.com.br/>

Mulheres do Cinema Brasileiro: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/>

Preservação audiovisual: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com>

Tempo Glauber: <http://www.tempoglauber.com.br/>

Entrevistas:

Carlos Augusto Calil (São Paulo, 11/11/2010)

Francisco Moreira (Rio de Janeiro, 16/12/2010)

Germana Araújo (Rio de Janeiro, 16/12/2009)

Hernani Heffner (Rio de Janeiro, 21/04/2010 e 10/08/2010)

Referências bibliográficas:

BENTES, Ivana. *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Catálogo da CineOP – 5ª mostra de Cinema de Ouro Preto, 2010.

Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB). *Memória da memória - Uma História do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*. Petrobrás, 2003.

COELHO, Maria Fernando Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. *Cinematecas e cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952 – 1973)*. Assis: Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

COSTA, Fernando Moraes da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA, Joice Scavone. *Restauração de som no cinema brasileiro*. Monografia, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2010.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe (Org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 1997.

READ, Paul; MEYER, Mark-Paul. *Restoration of Motion Picture Film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.