

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**Entre grãos e pixels,
os dilemas éticos na restauração de filmes:
o caso de *Terra em Transe***

MARCO DREER BUARQUE

Rio de Janeiro, abril de 2011.

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS
CULTURAIS
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**Entre grãos e pixels,
os dilemas éticos na restauração de filmes:
o caso de *Terra em Transe***

MARCO DREER BUARQUE

Dissertação apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais

ORIENTADORA: PROFESSORA DRA. MÔNICA ALMEIDA KORNIS (CPDOC/FGV)

Rio de Janeiro, abril de 2011.

Buarque, Marco Dreer

Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes : o caso de *Terra em transe* / Marco Dreer Buarque. - 2011.

112 f.

Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais.

Orientadora: Mônica Almeida Kornis.

Inclui bibliografia.

1. Filme cinematográfico – Conservação e restauração – Aspectos morais e éticos. 2. Processamento de imagens – Técnicas digitais – Aspectos morais e éticos. I. Kornis, Mônica Almeida. II. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais. III. Título.

CDD – 778.58

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL - CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA,
POLÍTICA E BENS CULTURAIS - PPHPBC

MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS

ENTRE GRÃOS E PIXELS, OS DILEMAS ÉTICOS NA
RESTAURAÇÃO DE FILMES: O CASO DE TERRA EM TRANSE


TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APRESENTADO POR

MARCO DREER BUARQUE

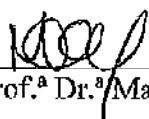
E

APROVADO EM: 27/04/2011

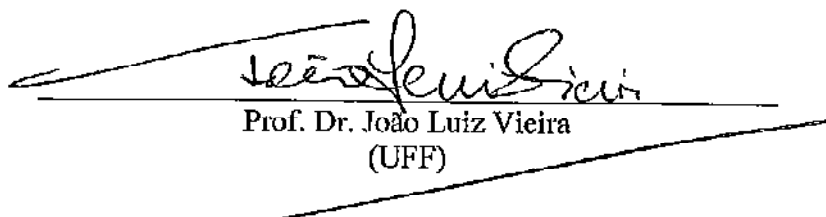
PELA BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Mônica Almeida Kornis
(Orientador – FGV)



Prof.ª Dr.ª Mariana Cavalcanti Rocha dos Santos
(FGV)



Prof. Dr. João Luiz Vieira
(UFF)

Resumo:

A restauração de filmes no Brasil se tornou uma atividade mais sistemática a partir dos anos 1990, com a introdução das ferramentas digitais. Ao mesmo tempo em que trouxeram uma possibilidade quase ilimitada de intervenção nos filmes, as ferramentas digitais introduziram também um debate acerca da natureza ética envolvendo a restauração de filmes. Nesse contexto, se destacam os projetos de restauração dedicados aos filmes do Cinema Novo. Este trabalho pretende verificar em que medida a restauração digital vem a afetar os elementos de linguagem de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, filme marcado por uma grande inventividade formal. A análise da restauração do filme foi pautada por alguns dos conceitos de Cesare Brandi, autor que procurou trabalhar com a questão da ética no campo das artes plásticas. Algumas questões relacionadas à ética e à conceituação de restauração, bem como à trajetória histórica da restauração de filmes no Brasil, também são debatidas no texto.

Palavras-chave: restauração de filmes, Glauber Rocha, ética, preservação, cinema brasileiro

Abstract:

The restoration of motion picture films in Brazil became an increasing activity in the 90's with the introduction of digital tools. At the same time that brought an almost unlimited ability to intervene in the movies, the digital tools have also introduced a debate about the ethical nature involving the restoration of films. In this context, we highlight the restoration projects dedicated to the films of Cinema Novo. This work aims to verify to what extent the digital restoration has to affect the language elements of Glauber Rocha's *Terra em Transe*, a film marked by great formal inventiveness. The analysis of the restoration of the film was marked by some of the concepts of Cesare Brandi, an author who sought to work with the issue of ethics in the fine arts field. Some issues related to ethics and to the concept of restoration as well as the historical trajectory of film restoration in Brazil are also discussed in the text.

Keywords: film restoration, Glauber Rocha, ethics, preservation, Brazilian cinema

Agradecimentos:

À Mônica Almeida Kornis, pela orientação criteriosa e precisa, pela amizade, e pelo incentivo permanente para que as nossas conversas de corredor se convertessem neste trabalho.

Aos demais membros da banca, João Luiz Vieira, Mariana Cavalcanti e Bernardo Buarque de Hollanda, agradeço pelas preciosas orientações durante a qualificação.

A todos os que gentilmente me concederam depoimento para este trabalho: Carlos Augusto Calil, Eduardo Escorel, Francisco Moreira, Germana Araújo, Hernani Heffner, Ismail Xavier, Lauro Escorel e José Luiz Sasso. As reflexões trazidas pelos depoentes tiveram uma contribuição decisiva para a elaboração desta dissertação, iluminando uma série de questões envolvendo a restauração de filmes. Agradeço especialmente a Eduardo Escorel, por ter me disponibilizado alguns documentos importantes e por ter possibilitado meu encontro com outros entrevistados.

A Hernani Heffner, pela generosidade de sempre, pelo aprendizado constante, e por ter me despertado o interesse e a paixão pela preservação audiovisual.

Aos amigos e colegas do CPDOC, especialmente a Luciana Heymann, Verena Alberti, Vanessa Cavalcante e Bernardo Bortolotti, pelo constante estímulo e pela compreensão das minhas eventuais ausências. Agradeço também à Adelina Novaes e Cruz, pelo apoio na entrevista com Eduardo Escorel.

A José Quental, da Cinemateca do MAM (RJ), pela ajuda inestimável na pesquisa deste trabalho e pela disponibilidade em sempre me receber.

À Elisa Guimarães e a Lucas Corrêa, pela precisão nas transcrições das entrevistas, o que agilizou imensamente o trabalho.

A Roberto Souza Leão, interlocutor constante, agradeço também pela gravação do debate no Tempo Glauber, material que se revelou precioso para algumas questões levantadas no capítulo 3.

A Bernardo Cheibub, “irmão” de todos os momentos.

À Fabiana Diaz, que mesmo distante teve a paciência de escutar minhas angústias e dividir comigo quase que todas as etapas deste trabalho.

Por fim, aos meus pais e irmãs, pelo apoio constante e por sempre acreditarem nas minhas escolhas.

Sumário

Introdução.....	6
Capítulo 1 - A ética na restauração de filmes.....	11
1.1 - Restauração de filmes: em busca de um conceito.....	11
1.2 - As noções de “original” e “autenticidade” das imagens em movimento no contexto da restauração.....	14
1.3 - Restauração e ética: casos exemplares.....	17
1.4 - Em busca de um código de ética: o caso das artes plásticas.....	26
1.5 - Por uma <i>museografia</i> das imagens em movimento.....	34
Capítulo 2 – A experiência com a restauração de filmes no Brasil.....	39
2.1 – Uma experiência precária.....	39
2.2 – As experiências inaugurais de Noronha e Scheiby na Cinemateca Brasileira.....	41
2.3 - A restauração de <i>Limite</i> : uma experiência representativa.....	45
2.4 - Experiências pioneiras na Cinemateca do MAM.....	51
2.5 - Idas e vindas de uma política cultural para a restauração de filmes.....	52
2.6 - A criação de uma nova prática: os laboratórios de restauração.....	54
2.7 - A restauração na era digital.....	64
2.8 - A restauração do Cinema Novo: ação das famílias.....	71
Capítulo 3 - A restauração de <i>Terra em Transe</i>	77
3.1 - A primeira experiência com <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	77
3.2 - Do grão ao pixel: a restauração digital de <i>Terra em Transe</i>	82
Considerações finais.....	104
Bibliografia.....	109

Introdução

Apesar de ser atividade marcada por reduzida continuidade ao longo dos anos, a restauração de filmes no Brasil ganhou importância e fôlego sobretudo a partir da segunda metade da década de 1990. Nesse contexto, a atividade foi em grande medida impulsionada pela chegada das ferramentas digitais, que ao mesmo tempo em que trouxeram possibilidades de intervenção tecnicamente inviáveis poucos anos antes, introduziram questões de natureza ética que vêm provocando intensos debates. Em um primeiro momento circunscrito apenas a títulos pertencentes aos estúdios Cinédia e Atlântida, o impulso relativamente recente de restaurações no Brasil se intensificou a partir de projetos dedicados a alguns nomes do Cinema Novo (como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman), beneficiados que foram tanto pelo momento propício gerado pelas leis governamentais de incentivo a atividades culturais quanto pelo fato mesmo de ser um momento importante na cinematografia brasileira.

Nesse cenário, particular destaque deve ser dado ao conjunto de filmes restaurados de Glauber Rocha, que atualmente conta com Paloma Rocha, filha do cineasta, como principal gestora e curadora do projeto, esta sendo sua principal atividade dentro do espectro da preservação e divulgação das obras do cineasta baiano. Com a venda do acervo completo de Glauber para o Ministério da Cultura em 2010, se esvaziaram as atividades do Tempo Glauber no que toca à guarda documental do cineasta, mas, por outro lado, se mantém o interesse público por sua filmografia. Nesse sentido, os filmes restaurados permanecem como importantes peças de manutenção da imagem de Glauber Rocha enquanto autor seminal do cinema brasileiro.

A presente dissertação pretende analisar esse painel da restauração de filmes no Brasil, centrando seus interesses no contexto de restauro dos filmes de Glauber Rocha, mais particularmente o longa-metragem *Terra em Transe*. A opção pela abordagem desse título tem estreito vínculo com a série de desafios trazidos pela restauração, e mais intensamente pelas ferramentas digitais introduzidas na atividade. Uma vez que a tecnologia digital amplia e problematiza as possibilidades de intervenção de restauro sobre as imagens em movimento, este trabalho pretende verificar, particularmente no último capítulo, em que medida a restauração digital que vem sendo praticada no Brasil interfere nos aspectos que se referem à linguagem de um filme como *Terra em Transe*, marcadamente sofisticado no que tange ao seu tratamento formal.

É importante chamar atenção para o fato de os detalhes envolvendo a(s)

técnica(s) de restauração de filmes *per se* não serem o foco principal deste trabalho, pois tal opção esbarraria na estreiteza dos meus conhecimentos na área, na eventual repetição de conceitos propagados em trabalhos já referenciais de autores mais gabaritados e, sobretudo, no deslocamento indesejável do que a meu ver é a principal e mais instigante questão envolvendo a restauração, que é justamente toda a discussão referente à linguagem dos filmes. Obviamente que inserir a discussão da linguagem a partir das intervenções de restauro requer um inevitável embasamento nos conceitos envolvendo a técnica dessas operações, sob pena de comprometermos o essencial no entendimento de algumas discussões. Para isso, me faço valer de alguns textos de referência na área de restauração, tanto da restauração mais geral, quanto aquela especificamente cinematográfica.

O primeiro capítulo pretende, inicialmente, inventariar alguns conceitos de restauração de filmes a partir de material bibliográfico produzido pelos poucos autores que investiram no tema. Em seguida, é elaborado um sucinto painel histórico calcado em algumas experiências notáveis de restauração verificadas a partir da década de 1980, dentro do contexto dos festivais de filmes silenciosos e dos congressos da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Por último, são estabelecidas algumas aproximações entre o campo das imagens em movimento e o universo das artes plásticas, tanto para, a partir de artigo do historiador Paolo Cherchi Usai, apontar para os cuidados discrepantes no que se refere a noções de preservação verificáveis em um e outro, quanto para introduzir os conceitos de Cesare Brandi enquanto base principal do quadro teórico-metodológico desta dissertação – sobretudo em função do destaque dado pelo autor italiano às implicações éticas que envolvem o trabalho de restauro.

O capítulo 2 é uma tentativa de historicização da restauração de filmes no Brasil. Em que pese a natureza descontínua da atividade no país, pretende-se nesse capítulo recuperar algumas das experiências pioneiras em solo brasileiro, como a de Caio Scheiby e seu empenho arquivístico na recuperação de *Ganga Bruta*, bem como o caso paradigmático de *Limite*, em que a obsessão do pesquisador Saulo Pereira de Mello para com a obra de Mário Peixoto o fez um guardião e curador do filme, o qual foi objeto de sucessivas intervenções de restauro. Também merecem destaque as experiências que tiveram como palco as duas principais cinematecas do país, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, que mesmo tendo trajetórias irregulares, pautadas quase sempre pela penúria estrutural e de recursos, foram instituições de onde partiram pioneiras restaurações de filmes

brasileiros, em uma época onde o interesse pela atividade era bissexto. São também abordadas no segundo capítulo as experiências fora do país de Carlos Augusto Calil e Francisco Moreira, profissionais de cinematecas que, por meio de cursos de especialização e estágios, trouxeram conhecimentos então inéditos para o campo da preservação audiovisual brasileira, de modo a fornecer fundamentos mais científicos para a atividade de restauração no país daquele momento em diante. Os primeiros trabalhos de restauração digital no Brasil também são analisados, recebendo destaque os projetos que envolvem a participação dos herdeiros dos cineastas do Cinema Novo, que, em função do campo razoavelmente fértil de trabalho aberto pela restauração de filmes, passaram a exercer a atividade de curadores desses projetos.

Finalmente, o terceiro e último capítulo pretende analisar em específico a restauração de *Terra em Transe*. Partindo tanto de documentos contendo rico detalhamento acerca de aspectos históricos e técnicos do filme, quanto de uma série de depoimentos de profissionais envolvidos na restauração, a análise se debruça sobre alguns dos impasses ocorridos ao longo do trabalho, que por sua vez serão importante subsídio para uma reflexão a respeito dos limites éticos das intervenções digitais. As noções de pátina e de lacuna, por exemplo, estabelecidas por Cesare Brandi e abordadas no capítulo 1, são trazidas e confrontadas para o caso da restauração de *Terra em Transe*, de maneira a lançar luz conceitual sobre a análise.

Oito entrevistas contendo um painel heterogêneo de personalidades foram realizadas para este trabalho, de modo a contribuir para o melhor entendimento de algumas das questões envolvendo a restauração de filmes no Brasil e sobretudo para a reflexão acerca das implicações das técnicas de restauro no que se refere aos aspectos formais dos filmes. Os depoimentos são trabalhados mais substancialmente no capítulo 3, onde uma costura é estabelecida entre as vozes colhidas que tratam da restauração de *Terra em Transe*, a documentação escrita levantada que esmiúça alguns detalhes do filme, bem como os fundamentos teóricos de Cesare Brandi que sustentam conceitualmente o debate.

A restauração de filmes também abriu um campo novo que é o acesso a um conjunto de filmes em ambiente doméstico, em formato DVD, dando margem a um tipo diferente de apreensão dessas obras, até então restritas a iniciativas cineclubísticas ou exposições eventuais em festivais e em canais de TV. A restauração trouxe, portanto, não só a possibilidade de recuperar a imagem e o som desses filmes, elementos bastante castigados pela ação do tempo e pela má conservação, como também permitiu o acesso

continuado a essas obras por meio de formato doméstico. Ainda que já houvesse versões de *Terra em Transe* em formato VHS, por exemplo, foi somente com o DVD que se deu um impulso colecionista pelos filmes, tanto pela sua qualidade de som e imagem superlativa face ao VHS, quanto pela incorporação de material extra-filme possibilitado pelo formato.

O debate sobre a restauração de filmes utilizando ferramentas digitais também trouxe a reboque uma série de apreensões, sobretudo da comunidade arquivística ligada à preservação de filmes, quanto à longevidade dos dados digitais. Até o presente momento, é ponto pacífico que a película cinematográfica continua sendo o melhor meio de preservação em longo prazo para imagens em movimento, desde que sejam minimamente respeitados os padrões de conservação desses documentos, sobretudo no que se refere ao controle dos índices de temperatura e umidade relativa. Ao que se pode verificar em estudos voltados para a preservação fílmica tais como *O Dilema Digital*¹, os formatos digitais de armazenamento, para que se mantenham íntegros e em pleno funcionamento, necessitam ser atualizados em ciclos de menos de cinco anos, sob pena de colocarem os documentos em risco. Trata-se, portanto, de um panorama preocupante, uma vez que é prevista para breve a cessação da fabricação de películas cinematográficas, o que viria a modificar não só o padrão de conservação dos documentos como também o modo pelo qual passaremos a assistir aos filmes.

Uma vez que estamos a caminho de uma espécie de convergência digital, envolvendo produção, projeção e preservação dos filmes, deve haver, por parte do profissional de preservação, ao menos um esforço de manter o quanto possível a experiência de ver filmes em sua forma tradicional. Ainda que o chamado cinema digital seja uma realidade inexorável, e ainda que o filme em sua composição fotoquímica em película venha a ser peça de curiosidade arqueológica em um futuro próximo, é lícito o esforço pela manutenção de uma experiência tal como o cinema se desenvolveu ao longo do século XX. Nesse sentido, a prática da restauração digital de filmes pode dar importante contribuição na medida em que manipula diretamente os materiais originais em película, se tratando de uma atividade que dialoga tanto com o formato de origem quanto com os formatos digitais. A restauração, enquanto um dos braços mais visíveis da preservação, tem totais condições, portanto, de chamar a atenção para esses aspectos,

¹ Cf. *O dilema digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais*, Science and Technology Council, 2010.

uma vez que sua matéria-prima são a imagem e o som em sua dimensão analógica.

O aumento gradativo do número de filmes brasileiros restaurados nos últimos anos também é sintoma do amadurecimento da atividade de preservação audiovisual no Brasil, que passa por desde um maior número de profissionais em atividade na área, pelo aparelhamento em grande escala da Cinemateca Brasileira, pelo interesse mais presente do Estado demonstrado através de leis e programas de incentivo, por artigos e textos acadêmicos voltados para a questão, além até mesmo por louváveis iniciativas em universidades por meio da introdução de cadeiras dedicadas ao tema. Esta dissertação, portanto, se insere nesse estimulante contexto, e pretende ser mais uma das contribuições recentes para o campo da preservação de filmes no Brasil, dando especial enfoque nas questões que envolvem a restauração.

Capítulo 1: A ética na restauração de filmes

1.1. *Restauração de filmes: em busca de um conceito*

Ainda está por acontecer um consenso a respeito do que seja restauração de filmes. A falta de um conceito, por sua vez, vem acompanhada de uma série de limitações vivenciada no próprio campo das imagens em movimento, as quais, como veremos adiante, carecem de um tratamento mais profissional quando em comparação com outros campos artísticos, não só no que se refere aos procedimentos de restauração mas também aos processos envolvendo preservação, difusão e exibição dos objetos audiovisuais. A dificuldade de se estabelecer um conceito também pode ser atribuída à complexidade e às particularidades das imagens em movimento enquanto artefatos pautados por sua reprodutibilidade – ainda que a fotografia e a gravura, para ficarmos apenas em dois exemplos, sejam igualmente reproduzíveis. Em uma arte na qual o conceito de “original” é algo impreciso, fato que se intensifica ainda mais com a chegada das ferramentas digitais, torna-se um desafio para o profissional de restauração chegar a um bom termo de qual seria a sua referência original no momento de um restauro.

Em decorrência de tal impasse conceitual, há um comprometimento das próprias definições de muitos dos termos que são parte integrante do campo cinematográfico, ainda que haja esforços evidentes aqui e acolá para que alguns entendimentos terminológicos aconteçam. E se quisermos avançar em determinadas reflexões envolvendo a restauração de filmes é fundamental recorrermos inicialmente a algumas das definições recentemente elaboradas por autores da área, a fim de que possamos nos pautar por um mínimo de precisão conceitual. O historiador de cinema Paolo Cherchi Usai, diretor da Haghefilm Foudation, em Amsterdã, e um dos fundadores da Giornate del Cinema Muto de Pordenone, afirma que restauração

é o conjunto de procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais destinados a compensar a perda ou degradação do artefato da imagem em movimento, trazendo-o assim de volta ao estado o mais próximo possível de sua condição original. (USAI, 2000, p. 66)

Usai evidencia em sua definição que restauração é, de fato, uma intervenção, uma ação efetiva no sentido de reparar um dano, se diferenciando bastante, portanto, da chamada conservação preventiva, procedimento através do qual são utilizados métodos

preventivos de manutenção da integridade de um objeto, sem que haja uma atuação física direto no próprio objeto. A restauração já implicaria, pela definição de Usai, uma modificação no estado atual do objeto visando ao seu restabelecimento de origem.

Por sua vez, Paul Read e Mark-Paul Meyer, em *Restoration of Motion Picture Film*, publicado em 2000, se aprofundam em mais detalhes quando da definição de restauração:

Restauração de filmes é essencialmente uma duplicação. (...) Duplicação é portanto a única maneira de salvaguardar uma imagem em movimento, mas as técnicas de duplicação fotoquímica [analógica] têm suas limitações intrínsecas e, portanto, toda duplicação é uma alteração em comparação com os materiais originais. (READ, MEYER, 2000, p. 1, tradução minha)

Os autores deixam ainda mais evidente o caráter interventivo da restauração, alertando para o fato de que, em função de sua natureza analógica, as imagens em movimento acabam por sofrer inevitáveis perdas de qualidade quando de um processo de restauro. Em outras palavras, aqui já está problematizada a questão da suposta e tão demandada restauração que teria como função recuperar uma obra cinematográfica tal qual havia sido exibida originalmente. Se a restauração é uma duplicação, e esta envolve perdas inevitáveis, seria fantasioso vislumbrar um procedimento que pudesse alcançar um resultado plenamente íntegro, isento de perdas.

No entanto, a publicação de Read e Meyer é voltada somente para os procedimentos fotoquímicos da restauração de filmes, não avançando no que diz respeito à introdução das ferramentas digitais no interior da prática, tema que comprometeria em parte a definição de restauração lançada pelos autores. Em parte porque, se por um lado o digital trouxe como vantagem a ausência de perdas na qualidade da informação quando da passagem de “geração” (em outras palavras, no processo de copiagem), por outro ainda são extremamente raros os casos de restauração que deixem de passar por uma ou mais etapas envolvendo métodos fotoquímicos tradicionais. Mas tais casos de exceção podem vir a se tornar regra caso se confirme a tão esperada e ao mesmo tempo temida interrupção na fabricação de películas cinematográficas.

Read e Meyer trazem ainda mais uma contribuição para a definição de restauração de filmes:

Quando falamos neste livro sobre restauração estamos tratando de todo o espectro da duplicação fílmica, da mais simples duplicação com um mínimo de intervenções até aquelas mais complexas, com o máximo de

manipulações. Uma vez que todo procedimento de duplicação tem alguns momentos decisivos que podem influenciar a qualidade do produto final, é importante que certos princípios sejam respeitados. Por exemplo, a restauração implica que não é suficiente apenas transferir as informações sobre um filme para outro suporte, o que poderia envolver também uma transferência em vídeo, mas manter tanto quanto possível o formato original do filme, particularmente os filmes em 16mm e 35mm. (READ, MEYER, 2000, p. 1, tradução minha)

Ao se referirem a momentos decisivos e a princípios a serem seguidos, Read e Meyer estão invocando um conjunto de questões éticas, algo essencial a todo e qualquer trabalho de restauração. Entre esses princípios estaria o respeito ao formato originalmente utilizado, que deve chegar ao público sem sofrer transformações, seja entre os próprios formatos analógicos em película, seja entre quando da conversão entre padrões analógico e digital. Mais uma vez o alcance da reflexão dos autores pode vir a esbarrar na possibilidade da adoção em grande escala das projeções digitais, o que levaria inevitavelmente à reformatação de um filme originalmente registrado em bitola 35mm para a sua versão digital. As questões éticas, no entanto, ainda que perpassem todo este trabalho, serão abordadas em maiores detalhes quando tratarmos, mais adiante, dos conceitos do teórico italiano Cesare Brandi.

Profundamente centrada na questão ética é a definição de restauração elaborada por Julia Wallmüller, professora da Universidade de Ciências Aplicadas de Berlim, em artigo publicado em 2007²:

Para imagens em movimento, *restauração* pode ser entendida como uma intervenção na parte visual ou material de um filme. Restauração pode reduzir ou remover *danos* e *erros*, e ao mesmo tempo preservar *defeitos*³ inerentes ao trabalho no momento da produção como parte de suas características individuais. (WALLMÜLLER, 2007, p. 79, tradução minha)

A autora aponta para o cuidado que o restaurador deve ter na manutenção dos “defeitos” que podem haver na imagem ou no som de um filme; defeitos esses que podem ter se originado durante alguma etapa de concepção da obra, e que, portanto,

² Julia Wallmüller, *Criteria for the use of digital technology in moving image restoration*, 2007.

³ Segundo Wallmüller, dano (*damage*) “se refere à condição físico-química de uma imagem em movimento. Sua origem remonta à história do trabalho. Dano inclui vestígios do tempo, degradação, além do uso ou mau uso do material, como riscos, rasgos, impressões digitais, manchas, encolhimento e perda de cor.” Erro (*error*) “se refere à modificação da imagem em movimento que não pertença a seu conteúdo original, e sim ao tratamento para o qual o trabalho foi submetido”. Finalmente, defeito (*defect*) “pode ser um dano ou um erro ocasionando um efeito visual (e/ou acústico) na imagem em movimento, que pode ser proveniente da produção original e, portanto, de parte de suas características originais. (...) Por serem derivados da produção original, os defeitos devem ser encarados como parte integral do trabalho original.” (WALLMÜLLER, 2007, p. 79, tradução minha)

devem ser mantidos a fim de que as características originais do trabalho sejam respeitadas. Pode-se argumentar que a definição de Wallmüller carece de uma maior precisão conceitual, uma vez que as diferenças que estabelece entre *danos*, *erros* e *defeitos* são algo frágeis. No entanto, é louvável a tentativa e a preocupação da autora de definir fronteiras para a prática de restauração de filmes já na definição de seu conceito, pois nos permite entrever as complexas decisões que o profissional de restauração pode vir a ter de tomar a fim de que seu trabalho não se pautela pela arbitrariedade.

Não seria nossa intenção apontar para uma definição de restauração de filmes que supostamente seria a mais precisa e, ao mesmo tempo, abrangente. O mais relevante para os nossos propósitos aqui é refletir sobre o que cada uma delas traz como contribuição dentro de um esforço mais generalizado e bastante recente de se buscar um conceito mais ou menos padronizado para a prática da restauração. O gradativo aumento nas experiências com restauração de filmes em âmbito mundial a partir da década de 1980 não somente contribuiu para chamar a atenção para o alto grau de degradação de muitos filmes, como veremos mais adiante, mas também acabou por apontar para a própria necessidade de se configurar uma identidade para a prática.

1.2. As noções de “original” e “autenticidade” das imagens em movimento no contexto da restauração

Em um dos seus mais notórios ensaios, Walter Benjamin afirma que a fotografia e as imagens em movimento não possuem uma “aura” enquanto obras de arte únicas, uma vez que aquelas se caracterizam pela sua capacidade própria de se reproduzirem. Portanto, não haveria para Benjamin a noção de autenticidade nas imagens em movimento, uma vez que o termo “autêntico” deveria se referir sempre à concepção de um objeto “original”, e não de uma cópia.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. (...) O aqui e o agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* [grifos do autor] (BENJAMIN, 1996, p. 167).

Mas a reprodutibilidade das imagens em movimento não é só parte de sua natureza, também desempenhando um papel bastante evidente como meio de

propagação de massa, na medida em que, com o cinema, um número grande de cópias pode ser gerado a partir de uma matriz para fins de difusão. As imagens em movimento não são apenas objetos sendo reproduzidos, mas, de acordo com o conceito benjaminiano, foram concebidas para a reprodutibilidade. Se há alguma autenticidade das imagens em movimento, esta está presente justamente na sua própria capacidade de se reproduzir.

No entanto a suposta falta de uma autenticidade das imagens em movimento vem sendo contestada por argumentos que relativizam a concepção mais tradicional do que seria um “original”, e, por conseguinte, do que seria uma “cópia”, embaralhando um pouco mais as fronteiras de ambos os conceitos. Paolo Cherchi Usai insiste em apontar os artefatos fílmicos (negativo, cópia, internegativo, negativo de som etc.) como sendo objetos contendo uma “evidência histórica”, uma vez que cada um deles possuiria características muito particulares que são determinantes nos resultados de um trabalho de restauração (USAI, 2000). Usai procura ler os artefatos fílmicos que compõem as imagens em movimento utilizando a mesma referência da restauração nas artes plásticas, onde cada objeto é considerado como o original. Cada objeto seria, portanto, merecedor de um tratamento específico e dedicado, podendo vindo a ser, mesmo que uma cópia, o ponto de partida de uma restauração.

Já o conservador de filmes Andreas Busche, da Stiftung Deutsche Kinemathek, considera que é necessário contestar o conceito tradicional de “original” e buscar uma maneira mais adequada de definição dentro do contexto das artes que se caracterizam por sua reprodutibilidade. Busche concorda com Usai que deva ser reconhecido, por parte de arquivistas e restauradores, um valor de “evidência histórica” nos artefatos fílmicos, uma vez que estes “apresentam características comuns às obras de arte tradicionais no sentido de que cada um deles possui qualidades estéticas únicas que não podem ser reproduzidas (sem perda)”⁴ (BUSCHE, 2006, pp.12-13). Se cada duplicação analógica leva a uma inevitável perda de qualidade, isso faz com que as características de cada material se tornem únicas e não-reproduzíveis – invertendo, de certa forma, o argumento benjaminiano. Mais uma vez aqui, se trouxermos o debate para o contexto das transformações provocadas pelas tecnologias digitais, muito terá de ser repensado, de modo que algumas reflexões podem vir a ficar em parte comprometidas. Além do

⁴ Andreas Busche, *Just another form of ideology? Ethical and methodological principles in film restoration*, 2006, pp. 12-13.

fato de não haver perdas de qualidade nas reproduções digitais – o que em tese torna as mídias digitais indiferenciadas umas das outras – também toda a questão envolvendo o conceito de “original” ganharia novos contornos em uma hipotética situação de abandono absoluto dos suportes físicos tradicionais por parte da indústria de cinema e dos arquivos de filmes.

A ideia de “original” ganha contornos ainda mais problemáticos no contexto das imagens em movimento se considerarmos que tanto a matriz (podendo ser o negativo ou não) quanto a cópia detêm características originais, de modo que ambos constituem a “autenticidade” ou “integridade” dos artefatos fílmicos. É vital e inegável a importância da matriz, pois nela estariam registradas, desde que respeitados padrões de produção e preservação, as informações de um filme em sua melhor qualidade. No entanto, no cinema o produto final é a cópia, artefato de onde partem as informações que permitem a exibição de um filme em uma sala de projeção. Não se deve contestar que o negativo, no contexto das imagens em movimento, é o artefato que mais carrega a ideia de “original”; no entanto, o negativo se limita a ser um material bruto, sendo ainda muito distante do resultado da imagem que é vista na tela.

O conceito de “original” tem uma grande implicação na prática da restauração pois determina as intenções pretendidas pelos profissionais de restauração em um processo de trabalho. A proliferação em massa de cópias tão típica do cinema muitas vezes levou ao aparecimento de diversas versões de um mesmo filme, fenômeno ainda mais comum de se identificar ao longo do período silencioso. O restaurador, portanto, deve atentar para essa questão, fazendo uso de critérios artísticos e históricos para decidir que caminho tomar antes de dar início a um trabalho de restauro. Em artigo já referencial na área, Eileen Bowser destaca cinco possíveis objetivos que uma restauração pode almejar:

- 1) restaurar o filme tal como foi entregue ao arquivista;
- 2) restaurar o filme tal como foi visto pelas primeiras plateias;
- 3) restaurar o filme tal como foi concebido pelo diretor;
- 4) restaurar o filme de modo que se adeque ao gosto das plateias contemporâneas;
- 5) contratar um artista contemporâneo para retrabalhar o filme (procedimento que deixou de ser considerado restauração pelos arquivos de filmes).⁵ (BOWSER, 1990)

Bowser não estabelece juízo de valor sobre as cinco possibilidades de restauração, mas alerta que a única regra geral para todos os casos se refere ao dever

⁵ Eileen Bowser, *Some principles of film restoration*, 1990.

profissional do restaurador de evidenciar os procedimentos tomados ao longo do processo de restauração. O restaurador deve, segundo Bowser, formalizar por escrito as suas decisões, mantendo-as publicamente acessíveis o máximo que for possível.

No contexto internacional, muito dos trabalhos de restauração visam ao resgate da experiência das primeiras plateias, sobretudo em se tratando de filmes do período silencioso, nos quais recuperar as preferências dos realizadores originais é tarefa demasiadamente árdua, dada a invariável dificuldade que envolve o levantamento preciso de informações do período. Até o momento, não nota-se no caso brasileiro qualquer tendência nos trabalhos de restauração à opção por tal meta de trabalho, que tivesse as primeiras exhibições dos filmes como referência primordial. *Terra em Transe*, cuja restauração iremos analisar mais adiante, é um caso de típico da tentativa de se recuperar uma obra a partir concepção do seu criador, no caso, Glauber Rocha – que por sua vez mantém uma imagem de criador por excelência do cinema brasileiro.

1.3. Restauração e ética: casos exemplares

Os anos 1980 foram marcados pela chegada em grande escala do mercado doméstico de videocassete, dando uma nova dimensão para a experiência de assistir a um filme. Com o formato VHS⁶ foi possível manipular o filme, interromper seu andamento, até mesmo congelar um quadro, abrindo novas possibilidades para a apreciação de uma obra cinematográfica. O conhecimento acerca de determinados filmes e cinematografias era, até a década anterior, limitado pela disponibilidade de cópias em película, exibidas -- muitas vezes em condições precárias de exibição -- em mostras e cineclubes localizados. A única maneira de se ter acesso a um filme naquele momento era vê-lo projetado em uma sala de cinema. O impacto da experiência doméstica foi menos no sentido da quantidade de filmes à disposição de espectador e mais na possibilidade que este teve de, ao manter uma rica filmografia junto à sua prateleira, poder retornar a ela diversas vezes, permitindo até mesmo a sua interferência direta no momento da exibição dos filmes por meio dos recursos do videocassete.

Nesse contexto da década de 1980, marcado por um *boom* do mercado

⁶ O VHS (Video Home System) é um sistema criado pela JVC em 1976 contendo uma fita magnética de meia polegada de largura acondicionada em uma caixa de plástico.

doméstico de VHS, houve então uma demanda crescente por filmes lançados no formato. Indiretamente, o elevado consumo do VHS começou a despertar a atenção dos arquivistas de filmes para o fato de uma grande quantidade de cópias de filmes que pertencia sobretudo às primeiras décadas do surgimento do cinema estar em condições preocupantes de conservação, prejudicando sobremaneira as exibições e, fundamentalmente, colocando em risco essas obras (FOSSATI, 2010). Foi nesse momento em que se começou a enxergar a necessidade real de se introduzir mais sistematicamente algumas práticas de restauração de filmes, para que todo um legado fílmico pudesse chegar em boas condições para as plateias futuras.

Três festivais surgidos nesses anos foram sintomáticos no sentido de dar o alerta para a iminente perda dos filmes e ao mesmo tempo para introduzir, em seus primeiros passos, a sistematização da restauração de imagens em movimento: o Le Giornate del Cinema Muto⁷ (mais conhecido como Festival de Pordenone, por ser realizado na cidade italiana), criado em 1982; o Il Cinema Ritrovato, surgido em 1986 e organizado pela Cinemateca de Bolonha; e o Cinémemoire, organizado pela Cinemateca Francesa e cuja primeira edição se deu somente em 1991 (FOSSATI, 2010). Os três festivais tiveram sempre como característica comum a exibição de filmes raros e pouco conhecidos, preferencialmente do período silencioso, ganhando destaque na programação as obras que receberam restauração. Os festivais, além de muito contribuírem para disseminar a atividade da restauração, inicialmente na Europa, permitiram que a restauração de filmes se tornasse uma prática mais sistemática dali em diante.⁸ Os festivais acabaram chamando a atenção não só pela possibilidade de se assistir a filmes em vias de desaparecimento através de novas cópias fotograficamente

⁷ Por ser o mais importante dos três festivais mencionados, é curioso apontar para os detalhes que envolveram a gênese de criação do Festival de Pordenone: o festival surgiu a partir da criação da Cineteca del Friuli, que, por sua vez, se ergueu após um trágico terremoto que acometeu a região italiana de Friuli, em 1976. Como os dois cinemas da cidade de Gemona foram destruídos, um casal de cinéfilos resolve então reconstruir um deles. Diante da verba insuficiente para o intento, conseguem ao menos juntar uma coleção de filmes em 16mm, originando a Cineteca del Friuli. Em 1981, a Cineteca adquire uma grande coleção de filmes de Max Linder. Um cineclube chamado Cinemazero, em Pordenone, sugere, então, que os filmes de Linder devessem ser exibidos em um pequeno festival na cidade. O que era para ser um único evento acabou se tornando o festival mais importante de cinema silencioso do mundo. (Michael Walker, "Review: Giornate del Cinema Muto, Pordenone 3 – 10 October 2009". Disponível em <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/giornate.pdf>. Acesso em 23/03;2011).

⁸ No Brasil, é importante mencionar a iniciativa da Cinemateca Brasileira, que desde 2007 promove a Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, evento anual com curadoria geral de Carlos Roberto de Souza que privilegia cinematografias nacionais do período silencioso e os trabalhos de preservação dos arquivos de filme de um determinado país.

restauradas, mas também como um meio de se recuperar a experiência de se assistir a um filme projetado adequadamente, incluindo, de quando em vez, até mesmo acompanhamento musical de banda ou orquestra a partir da partitura original de um filme.

É importante observar que a reconstrução de filmes, também chamada de “restauração editorial”⁹, já era uma prática corrente dos arquivos de filmes, em uma tentativa de ordenar coerentemente as obras – algo extremamente laborioso em se tratando de filmes do período silencioso. No entanto, a prática de restaurar, com o sentido mais específico de recuperar a unidade visual e sonora de uma obra cinematográfica, somente veio a se estabelecer nos anos 1980, sendo os festivais, como vimos, as maiores e melhores vitrines de disseminação dessa tendência. A restauração trouxe à tona, portanto, uma abordagem estética das obras, ao passo que as intervenções até então privilegiavam o aspecto narrativo (ou “editorial”) dos filmes. Nesse sentido, houve uma mudança sensível no próprio conceito de “original” no âmbito da restauração de filmes pela comunidade arquivística: se antes deveria ser reconstruída a narratividade de uma obra, agora o intento era restaurar sua máxima integridade material, a qual estava diretamente relacionada à qualidade de imagem e som do que era visto na tela (FOSSATI, 2010).

Com o aumento paulatino do número de filmes sendo restaurados a partir da década de 1980 em função do impulso gerado pelos festivais mencionados, não tardou para que debates envolvendo a ética nos procedimentos de restauro viessem à tona. Era a primeira vez que a comunidade dos preservadores de filmes resolveu incluir uma série de questões referentes a restauração de filmes, sobretudo em sua dimensão ética, na agenda dos temas da preservação em geral. Evidentemente, as discussões tiveram como palco principal os fóruns da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf), que fez as vezes de instituição mediadora dos debates. Foram nos congressos da Fiaf em Canberra (1986) e em Berlim (1987) onde houve destaque, então inédito, para os debates sobre restauração de filmes (BUSCHE, 2006). Foi justamente nesse contexto, inclusive, que a Fiaf lançou, no ano de 1986, uma importante publicação voltada para os

⁹ A chamada “restauração editorial” visa à recuperação da ordenação original de um filme que tenha sido adulterada por motivos diversos (cortes de censura, versões para TV, escolha própria do diretor etc.). Uma vez que não atua diretamente nos elementos próprios à imagem e ao som de um filme, a restauração editorial também costuma ser classificada por alguns autores como sendo “recuperação” ou “reconstrução” (*reconstruction*). No entanto, ambos os conceitos carecem de precisão nos trabalhos que tratam de restauração.

temas da preservação e da restauração de filmes, intitulado *Preservation and restoration of moving images and sound*. A Fiaf nunca estabeleceu normas ou recomendações voltadas especificamente para a restauração de filmes, apesar de a publicação em questão ter sido importante passo para a discussão mais ampla dessas questões, especialmente em uma época pautada por muitas arbitrariedades, como poderemos verificar a seguir.¹⁰

Três filmes merecem ser destacados nesse contexto de debates sobre restauração ocorrido nos anos 1980, tanto pelo peso que possuem enquanto obras de enorme importância para a evolução da linguagem do cinema, tanto pelas várias versões que receberam ao longo do tempo, problematizando ainda mais seus processos de restauração. Os filmes em questão são *Napoleão* (1927), de Abel Gance, reconstruído em 1981 por Kevin Brownlow; *Intolerância* (1916), de D.W. Griffith, que teve a viragem¹¹ original restaurada também por Brownlow; e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, reconstruído por Enno Patalas. Curiosamente, tais intervenções se trataram mais de reconstruções do que propriamente restaurações, uma vez que visavam mais intensamente ao restabelecimento narrativo das obras. No entanto, fora o fato de terem sido casos exemplares enquanto deflagradores de um debate envolvendo a ética na restauração de filmes, a discussão dessas obras nos será útil na medida em que suas respectivas restaurações guardam particularidades em comum com o caso de *Terra em Transe*, sobre o qual trataremos no capítulo 3.

Napoleão foi considerado um filme perdido durante décadas¹², até que, em 1981, após um trabalho de pesquisa e prospecção de 20 anos, o historiador de cinema Kevin

¹⁰ Em 1998 a Fiaf finalmente lançou um código de ética voltado para a preservação de filmes, mas não específico para a restauração. Em seu preâmbulo, o documento já aponta para o compromisso ético dos envolvidos na preservação de filmes: “Arquivos de filmes e arquivistas de filmes são os guardiães do patrimônio mundial de imagens em movimento. É sua responsabilidade proteger esse patrimônio e transmiti-lo à posteridade nas melhores condições possíveis e na forma a mais fiel possível da obra original.” Disponível em http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/Codigo_Etica_FIAF.pdf. Acesso em 24/03/2011.

¹¹ A **viragem** foi uma técnica de colorização utilizada sobretudo entre as décadas de 1910 e 1920 através da qual os filmes eram tingidos através de banhos químicos, seja por meio de corantes, seja trocando ou adulterando os sais de prata por outros componentes químicos que coloriam a imagem. (USAI, 2000, p. 28)

¹² Existiram cerca de 20 versões diferentes de *Napoleão*, contando com a versão original de seis horas de duração, cujos minutos finais se notabilizaram pelo uso de um formato “tríptico” chamado Polyvision, o qual requeria três projetores em três telas para gerar um efeito panorâmico – antecipando o formato CinemaScope em cerca de 25 anos. Com o passar dos anos, o filme foi sendo exibido em diferentes formatos e com durações diversas, incluindo uma versão de 1934 remontada pelo próprio Gance, apresentando uma nova trilha sonora.

Brownlow conseguiu reconstituir a obra de Gance a partir de diferentes materiais espalhados por locais diversos, lançando uma versão de quatro horas e cinquenta minutos de duração¹³. A epopeia de Gance, que pensava em fazer mais dois filmes monumentais para constituir uma trilogia, acabou se tornando também uma epopéia de restauração para Brownlow, cuja dedicação de praticamente uma vida a *Napoleão* nos faz remeter, no caso brasileiro, à semelhante obsessão arqueológica de Saulo Pereira de Mello para com *Limite* (1931), como veremos mais adiante -- apesar de o historiador inglês não ter se limitado ao filme de Gance, se debruçando sobre a restauração de algumas outras obras.

É bom ressaltar que o trabalho de Brownlow não foi uma restauração *stricto sensu*, mas mais exatamente o que chamamos de reconstrução, que é o processo no qual o restaurador se limita a reconduzir o filme à sua ordenação de origem. Ao contrário da restauração, em que há a interferência direta na visualidade da obra, na imagem propriamente dita do filme, na reconstrução o que se pretende é colocar a narrativa (ou o “texto”) da obra próximo ao que seria a sua condição original de produção. Tanto a restauração, podendo alterar consideravelmente a qualidade da imagem, quanto a reconstrução, podendo desestruturar a ordenação de origem, em função destes mesmos motivos, são procedimentos que devem passar por uma ética da restauração. E um motivo de controvérsia em relação à versão lançada por Brownlow foi a introdução de uma trilha sonora contemporânea a cargo de Carmine Copolla, filho do cineasta Francis Ford Coppola¹⁴.

Brownlow ainda voltaria a *Napoleão* por mais uma vez: em 1983 a Cinemateca Francesa teria encontrado trechos inéditos do filme, ampliando a sua duração para cinco horas e meia, na qual, além dos novos fragmentos, alguns trechos em melhor estado de conservação foram substituídos pelos antigos, e técnicas de viragem da versão original foram adicionadas. Essa segunda restauração somente ficaria pronta no ano 2000, quando foi finalmente exibida.

¹³ Ver “Interview with Kevin Brownlow”, disponível em <http://www.bfi.org.uk/features/interviews/brownlow.html>. Acesso em 24/03/2011.

¹⁴ Em evento promovido pela prefeitura de Niterói, *Napoleão* foi exibido pela primeira vez no Brasil em projeção tríplice, em cópia restaurada, no Estádio Caio Martins, entre os dias 20 e 21 de abril de 1991. Em função de um derrame, Carmine Coppola foi substituído pelo seu assistente, o maestro Paul Bogaeu, que regeu a Orquestra da Universidade Federal Fluminense para uma plateia de mais de quatro mil espectadores. Ver “O adeus do ‘chefão’ musical Carmine na trilha de Francis”, disponível em <http://www.millarch.org/artigo/o-adeus-do-chefao-musical-carmine-na-tilha-de-francis>. Acesso em 10/05/2011.

Portanto, ante a uma obra monumental como *Napoleão*, originalmente concebida com seis horas de duração e permanecendo desaparecida ao longo de décadas, o trabalho de reunir suas diversas partes se torna algo extremamente meticuloso, especialmente quando se sabe que era frequente no período do cinema silencioso haver diversas versões de muitos dos filmes.

Intolerância, de D.W. Griffith, também não fugiu à rotina dos clássicos silenciosos no sentido de receber um bom número de diferentes versões. A que nos interessa aqui é a realizada em 1989 também por Kevin Brownlow. O sentido dessa intervenção não era restaurar o filme propriamente, uma vez que o material disponível estava em ótimo estado de conservação, mas a tentativa era de reconstruir a obra tal qual ela teria sido exibida na sua noite de estréia, no dia cinco de setembro de 1916¹⁵. Aqui também se tentou recuperar a viragem original realizada por Griffith, uma vez que *Intolerância*, assim como diversos títulos do período, não era exatamente um filme em preto-e-branco por completo¹⁶.

Um detalhe importante que traria consequências diretas para essa e outras restaurações do filme de Griffith foi o fato de *Intolerância* ter sido filmado sem uma velocidade fixa, já que as câmeras Pathé utilizadas não tinham indicadores de velocidade. Isso obrigou os projetoristas da época a ficarem de plantão durante horas a fio ao longo do dia para poderem ensaiar as várias velocidades necessárias para sincronizar a imagem com os efeitos sonoros e a música¹⁷. Para a restauração de 1989, Brownlow optou por fixar a velocidade em 16 quadros por segundo, a qual, se não foi exatamente um padrão do cinema silencioso, ao menos foi largamente a velocidade mais utilizada ao longo do período. Hoje alguns depoimentos dão conta de que apesar de a velocidade escolhida ter sido fiel ao segmento “Moderno”¹⁸ de *Intolerância*, os

¹⁵ Ver Russell Merrit, *D. W. Griffith's INTOLERANCE: Reconstructing an Unattainable Text*. Disponível em http://www.zzproductions.fr/pdf/griffith%27s-intolerance-by_russel_merrith.pdf. Acesso em 22/03/2011.

¹⁶ Em 1991, duas exibições de *Intolerância* aconteceram no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em cópia restaurada pelo MoMA contendo a viragem original, além de trilha sonora executada pela Orquestra Sinfônica Nacional da UFF sob regência da maestrina Gillian Anderson, que recuperou a partitura original do filme.

¹⁷ Idem, ibidem.

¹⁸ A “intolerância” do título é um tema que divide o filme em quatro segmentos, indicando épocas e locais distintos: na Babilônia; na França, durante o massacre da noite de São Bartolomeu; na Judéia, na época da crucificação de Cristo; e nos Estados Unidos, na época em que o filme foi realizado.

outros dois terços do filme parecem se arrastar, esticando sobremaneira sua duração¹⁹. Para se ter uma ideia da dimensão do problema, caso o filme tivesse sido reconstruído nas suas variações originais de velocidade, a duração seria de aproximadamente duas horas e cinquenta segundos. Na intervenção de 1989, com a velocidade fixa em 16 qps, o filme chega a três horas e meia (!) de duração. Isso significa que diversas sequências foram artificialmente esticadas com o uso de quadros (frames) congelados, gerando um resultado grosseiro²⁰.

Tal questão mais uma vez nos faz remeter ao caso de *Limite*, que, de maneira similar, foi realizado com câmeras de velocidades diferentes, acarretando problemas infundáveis em todas as restaurações feitas até hoje, e gerando insatisfações tanto do pesquisador Saulo Mello quanto do próprio Mario Peixoto, como veremos mais adiante. O caso de *Intolerância*, portanto, pode ser bastante ilustrativo e didático no sentido de que algumas das maiores dificuldades enfrentadas no Brasil ao longo do(s) processo(s) de restauração de filmes não serem sempre específicas do contexto do país, mas, ao contrário, fazem parte de um painel comum ao campo da restauração de filmes de maneira mais global. *Intolerância*, por exemplo, foi financiado pela George Eastman House, pela Library of Congress e pelo Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, que tinha armazenado em sua coleção um filme de 1916 em perfeito estado de conservação. Algo impensável para o caso brasileiro, no qual, fora a penúria de recursos habitual para a área de preservação e o descaso do poder público, as condições climáticas de um país tropical nunca favoreceram a longevidade dos filmes. No entanto, é interessante notar que muitas das dificuldades e sobretudo das questões de ordem ética envolvendo a restauração de filmes costumam ser mais ou menos similares, no Brasil e fora.

Os casos de *Intolerância* e *Limite* se aproximam tanto pela aura mítica que receberam com o passar dos anos enquanto filmes formadores, quanto principalmente pelas especificidades que guardam em relação à técnica utilizada no momento de suas respectivas filmagens, algo reflexo da meticulosidade dos seus criadores.

Mas certamente o caso mais paradigmático do período que estamos tratando é o de *Metrópolis*, de Fritz Lang, justamente por ser um balizador das discussões envolvendo a ética na restauração de filmes. Nos anos 1980, o compositor italiano

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ Idem, ibidem.

Giorgio Moroder comprou os direitos de exibição de *Metrópolis*, providenciando uma nova versão restaurada da obra-prima de Fritz Lang. Além de introduzir uma viragem que nada tinha que ver com a proposta visual do cineasta alemão (TURCI, 2004), a versão de Moroder, lançada no ano de 1984, exibia apenas 87 minutos de duração, algo muitíssimo distante dos supostos 153 minutos originais. Ademais, os intertítulos foram substituídos por legendas, eliminando, portanto, as telas pretas e supostamente dando um maior dinamismo ao filme. E tal “dinamismo” foi ainda mais acentuado através da questionável opção de manter a velocidade do filme fixa em 24 quadros por segundo, o que fez de *Metrópolis* um espetáculo marcado por um grotesco frenesi, já que seu andamento original é mais lento²¹. Um comentário do teórico alemão Thomas Elsaesser, ao se referir à “versão Moroder” dá a medida do quanto algumas intervenções no andamento e na linguagem de um filme podem adulterar profundamente o contexto e a concepção originais da obra. Afirma ele: “muito do cinema alemão dos anos 1920 foi baseado em uma gramática visual diferente do que temos aceitado como sendo a norma, ou melhor, a continuidade da edição à Hollywood.” (ELSAESSER, 2000, p. 136, tradução minha).

Mas o fator preponderante para tornar a versão de Moroder algo abominável para arquivistas, cinéfilos e entusiastas do filme de Lang foi a introdução de uma trilha sonora contemporânea, marcadamente oitentista e a cargo do próprio Moroder (READ, MEYER, 2000), que seguia a sua linha pop eletrônica, além de inserções de canções de artistas como Freddie Mercury e Bonnie Tyler. Aqui ficaram evidentes as possibilidades nefastas que poderiam ser trazidas pela restauração de filmes caso algumas questões éticas não fossem incorporadas como base para esses trabalhos. Um precedente para a versão pop de Moroder foi a reconstrução de *Napoleão* por Kevin Brownlow, em que, como vimos acima, foi introduzida uma trilha contemporânea de Carmine Coppola.

Apesar de a reconstrução de *Napoleão* ter sido lançada em grande escala nos cinema, o seu apelo parece ter se restringido a historiadores de cinema e acadêmicos em geral, enquanto que o intento de Moroder era atingir um público mais amplo e mais jovem, ou ao menos as plateias mais restritas das sessões de meia-noite. Apesar de não ser uma tendência que tenha se restringido ao período, havia, nesse contexto dos anos 1980, uma tentativa proeminente de se estabelecer uma espécie de compromisso

²¹ Ver *Metropolis - Restorations and re-releases*. Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/Metropolis_%28film%29#Restorations_and_re-releases. Acesso em 24/03/2011.

comercial entre as platéias e alguns filmes do passado, tornar esses filmes supostamente mais palatáveis, mesmo quando, em casos como o *Metrópolis* de Moroder, a boa fruição comprometia a própria linguagem da obra original. De acordo com Raymond Borde, historiador de cinema e fundador da Cinemateca de Toulouse,

Foi através dessa versão desfigurada de *Metrópolis* que repentinamente se descobriu o significado da restauração abusiva e se permitiu perguntar sobre o direito de alterar clássicos. Isso, esses excessos, respondem a dois propósitos: prazer em se autocongratular e em se tornar equivalente ao autor, tornando um produto obsoleto palatável para o consumo da sociedade. (BORDE, 1986, p. 92, tradução minha)

Há no comentário de Borde um importante alerta para a vaidade pessoal que pode acometer os responsáveis pela restauração de filmes, tratando a obra como se fosse originalmente de sua própria autoria, e, em função disso, obliterando, conscientemente ou não, as fronteiras entre as autorias de um (cineasta) e de outro (restaurador). E, segundo Borde, a vaidade também é acompanhada pelo desejo por parte do interventor de fazer da obra um produto de consumo de massa, independente do seu valor artístico e social de origem.

A intervenção do compositor Georgio Moroder no sentido de dar um tom contemporâneo à trilha original de um filme alemão dos anos 1920 tem um correspondente similar brasileiro, em termos das mesmas arbitrariedades levadas a cabo pelos restauradores, que é o caso de *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, como veremos mais adiante.

Além dos casos exemplares apresentados acima, um dado histórico importante que também provocou intensos debates nesse período em questão acerca da ética da restauração de filmes foi o *boom*, ao longo dos anos 1980, de versões colorizadas de filmes clássicos, sobretudo norte-americanos. Assim como o caso extremo e paradigmático da versão de *Metrópolis* de 1984, o que se pretendia com as colorizações era trazer um público que supostamente mantinha uma resistência frente aos filmes em preto-e-branco, uma vez que a ausência de cor supostamente denunciava a avançada idade das películas. E nada mais apropriado para atingir uma massa de público mais substancial do que exibir os clássicos colorizados na TV, veículo ideal para esse intento. A reação não se fez tardar, de modo que a Fiaf expressou sua posição ao divulgar, em letras garrafais, um manifesto de abertura do número 34 do seu “information bulletin” do ano de 1987, quando aconteceu o congresso da Federação na cidade de Berlim:

O encontro da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf) em Berlim, no dia 18 de maio de 1987, afirmando o princípio segundo o qual os filmes, enquanto obras de arte e de cultura, devem ser preservados e apresentados na forma que mais os aproxima das intenções originais dos cineastas, **condena a colorização de filmes em preto-e-branco** [grifo do autor].²²

Portanto, de certa forma, as colorizações de diversos filmes fizeram com que as reações contrárias chegassem a seu paroxismo, de modo a desqualificar as suas supostas boas intenções e resultando no seu quase que completo desaparecimento. Podemos afirmar que as colorizações foram o estágio mais avançado da vulgarização que o processo de restauração pôde chegar.

1.4. *Em busca de um código de ética: o caso das artes plásticas*

Pelos casos analisados acima, e por diversos outros que vieram a seguir, é possível verificar que a restauração de filmes, não obstante ter se tornado uma prática mais sistemática sobretudo a partir da década de 1980, não envolveu o estabelecimento de códigos de ética que balizassem as intervenções de maneira padronizada. A restauração de filmes nem ao menos procurou se pautar pelas práticas adotadas e consagradas pelas artes plásticas, quer sejam as teorias envolvendo a restauração, quer sejam os diversos códigos e cartas de recomendação acerca da ética profissional que foram desenvolvidos e assinados sobretudo a partir da década de 1960. Em que pesem as sensíveis diferenças entre as artes plásticas e as imagens em movimento, certamente o cinema daria um importante passo se passasse a incorporar um pouco mais alguns dos procedimentos e discussões tradicionalmente levantados pelos profissionais das artes plásticas.

Enquanto os profissionais de cinema se limitaram à publicação do Código de Ética da FIAF, editado somente em 2008, voltado para as práticas cinematográficas como um todo, o universo das artes plásticas já tem longa tradição na publicação de manuais ou cartas de conduta: a Carta de Veneza, de 1964, a Carta do Restauo, de 1972 (publicada pelo Instituto Centrale Del Restauo, dirigido por Cesare Brandi), o Código de Ética Profissional do ICOM (Conselho Internacional de Museus), em 1986, e o

²² *Fiaf information bulletin* nº 34, agosto de 1987, p. 5 (tradução minha).

Código de Ética da ECCO (Confederação Européia de Conservadores-Restauradores) são alguns dos muitos exemplos que poderíamos citar.

Quando os primeiros debates mais substanciais sobre restauração de filmes começaram a acontecer nos anos 1980, sobretudo nos congressos de 1986 e 1987 da Fiaf, houve sim uma busca pelas referências das artes plásticas, cujo debate já existia há mais de 200 anos (BUSCHE, 2006). O cinema, apesar de muito mais “jovem” do que as artes plásticas, chegou com bastante atraso para as discussões, de modo que as consequências da demora ainda se sentem hoje, com a permanente ausência de teorias e práticas plenamente estabelecidas na restauração de filmes.

As publicações voltadas para restauração de filmes são extremamente escassas, de modo que o livro escrito por Paul Read e Mark-Paul Meyer em 2002, *Restoration of Motion Picture Film*, representou um importante passo para a abordagem técnica do tema. No entanto, à exceção de alguns poucos artigos, ainda não há uma publicação de maior fôlego que se volte para as questões éticas e filosóficas envolvendo a restauração de filmes, algo que seria fundamental para a solidificação profissional da prática²³.

Mais uma vez, o descompasso em relação às artes plásticas se faz sentir, uma vez que há disponível um número expressivo de escritos voltados para a área, sendo que aquele que resultou em maior impacto foi, sem dúvida, *Teoria da Restauração* (1963), do italiano Cesare Brandi, no qual iremos nos deter mais profundamente. O livro de Brandi incorporou, a um só tempo, questões filosóficas, éticas e práticas da restauração, trazendo um refinamento para os debates e dignificando ainda mais o restaurador como profissional das artes. Os conceitos de Brandi – como tratamento da lacuna, reversibilidade das intervenções e historicidade do objeto – foram, desde sua publicação, incorporados pelos profissionais da área, passando a ser adotados em grande escala, impactando profundamente a teoria da conservação moderna. Tais conceitos nos serão igualmente importantes quando formos analisarmos, mais adiante, a restauração de *Terra em Transe* – ainda que haja, como vimos, diferenças identificáveis entre o cinema e as artes plásticas.

Um dos pontos centrais na teoria de Brandi, a partir do qual o autor trabalha todos os seus conceitos, é a dupla instância que estabelece para a obra de arte: a

²³ É possível verificar, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 2000, um conjunto de artigos que vem procurando contemplar as questões relativas à restauração de filmes, de modo que alguns títulos, inclusive, também introduzem o debate acerca da ética. Entre esses trabalhos podemos destacar os de Arianna Turci (2006), Andreas Busche (2006), Julia Wallmüller (2007) e Giovanna Fossati (2010), sendo este o único publicado em livro.

instância estética e a instância histórica. A primeira se refere à sua própria *artisticidade*²⁴, ou melhor, o momento no qual a obra é reconhecida enquanto obra de arte – uma vez que a obra de arte, até o seu reconhecimento, só seria obra de arte potencialmente, ou, como afirma Brandi, “*existe* apenas na medida em que *subsiste* (...) como pedaço de pergaminho, de mármore, de tela” (BRANDI, 2005, p. 28, grifos do autor). Já a instância histórica se refere ao tempo e ao lugar nos quais a obra foi criada, e ao tempo e ao lugar no qual ela se encontra. Portanto, na instância histórica, é caro a Brandi essa passagem de tempo que vai desde a conclusão final da obra pelo artista até o momento em que chega às mãos do restaurador. Segundo Brandi, os valores histórico e artístico não devem prevalecer um sobre o outro, pois ambos são fundamentais para a definição do que seria uma obra de arte.

Na tentativa de conceituar a noção de restauração, Brandi afirma que há um entendimento geral de que a “restauração é qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana” (BRANDI, 2005, p. 25). Tal definição se ajustaria perfeitamente a objetos industriais, desde os de grandes dimensões até os de pequeno artesanato, pois a função da restauração, nesses casos, é não mais do que recuperar a funcionalidade desses objetos. Já em relação às obras de arte, mesmo nos casos de objetos artísticos que muito dependem de sua funcionalidade – como os objetos arquitetônicos, por exemplo – ainda assim podemos afirmar que a recuperação de tal funcionalidade está a reboque de sua função primeira, que é a sua própria condição de obra de arte.

Mas para que aconteça o ato da restauração, é necessário que ocorra um reconhecimento do objeto enquanto obra de arte. Aquele objeto que é classificado genericamente como produto da atividade humana pode alcançar um momento no qual passa a ser reconhecido como obra de arte, acabando por se diferenciar dos objetos “ordinários”. Portanto, Brandi conclui que “qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte.” (BRANDI, 2005, p. 28) E esta é uma reflexão de extrema importância para quando estamos tratando de restauração porque, uma vez que julgamos uma obra de arte pelo seu próprio valor enquanto arte, qualquer ato de intervenção, aí incluída a restauração, também deve ser determinada por esse mesmo valor.

²⁴ “Artisticidade” é um dos neologismos utilizados por Brandi.

Portanto – e aí está a chave do conceito de restauração de Brandi – a restauração dos objetos de arte não deve satisfazer à mera função de recuperação da integralidade de um objeto, uma vez que está intervindo não em um objeto industrial *stricto sensu*, mas em um objeto reconhecidamente artístico, e cuja intervenção deve se balizar fundamentalmente por essa condição. Se incorporarmos a reflexão de Brandi para o caso da restauração de filmes, por exemplo, poderemos verificar que se tornou prática comum a mera conversão de filmes em película para versões eletrônicas em VHS ou DVD para atender ao consumidor doméstico, de modo que a instância artística dessas obras ficou, muitas das vezes, submetida unicamente ao restabelecimento de sua funcionalidade enquanto imagens em movimento. É o que podemos chamar, à moda de Brandi, de uma abordagem industrial da restauração, fazendo comprometer a condição dessas obras enquanto objetos de arte.

Quanto à sua dimensão histórica, Brandi afirma, como vimos, que haveria uma dupla historicidade da obra de arte: a primeira é aquela do momento de sua criação, se referindo, portanto, ao próprio artista; enquanto que a segunda se refere ao momento e ao lugar em que está em determinado momento. E entre esse momento de criação da obra e esse momento presente, haveria tantos outros presentes históricos que também comporiam a historicidade da obra de arte. Segundo Brandi, portanto, a instância histórica de uma obra de arte não corresponderia apenas à sua primeira historicidade, da sua criação, mas também à segunda, de vários “presentes”. Isso fica claro quando Brandi enuncia que

A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo. (BRANDI, 2005, p. 21)

É, portanto, fundamental que no ato da restauração todas as marcas que denunciam a passagem do tempo na obra de arte sejam consideradas e mantidas pelo restaurador, sob pena de estar adulterando histórica e artisticamente a obra, a despeito do que costuma considerar o senso comum.

Desse conceito, Brandi introduziria dois princípios de grande relevância para o trabalho de restauração. O primeiro diz que a intervenção jamais deverá ser invisível, ao contrário, seus traços deverão ser sempre facilmente reconhecíveis, sem que haja necessidade da utilização de instrumentos para tanto. Em outras palavras, o restaurador

não deve ter por prática a tentativa de apagar os registros de sua própria intervenção, de modo a mascarar o ato do restauro, pois estaria aí incorrendo em falha ética grave. As marcas do restauro devem estar plenamente visíveis sempre.

Daí a importância do segundo princípio, que trata da reversibilidade das intervenções, afirmando que “qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras.” (BRANDI, 2005, p. 48) Uma restauração pode ser considerada a última intervenção em uma obra somente no sentido de que deve ser realizada da melhor maneira possível, utilizando as técnicas mais apropriadas para tal; no entanto, o fundamental é considerá-la apenas como uma entre as várias intervenções que se darão no futuro, assegurando para as próximas intervenções informações precisas a respeito do restauro em curso. Uma vez que a perspectiva sobre uma obra pode mudar ao longo do tempo em função de gostos e tendências, receber variações e flutuações de significado, toda a trajetória de uma obra ao longo do tempo deve ser considerada pelo restaurador, inclusive as marcas do tempo que lhe conferem sua identidade. Para Brandi, portanto, a historicidade da obra deve ser parte fundamental das estratégias de intervenção do restaurador, o qual, caso venha a ignorar as “imperfeições” ocasionadas pela passagem do tempo na obra – a chamada pátina – estará gerando uma espécie de falsificação.

A restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história. A ação de restauro, ademais, e pela mesma exigência que impõe o respeito da complexa historicidade que compete à obra de arte, não se deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento histórico tal como o é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro. Na atuação prática, essa exigência histórica deverá traduzir-se não apenas na diferença das zonas integradas (...) mas também no respeito pela pátina, que pode ser concebida como o próprio sedimentar-se do tempo sobre a obra, e na conservação das amostras do estado precedente à restauração e ainda das partes não coevas, que representam a própria translação da obra no tempo. (BRANDI, 2005, p. 61).

Segundo Brandi, esses diversos tempos da obra de arte não estão à parte dos rumos da História, sendo integrante, ao contrário, da História e da História da Cultura. O ato do restauro não pode se estabelecer como se não houvesse o caminhar da História, não pode ser manter invisível a ela, mas reconhecer a passagem do tempo como algo que legitima a obra, conferindo-lhe a tal unicidade que lhe é própria. Conferir relevância à passagem do tempo é, inclusive, uma conduta ética da maior importância, uma vez que assegura a autenticidade da obra de arte quando da sua chegada junto às gerações

futuras.

E no respeito à passagem do tempo é caro a Brandi a conceituação de pátina, cuja melhor definição teria sido dada por Filippo Baldinucci, artista do período barroco: “Verbete usado por pintores, que a chamam, outrossim, pele, e é aquele universal escurecimento que o tempo faz aparecer sobre as pinturas, que, mesmo, algumas vezes as favorece.” (BALDINUCCI apud BRANDI, 2005, p. 154). Segundo Brandi, ocorre uma falsificação quando o restaurador tenta obscurecer a pátina, apagar os tais escurecimentos, pois aí estaria se colocando em primeiro plano a matéria em prejuízo da própria elaboração humana da obra. Nesse caso,

força-se a matéria a readquirir um frescor, um corte preciso, uma evidência tal que contradiz a antiguidade que a testemunha. Um privilégio qualquer da matéria sobre a atividade do homem que a plasmou, não pode ser admitido pela consciência histórica, já que a obra vale pela atividade humana que a plasmou e não pelo valor intrínseco da matéria. (BRANDI, 2005, pp. 72-73)

A ideia de pátina nos auxilia, portanto, a diferenciar o artesanato do artista, uma vez que, na atividade do primeiro, o que prevalece é a própria matéria (vaso, joia, prato etc.), enquanto que no segundo a matéria só tem valor se relacionada ao artista que a manipulou. A pátina, desse modo, contribui para atenuar a presença da matéria desvinculada à prática humana do artista na obra de arte, reconduzindo a sua função de mediadora da imagem presente na obra. Diante disso, Brandi estabelece que a conservação da pátina enquanto marca evidente do tempo possível de ser identificada em uma obra deve não só ser admitida, mas incorporada de maneira taxativa. Uma intervenção *ahistórica* que tenta abolir as marcas do tempo, em uma tentativa vã de recriar o estado original da obra, é chamada por Brandi de “restauração fantasiosa”. O teórico italiano insiste na ideia de que devemos retirar a intervenção de restauro de qualquer empirismo, integrando-a na História, com consciência crítica e científica no momento em que ocorrer a restauração.

No caso das imagens em movimento, a questão do respeito à pátina ganha novos contornos com a introdução das técnicas de restauração digital. Uma das grandes vantagens do digital perante as técnicas fotoquímicas, e ao mesmo tempo o risco que representa, é a possibilidade cada vez mais ilimitada de intervenção em porções cada vez menores do fotograma. O digital possibilita o trabalho de restauração em um nível de detalhes antes impensável para as técnicas tradicionalmente analógicas, o que acaba por aumentar o risco de apagamento do registro do tempo na imagem. Por que não

manter os riscos provocados no passado por uma máquina copiadora em um filme, uma vez que procedimento similar é realizado no contexto das artes plásticas para as pinturas? Por que não manter certo desbotamento das cores ocasionado pelo tempo que é tão típica em uma película? Essas são perguntas delicadas, merecedoras de reflexão caso a caso, já que há de existir, por parte do restaurador, uma conjugação de análise científica e prática para avaliar o que deve ou não ser considerada pátina.

Um filme que passou anos armazenado em um porão a 40°C em média e sofreu encolhimento obviamente não deverá ter seu dano classificado como uma marca típica do tempo, já que, dependendo do grau encolhimento, o filme poderá nem mesmo passar por uma máquina copiadora. Mas, em muitos casos, manter alguns registros do tempo pode ser não só importante para a dimensão histórica de um filme, mas fundamental para a sua própria *artisticidade*, como atesta o restaurador de filmes e ex-presidente da Fiaf, João Sócrates de Oliveira, em entrevista a Andreas Busche:

Um risco que tenha ocorrido em um processo anterior de copiagem passa a se tornar parte de um filme. Nesse caso, eu aconselharia a deixar o risco. Há uma ideia dominante em nosso tempo de que tudo deve parecer lindo e imaculado. Não acho que isso seja a coisa mais importante. Tenho a mesma atitude em relação à cor. Até mesmo uma cópia desbotada pode ter uma beleza única. Tem um *élan*, uma magia, que faz dela uma experiência muito interessante. (SÓCRATES apud BUSCHE, 2006, p. 23, tradução minha)

Técnicas digitais podem ser danosas não só no que se refere ao tratamento da pátina, mas também na possibilidade que têm de intervir nas próprias propriedades materiais de determinados formatos. Uma cópia em bitola Super 8mm se caracteriza por uma grande quantidade de grãos que é perceptível ao espectador e uma espécie de marca registrada do formato. A tendência de tornar os filmes palatáveis para platéias contemporâneas pode ter o digital como grande aliado, caso este seja utilizado arbitrariamente no sentido de “limpar” o excesso de grãos de um filme Super 8, por exemplo.

Outro importante conceito de Brandi, diretamente relacionado à ideia de patina e à visibilidade das intervenções, é o conceito de lacuna, a qual seria “uma interrupção no tecido figurativo” (BRANDI, 2005, p. 48), um corpo estanho em uma obra, que se insere com cor e forma diferentes às identificáveis na figura. Mas Brandi logo adverte que se deve relativizar a presença da lacuna, uma vez que, em uma obra de arte, o mais condenável não é aquilo que falta, mas o que se introduz de maneira arbitrária e indevida.

Brandi utiliza o gestaltismo para melhor definir o conceito de lacuna, facilitando, por sua vez, a tentativa de amortizar a sua presença. No sentido gestaltista, interpretamos a lacuna segundo um esquema de *figura e fundo*: originalmente, em uma imagem pictórica, por exemplo, a própria imagem é a figura, enquanto que o material que lhe serve de suporte é o fundo. No entanto, a lacuna provoca uma forçosa reconfiguração nesse esquema, fazendo com que a imagem se torne fundo, ao mesmo tempo em que ela própria se transforme em figura. Nessa inversão de papéis, na qual a lacuna violentamente se insere como uma figura em um contexto em que deveria ser fundo, a interrupção formal provocada na imagem é menos traumática e agressiva do que a própria reconfiguração de figura e fundo gerada pela lacuna, que opera uma perda de valor da obra.

No contexto das artes plásticas, Brandi afirma que as primeiras metodologias que tiveram como meta evitar as intervenções fantasiosas partiram para uma tentativa baseada no empirismo. Fazendo uso de uma tinta que tivesse o menos possível de timbre, o restaurador tentava, com a técnica, empurrar a lacuna para o fundo, de modo a retirar o seu protagonismo da imagem. No entanto, se constatou que, por mais neutra que a tinta fosse, ainda assim ela interferia na composição cromática, apagando as cores da figura e se impondo ainda mais como lacuna, como um corpo estranho.

Conclui-se, então, que o que se deveria evitar era a tentativa de harmonizar a lacuna com a pintura, e, em uma ação contrária, aplicar esforços no sentido de destacar a lacuna do conjunto, de modo que esta apareça em um nível diferente e plenamente distinguível. Aplicando uma coloração à lacuna que se destacasse frontalmente no tom e na luminosidade das cores da pintura, Brandi afirma que a lacuna terá o mesmo efeito de uma mancha no vidro, uma vez que permitirá enxergar a continuidade da lacuna sob a pintura. Nas palavras de Brandi, “deverá ser removida qualquer ambiguidade da lacuna” (BRANDI, 2005, p. 128), como um meio de evitar que esta seja parte integrante da imagem, diferenciando-a perceptivelmente do nível da figura, de modo a manter o contraste figura/fundo.

O conceito de lacuna deverá considerar, quando aplicado às imagens em movimento, os aspectos temporais dessa arte, uma vez que a lacuna pode afetar não apenas um quadro (*frame*), mas uma grande quantidade de quadros em sequência em um filme. Portanto, há uma diferença clara aí em relação a uma pintura, cuja eventual lacuna afeta parte de sua imagem, que é única e que não mantém relação de temporalidade com outras imagens. É muito comum, no caso do cinema, de filmes que

sofrem danos severos, como, por exemplo, um risco em um rolo inteiro de imagem. Imaginando uma hipotética situação na qual são encontrados (em uma cópia, por exemplo) alguns fotogramas sem o risco, a reação natural do técnico desavisado seria copiar e inserir os fotogramas em bom estado no rolo de filme onde está sendo realizado o restauro, fazendo com que, ao final, o rolo apresentasse trechos com o risco e trechos sem o risco. No entanto, desse modo o resultado poderia parecer muito mais estranho do que se o restaurador mantivesse o risco ao longo de todo o rolo, pois a retirada da lacuna (risco) certamente geraria um incômodo muito maior no espectador.

Outro caso típico é quando não se tem um fotograma no meio de uma sequência. A restauração digital permite o técnico utilizar uma ferramenta que reproduz a aparência do fotograma imediatamente anterior e imediatamente posterior ao fotograma faltoso, gerando uma espécie de clone por aproximação deste. Nesse caso, se seguissemos a teoria de Brandi de perto, o mais correto seria, no lugar da ausência de fotograma, apenas inserir um fotograma preto unicamente para manter o sincronismo entre som e imagem. Além de manter a lacuna, o restaurador estaria, nesse caso, deixando visível a presença da mesma, evitando qualquer tipo de falseamento.

Pudemos ver que mesmo se voltando prioritariamente para as artes plásticas e para a arquitetura, a base do pensamento de Brandi pode e deve ser transposta para a restauração de filmes. Ainda que haja particularidades bastante evidentes das imagens em movimento, não justifica o pouco interesse dos profissionais da área pelas questões éticas e profissionais que envolvem o restauro de filmes. Mas veremos que o descompasso do cinema com as outras artes ultrapassa a questão da restauração, se evidenciando nas práticas mais ou menos corriqueiras que vão desde o acondicionamento de cópias para o transporte até as condições de exibição.

1.5. *Por uma museografia das imagens em movimento*

Se os restauradores de filmes não costumam trabalhar de acordo com referências éticas no momento da intervenção nos filmes, tal falha sistêmica deveria ser cobrada dos seus profissionais, bem como uma conduta similar àquela que é tomada no campo das artes plásticas no sentido aqui proposto por Brandi – o qual, em linhas gerais, é encarar a obra como um objeto de arte. Essa cobrança ganhou um tom incisivo por meio de

Paolo Cherchi Usai, em artigo publicado em 2002, justamente tendo como título “Filme como um objeto de arte”. Diretor da Haghefilm Foundation, em Amsterdã, e co-diretor do Festival de Filmes Silenciosos de Pordenone, Usai procura destacar em pormenores as diferenças existentes na prática cotidiana dos profissionais da área de cinema com os mesmos procedimentos realizados pelos especialistas das artes plásticas. Em que pese toda a discussão sobre qual seria o “original” no cinema, uma arte marcada pela tão proclamada reprodutibilidade à maneira de Walter Benjamin, a cobrança de Usai parece ser justa a partir do momento em que estamos tratando de buscar os fundamentos pelos quais a restauração de filmes ainda não tenha se tornado uma prática plenamente pautada por procedimentos mais ou menos padronizados, baseados em condutas éticas que tentariam estabelecer os seus limites. Valeria a pena, portanto, acompanhar os apontamentos de Usai para que possamos entender os fundamentos por detrás dessa dificuldade de estabelecimento de normas por parte do cinema.

Segundo Usai, a expressão “ética da restauração de filmes” sofre atualmente de certo desgaste. Se, por um lado, em muito contribuiu para os primeiros debates no campo arquivístico sobre o trabalho de restauração, por outro, a expressão se transformou em uma espécie de instrumento de defesa dos restauradores, que costumam lançá-la para os não-especialistas a fim de convencê-los de que se trata de uma atividade profundamente séria e profissional. Carregar de virtudes embasadas pela ética traria legitimidade e importância à restauração de filmes, algo necessário para uma atividade relativamente recente e ainda envolta de suspeitas a respeito dos seus supostos excessos. Recorrer constantemente a uma “ética da restauração de filmes”, é, segundo Usai, fazer crer de que se trata de uma ação que se afasta completamente dos procedimentos de rotina: “excelência é ético; mediocridade é desonesto” (USAI, 2002, p. 25).

Um dos mais recorrentes recursos utilizados pelos restauradores de filme, segundo Usai, é advertir que determinada intervenção visa a se aproximar o máximo possível da versão original do filme. No entanto, o restaurador comumente esquece de esclarecer ao espectador o que exatamente significa “se aproximar o máximo possível”, uma vez que isso envolveria uma gama de informações que, de fato, é extremamente difícil de se precisar com a distância do tempo: como era a cor original do filme, qual era a textura da emulsão do filme, quais eram as condições de projeção original (um tipo de luz específica lançada sobre uma tela específica em uma sala com arquitetura específica) etc. E, ao mesmo tempo, no caso de um filme silencioso, por exemplo, o filme restaurado foi armazenado em uma nova película virgem com características de

emulsão *mais ou menos* próximas às da película original, sua camada de cores pareceria *mais ou menos* com a viragem do filme original, e um sistema de som ótico que tenta *mais ou menos* se aproximar do padrão de acompanhamento musical por discos utilizado na época. Portanto, segundo Usai, as conjecturas são muitas, em uma atividade bastante marcada pela falta de precisão.

Ao falar do suposto término iminente da fabricação de película virgem e sua imediata substituição pelos formatos digitais, Usai considera que esse momento-chave na história da preservação de filmes talvez fosse finalmente chamar a atenção para um procedimento de melhor apreço no trato dos seus materiais. A partir dessa “virada digital”, os materiais fílmicos ganhariam um peso museológico, magnitude de grande arte, passando a ser manipulados com maior profissionalismo – tudo isso em função de sua nova condição enquanto objetos raros. No entanto, Usai considera que tal *approach* já deveria ter sido dado há algum tempo, de modo a permitir não só uma maior longevidade dos materiais, mas também elevar a profissão do restaurador e do conservador de filmes a um status de maior profissionalismo.

Nesse mundo idealmente pós-analógico, os procedimentos seguiriam os cuidados básicos encontráveis em um museu. Ao sair de um depósito climatizado, por exemplo, uma película seria mantida por 24 horas no local para que os impactos de temperatura e umidade fossem amenizados. Ao final, estaria pronta para ser transportada, em embalagens próprias para longos deslocamentos. No entanto, o que acontece hoje é que a maneira como a vasta maioria os filmes são embalados para transporte (em caixas de papelão) não difere em nada do modo como embalamos os objetos comuns de pouco ou nenhum valor. Organizadores e empresas profissionais voltadas para mostras e exposições dedicadas a pintores, escultores ou mesmo fotógrafos já adotaram há tempos o uso de contêineres sofisticados para o transporte dos materiais. Ademais, em um museu, objetos de alto valor costumam ser transportados pessoalmente por um representante da instituição até o local de exibição da obra, de modo que haja um controle estrito sobre a sua movimentação.

É difícil imaginar procedimento similar ser adotado em filmes, os quais costumam ser despachados em serviços do tipo FedEx, quando não utilizam procedimentos ainda mais inseguros. Quando o filme chega ao local no qual será exibido, o mais habitual é que sua projeção não aconteça de imediato, mas dias ou até semanas depois, sendo guardado em um lugar qualquer, sem critérios de armazenamento. Uma pintura, por exemplo, quando está para ser exibida em uma

mostra, fica armazenada em ambiente climatizado assim como no seu lugar de origem. Além disso, o local de guarda contém alto controle de segurança, e as chaves ficam de posse do pessoal responsável. E todo o procedimento de aclimatação dos materiais de modo a amortecer os choques de temperatura e umidade entre os diferentes ambientes é também mantido.

Quanto às condições de projeção, é de conhecido público os maus tratos sofridos pelos filmes em muitas cabines de projeção, com o uso incorreto da “janela original”, som demasiadamente alto ou baixo, velocidade incorreta (sobretudo nos filmes silenciosos), fonte de luz de projeção muito baixa, mudanças de rolo excessivamente abruptas; enfim, a lista de abusos é longa e bem conhecida do espectador médio. A resposta que é de costume se ouvir dos projetoristas ou de muitos organizadores de mostras é do tipo que afirma que “o filme está sendo projetado assim porque essa é a única maneira que tem de projetá-lo, pois foi sempre assim que todos os filmes foram exibidos até hoje”. Em muitas ocasiões o projetorista pode ter razão, como no caso de uma sala de exibição só possuir uma ou duas “janelas” disponíveis nos seus projetores, gerando resultados grotescos de achatamento ou alargamento no formato da imagem.

Mas a realidade de uma exibição de artes plásticas costuma ser, de maneira geral, bem diferente, com questionamentos que vão desde que tipo de luz é utilizada na galeria onde as pinturas estão em exposição, passando por qual a distância entre a luz e os quadros, bem como a intensidade da luz, além da maneira pela qual os quadros estão afixados na parede. Além do mais, um museu costuma cobrar da galeria que retirou as obras sob empréstimo uma espécie de plano de trabalho indicando os procedimentos que serão adotados durante a exibição. (USAI, 2002) Questionamentos desse tipo costumam ser encarados pelos organizadores de festivais de filmes como abusos de conduta, excesso de zelo e preciosismo para com os filmes.

Não é de espantar que tal tipo “excesso” seja respondido com protestos ou represálias, como no caso citado por Usai envolvendo a Cinemateca de Munique, que há alguns anos anunciou que as instituições que quisessem uma cópia de um filme silencioso de sua coleção teria que pagar pela viagem, acomodação, diária e honorários de um pianista indicado pela própria cinemateca, a fim de que haja o correto acompanhamento musical do filme. A decisão, obviamente, resultou em uma reação contundente da comunidade arquivística. No entanto, Usai argumenta que a cinemateca alemã poderia ter ido ainda mais longe nas suas intenções, exigindo também o envio de um projetorista indicado pela instituição, uma vez que a projeção de filmes silenciosos

costuma ser tarefa de rigor quase científico, de modo que os erros são muito frequentes. Segundo Usai, o arquivista poderia dar o seguinte argumento: “Se você quer um filme restaurado do nosso arquivo, terá também que pagar um projetorista para acompanhar a obra.” Se investimentos foram feitos no restauro de uma obra frágil, além de estética e historicamente valiosa, nada mais justo, segundo Usai, do que cobrar também um investimento no trato adequado do mesmo filme por parte da instituição interessada.

Diante desse painel que estabelece comparações entre o universo dos arquivos de filmes e o universo dos grandes museus, ainda que haja diferenças de origem entre os dois, Usai chama atenção para uma urgente necessidade de uma espécie de *museografia* das imagens em movimento. O motivo principal dessa incorporação museográfica por parte dos arquivos de filmes seria o iminente desaparecimento dos filmes sob sua condição fotoquímica original por sua “versão digital”:

Pode ser argumentado que falar sobre a necessidade de uma museografia das imagens em movimento não faça muito sentido uma vez que os arquivos de imagens em movimento de fato não começaram se comportando como os museus. É melhor fazê-lo agora, se preparar e estabelecer um procedimento racional desse tipo, do que se atrasar e correr atrás de soluções de última hora, quando o desaparecimento dos laboratórios de filme fotográfico será um *fait accompli*. (USAI, 2002, p. 55, tradução minha).

A reflexão de Usai nos é importante para apontar que a falta de normas e procedimentos envolvendo a ética e a conduta profissional no campo da restauração de filmes faz parte, na verdade, de todo um conjunto de procedimentos precários do universo dos filmes. Não é sempre demais insistir nas particularidades das imagens em movimento quanto à sua composição material, a possibilidade que têm de serem reproduzidas etc. Ainda assim, o painel comparativo montado por Usai faz com que ganhe ainda mais consistência os argumentos e os referenciais teórico-metodológicos de Cesare Brandi, uma vez que este também partiu do campo das artes plásticas para demandar questões éticas e metodológicas envolvendo os procedimentos de restauro.

Capítulo 2: A experiência com a restauração de filmes no Brasil

2.1 *Uma experiência precária*

A tentativa de se historicizar a restauração de filmes no Brasil é no mínimo traíçoeira por dois motivos principais. O primeiro deles, que ultrapassa a problemática nacional, é a pouca clareza que há, como vimos no capítulo anterior, 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 copiagem 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 à 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.

2.2 As experiências inaugurais de Noronha e Scheiby na Cinemateca Brasileira

As experiências inaugurais de restauração no Brasil se deram no contexto de surgimento da mais antiga cinemateca instalada no Brasil, a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Tendo como seu embrião um pequeno porém importante movimento cineclubista paulista, estando o nome do crítico Paulo Emílio Salles Gomes à frente, funda-se, ao final dos anos 1940, a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a qual se desdobraria, poucos anos após, na Cinemateca Brasileira. A iniciativa é retrato tanto de um contexto mais global tendo por referência fundamental a criação da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf), em 1937 – momento a partir do qual a preservação do patrimônio audiovisual ficou em grande evidência, sobretudo em função das grandes perdas ocasionadas pela II Guerra – quanto em função da aproximação que Paulo Emílio tinha com o criador da Cinématèque Française, Henri Langlois.

Carlos Roberto de Souza, ao tratar do surgimento da Cinemateca Brasileira, é feliz ao relativizar tanto a influência de Langlois sobre Paulo Emílio no sentido do primeiro transmitir os fundamentos do que seria uma cinemateca ao segundo, quanto o entendimento da figura de Paulo Emílio como uma espécie de “mito fundador” da cinemateca, a partir do qual todos os demais funcionários teriam pouco mais do que uma importância a reboque. Carlos Roberto procura, em seu estudo, colocar em evidência personagens que mantinham certa obscuridade, não obstante o papel de relevo que tiveram na trajetória da instituição, sobretudo aqueles que contribuíram para a inserção do tema da preservação como uma das pautas principais de preocupações da Cinemateca:

Figuras como Jurandyr Noronha, Caio Scheiby, Benedito J. Duarte foram de grande importância na evolução do pensamento sobre preservação em nosso país e espero haver feito alguma justiça à sua contribuição, bem como à de Lucilla Ribeiro Bernardet, na fase mais difícil da Cinemateca. (SOUZA, 2009, p. 9)

Desses personagens apontados por Carlos Roberto, dois tiveram grande relevância para as origens dos debates sobre preservação e restauração de filmes no Brasil, de modo que serão os primeiros a compor a linha histórica que pretendemos aqui traçar. Jurandyr Noronha, pesquisador e cineasta, tem uma longa trajetória de contribuições para a memória do cinema brasileiro, sendo o primeiro no país a demonstrar sensibilidade para as primeiras e imensas perdas do período do cinema silencioso. Noronha contribuiu para diversas publicações dedicadas a cinema, como a célebre *Cinearte*. No entanto, o que mais nos interessa aqui, ao menos neste ponto inicial, é um artigo seu, hoje já digno de antologia, publicado em edição de 1948 de *A Scena Muda*, intitulado “Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira”²⁵. Em texto de raro aprofundamento em meio ao incipiente debate sobre preservação audiovisual que marcava o período, Noronha procura apontar alguns procedimentos fundamentais para a salvaguarda das películas cinematográficas. Entre os pontos relacionados, um merece destaque por já sugerir algo do que viria a ser conhecido mais tecnicamente como restauração: “Reconstituição, com fotografias, do que não for possível recuperar. Diafilmes. Letreiros”²⁶.

A tentativa de se reconstituir uma obra cinematográfica a partir da referência dos seus *stills* é um dos métodos possíveis de restauração, ainda que em sua forma mais primária, sendo, no entanto, mecanismo razoavelmente eficiente ao permitir a reconstituição do esqueleto de um filme, sobretudo quando mais de uma versão da obra tenha sido publicizada. Trata-se de um recurso de bons resultados principalmente quando se deseja recuperar aquela que seria a montagem original de uma obra cinematográfica, adulterada que pode ter sido, tanto, por exemplo, pelas tesouras da censura, quanto por versões de produtor adequadas a um pretendido público. Foi o que se convencionou chamar de *restauração editorial*, processo pelo qual o objetivo é se restabelecer a montagem original da obra, obtida tanto a partir a partir de dados do roteiro do filme quanto por meio de fotografias, tal como a sugestão dada por Noronha

²⁵ *A Scena muda*, n.º 28, 13 jul 1948, p.8-9, 32-33.

²⁶ *Idem*, *ibidem*, p.32-33.

no referido artigo.

O processo de restauração editorial foi justamente o meio empregado pelo segundo personagem do nosso histórico: Caio Scheiby. Funcionário dos primeiros anos da Filмотeca do MAM de São Paulo nos anos 1940, Scheiby é hoje reconhecido tanto pelo papel de relevo que teve ao revelar a toda uma geração de espectadores e cineastas uma importante fatia da cinematografia brasileira então praticamente desconhecida, quanto por suas pioneiras iniciativas em tentar reconstituir obras fundamentais do cinema brasileiro. Noronha e Scheiby, nossos dois personagens inaugurais, se cruzam na medida em que os artigos do primeiro repercutiram fortemente no segundo, que passou a frequentar as sessões do Clube de Cinema de São Paulo, cujos muitos dos membros dariam o pontapé para o surgimento da Cinemateca Brasileira. Scheiby, no seu afã de reunir alguns filmes brasileiros que detinham certa aura mas que permaneciam inéditos àquela altura, tomou então a iniciativa de organizar a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, no ano de 1952, já como funcionário da Filмотeca do MAM e contando com a colaboração de ninguém mais do que Jurandyr Noronha.

Em uma mostra marcada pela heterogeneidade dos títulos, há de se destacar, entre algumas produções da época e outras mais pertencentes às três primeiras décadas do século XX, os filmes que foram exibidos do cineasta mineiro Humberto Mauro, entre os quais *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga bruta* (1933), ambas produções da Cinédia, além de *Thesouro perdido* (1927), *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Argila* (1940) e *O Canto da saudade* (1952). Mauro amargava certo desprestígio àquela altura, sobretudo pelo pouco conhecimento que havia sobre a sua obra. Ainda à procura do devido reconhecimento, a mostra articulada por Scheiby teve a importância de conduzir Mauro ao posto do cineasta mais representativo do cinema brasileiro “antigo” para a geração do Cinema Novo, então em gestação naqueles primeiros anos da década de 1950. Os cinemanovistas viam em Mauro traços de autoralidade à maneira da geração da *nouvelle vague* francesa, que apontavam nomes como Hitchcock e Ford, entre outros, enquanto criadores *avant la lettre*, mesmo inseridos em um contexto de cinema industrial. Em artigo para o *Jornal do Brasil*, Glauber Rocha deixava clara a filiação da sua geração ao cinema de Humberto Mauro, alçado, sobretudo pelo cineasta baiano, à condição de referência histórica central para o Cinema Novo:

Descobrir Humberto Mauro agora é de extrema importância histórica, porque é justamente neste ano que está se formando uma nova geração de cineastas, não em termos *relativos*, mas num plano de ambição universal estimulada

pela grandeza da obra de Mauro. [grifo do autor]²⁷

No seu antológico ensaio sobre a obra de Mauro em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber ratifica a condição do cineasta mineiro enquanto “pai” de uma tradição moderna nas artes brasileiras, havendo uma constante preocupação em situá-lo enquanto “pedra fundamental” do cinema nacional, inserido em uma linhagem histórica em que pudesse aparecer como o ponto de partida e o Cinema Novo como o momento culminante:

Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema no Brasil; assim como esquecer Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manoel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso romance. Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante. [grifo do autor] (ROCHA, 2003, p. 54)

A retrospectiva montada por Caio Scheiby jogou luz sobre o cinema de Mauro para toda uma nova geração e, ao mesmo tempo, inaugurou, através do mais célebre filme do cineasta mineiro, as atividades de restauração no Brasil, mesmo que em sua forma mais simplória. *Ganga Bruta* era um dos filmes da Cinédia doados por Adhemar Gonzaga para compôr o acervo da Filmoteca, empolgado que estava o dono da produtora carioca com a real disposição de Scheiby para com a preservação e difusão dos filmes brasileiros. No entanto, aquela que anos mais tarde seria considerada por Glauber e tanto outros como a obra-prima de Humberto Mauro, chegou às mãos de Scheiby, segundo Carlos Roberto, “separado em rolos correspondentes às diferentes cenas”²⁸, que remontou o filme a partir do cine-romance correspondente ao filme na época publicado na revista *Cinearte*. Em depoimento à Helena Salem, Carlos Augusto Calil dá a exata noção dos esforços de Scheiby em tentar aproximar ao máximo o material disperso que recebera ao que seria a versão original de *Ganga Bruta*:

O Caio Scheiby, que era um interessado pelo cinema nacional, achou umas

²⁷ Glauber Rocha, “Humberto Mauro e a situação histórica”. *Jornal do Brasil*, 07/10/1961. Suplemento Documental.

²⁸ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 61.

latas com rolinhos de 35mm dos negativos de *Ganga Bruta* desmontado. Caio pediu a Adhemar Gonzaga para remontar o filme, mandou copiar esses dois rolos, tirou uma cópia em 16mm, baseado num resumo que fora publicado na revista *Cinearte*. O Humberto Mauro e o Adhemar Gonzaga estavam no Rio quando o Caio veio mostrar para eles o filme recuperado e os dois choraram de emoção, porque já tinham dado o filme como perdido.²⁹

Ainda segundo Calil, para a recuperação da banda sonora do filme, foram utilizados os discos Vitaphone³⁰ que Adhemar Gonzaga também havia depositado na Cinemateca. A esse respeito é bom esclarecer que *Ganga Bruta* é uma típica obra da transição entre o cinema silencioso e o falado, de modo que foi o último filme brasileiro a utilizar a técnica da sincronização som-imagem por meio de discos. Na ocasião do seu lançamento, portanto, a técnica utilizada para o som de *Ganga Bruta* já estava praticamente obsoleta, isso sem contar o fato de que o resultado foi tecnicamente pouco satisfatório. De acordo com Calil, o trabalho de Caio Scheiby de recompor as partes de *Ganga Bruta* teve grande impacto na época, pois até então só se conhecia uma obra-prima da cinematografia brasileira, que era *Limite*, de Mário Peixoto. A partir daquele momento, *Ganga Bruta* deixava de ser um mero filme pertencente ao ciclo regional mineiro, de um cineasta da rural Cataguases, para se tornar obra ícone de uma geração por vir, exemplo bem acabado do cinema possível de ser feito no Brasil, audacioso e cosmopolita em sua linguagem, e ao mesmo tempo apontando para questões da sociedade brasileira.

2.3 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

²⁹ Carlos Augusto Calil, em depoimento a Helena Salem. “Cinédia e Cinemateca Brasileira lutam por *Ganga Bruta*”. *O Globo*, 11/04/1984.

³⁰ O **Vitaphone**, segundo Fernando Morais da Costa, é um “sistema ainda constituído da união entre projetor e discos. Suplantou as tentativas anteriores por se tratar de um só aparelho, com um mesmo motor disparando e garantindo a mesma velocidade dos discos de 33 rotações e do rolo de filme, o que refinava a produção do sincronismo.” (COSTA, 2008, p. 258)

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 conflituoso, 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 nitrato³¹, que se torna úmido quando começa a se decompor, e espalhei os rolos de filme para pequenos banhos de sol.”³²

³¹ 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 desleixo humano, pelos incêndios mais terríveis da história do cinema mundial. Caso não sejam armazenados em condições de temperatura e umidade minimamente adequadas, 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.

³² José Carlos Avellar. “História de amor sem limites”. *Jornal do Brasil*, 22/06/1988.

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:

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.³³

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.³⁴

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

³³ Susana Schild. “Saulo Pereira de Mello preserva a genialidade de Mário Peixoto”. *Estado de S. Paulo*, 28/12/1996.

³⁴ *Idem, ibidem.*

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, trabalho que durou três meses, e que foi posteriormente transformado em livro.”³⁵

O livro em questão foi editado em 1979, pela Funarte³⁶, 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”³⁷. 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.

³⁵ José Carlos Avellar. *op. cit.*

³⁶ *Limite, fotogramas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

³⁷ “Limite, um clássico dentro de 200 páginas”. Recorte de jornal não identificado.

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)

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 uma 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.”³⁸

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”³⁹. 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 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.⁴⁰

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

³⁸ Ely Azeredo. “O triunfo de *Limite* na Sala Funarte”, *Jornal do Brasil*, 08/06/1978.

³⁹ “Público reclama da projeção de *Limite* no MIS”, *Folha de S. Paulo*, 31/12/1983.

⁴⁰ Idem, ibidem.

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: “Horível, 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.”⁴¹

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.

2.4 Experiências pioneiras na Cinemateca do MAM

Um ambiente central para a prática do cineclubismo e para o desenvolvimento da questão da preservação fílmica no Brasil foi a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A instituição viveu o seu ápice na gestão de Cosme Alves Netto, diretor geral entre 1965 e 1988, que procurou ampliar as atividades da Cinemateca, oferecendo cursos, incorporando uma grande quantidade de filmes e difundindo cinematografias de todo o mundo, especialmente as do Leste Europeu e as dos chamados “cinemas novos”. O movimento cineclubista dos anos 1960 que plantou a semente para a geração do Cinema Novo brasileiro foi em grande parte formada por essas iniciativas de Cosme, as quais incluíam o interesse por recuperar alguns títulos do cinema brasileiro ameaçados de desaparecimento, se destacando aí o trabalho feito com o filme *Os olhos do vovô* (1913). Se por um lado Cosme guardava características profissionais que o aproximavam do perfil de um Henri Langlois -- que colocava a difusão dos filmes como prioridade dentro das atividades de uma cinemateca -- por outro seu empreendimento destacado junto às questões da preservação fílmica, que se intensificariam ainda mais nos anos 1970, fazem dele um personagem singular e ao

⁴¹ “Diretor de *Limite* diz que cinema brasileiro tem potencial”. *Folha de S. Paulo*, 29/09/1988.

mesmo tempo múltiplo, se alternando entre o gestor, o curador e o conservador.

Foi exatamente no contexto da gestão de Cosme no qual se realizou um importante trabalho de restauração, envolvendo o curta-metragem *Os óculos do vovô*. Dirigido por Francisco Santos, o filme faz parte de um ciclo ocorrido na cidade de Pelotas, composto por curtas, longas e cinejornais. Localizado pelo pesquisador Antônio Jesus Pfeil, no Rio Grande do Sul, o filme originalmente seria dividido em duas partes com sete minutos de duração, contando a história de um menino travesso que pinta os óculos de seu avô enquanto ele dorme. Quando encontrado em meados dos anos 1970, o filme se reduzia a um fragmento de cinco minutos, sendo então recuperado por dois funcionários da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, em 1973: o cineasta paraibano Manoel Caldas e o pesquisador Paulo Pestana, que já havia feito um estágio na Cinemateca Brasileira. Na sua passagem pelo MAM, Caldas fez alguns trabalhos de duplicação de filmes brasileiros antigos, utilizando equipamentos do laboratório Líder. *Os óculos do vovô* também recebeu duplicação, no entanto o trabalho tem importância histórica por ser hoje o mais antigo filme brasileiro de ficção preservado. Até o ano de sua recuperação, havia apenas alguns fragmentos de documentários que seriam anteriores ao filme de Francisco Santos.

2.5 Idas e vindas de uma política cultural para a restauração de filmes

A presença do Estado brasileiro como fomentador de projetos envolvendo preservação e restauração de filmes variou muito ao longo dos anos, se fazendo sentir com mais intensidade somente em alguns momentos na trajetória da Embrafilme, e, mais recentemente, com o surgimento de editais públicos. De todo o modo, é difícil verificar uma continuidade de ação por parte do Estado na aplicação de recursos dedicados à área, de forma que o panorama geral costumou se pautar pela falta de apoio público, criando grandes dificuldades para os projetos de restauração de filmes. Do ponto de vista histórico, as primeiras iniciativas estatais aconteceram quando da passagem do antigo Instituto de Cinema Educativo (Ince) para o Instituto Nacional de Cinema (INC), que, em 1969, cria uma filmoteca contendo uma reserva técnica com controle de temperatura e umidade. Mesmo fora dos padrões ideais para a guarda de materiais audiovisuais e apesar do seu curto período em atividade, foi um indicativo de que a presença do Estado seria mais usual pelo menos nos anos seguintes.

Com a extinção do INC, é a Embrafilme⁴², criada em 1969, quem se dedica à questão da preservação, aplicando recursos nas cinematecas, investindo na ampliação e sofisticação dos depósitos, na compra de equipamentos e também contribuindo para a cópiagem e restauro de diversas películas nacionais. É importante salientar que os esforços da Embrafilme no que concerne à restauração, apesar de se dar desde a sua criação, somente viriam tomar fôlego e serem sistematizados em 1979, ano no qual estabelece uma política mais clara dedicada à recuperação de títulos brasileiros sob risco de desaparecimento.

Em documento de novembro de 1984 assinado pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), é notável a preocupação da Embrafilme na adoção de práticas vindas do Estado, então inéditas, voltadas para a restauração de filmes brasileiros, ainda que houvesse um questionável privilégio pelas “filmografias dos mais importantes cineastas brasileiros”⁴³. O texto também chama atenção pelos apontamentos mais criteriosos quanto à importância da recuperação dos filmes ante à deterioração natural das películas. Evidencia-se aqui, portanto, um embasamento técnico nunca antes visto vindo de um órgão estatal em direção à questão da memória cinematográfica nacional:

Nestes últimos cinco anos a recuperação de filmes ocupou lugar de relevo entre as prioridades da empresa, de acordo com três critérios principais: 1) recuperação de acervos de instituições através de convênios, como o Senado Federal, a FGV e a Companhia Siderúrgica Nacional; 2) recuperação de obras isoladas e fundamentais do cinema brasileiro como *Limite* e *A Filha do Advogado*, de J. Soares; 3) recuperação de filmografias dos mais importantes cineastas brasileiros, como Humberto Mauro e Glauber Rocha (...). A necessidade de recuperação de um filme pode ser determinante por vários aspectos: a deterioração do original, fruto da ação do tempo, das más condições de conservação ou do desgaste da sua excessiva utilização.⁴⁴

Seguindo essa postura de investimentos no setor de preservação é que a Embrafilme cria, em 1987, o Arquivo de Matrizes do CTAv, onde, pela primeira vez no

⁴² A Embrafilme, apesar de ser uma empresa de economia mista, tinha a União como o acionista majoritário. O artigo 1º do decreto-lei de criação da Embrafilme, em 12 de setembro de 1969, define bem a sua natureza jurídica: “Fica autorizada a criação da Sociedade de Economia Mista denominada Empresa Brasileira de Filmes S. A. - EMBRAFILME, com personalidade jurídica de direito privado e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.” (<http://www.soleis.adv.br/embrafilmes.htm>) Último acesso em 05 de agosto de 2010.

⁴³ “Órgãos culturais unidos na preservação da memória do cinema brasileiro”. Sphan Pró-Memória, nov.-dez. 1984.

⁴⁴ *Idem, ibidem.*

país, constrói uma área especialmente dedicada à guarda de películas, com controle climatológico adequado, mobiliário específico e rotina de verificação do estado de conservação dos filmes, rolo a rolo. Idealizado por João Sócrates de Oliveira, coordenador do laboratório de restauração da Cinemateca Brasileira, o arquivo se tornou referência de guarda de filmes no país naquele momento, não obstante ainda estivesse distante das condições ideais.

2.6 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.

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 Brasileira⁴⁵, foge um pouco do cenário catastrofista, mas

⁴⁵ A Cinemateca Brasileira foi, desde sua criação, uma instituição privada, se tornando pública apenas em 1984, quando foi incorporada ao MEC. Carlos Roberto de Souza dá a exata noção da constante e complexa mudança do perfil jurídico da instituição ao longo dos anos: “O caso Cinemateca Brasileira é o exemplo mais complexo no plano nacional e talvez latino-americano dos arquivos de filme. Criada como associação privada – Clube de Cinema de São Paulo (1946) –, passou em seguida a departamento de uma associação privada – FilMOTECA do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949). Desligada dessa, transformou-se em entidade autônoma – Associação Civil Cinemateca Brasileira (1956). Para que pudesse assinar um convênio com o governo do Estado de São Paulo mudou seu estatuto jurídico para o de fundação – Fundação Cinemateca Brasileira (1961). Como ‘entidade autônoma’ foi incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Educação e Cultura, mediante salvaguardas que lhe

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.⁴⁶

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

garantiam autonomia administrativa e de gestão sobre o acervo (1984). Passou, ainda como vinculada à FNPM, ao âmbito do Ministério da Cultura (1985). Foi vinculada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (1991) quando da extinção do Ministério da Cultura e criação da Secretaria de Cultura da Presidência da República. Com a recriação do Ministério da Cultura, passou a órgão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1992). Finalmente (2003), tornou-se órgão da administração direta, vinculada à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura.” (SOUZA, 2009, p. 47)

⁴⁶ Recorte de jornal não identificado.

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 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.⁴⁷

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

⁴⁷ Carlos Augusto Calil, entrevista concedida ao autor em 11/11/2010.

alemães, seria conveniente determinar outros três.”⁴⁸ 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.⁴⁹

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 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*).”⁵⁰, 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 Funarte⁵¹, o laboratório foi montado com sucata de aparelhos velhos da antiga Rex Filme, tradicional laboratório de São Paulo – que dispunha de

⁴⁸ 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].

⁴⁹ Carlos Augusto Calil, entrevista concedida ao autor em 11/11/2010.

⁵⁰ *Idem, ibidem.*

⁵¹ “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.

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”⁵². 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.⁵³

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, 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 Viany, 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.”⁵⁴ *Rio 40 Graus* é um filme que, por manter certa filiação com o

⁵² Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, p. 111.

⁵³ “Por uma História do cinema nacional”. *Jornal da Tarde*, 24/05/1977.

⁵⁴ Maria Fernando Curado Coelho. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais: um estudo de caso*, 2009, p. 92.

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 filme⁵⁵.

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 Viany 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.⁵⁶

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 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

⁵⁵ 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.

⁵⁶ Carlos Augusto Calil. Documento do Instituto Nacional de Cinema (INC), sem data.

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.⁵⁷

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 cópiagem 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.

Seria interessante observar que as reflexões feitas por Calil quanto ao descompasso entre o padrão europeu e a realidade brasileira em relação às especificidades do trabalho com restauração de filmes são bastante próximas do testemunho de Moreira. Segundo ele, sua experiência alemã lhe pôde igualmente revelar que suas pretensões enquanto futuro restaurador de filmes teriam que passar forçosamente por uma adequação à realidade brasileira – sentimento recentemente

⁵⁷ “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.

confirmado por ele através uma nova visita à cinemateca alemã:

A realidade dos caras é completamente diferente. Quando você entra com um material desses [filme muito deteriorado], eles nem tomam conhecimento: é lixo! Eu lembro na minha época da Alemanha. Os caras perguntavam: “Vocês fazem o que com isso?” Então, agora, nessa última viagem, eu estava conversando sobre restauração de som e perguntei sobre material encolhido, como seria o procedimento deles. “Até meio por cento, um por cento de encolhimento a gente faz”, disse um técnico. “Mas se você pegar um filme com 5% [de encolhimento]?”, perguntei. “Bom, aí é diferente, a gente vai ter que construir uma máquina. Isso aí não tá no planejamento da gente”. Aí eu falei: “Pois é, não está no seu, mas no meu é praticamente rotina”.⁵⁸

Tanto o depoimento de Calil quanto o de Moreira nos levam a crer que, ao menos em uma primeira análise, o trabalho de restauração realizado no Brasil acaba por se distanciar em larga escala da média da prática estrangeira. Em função de grande parte dos documentos filmográficos brasileiros apresentarem um acentuado estágio de decomposição -- tanto por fatores ambientais que são típicos da localização geográfica do país quanto, sobretudo, pelo descaso público e pelo desconhecimento científico acerca da conservação ao longo de anos – a restauração no Brasil acaba por se apresentar quase que como uma prática outra, muito distante do que é costumeiramente feito no estrangeiro. Iremos avançar um pouco mais nesta reflexão quando da análise do processo de restauração de uma das obras de Glauber Rocha.

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 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,

⁵⁸ Francisco Moreira, entrevista concedida ao autor em 16/12/2010.

visando, aos poucos, montar um laboratório de restauração no local.⁵⁹ 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”⁶⁰, 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 2000⁶¹, quando começou a se lançar em diversos projetos de restauração – sempre utilizando a

⁵⁹ 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-vaio-ganhar-predio-climatizado/>), último acesso em 27/01/2011.

⁶⁰ Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (<http://www.mnemocine.com.br/cpcb/>). Último acesso em 30/07/2010.

⁶¹ “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.

estratégia da captação de recursos via Lei Rouanet juntamente com o patrocínio da Petrobras⁶².

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.⁶³

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, *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, e *Rico Ri à Toa* (1957), de Roberto Farias, 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.

⁶² 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 [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.

⁶³ “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.

2.7 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 ferramentas 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 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 RioFilme⁶⁴, 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

⁶⁴ 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.

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 acadêmico⁶⁵.

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 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

⁶⁵ 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. Alguns desses trabalhos constam na bibliografia desta dissertação.

deixou seu autor.⁶⁶

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”.⁶⁷

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.

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

⁶⁶ Carlos Augusto Calil, em depoimento a Helena Salem, *op. cit.*

⁶⁷ “Alice Gonzaga”, *Mulheres do Cinema Brasileiro - Ano 4* (<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/EntrevistaAliceGonzaga.htm>). Último acesso em 30/07/2010.

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, portanto, poderia ser um método eficaz de se recuperar uma série de filmes que, com a trágica enchente, deveria passar a receber cuidados ainda mais significativos. Ainda que a visibilidade dos filmes seja um aspecto fundamental em todos os projetos envolvendo restauração de filmes, aqui e alhures, esta não foi o fator que primeiro motivou as restaurações da Cinédia, que antes necessitava solucionar o desafio de oferecer sobrevida às obras. Os primeiros títulos a serem restaurados da Cinédia não foram escolhidos por fundamentos de excelência artística ou por valores de notoriedade, mas, além da questão relativa à sua preservação, por terem sofrido várias descaracterizações no passado. No depoimento de Hernani Heffner, ficam evidentes as motivações principais que o levaram a restaurar aqueles filmes:

Por que a gente escolheu *O ébrio*, o *Alô, Alô Carnaval* e o *Mulher* como os três primeiros e grandes projetos de restauração da Cinédia? É porque eram os melhores filmes, é porque eram os mais importantes? Não. É porque eram os filmes que tinham sofrido remontagens. E o que eu queria era: se tinha que preservar, preservasse o material mais completo o possível e, se possível, dentro da montagem original. Então, o que guiou estes projetos foi, de um lado, a necessidade de recolocar em circulação a obra tal como ela, em princípio, havia sido lá na sua origem, e de outro lado, você ter com este trabalho, também, o benefício de preservar fisicamente a obra em uma nova matriz. Isto já envolvia, de cara, um volume de pesquisa que é muito grande e que não existe normalmente em um filme cujos negativos originais, na versão original, tenham sido preservados. Se não só não tinha os negativos de todos os filmes na Cinédia, praticamente, como eles haviam sofrido intervenções, às vezes intervenções muito drásticas.⁶⁸

Portanto, o movimento mais sistemático em direção ao restauro de filmes no Brasil, a partir dos últimos anos da década de 1990, se fundamentou por uma urgência, por uma necessidade imediata de salvar títulos importantes, ao menos em seus primeiros momentos. Em um cenário de condições precárias de conservação dos objetos fílmicos associadas à dispersa presença do Estado e ao desinteresse de iniciativas privadas, a restauração surgiu como uma concreta solução emergencial para a manutenção dos filmes. No caso pioneiro da Cinédia, além do evidente propósito de reconduzir os filmes às telas, visando sobretudo às plateias contemporâneas, as restaurações tinham como objetivo maior a preservação dos filmes, dado que estes se encontravam ameaçados em

⁶⁸ Hernani Heffner, entrevista cedida em 22/08/2010.

função das degradações físicas e das sucessivas descaracterizações sofridas ao longo do tempo.

Apesar de a experiência de *O ébrio* ter inaugurado no Brasil o uso de ferramentas digitais em um processo de restauração de filme, o digital se restringiu ao tratamento do som, uma vez que a imagem recebeu procedimentos fotoquímicos tradicionais. Talvez por sua maior complexidade, a imagem evoluiu com mais lentidão ao longo dos anos, em comparação com o som, no que se refere às suas especificidades técnicas digitais. Naquele ano de 1997, a resolução de imagem praticada nas restaurações era baixa em relação à média atual verificada, o que poderia resultar numa defasagem muito grande em comparação com a qualidade original de uma película 35mm, por exemplo. Ao menos para olhos minimamente exigentes, o esplendor visual de uma película 35mm ainda não tinha meios de comparação com sua possível versão digital, mesmo que experiências de restauração digital de imagem já estivessem em curso fora do Brasil.

A imagem de *O ébrio* foi restaurada no laboratório carioca LaboCine, tendo Francisco Moreira como responsável técnico. A desconfiança de Moreira já àquela época quanto ao resultado atingido com as técnicas digitais parece ter sido determinante para a decisão de se utilizar apenas métodos fotoquímicos de restauração no trabalho com o filme de Gilda de Abreu. Moreira acredita que as ferramentas digitais, tanto no processamento digital cada vez mais presente na produção contemporânea, quanto no que se refere à sua introdução nas práticas de restauração, trouxeram uma substancial degradação à imagem cinematográfica:

Eu acho que o grande problema é o seguinte: a imagem do cinema, sem ser saudosista, se degradou muito. A coisa que mais me impressionou – sem falar em restauração – no tal *digital intermediate*⁶⁹ foi no filme *O segredo de Brockback Mountain*, do Ang Lee. Nos planos próximos, tudo bem, mas nas panorâmicas das florestas você tem um fundo que é uma pasta [de imagem]. Eu gosto de cinema desde garoto, e isso não era assim. Outro dia fui ver no CCBB *Crepúsculo de uma raça*, do John Ford. Ali você tem um relevo, uma dimensão, uma latitude, que você não tem no digital. No caso específico da restauração, eu acho que o primeiro passo é você fazer – dentro do possível, é claro – uma restauração fotográfica do material. O meu método de trabalho

⁶⁹ “*Digital intermediate* (DI) é um processo de finalização de filmes que envolve a digitalização de um filme e a manipulação da cor e de outras características da imagem. Frequentemente substitui ou amplia o tempo de processamento fotoquímico e normalmente é o ajuste criativo final em um filme antes da distribuição para os cinemas. Diferencia-se do processo de telecine, no qual o filme é escaneado e a cor é manipulada no início do processo para facilitar a edição.” (tradução minha). Ver em http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_intermediate. Último acesso em 24/03/2011.

aqui é o seguinte: eu vou no fotográfico o máximo que eu conseguir. Só realmente quando o negócio está crítico, aí você faz a intermediação digital. Tem vezes que disfarça bem.⁷⁰

O depoimento de Moreira revela um método de trabalho que, ao considerar a natureza das ferramentas digitais como algo degradante à imagem, acaba por privilegiar as técnicas fotoquímicas de laboratório até o limite de sua possibilidade. Moreira é conhecido no meio da preservação de filmes como um profissional algo purista, arraigado às técnicas tradicionais e à película cinematográfica, inserido em um cenário no qual o uso de métodos digitais é cada vez mais preponderante e tido como inevitável. Quando da restauração de *O ébrio*, além do fato da resolução proporcionada pelo digital estar muito limitada frente às capacidades de uma película cinematográfica àquela época, o trabalho foi realizado por um profissional que é notório por seu questionamento crítico aos resultados alcançados pelo digital. Moreira argumenta que haveria na própria natureza do digital características que o faria inferior frente ao alcance visual possível de ser atingido por uma película cinematográfica:

Você tem dentro da emulsão fotográfica [de um filme] milhões de grãos de prata, de n tamanhos, espalhados aleatoriamente, o que te dá um relevo, uma dimensão, que você não tem no eletrônico. No eletrônico, são pixels dentro do negócio, então você tem uma limitação ali. (...) Agora é o tal negócio, muita gente vai dizer: “você é um purista, porque o que interessa é a informação”. Tudo bem, mas eu não acho. Eu acho que você tem que preservar o máximo possível a densidade de informação que você tem no seu material original.⁷¹

Assim como no caso de *O ébrio*, todas as restaurações dos filmes da Cinédia se caracterizaram por utilizar ferramentas digitais apenas na sua parte sonora, enquanto que a imagem se restringiu a tratamentos fotoquímicos tradicionais. A única exceção é o filme *Bonequinha de seda*, cuja imagem está atualmente sendo digitalmente restaurada utilizando resolução 2K⁷², pois, em função da grande quantidade de avarias presentes no contratipo utilizado como matriz da restauração, seria muito pouco viável o tratamento da imagem restrito às técnicas fotoquímicas. Podemos verificar, portanto, no conjunto de filmes restaurados da Cinédia, que houve uma curadoria por parte de Hernani Heffner, aliada à prática do restaurador Francisco Moreira, que procurou trabalhar a

⁷⁰ Francisco Moreira, entrevista concedida ao autor em 16/12/2010.

⁷¹ Francisco Moreira, *idem*.

⁷² No contexto do cinema digital, 2K se refere a imagens contendo 2.048 pixels de resolução.

imagem sempre dentro das possibilidades do universo fotoquímico, não em função de um purismo estético ou por qualquer pendor fetichista pela película de cinema, mas muito mais pela constatação de ambos os profissionais dos limites perceptíveis inerentes ao digital, sobretudo naqueles anos.

Um outro exemplo notável da nova postura da Cinédia quanto à restauração do seu acervo pôde ser identificada no trabalho feito com *Mulher* (1931), de Octavio Gabus Mendes. Conduzida por Hernani Heffner no ano de 2003, a restauração do filme de Mendes teve como fundamento recuperar uma obra sob risco de desaparecimento, então em avançado estágio de deterioração, e, ao mesmo tempo, reconduzir a trilha sonora original do filme, utilizando tanto procedimentos digitais como analógicos. A restauração da trilha foi muito motivada também pelo fato de o conjunto de discos do sistema Vitaphone ter sido reencontrado na Cinemateca Brasileira no ano de 2001, possibilitando a ressincronização entre som e imagem do filme.⁷³ O objetivo da restauração comandada por Heffner era também reconstituir a ordenação do filme e a disposição dos intertítulos, já que estes haviam sido manipulados arbitrariamente na restauração de 1977, conduzida pela própria Alice Gonzaga. Percebe-se aqui, na intervenção de 2003, um cuidado em restabelecer uma obra de acordo com as intenções de origem do cineasta.

Como uma espécie de contraponto ao caso de *Mulher*, uma menção também deve ser feita ao trabalho de restauração, empreendido pelos técnicos do CTAv (então pertencente à Funarte), do filme *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. Realizado em 1997, mesmo ano da restauração de *O ébrio*, esse caso acabou se tornando particular nem tanto pelo uso de ferramentas digitais na restauração da banda sonora do filme, mas justamente pelas decisões tomadas pelos técnicos quanto ao nível de intervenção e manipulação nesse mesmo som.

Além de eliminar os silêncios e refazer os ambientes sonoros, a restauração do filme de Mauro refez toda a trilha musical, substituindo as suítes originalmente compostas por Heitor Villa-Lobos por uma gravação de 1993 conduzida pelo maestro Roberto Duarte, que por sua vez modifica todo o conjunto original de instrumentos e ainda acrescenta algumas músicas que não teriam sido compostas para o filme.⁷⁴

⁷³ *Duas imagens reencontradas: Mulher*. Hernani Heffner, catálogo da mostra *A imagem reencontrada*, Instituto Moreira Salles (RJ), janeiro de 2010.

⁷⁴ Sobre a restauração de *O descobrimento do Brasil*, ver monografia de Joice Scavone Costa, *A teoria de Cesare Brandi aplicada à restauração de som no cinema brasileiro*, UFF, 2010, p. 38.

Apesar de existir uma cópia do filme com a trilha original do Villa-Lobos depositada na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, os responsáveis pela restauração do filme tomaram a estranha decisão de utilizar uma música contemporânea ao invés de trabalhar com a trilha sonora de 1937, que, além de ser a composição originalmente proposta pelo autor do filme, se tratava sobretudo da obra de um dos maiores expoentes da música brasileira moderna. Um agravante dessa arbitrariedade é o fato de que as quatro suítes que Villa-Lobos compôs para o filme só seriam gravadas pelo próprio apenas mais uma vez, nos anos 1950, para a série *Villa-Lobos par lui même*, se tornando este o único registro da trilha de *O descobrimento do Brasil* que sobreviveu até hoje.⁷⁵ Essa restauração do clássico de Mauro, portanto, traz elementos suficientes para se questionar os limites éticos de uma intervenção de restauro, algo que veio a se problematizar ainda mais com a introdução, então muito recente, da tecnologia digital.

2.8 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

⁷⁵ Comentário de Eduardo Morettin após entrevista concedida por Eduardo Escorel ao próprio Morettin e a Mônica Almeida Kornis, publicada na revista *ArtCultura*, v. 11, n. 18, p. 109-124, jan.-jun. 2009.

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 principal⁷⁶.

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 formato de exibição:

No último ano, 98% do cinemas exibiram 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.⁷⁷

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

⁷⁶ Germana Araújo, entrevista concedida ao autor em 16/12/2009.

⁷⁷ "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.

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 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*⁷⁸, 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 Escorel, 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 exhibições 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

⁷⁸ 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.

tratamento 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 Restauo 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.⁷⁹

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 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 pelas cinematecas, sobretudo a Cinemateca Brasileira, bem como o surpreendente número de trabalhos saídos das universidades dedicado ao tema, formam um panorama propício ao debate da questão da restauração de filmes no país.

⁷⁹ “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_restauo_2009.pdf). Último acesso em 30/07/2010.

Capítulo 3: A restauração de *Terra em Transe*

3.1. A primeira experiência com Deus e o Diabo na Terra do Sol

A primeira experiência com restauração digital de imagem no Brasil acontece em 2002, com o restauro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A restauração do clássico de Glauber Rocha, afora o pioneirismo da introdução do digital na imagem, também se caracterizou, conforme vimos no capítulo anterior, como sendo um produto voltado apenas para o mercado doméstico de DVD. Não houve, portanto, uma versão final em película, o que é praxe na ampla maioria dos trabalhos de restauração, pois, uma vez considerada a película 35mm como a versão original de um filme exibida nas salas de cinema, nada mais natural do que retornar à película ao final de um processo de restauro.

Outro dado também de extrema relevância nesse momento é o fato de a restauração de *Deus e o Diabo* ter sido o ponto inaugural de uma série de restaurações que viriam em sua esteira, envolvendo alguns filmes dos principais cineastas pertencentes ao Cinema Novo, mais particularmente aqueles precocemente falecidos, a saber, além de Glauber, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. A repercussão pública positiva do DVD de *Deus e o Diabo*, por sua vez impulsionada pelos expressivos resultados alcançados anteriormente com *O ébrio* nos cinemas, fez com que determinados herdeiros desses nomes do Cinema Novo começassem a se mobilizar para que, pouco a pouco, os filmes fossem recuperados. Havia ali, por parte dos herdeiros, por um lado, tanto a noção de uma genuína necessidade de se salvar uma série de filmes sob risco de desaparecimento, possibilitando a recondução desses filmes a um novo público, quanto, por outro, uma percepção bastante clara do trabalho de restauração enquanto uma estratégia de mercado, que poderia, inclusive, ser geradora de recursos.

O restauro de *Deus e o Diabo*, no entanto, além de ter se restringido ao formato DVD – gerando discordâncias se o não-retorno à película poderia ser suficiente para se caracterizar uma restauração – também provocou reações de profissionais de cinema no que se refere às opções estéticas adotadas pela equipe de restauro, sobretudo pelo consultor técnico convidado, o fotógrafo Waldemar Lima, que assinou originalmente a fotografia do filme. Glauber Rocha pretendia, em *Deus e o Diabo*, reproduzir uma textura como a das xilogravuras dos folhetos de literatura de cordel, ou seja, bastante contrastada, pouco nuançada e de traços bem definidos, resultando, no filme, em uma

luz superexposta, bastante “estourada”. Isso se faria refletir, por exemplo, nas constantes imagens em contra-plongée presentes no filme com a câmera apontando para o céu, de modo que, na concepção original glauberiana, não seria possível definir as nuvens, de tão saturada que estaria a iluminação. No entanto, as intenções de Glauber nunca se concretizaram nas salas de exibição, uma vez que os técnicos de revelação dos laboratórios da época tendiam a “corrigir” o que seriam supostos “defeitos” de superexposição de luz, sobretudo porque tais indicações estavam partindo de profissionais considerados principiantes. Segundo Waldemar Lima,

O laboratório tinha lá um padrão de qualidade que não aceitava transmitir fielmente uma película impressa com essa concepção de céu estourado, até porque não éramos ninguém, não tínhamos nome e todos ficavam desconfiados com aqueles nordestinos que queriam fazer um filme diferente. Ficou a versão do laboratório. Eu mesmo nunca vi o filme da maneira como filmei.⁸⁰

No entanto, tentativas de restabelecer a luz superexposta pretendida por Glauber foram empreendidas na restauração, gerando reações que levantavam questões acerca dos limites éticos envolvidos no processo. Além de o debate sobre restauração ainda ser incipiente no Brasil naquele momento, o conhecimento técnico a respeito do alcance das ferramentas digitais era algo desconhecido, muito pautado por um empirismo, de modo que as intervenções promovidas em um dos maiores clássicos brasileiros foram mais do que suficientes para se colocar a atividade de restauração sob suspeição – ao menos naqueles primeiros experimentos. Paloma Rocha, em debate realizado na Cinemateca Brasileira àquela época, ao ser acusada de estar fazendo uma “maquiagem digital” através da restauração, chegou a argumentar jocosamente, como uma estratégia de se desviar dos olhares críticos, que aquela versão seria uma espécie de “neto de *Deus e o Diabo*”⁸¹, o que a tornaria distinta e distante do filme que foi visto nas telas em 1963. Anos depois, ficaria clara a insatisfação com o restauro do filme pelos próprios envolvidos com a Coleção Glauber Rocha – a qual incluiria outros títulos do cineasta baiano –, abrindo a possibilidade, inclusive, para um novo trabalho de restauração. Joel Pizzini, curador de restauração da Coleção Glauber Rocha, evidencia as suas restrições

⁸⁰ “O homem que fotografou Deus e o Diabo”. *Continente Online*. Disponível em: http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=856&Itemid=108. Acesso em 29/12/2009.

⁸¹ Depoimento de Paloma Rocha em debate intitulado *Preservação, restauração, difusão e memória da obra de Glauber Rocha*, realizado no Tempo Glauber, Rio de Janeiro, 19/03/2009.

àquele trabalho, questionando até mesmo se houve ali um trabalho de restauração:

Deus e o Diabo até hoje não foi restaurado. O que aconteceu? Para aquele primeiro DVD que saiu, não havia tecnologia na época. Foi um DVD pioneiro, feito pela RioFilme com a Versátil. Mas, na verdade, foi uma remasterização⁸².

A partir dos negativos que estavam em estado preocupante, foi feita uma telecinagem⁸³. Não foi feito um trabalho como se deveria, porque o DVD de *Deus e o Diabo* ainda deixa a desejar. Ele está acima da média, cumpre a função, satisfaz o desejo das pessoas de verem o filme, mas ainda tem problemas sérios no som – o som é péssimo ainda – e as nuvens ficam fritando ali. (...)

Foi feito o que era possível na época, e foi importante, porque, se não tivesse havido o lançamento desse primeiro filme, provavelmente não haveria espaço para os demais. Só que ele precisa ser restaurado.⁸⁴

O pioneirismo no uso de ferramentas digitais na imagem de *Deus e o Diabo* acabou custando ao projeto um alto preço, uma vez que os limites da resolução digital proporcionada na época, aliados aos conhecimentos ainda em gestação acerca das técnicas de restauro digital, acabaram estigmatizando o trabalho mais pelos seus defeitos e menos pelas suas aparentes virtudes. Há, ainda, no depoimento de Pizzini, uma incorreção de informação que revela um pouco de como era encarado um projeto de restauração naquela época: o filme não foi telecinado a partir do negativo original, mas de uma cópia combinada depositada na Cinemateca Brasileira. Mesmo tendo disponível o negativo original do filme depositado na Cinemateca, a coordenação do setor de conservação da instituição acabou optando por oferecer para o trabalho de restauro somente uma cópia, a qual, segundo Carlos Roberto de Souza, diretor da Cinemateca à época, teria sido gerada a partir do negativo. Pode-se aventar que, em um momento no qual os meandros da prática da restauração de filmes ainda não eram plenamente conhecidos, sobretudo nos seus aspectos relativos ao uso de técnicas digitais, poderia ser temerário, por parte de uma cinemateca de prestígio, disponibilizar um filme icônico como *Deus e o Diabo* para uma empreitada dessa natureza.

Não obstante todo esse conjunto de delicadas questões envolvendo o restauro de

⁸² **Remasterização** é o processo de geração de um novo máster de um disco, filme, ou qualquer outra mídia. Em muitos casos, costuma se referir ao processo de conversão de uma mídia analógica para outra digital – o que, pelo depoimento de Pizzini, parece ser o caso de *Deus e o Diabo*.

⁸³ **Telecinagem** é o processo de conversão da película cinematográfica para sinal de vídeo. Chama-se telecine o equipamento utilizado no processo.

⁸⁴ “A ressurreição de Glauber”. *Revista Trópico*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3057,1.shl>. Acesso em 29/12/2009.

Deus e o Diabo (não-geração de película como material final; intervenção digital na composição fotográfica original; uso de cópia como matriz de restauração; etc.), o projeto também impôs o seu pioneirismo na possibilidade que trouxe – bastante afinado, inclusive, na aposta exclusiva no formato DVD – de disponibilizar um filme do Cinema Novo dentro do próprio ambiente doméstico, facilitando por demais o acesso a uma obra de significativa relevância cultural. Pôde-se sofisticar, nesse sentido, a prática da pesquisa sobre esse período do cinema brasileiro, através de uma cópia de boa qualidade que oferecia ainda extras contendo entrevistas com personagens envolvidos com a obra, além de faixas de áudio com especialistas que procuravam situar melhor o espectador dentro do universo do filme.

Mas o que de mais significativo provocou o DVD de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi o interesse despertado junto aos herdeiros de cineastas do Cinema Novo, mais particularmente, em um primeiro momento, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade. Concomitantemente, o interesse também se refletiu diretamente junto à Petrobrás, que já havia investido nas restaurações de *Alô, Alô*, *Carnaval* e *Aviso aos Navegantes*, mas que nesse novo momento daria um passo ainda mais ambicioso ao acenar para o projeto de financiar o restauro digital de toda a obra cinematográfica de dois diretores fundamentais do período do Cinema Novo. No ano de 2003, portanto, a Petrobrás transfere recursos, via Lei Rouanet, para a restauração de dois filmes, inauguradores de dois projetos distintos, a saber, “Restauração Digital da obra de Joaquim Pedro de Andrade” e “Coleção Glauber Rocha”, ambos envolvendo o restauro digital em alta definição, a confecção de um novo negativo, além da versão em DVD de um conjunto de filmes.

Lançada em 2004, um ano antes do primeiro título da Coleção Glauber Rocha, a restauração de *Macunaíma* (1969) foi igualmente alvo de críticas, a começar pelo fato de o filme já ter sido restaurado apenas sete anos antes, ainda que somente utilizando técnicas fotoquímicas. Uma vez que a matriz do filme de Joaquim Pedro estaria em bom estado de conservação, fora dos padrões de deterioração mais habituais ao quadro brasileiro, houve um questionamento sobre a necessidade de uma nova intervenção, sobretudo uma vez que esta se utilizava de recursos públicos. A ausência de critérios fundamentados na técnica e a falta de responsabilidade com os gastos públicos em projetos de restauração faz com que distorções como essa sejam razoavelmente frequentes, comprometendo a sobrevivência de uma quantidade expressiva de filmes que mereceriam cuidados muito mais emergenciais. Segundo Hernani Heffner, o modelo

brasileiro de projetos de restauração é equivocado e pouco inclusivo:

O que você precisa, no Brasil, é construir um outro modelo. Porque o modelo brasileiro seguiu a lógica da produção tradicional brasileira. Projetos milionários, projetos que se defendem não por uma razão técnica – o material está se perdendo –, mas por uma difusa qualidade artístico-histórico-cultural. “A obra é importante, então ela precisa ser restaurada”, mas ela precisa, de fato, ser restaurada? Tecnicamente, ela está em risco de se perder? Muitas dessas coisas que foram restauradas não. Então, nesse sentido, você está restaurando o que importa, mas, do ponto de vista da história, tudo importa. Então, esse modelo que se construiu é um modelo exclusivista. Não é um modelo de inclusão.⁸⁵

Outro aspecto da restauração de *Macunaíma* que também suscitou controvérsia foi a opção de remasterizar o som em sistema de áudio multicanal 5.1⁸⁶, em uma tentativa de se produzir uma espacialidade ausente na concepção original da obra, registrada em sistema mono. No entanto, segundo Eduardo Scorel, montador do filme, o áudio em sistema 5.1 acabou representando uma solução técnica pouco eficaz, uma vez que os resultados práticos, na própria sonoridade da obra, são totalmente inócuos – isso sem mencionar a própria questão ética que envolve a adulteração da concepção original da obra:

Não é tecnicamente possível transformar um som mono em 5.1. Você pode criar um falso 5.1. Isso foi por inexperiência deles. Venderam para eles que isso era um valor para a restauração. Fizeram um falso 5.1, que não tem nenhum sentido. Não só fazer e gastar o dinheiro para fazer e nem anunciar, porque não é verdade. O 5.1 é outra coisa.⁸⁷

A opção de se restaurar o som aplicando um sistema multicanal inexistente no ano de produção de *Macunaíma* (1969) nos deixa entrever, já em um filme que inaugura (juntamente com *Terra em Transe*) os projetos de restauração envolvendo filmes de cineastas do Cinema Novo, certa tendência, por parte dos herdeiros responsáveis por esses trabalhos, em aplicar soluções que parecem ter como alvo um gosto e um padrão sonoro-visual dirigido a um público contemporâneo. Tal tendência, se parece diminuir nos trabalhos subsequentes (a experiência com o 5.1, por exemplo, não mais se repetiria), de modo algum ela se apaga por completo, uma vez sendo algo constante a

⁸⁵ Hernani Heffner, entrevista concedida ao autor em 22/08/2010.

⁸⁶ Sistema de áudio multicanal composto por cinco canais de som separados (esquerdo frontal, esquerdo traseiro, direito frontal, direito traseiro e central frontal) além de um canal dedicado às baixas frequências.

⁸⁷ Eduardo Scorel, entrevista concedida ao autor em 30/12/2010.

manipulação da tecnologia, sobretudo digital, tendo em vista uma suposta melhor visibilidade e fruição das obras por parte dos espectadores de hoje. A restauração que analisaremos a seguir, do filme *Terra em transe*, é um caso interessante e exemplar do uso das ferramentas disponíveis pela tecnologia para fins que ora visam um pouco mais à manutenção da *artisticidade* da obra, como diria Brandi, ora se rendem a apelos mais imediatos de mercado. Nessa balança, é muitas vezes difícil precisar o lado para o qual estão pendendo uma e outra tendência, pois podem ser sutis as fronteiras entre ambas em um tipo de atividade que envolve delicadas tomadas de decisão.

3.2. Do grão ao pixel: a restauração digital de Terra em Transe⁸⁸

A escolha de *Terra em Transe* como o filme brasileiro restaurado a ser analisado envolve aspectos diretamente relacionados à especificidade de seu processo de restauro, que por sua vez passa por um leque extenso de questões, e, ao mesmo tempo, aspectos relativos à singularidade do filme de Glauber Rocha enquanto exemplar paradigmático do cinema brasileiro moderno. É importante salientar que, em uma análise que trata de restauração, esses dois conjuntos de aspectos estão em constante inter-relação, na medida em que o nosso interesse aqui recai mais incisivamente sobre questões que afetam o conteúdo formal presente na obra em questão. Dito em outras palavras, veremos, a partir de questões pontuais que surgiram no processo de restauro, de que maneira os aspectos formais e de linguagem do filme são constantemente postos em discussão em um trabalho de restauração. Nessa medida, estamos considerando a restauração como um processo que, por menores e mais discretas que possam ser as intervenções aplicadas, sistematicamente coloca em discussão aspectos visuais e sonoros de uma obra cinematográfica, não cabendo, portanto, enxergamos a restauração a partir de qualquer parâmetro de suposta neutralidade.

Isso se torna ainda mais evidente e problemático num filme como em *Terra em Transe*, no qual os elementos formais são trabalhados em um nível de sofisticação bem típico a um novo cinema surgido no final dos anos 1950, sendo Glauber Rocha um dos personagens de proa desse momento. Em *Terra em Transe*, o trabalho desconstrutivo com a linguagem é uma questão bastante cara ao cineasta, de modo que elementos como

⁸⁸ Tanto o título da dissertação quanto o título deste subitem tiveram como inspiração os termos (*grain* e *pixel*) utilizados por Giovanna Fossati em *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (2010). Foram igualmente inspiradores os termos empregados por alguns depoentes que aparecem neste capítulo.

a textura da imagem, o desenho sonoro, a montagem, os movimentos de câmera, o deslocamento espacial dos atores etc. ganham um protagonismo que é muito pouco habitual às formais mais acadêmicas e tradicionais de se fazer cinema.

De acordo com Ismail Xavier, o cinema no qual *Terra em Transe* está inserido conjuga a “política dos autores” nascida na *nouvelle vague* francesa, o baixo orçamento das produções e a renovação da linguagem – traços que comporiam o cinema brasileiro moderno, “por oposição ao clássico e mais plenamente industrial” (XAVIER, 1995, p. 20). Entre outros elementos, os cineastas do Cinema Novo incorporaram o uso da câmera na mão como um traço estilístico no cinema de ficção, constituindo uma espécie de dramaturgia do cinema moderno latino-americano. A precariedade da produção foi, no entanto, reelaborada no sentido que passou a ser utilizada como um meio de questionamento do mito da técnica a favor da liberdade de criação e do diálogo com a realidade brasileira. Isso ganhou forma precisa com a “estética da fome”, ideário glauberiano que procurou trabalhar a carência de recursos como forma de expressão, de modo que a inventividade da linguagem pudesse descortinar uma visão de mundo e um olhar sobre a condição do país em um momento de crise. *Terra em transe*, portanto, condensou as reflexões sobre a crise do Cinema Novo e antecipou, ao mesmo tempo, o tropicalismo. Ismail Xavier resume brilhantemente o que o filme de Glauber representou enquanto uma síntese barroca do momento:

O filme de Glauber foi autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda. A sua crítica ao populismo como mascarada pseudodemocrática, como carnaval; sua representação dos conflitos políticos, que inclui a conspiração da direita e o projeto da esquerda no mesmo barco do “transe dos místicos”; sua figuração *kitsch* de espaços e personagens simbólicos que representam uma unidade nacional dada a excessos e histerias; seu desenho do intelectual poeta-político como figura contraditória, às vezes execrável, subjetividade de amarguras mais céticas e menos consistentes do que se desejaria; todo esse painel exibido numa avalanche que ultrapassava o espectador mais atento foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico até onde um filme pode ser. Epitáfio de uma época, autocrítica e imprecação antiimperialista veemente, *Terra em Transe* condensou o Cinema Novo, em agonia, e preparou o tropicalismo. (XAVIER, 1995, p. 70)

Ainda que nosso interesse aqui recaia nas questões mais precisamente relacionadas aos aspectos formais de *Terra em Transe*, essa sumária análise do filme serve para nos situar melhor nas questões propostas originalmente pelo cineasta, que por sua vez se relacionam a um contexto político muito particular da América Latina e do país. Se estamos tratando de restauração, e sobretudo na sua dimensão ética, o trabalho de investigação sobre o contexto de produção de um filme deveria ser condição *sine qua*

non para o momento que antecede as intervenções de restauro propriamente ditas.

E para que façamos uma reflexão sobre a restauração de *Terra em Transe*, também é relevante o levantamento do contexto de sua elaboração dentro de um conjunto de restaurações realizadas no Brasil, algo sobre o qual já tratamos anteriormente. No entanto, é necessário ainda abordarmos esse trabalho de restauração no contexto das atividades culturais do Tempo Glauber.

Fruto da necessidade de reunir o vasto legado documental de Glauber Rocha, o Tempo Glauber surge em 1983, apenas dois anos após a morte de Glauber, quando recebe seu primeiro espaço no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, dando início à catalogação da obra do cineasta. Em função das limitações de espaço e ao contínuo crescimento do acervo, havia a necessidade de um melhor local para abrigar documentos e técnicos. Por meio de verbas federais e estaduais, o Tempo Glauber ganha sede própria em 1989, em um antigo casarão localizado no bairro de Botafogo.

Marcada por uma trajetória atribulada, em que a falta de recursos e a descontinuidade de investimentos públicos são uma constante, o Tempo Glauber se mantém tropegamente ao longo dos anos aliando a proposta original de preservar a obra do cineasta baiano com atividades que vão desde mostra de filmes até a oferta de cursos ligados à área de cinema. Único centro de memória voltado para abrigar a documentação produzida por um cineasta brasileiro, o Tempo Glauber, por ser ação totalmente gestada por herdeiros, principalmente mãe (Lucia Rocha) e filha (Paloma Rocha) de Glauber, é reflexo da falta de apoio institucional no Brasil à preservação do cinema. O que deveria ser papel de um Estado cioso do seu dever de apoiar a manutenção do legado de grandes criadores culturais, passa a ser, no contexto brasileiro de penúria e da falta de políticas públicas, tarefa dos próprios herdeiros a iniciativa de preservar esse patrimônio. Segundo Paloma Rocha, o perfil familiar do Tempo Glauber acabou sendo um obstáculo para o seu próprio reconhecimento enquanto instituição:

Existe uma questão que talvez venha do tempo da ditadura, que é a falta da credibilidade das instituições, e o Tempo Glauber era alvo dessa incredibilidade, sobretudo porque não era instituição propriamente formada, era uma organização familiar que tomava conta de um acervo de um cineasta importante e famoso, uma comoção nacional, um sujeito que não foi compreendido, que morreu sozinho, sem os amigos, com uma obra genial, toda dispersa... Então era um negócio bastante confuso.⁸⁹

⁸⁹ Depoimento de Paloma Rocha em debate intitulado *Preservação, restauração, difusão e memória da obra de Glauber Rocha*, realizado no Tempo Glauber, Rio de Janeiro, 19/03/2009.

A partir do ano de 2003, a restauração de filmes de Glauber passar a ser a ocupação central de Paloma Rocha, que até então, por trabalhar em televisão, tinha uma participação coadjuvante nas atividades da instituição, anteriormente conduzida primordialmente por Lucia Rocha. Interessante notar que Paloma Rocha e Alice de Andrade, filha de Joaquim Pedro de Andrade, ambas mulheres e primogênicas, passam a se destacar como coordenadoras de projetos ambiciosos voltados à restauração da obra completa de dois nomes centrais do Cinema Novo. Há aí, portanto, uma boa articulação das herdeiras em concentrar uma demanda vinda das leis de incentivo para a aplicação nos trabalhos de restauração. No caso de Paloma, fica evidente que é muito maior a dificuldade de manter ativo o Tempo Glauber do que propriamente levar adiante os trabalhos de restauração.

O ano de 2010 é sintomático nesse sentido, pois ao mesmo tempo em que os trabalhos de restauração são levados adiante com o anúncio do lançamento de *O Leão de Sete Cabeças* restaurado, é divulgada a compra, pelo Ministério da Cultura, do acervo completo de Glauber Rocha⁹⁰, que passaria a ser abrigado pela Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Parece haver, portanto, uma espécie de descompasso injustificado entre a falta de incentivos públicos voltados para a preservação do patrimônio de um cineasta como um todo e, por outro lado, uma continuidade desses recursos voltados para projetos de restauração de filmes. A visibilidade imediata trazida pelos filmes restaurados não se traduziu, no caso do Tempo Glauber, na extensão de recursos no sentido de manter a instituição de pé e funcionando.

Após a experiência com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o primeiro título a ser restaurado como parte da Coleção Glauber Rocha foi *Terra em Transe*. Paloma Rocha justifica a escolha de *Terra em Transe* para inaugurar o projeto pelo fato de o filme, juntamente com *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, não ter mais o seu negativo original de imagem. A história por trás da perda do negativo remonta a uma tragédia que talvez não tenha sido do conhecimento de Glauber ainda em vida. Poucos meses antes de morrer, Glauber, em uma série de conversas e trocas de correspondências com Carlos Augusto Calil, então acumulando os cargos de diretor da Cinemateca Brasileira e diretor da Embrafilme, resolve deixar sua obra sob os cuidados

⁹⁰ Parte de uma política governamental de aquisição de obras do cinema brasileiro, a compra do acervo de Glauber Rocha pelo Ministério da Cultura foi orçada em três milhões de reais. Em 2009, o MinC já havia adquirido o acervo da Atlântida, que também teve todo o seu conjunto documental enviado para a Cinemateca Brasileira. Ver em <http://www.cultura.gov.br/site/2010/12/17/glauber-rocha>. Acesso em 25/03/2011.

da Cinemateca Brasileira. Quem recorda é o próprio Calil:

O Glauber me manda uma carta, me incumbindo de cuidar da obra dele. Ok, eu tinha os meios para isso, perfeita legitimidade para fazer isso, e assumi. O que eu nunca poderia imaginar é que ele morreria um ano depois. Isso foi uma das surpresas mais desagradáveis que eu já tive. (...) Quando ele morre, passa a ser quase uma dívida minha com ele, mais que isso, uma incumbência institucional, resgatar a obra do Glauber Rocha, e aí começa uma pesquisa penosa para descobrir onde os negativos estavam e a constatação terrível que veio através de uma carta do Centro Nacional de Cinematografia, dizendo que os negativos de *Terra em Transe* e *Dragão da Maldade* foram destruídos em um incêndio em Paris.⁹¹

É interessante retomar a trajetória conturbada dos negativos de *Terra em Transe* por meio da troca de correspondências de Glauber. Em carta de 13 de novembro de 1973, o cineasta escreve a Marco Aurélio Marcondes, então funcionário da Superintendência de Comercialização da Embrafilme:

(...) o negativo de *Terra em transe* encontra-se num laboratório da Alemanha, conforme pode informar o Departamento Externo da Embrafilme... Existe um internegativo na Líder, razoável....Estes filmes [*Terra em transe* e *Barravento*] são cem por cento meus. (...) *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*...Nos Estados Unidos distribuido em 35mm e 16mm pela Grove Press...Negativo na França com o sr. Claude Antoine, que está disposto a ceder um internegativo para o Brasil. Existe um internegativo na Grove Press, nos Estados Unidos. Deve existir um internegativo em Portugal, com o sr. Antônio da Cunha Telles, da Animatógrafo, ou na Cinemateca Portuguesa”. (BENTES, 1997, p. 470)

Em carta de 29 de agosto de 1979 a Celso Amorim, então diretor-geral da Embrafilme, Glauber procura fazer um balanço do paradeiro de todos os seus filmes, bem como levantar os respectivos valores de comercialização. Nota-se que, naquele momento, o tom do cineasta já é mais incisivo:

Devido aos problemas políticos, obrigado ao exílio durante 6 anos, retirei a maioria dos negativos brasileiros da Líder Cinematográfica, Rio.

Eis a situação atual dos negativos:

(...)

- *Terra em transe* está “seqüestrado” em um Laboratório Alemão, pois foi roubado e o assunto precisa ser esclarecido com o Sr.Claude Antoine, meu ex-agente de vendas mundiais. Mas não o acuso do roubo. (O protocolo sobre o caso existe no Depto.Externo).

- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (...) O negativo está em Paris e existe um internegativo em Nova Yorq [sic], à disposição do Mr. Barnett Rosset, da GROVE PRESS, que é o distribuidor norte-americano. (BENTES, 1997, p. 647)

⁹¹ Carlos Augusto Calil, entrevista concedida ao autor em 11/11/2010.

Segundo Calil, havia um temor por parte Glauber, acentuado pelo clima de paranóia da época, de que o regime militar pudesse destruir os seus filmes, daí a sua preocupação em levá-los para o exterior. Em mais uma carta a Celso Amorim, desta vez durante o carnaval de 1980, a impaciência de Glauber para com Claude-Antoine se justifica pelo que já parece ser um comportamento pouco transparente do seu produtor e agente comercial no mercado estrangeiro:

(...) o *Dragão*, cujo negativo está em Paris, pois Claude-Antoine é o produtor em 50% mas concorda em enviar um internegativo que custa mais de três [mil] dólares. Aqui só tem também um contratipo de *Terra em transe*, pois o negativo ainda se encontra complicado na Alemanha, graças a uma transa malfeita entre Claude-Antoine e Walter Kirschner. Vai ser preciso movimentar Bonn para que o alemão que tem o negativo entregue.

O Dep. Externo tem o telegrama explicando o caos, pois o Claude só agirá com muita vaselina, não posso apertá-lo porque aí ele desaparece com o negativo. Trata-se de um seqüestro cultural, pois Claude nem nenhum agente pode vender um negativo e sim direitos de cópias sobre internegativos. No meu contrato com ele não tem o direito de vender negativo. Ele o exportou da França para a Alemanha. O Walter tirou porque comprou o filme, e recebeu para fazer cópias e depois vendeu ou depositou em outro laboratório. O Claude, se não apresentar o negativo, deverá ser processado. Mas é um recurso complicado. É necessário levá-lo a resolver o problema e procurar saber o que se passa, mesmo, com esse negativo. Trata-se de um filme meu, mas trata-se, independente disto, de um filme cujo negativo não pode ser roubado pelos alemães que, aliás, amam e veneram este filme, matriz do jovem cinema alemão. (BENTES, 1997, p. 667)

Pode-se notar nas missivas uma clara preocupação de Glauber com o paradeiro dos negativos, algo que ficaria patente em carta enviada de Paris no dia 2 de dezembro de 1980 endereçada a Carlos Augusto Calil: "...é o Marco Aurélio (SUCOM) quem deve autorizar a transferência para os laboratórios da Cinemateca. Seria bom que isso se fizesse logo pois temo pelos destinos dos filmes...." (BENTES, 1997: p. 669-670). Poucas semanas depois, no dia 28 de dezembro, ainda de Paris, Glauber volta a escrever para Calil insistindo nas informações a respeito do paradeiro dos filmes: "2. *Terra em transe* (negativos na Alemanha – Glauca Camargos tem o dossiê); 3. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*...se a Embrafilme pagar um internegativo, Claude está de acordo." (BENTES, 1997: p. 671). E, finalmente, de Portugal, e já bastante doente, Glauber escreve para Celso Amorim no dia 8 de junho de 1981, confirmando que o negativo de *Terra em transe* continuava "sob a responsabilidade de Claude-Antoine" (BENTES, 1997: p. 694).

Após a morte de Glauber, Calil pressiona Claude-Antoine, que acaba

“confessando” que os negativos haviam desaparecido. A resposta à carta de Calil enviada ao Centro Nacional de Cinematografia, órgão oficial do cinema francês, informa então que um incêndio no depósito do laboratório GTC (Société Générale de Travaux Cinématographiques), no subúrbio de Paris, na noite do dia 24 de junho de 1973, destruiu, dentre vários filmes, os negativos de *Terra em Transe* e de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*⁹². Portanto, os negativos de dois dos principais filmes de Glauber não mais existiam já oito anos antes do seu falecimento, de modo que o seu conhecimento acerca do fato é até hoje impreciso. A dimensão de tal tragédia nos faz, inclusive, relativizar a precariedade típica da preservação de filmes no Brasil, sobretudo os três incêndios ocorridos na Cinemateca Brasileira. Se Glauber remeteu os filmes para o exterior temendo um confisco do regime militar, ironicamente seria justamente fora do Brasil onde parte de sua filmografia sofreria os mais graves reveses.

No que se refere a *Terra em Transe*, a partir da informação do próprio Claude Antoine de que haveria um máster⁹³ do filme feito sob sua autorização, a investigação acionada por Calil junto ao Itamaraty, aliada à contribuição do jornalista alemão Peter B. Schumann, permitiu que o material fosse finalmente localizado no laboratório da cidade de Monique e devidamente importado para o Brasil. No mesmo laboratório onde

⁹² O programa da mostra *Glauber por Glauber*, organizada por Carlos Augusto Calil em 1985, na Cinemateca Brasileira, reproduz carta remetida pelo laboratório GTC ao Centre Nationale de la Cinématographie dando esclarecimentos sobre o trágico evento:

21 de novembro de 1983, Joinville

Concerne: “TERRE EN TRANSE”

[...] Je vous rappelle que tout le matériel de ce film avait été détruit dans l’incendie de notre dépôt de la Queue-en-Brie dans la nuit du 25 ou 26 juin 1973 avec également des éléments du film: “ANTONIO DAS MORTES”

Ces deux productions étaient à l’époque déposées au nom de: PRODUCTIONS CLAUDE ANTOINE, qui en fut informé par nos lettres des 5 et 25 juillet 1973 don’t ci-joint photocopies.

...nous vous précisions qu’à partir d’une copie positive, nous avons pu reconstituer un contretypage et un son français de “ANTONIO DAS MORTES”, grâce auquel ce film pu ultérieurement être exploité à la Télévision française.[...]

Pierre CHABAUD

Fac-símile da carta, em *Glauber por Glauber*, p. 63

⁹³ Segundo o *Manual de manuseio de películas cinematográficas*, publicado pela Cinemateca Brasileira, **máster** “é um filme positivo com a versão acabada de um filme (imagem e/ou som) destinada não à exibição mas sim à duplicação, ou copiagem. Trata-se de uma matriz positiva de segunda geração” (COELHO: 2006, p. 28).

ocorreu o incêndio, foi encontrado um contratipo da versão francesa de *O Dragão da Maldade*, única matriz que restou do filme.

Portanto, para a restauração de *Terra em Transe*, partiu-se do máster combinado recuperado em Berlim, uma vez sendo o material o mais próximo possível do negativo original que tenha sobrevivido. Apesar da tragédia que rondou o filme, o fato de não haver os negativos como base da restauração não é, como vimos anteriormente, exclusividade da obra de Glauber Rocha. Infelizmente é algo corriqueira tal situação no Brasil, de modo que a falta dos negativos forçosamente exige um esforço inicial maior dos profissionais envolvidos ao terem que trabalhar a partir de um material de inferior qualidade.

Afora o problema da perda de seus negativos, *Terra em Transe* também foi vítima de um desleixo contumaz quando do seu lançamento em formato VHS, não apenas uma vez, mas em duas ocasiões diferentes. Lançado em 1982 pelo selo Globo Vídeo, a fita VHS de *Terra em Transe* apresentava o filme fora da sua sequência original, em função de, na telecinagem para VHS, os rolos terem sido invertidos, especificamente o rolo 7 trocado com o rolo 9.⁹⁴ Já no ano de 1993, a Editora Três, utilizando patrocínio da Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura, lança, em banca de jornais, uma série de filmes brasileiros intitulada “IstoÉ Cinema Brasileiro”. Parte integrante da coleção, *Terra em Transe* é apresentado em versão mutilada, sem o trecho que corresponderia ao rolo 6 do filme⁹⁵.

Ante essas graves incorreções, a restauração de *Terra em Transe* também seria a oportunidade de reaver o ordenamento correto do filme, cujos espectadores, sobretudo os das gerações consumidoras de VHS das décadas de 1980 e 1990, passaram alguns anos sem conhecer o filme em sua versão integral ou devidamente ordenada. Portanto, além das motivações habituais de uma restauração envolvendo questões de ordem artística, o restauro de *Terra em Transe* traria uma demanda anterior e fundamental, a saber, o restabelecimento de sua integralidade editorial. A contratação de Eduardo Escorel como supervisor da restauração de *Terra em Transe*, traria, na concepção de Paloma Rocha, uma maior segurança para a tarefa de restabelecer corretamente a integridade do filme, em função de ter sido o montador da obra original. Escorel conta,

⁹⁴ Os rolos apareciam na seguinte ordem: 01, 02, 03, 04, 05, 06, 09, 08, 07, 10, 11 e 12. “Terra em Transe – um filme que incomoda”, documentação dispersa enviada por Eduardo Escorel ao autor, sem data, p. 4.

⁹⁵ *Idem, ibidem*.

no entanto, que teve que recorrer a diversas fontes, de modo a evitar que fosse traído pela imprecisão da memória:

Eu tendo montado o *Terra em Transe*, acho que a Paloma [Rocha] achou que eu poderia ser um pouco o fiador dessa integridade do filme, embora tanto tempo depois, ainda mais sendo o filme que é, eu mesmo teria dificuldade, simplesmente vendo o filme, de assegurar que ele estava na ordem certa e que estava inteiro. Para isto, eu assisti a algumas cópias diferentes do filme, peguei o roteiro do filme usado na filmagem, e o mais importante de tudo foi a publicação de uma transcrição do filme, feita por uma revista francesa chamada *L'Avant-Scène du Cinéma*⁹⁶, que fez uma transcrição baseada em uma cópia na mesa de montagem. A revista publicava roteiros de filmes feitos desta forma, quer dizer, recuperava uma descrição plano a plano, diálogos... Então, baseados nestes elementos, nós pudemos concluir, com razoável grau de segurança e certeza, que estávamos trabalhando com o filme integral e respeitando a montagem original.⁹⁷

Uma vez que confiar somente na memória do que teria sido o filme poderia ser solução traiçoeira, métodos mais técnicos e profissionais foram aplicados na restauração. Segundo Eduardo Escorel, no que se refere à imagem de *Terra em Transe*, foram utilizadas cinco fontes como referência para identificar tanto os danos físicos sofridos pelo máster combinado encontrado na Alemanha quanto as propriedades do que teria sido o negativo original, assim como para fazer a marcação de luz:

1. roteiro transcrito em 1967 de uma cópia feita a partir do negativo original, publicado pela revista *L'Avant Scène du Cinéma*, nº 77;
2. roteiro usado na filmagem pelo diretor de fotografia, Luiz Carlos Barreto, com suas anotações manuscritas;
3. sobras de negativo original e copião encontradas em 1997⁹⁸;
4. cópia remontada feita a partir do negativo original;
5. cópia feita a partir do contratipo resultante do máster combinado alemão.

Com supervisão geral de Eduardo Escorel e supervisão fotográfica de Lauro

⁹⁶ Trata-se de um roteiro transcrito em 1967 de uma cópia feita a partir do negativo original, publicado no nº 77 da referida revista.

⁹⁷ Eduardo Escorel, entrevista concedida ao autor em 30/12/2010.

⁹⁸ Em 1997, durante uma faxina em um depósito da PUC-MG, foram identificadas 40 latas contendo sobras de negativo e copião de *Terra em Transe*. Havia sido levadas para lá por Mário Murakami, assistente de montagem, no início da década de 1970, quando o laboratório Líder quis descartar o material. As latas foram repassadas ao Tempo Glauber e depositadas no CTAV da Funarte (hoje Secretaria do Audiovisual). (ver MATTOS, Carlos Alberto. "Restos de *Terra em Transe* revelam Glauber intimista" em *O Estado de São Paulo*, 1999)

Escorel, a restauração de *Terra em Transe* teve também a participação de José Luiz Sasso como supervisor de som e da empresa Estúdios Mega como a responsável pela restauração digital de som e imagem⁹⁹. Alguns documentos assinados por Eduardo Escorel que dão conta de detalhes do filme original e de outros envolvendo a restauração nos servirão de base para a discussão do restauro de *Terra em Transe*.

Em documento intitulado “*Terra em Transe – um filme que incomoda*”, Eduardo Escorel procura inventariar detalhes que envolveram o filme e sua restauração. Quando relaciona algumas características do negativo original, Escorel faz a seguinte observação: “Conhecer a fundo o original: primeiro compromisso ético no processo de restauração”. Em seguida, após relacionar uma série de aspectos técnicos referentes ao filme, complementa dizendo que “o fato de ser em preto e branco, ter sido filmado com janela 1.66:1 e ter sido preservado em 12 (doze) partes simples¹⁰⁰ foi determinante no processo de restauração.”¹⁰¹

Se pegarmos o exemplo da proporção de tela (*aspect ratio*, em inglês)¹⁰² 1.66:1 mencionada por Escorel, veremos que se trata de um padrão do cinema europeu utilizado a partir dos anos 1960, por isso mesmo chamado de “janela europeia”. Tal proporção, portanto, era algo característico da composição de quadro visto em muitos filmes de alguns dos cinemas de vanguarda da época e que vieram a influenciar Glauber, sendo parte de uma visualidade típica daquele momento. A restauração possibilita respeitar a proporção de tela original de um filme, uma vez não sendo raro haver exhibições, em sala de cinema ou em TV, que mutilam a imagem do filme, cortando suas bordas laterais. A identidade visual de muitos filmes do Cinema Novo, *Terra em Transe* incluído, em muito depende da proporção de tela apresentada, pois é naquele recorte, naquela janela, onde é estabelecida a composição de quadro deste ou

⁹⁹ A presença de uma empresa contratada é comum nos trabalhos de restauração, tanto os realizados no Brasil quanto fora, pois o uso de ferramentas digitais de restauração, salvo poucas exceções, ainda não é uma realidade de cinematecas e arquivos de filmes. O domínio desse tipo de tecnologia, bem como o pleno investimento nas máquinas necessárias para um trabalho de restauração digital, ainda pertence ao campo das empresas privadas, de modo que um trabalho conjunto deve ser estabelecido.

¹⁰⁰ Os filmes em película são organizados em rolos. Cada rolo de um filme 35mm corresponde, em média, a 10 minutos de duração.

¹⁰¹ “*Terra em Transe – um filme que incomoda*”, documentação dispersa enviada por Eduardo Escorel ao autor, sem data, p. 2.

¹⁰² A **proporção de tela** (*aspect ratio*) representa a relação entre a largura e a altura de uma imagem. Portanto, em uma imagem de proporção de 1.66:1, por exemplo, para cada 1,66 unidade de largura haverá 1 unidade de altura.

daquele cineasta.

Se levarmos adiante a questão da proporção de tela, veremos que o desrespeito aos seus aspectos de origem, conforme concebido pelo autor, pode provocar um grave comprometimento da fruição e do entendimento da obra, sobretudo quando ocorre a reformatação de um filme, em película, para um suporte como o DVD, etapa final e habitual nos projetos de restauração. Segundo Ismail Xavier, o cinema, e as artes visuais como um todo, passam necessariamente por uma concepção de escala das obras:

A escala faz parte da obra (...) Estou preocupado com isto, porque é completamente diferente você pegar uma obra e ver em uma outra escala. Um exemplo que eu tive agora, recente: Andy Warhol. Não há quem não tenha visto reprodução do Mao Tsé Tung, inclusive há várias versões. Só que eu nunca tinha visto uma versão que ele fez, que é enorme, é um quadro de quase 5m de altura, que está lá em Berlim. Quando eu entrei na sala, levei um susto. É outra coisa. (...) Então, você tem um exemplo nítido de como a escala é uma dimensão estrutural nas artes visuais. Portanto, fora a textura, fora o cromatismo, fora o enquadramento etc., a escala, em si, já é um problema, quando você vê em DVD, por exemplo.¹⁰³

Portanto, um filme como *Terra em Transe*, cuja proporção de tela foi originalmente concebida em 1.66:1, ter sua exibição formatada em 1.33:1 – como sistematicamente acontecia nas exibições em TV e em cópias VHS – significa ter não só a proporção alterada mas também a sua escala, pois ocorre aí uma mutilação significativa na dimensão da imagem, reduzida em aproximadamente 20%. Algo que se radicaliza sobremaneira quando da conversão do filme para o formato DVD, pois é evidente a diferença abissal de dimensões entre uma tela de TV e outra de cinema, ainda que a proporção seja mantida.

Outros elementos relativos ao filme em sua concepção original também tiveram que ser observados. A câmera utilizada no filme foi uma Cameflex comprada pelo fotógrafo Luiz Carlos Barreto em 1965 (ano anterior à filmagem de *Terra e Transe*) para ser utilizada em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos. Quanto aos negativos utilizados, vale reproduzir a informação de Zelito Viana, produtor do filme:

O Jabor tinha comprado 30 latas de negativo para filmar *Opinião Pública* e adiou o início das filmagens. Pedimos emprestadas estas 30 latas e começamos as filmagens. (...) Só quem ganhava dinheiro na equipe era o Dib [Lutfi, operador de câmera]. O resto todo era amador.(...) As 30 latas do Jabor

¹⁰³ Ismail Xavier, entrevista concedida ao autor em 12/11/2010.

se foram nas primeiras três semanas. Daí pra frente, até o fantástico número, para a época, de 67 latas de negativo, mais de 50 % foi arranjado um a um. Eu descobri que a técnica do Baiano era a seguinte: as latas que eu levava ele filmava. Aí comecei a racionar conforme a seqüência. Tudo isso é apenas para contar que o filme foi fotografado com todas as espécies de filme existentes na praça: Gevapan 30 e 60, Dupont s2/s4, Kodak Plus X, Double X e Trix, Agfa, Orwo assim, Orwo assado. Até que um dia eu cheguei no set com duas latas de um filme chamado DUFIL. Somente neste momento, Luis Carlos protestou: nesse vamos fazer um teste! Deu 18 ASA. Era um filme positivo da Kodak que uma rapaziada esperta fingia que era negativo (...)¹⁰⁴

Tanto o uso de uma mesma câmera para diferentes produções quanto a mistura de diversos tipos e fabricantes de filmes nos dão a noção do empenho que havia daquela geração em produzir um filme ante à escassez de recursos habitual. No caso de *Terra em Transe* e de muitos outros filmes daquele período, os negativos eram conseguidos próximos ao momento de filmagem, no calor do momento, muitas vezes vindo de produções maiores. Fazia-se um esforço para reunir negativos suficientes para filmar, não importasse sua procedência e seu fabricante. A imperiosa necessidade de filmar ficava muitas vezes à frente de cuidados técnicos essenciais, o que gerava, de imediato, dificuldades no laboratório no momento da revelação do material. A mistura de diferentes negativos, com diferentes emulsões¹⁰⁵, naturalmente gerava uma falta de unidade visual ao filme, provocando variações visíveis na textura da imagem. Lauro Escorel, que trabalhou como fotógrafo de cena do filme, explica em mais detalhes como a precariedade de recursos provocava dificuldades para o trabalho do fotógrafo Luiz Carlos Barreto:

A lembrança que eu tenho do *Terra em Transe* é que era um filme feito com muita, digamos, precariedade, com poucos recursos. Não é um filme feito hoje em dia em que a gente escolhe um tipo de negativo para fotografar, a gente compra, digamos, 120 latas daquele mesmo negativo. A lembrança que eu tenho é que era um filme que usou vários negativos, várias emulsões. Eu me lembro do Zelito [Viana] chegar ao set dizendo que tinha arranjado duas latas com alguém para a gente fazer aquela seqüência depois do almoço. Então, a lembrança que eu tenho é que é um filme que foi captado com várias emulsões, e o [Luiz Carlos] Barreto fotografando, tirando o maior partido de

¹⁰⁴ Zelito Viana, "Terra em Transe", documentação dispersa enviada por Eduardo Escorel ao autor, sem data, p. 3. Na fotografia, a **sensibilidade** é a propriedade que indica a capacidade que determinado filme tem de registrar imagens a partir da maior ou menor incidência de luz. A sensibilidade determina também o tamanho do grão da emulsão, que será mais perceptível quanto maior for a sensibilidade da película. O índice de sensibilidade é medido por uma escala padronizada ISO (ou ASA).

¹⁰⁵ De acordo com o *Manual de manuseio de películas cinematográficas*, publicado pela Cinemateca Brasileira, "a **emulsão** é a reunião da gelatina com os elementos formadores da imagem, também chamados de camada fotossensível. Em outras palavras, é nessa camada que está a imagem do filme propriamente dita. A imagem fotográfica é formada por microscópicos grãos de prata (no caso de um filme preto-e-branco) ou de corantes (no caso do colorido)" (COELHO, 2006, p. 22).

cada uma delas. Eu lembro, também, do Barreto mandando instruções diferenciadas para o laboratório. A gente não tinha muita luz. Nós tínhamos fotografado, basicamente, com luz natural, um pouquinho de reforço, tinha poucos refletores, então o Barreto, pelo que eu lembro, se utilizou muito de uma técnica meio jornalística de fotografar e aí mandava o laboratório “Não, puxa um pouco mais o filme. Hoje tem que ser 800 asas. Hoje tem que ser 200”, quer dizer, conforme vinha... Então, é um filme que, pela minha lembrança, já com a minha experiência de hoje em dia, evidente, nessa reflexão, ele já tinha, digamos, um negativo muito irregular no momento da captação.¹⁰⁶

A fotografia do filme, assinada por Luiz Carlos Barreto, dava sequência aos experimentos de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, em que o uso exclusivo de luz natural, aliado a um estilo documental à moda do *cinéma vérité*, resultou em um registro visual que se ajustou às propostas estéticas do Cinema Novo. Glauber foi quem, inclusive, sugeriu a Nelson Pereira que fosse Barreto o fotógrafo do filme, muito em função de sua experiência como fotojornalista. No roteiro utilizado por Barreto durante a filmagem, suas anotações manuscritas ratificam a ideia de que o uso de luz natural era uma opção deliberada para a fotografia do filme:

Luz medida pelo verde na sombra. Luz existente medida pelo rosto dos atores. Medida tomada mais para luz exterior. Exterior estourado. Estourado céu e sob o fantástico... clima absurdo. Clima de delírio... Visão poética e visão gráfica.¹⁰⁷

Em *Terra em Transe*, Glauber adicionou ao registro com luz não-artificial a câmera na mão operada por Dib Lutfi, operador-símbolo do estilo cinemanovista¹⁰⁸, que alcançaria ali um nível de sofisticação depois pouco repetido, abusando de deslocamentos virtuosos que fazem remeter a um balé. O uso de luz natural fazia com que a lente da câmera estivesse sempre “nua”, desprovida de filtros ou qualquer tipo de anteparo. Por sempre operar a câmera na mão, Dib Lutfi optou por dispensar o uso de pára-sol, uma vez que este poderia pesar excessivamente o equipamento, podendo comprometer a fluência dos movimentos. Dispensar o para-sol também fazia com que a

¹⁰⁶ Lauro Escorel, entrevista concedida ao autor em 22/02/2011.

¹⁰⁷ Eduardo Escorel, *idem*.

¹⁰⁸ Sobre a questão do uso da câmera na mão no cinema brasileiro e do papel de Dib Lutfi como um disseminador da técnica, Ismail Xavier afirma: “A apropriação que o cinema de autor fez da câmera na mão própria à reportagem é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 60, de Godard ao *underground* norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso do cinema. (...) A câmara na mão explodiu no cinema brasileiro em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), para dele não mais sair, consagrando fotógrafos como Dib Lutfi – quem não se admira da movimentação de *O Desafio* e *Terra em Transe*? –, Afonso Beato e outros, marcando ao longo dos anos a própria dramaturgia do cinema brasileiro.” (XAVIER, 2001, pp. 65-66)

câmera ficasse mais “curta”, pois permitia a Dib controlar a câmera na mão e o foco ao mesmo tempo, uma vez que ele próprio ajustava o foco. A falta de um para-sol gerava, então, um eventual “defeito” na imagem, o chamado *flare*, que ocorre quando a luz do sol incide diretamente na lente da objetiva, gerando uma sucessão de reflexos que se evidenciam na imagem.

A experiência visual de *Terra em Transe*, sobretudo nos momentos onde acontecem os movimentos de câmera mais radicais feitos à luz do dia, como nas sequências no Parque Lage, passa necessariamente pelo registro dessas incidências da luz sobre a lente. O que poderia ser classificado como uma imperfeição fotográfica deve ser relativizado enquanto um recurso estético muito típico de um cinema no qual a limpidez visual nem sempre é um objetivo a ser alcançado. Segundo Eduardo Scorel, quando da restauração do filme, a questão do *flare* foi avaliada caso a caso, sendo medidos os limites de sua incorporação ou de sua eliminação:

O fato de a lente não estar protegida pelo para-sol e estar filmando com câmera na mão, girando para todos os lados, gerava, constantemente, em lugares onde se enquadrava o céu, o *flare* em cima do filme. Então, o filme tem muito problema de uma espécie de cortina, de névoa, de entrada de luz por cima do quadro. Esse é um problema. Poderiam ter outros que geraram isso. Isso foi uma coisa que, no restauro, se avaliou, se discutiu cada caso, se deveria se mexer, o que seria possível fazer e tal... (...) Depende um pouco do quão perceptível é. O *Terra em Transe* tinha um problema: certas coisas que não eram perceptíveis, mas incomodavam. Eu acho que, tendo recursos, em princípio, pode-se fazer alguma coisa. Quando é uma coisa perceptível, característica da maneira como o filme foi fotografado e filmado, aí, em princípio, eu não seria a favor de mexer, não.¹⁰⁹

Quando Eduardo Scorel se refere a problemas que “não eram perceptíveis”, está tratando de elementos que não ficam visíveis em uma projeção, só possíveis de serem detectados em análise pormenorizada do material de origem, no caso, um máster. Portanto, o problema do *flare* é, na maior parte das vezes, um “ruído” que acontece perceptivelmente numa projeção, evidenciando uma maneira específica de registro fotográfico.

Em depoimento a Alexandre Vasques, o responsável pela restauração digital de *Terra em Transe*, Fabio Fracarolli, relata que um *flare* presente em uma das cenas do filme teria fundamento em um defeito da própria câmera operada por Dib Lutfi. Carlos Ebert, fotógrafo de alguns filmes do Cinema Marginal, foi consultado pelo fato de ter

¹⁰⁹ Eduardo Scorel, entrevista concedida ao autor em 30/12/2010.

trabalhado com a mesma câmera anteriormente:

Escorel não lembrava porque aquele *flare* estava ali. Aí, o Carlos Ebert, fotógrafo, lembrou que aquela câmera da Mapa Filmes tinha um problema: quando se colocava o filtro, ela não o segurava junto à lente, ele pendia para um lado ou para o outro, então o reflexo no filtro gerava um *flare* na imagem, era sempre no mesmo lugar. Foi decidido manter o *flare*, pois o “erro fotográfico” faz parte da história do filme, é um registro de que equipamentos foram usados. (FRACAROLLI apud VASQUES, 2008, p. 15)

Afora o fato do *flare* ser muitas vezes ser um “erro” conscientemente incorporado por profissionais da fotografia, por poder gerar um resultado visual inusitado provocado pela incidência da luz na lente, haveria em *Terra em Transe*, segundo o restaurador do filme, um elemento técnico relativo à sua produção que, ainda que pudesse ser interpretado como uma incorreção, deveria ser reconhecido como parte integrante da obra. A câmera da Mapa Filmes apresentava um defeito que acabou acentuando a incidência do *flare*, dando um aparência muito particular ao filme de Glauber. A opção pela eliminação do *flare* poderia provocar, portanto, uma adulteração visual muito severa ao filme, de modo que, ao que parece, o efeito não foi retirado na maior parte dos casos.

O laudo técnico do máster alemão produzido pela Cinemateca Brasileira quando do Censo Cinematográfico Brasileiro¹¹⁰ dá conta de outras questões referentes à imagem do filme sobre as quais os restauradores tiveram que se debruçar. As avarias identificadas pelos técnicos da Cinemateca foram confirmadas por novo exame realizado no início do processo de restauração: riscos finos e longos no suporte e na emulsão, bolor, riscos horizontais, perda de emulsão, lanho diagonal, sujeira, fotogramas danificados, trechos rasgados e emendados com fita durex, perfurações forçadas etc.

Praticamente em todos os rolos há a descrição da presença de riscos finos, muitas vezes contínuos, afetando tanto o suporte quanto a emulsão do filme, algo que mereceu intervenção simples, por meio de métodos tanto fotoquímicos (procedimento de “janela molhada”¹¹¹) quanto digitais, cujas ferramentas permitem eliminar os riscos

¹¹⁰ A Cinemateca Brasileira é responsável pelo Censo Cinematográfico Brasileiro, que tem como objetivo inventariar os filmes produzidos no Brasil.

¹¹¹ O processo de “janela molhada” consiste em banhar cada fotograma deteriorado numa solução que preenche os riscos e permite a plena passagem da luz pela película. Isso faz com que o trabalho posterior, de “limpeza” digital, seja reduzido.

de modo mais ou menos automatizado. Também foram identificados, igualmente do início ao fim, bolor nas bordas dos fotogramas, que, por sua vez, não foram alterados, pois foram interpretados como elementos visíveis em uma projeção. Fica claro, em documento assinado por Eduardo Escorel, quais deveriam ser os parâmetros da restauração quanto às suas intervenções:

Como regra geral, as propriedades visíveis em projeção não foram alteradas (sujeira na borda da janela, “reflexo” no limite superior do quadro etc.). De forma geral, procurou-se “corrigir” as propriedades imperceptíveis em projeção que foram consideradas como não correspondendo a uma intenção explícita do autor.¹¹²

Tanto no caso do *flare* quanto no da presença do bolor, considerou-se que se tratam de elementos que se referiam à maneira pela qual *Terra em Transe* foi produzido e fotografado, sendo possíveis de serem identificados em uma projeção. A sujeira (ou bolor) detectada nas bordas dos fotogramas seria proveniente das características do negativo original, que por sua vez foi copiado para o máster que serviu de base para a restauração. O filme de Glauber, portanto, tinha um negativo que naturalmente “sujava” com o tempo as bordas dos fotogramas, imprimindo a sujeira na imagem, tornando-a perceptível no momento das projeções.

Recorrendo a Cesare Brandi, na concepção referente ao respeito à pátina por ele formulada, o bolor apresentado no negativo do filme teria algo dos vernizes e veladuras os quais o teórico italiano incentivava que fossem mantidos em muitas obras de artes plásticas. A veladura é, segundo Brandi, um estágio do acabamento de uma pintura, um extrato de cor ligeira que o artista aplica na pintura para “velar” ou fazer transparecer mais a tinta que está por baixo, podendo alterar tanto uma tonalidade local quanto uma tonalidade geral. Foi intensa a tendência, nas artes plásticas, de se retirar as veladuras quando da intervenção do restauro, pelo fato de os restauradores a considerarem equivocadamente como “sujeiras” a serem descartadas. À prática difusa da limpeza deve, de acordo com Brandi, se contrabalançar com a manutenção da pátina presente em vernizes e veladuras:

Desgraçadamente, uma vez que um quadro tenha sido limpo de modo total, deixando sobreviver apenas o extrato de cor na pasta da tinta, é impossível julgar se de fato foram extraídas veladuras, se ainda se conservava pelo

¹¹² “*Terra em Transe*, um filme que incomoda”, documentação dispersa enviada por Eduardo Escorel ao autor, sem data, p. 5.

menos uma parte do verniz antigo, se, enfim, uma pátina, mesmo que escura, não seria preferível à superfície pictórica lavada e estridente evidenciada pela limpeza. (BRANDI, 2004, p. 153)

Ainda que as sujeiras depositadas nas bordas da imagem do negativo não fossem intenção do cineasta, por serem características do material, ao menos mantê-las deve ser um procedimento do restaurador, tal como veladuras que permanecem em uma pintura ao longo dos anos.

No entanto, dos danos descritos no laudo, dois em especial mereceram maiores cuidados, sendo conseqüentemente motivo de maior reflexão quanto ao grau de intervenção necessário. No rolo 1, além dos riscos identificáveis no suporte e na emulsão, o laudo da Cinemateca também descreve, no último plano do rolo, um dano grave no filme: “Último plano = Paulo Martins no areal com metralhadora e superposição do poema do Mário Faustino: impressão de que esfregaram palha de aço no negativo”¹¹³. O efeito do plano em questão, em que há uma sobreposição de uma imagem em outra, foi provavelmente alcançado através de uma trucagem¹¹⁴. O dano causado pela palha de aço, que riscou a emulsão do negativo, foi provavelmente consequência de alguma etapa da trucagem, resultando numa imagem bastante danificada.

Nesse caso, o parâmetro estabelecido por Escorel de não “corrigir” propriedades visíveis no negativo foi quebrado, uma vez que os riscos não só se apresentavam no negativo quanto também eram percebidos quando o material era projetado. Muito provavelmente a intensidade dos riscos fazia com que a inteligibilidade do poema de Mário Faustino ficasse comprometida, de modo que os restauradores optaram por mantê-la em detrimento à manutenção das características próprias do material. Talvez tal opção seja plenamente justificada. Contudo, em se tratando de ponto delicado da restauração, envolvendo complicada decisão, talvez fosse o momento propício de aplicar, à maneira de Brandi, um procedimento que trouxesse à tona a transparência da intervenção. Do mesmo modo que o bolor depositado no alto nas bordas dos fotogramas eram reveladores de um material específico, com características próprias, proveniente

¹¹³ Laudo técnico de *Terra em Transe*, Cinemateca Brasileira, sem data.

¹¹⁴ Técnica pioneira dos efeitos especiais no cinema, a **trucagem** permitia, por meio de um equipamento chamado *truca*, que a imagem fosse alterada tanto em sua forma (cor e tamanho), como na ordem de sua projeção (congelamento, aceleração, inversão). Outros efeitos, como a superposição de letreiros e a fusão, também eram possíveis através da trucagem. Com as possibilidades trazidas pelas ferramentas eletrônicas em computador, a trucagem caiu em desuso.

de determinada época; também os riscos aparentes na sequência do poema podem identificar um modo particular de aplicar efeitos por meio de trucagem, pertencente a um determinado momento do fazer cinema no Brasil, identificando até mesmo um tipo específico de truca. Se, no entanto, a opção teve como parâmetro a inteligibilidade, talvez fosse procedimento ético deixar transparecer, de alguma maneira, a natureza da intervenção.

O outro dano que também mereceu especial atenção encontra-se descrito no laudo técnico da Cinemateca como “riscos verticais pretos contínuos”¹¹⁵. Tratou-se, na verdade, de um grande risco vertical, bastante grosso, começando no final do rolo 2 e avançando até o início do rolo 4, formando, nas palavras de Paloma Rocha, “uma enorme cratera, verdadeira Transamazônica no meio do filme”¹¹⁶.

De acordo com Fabio Fracarolli, restaurador do filme em sua etapa digital, no caso de um risco costuma-se utilizar uma ferramenta, disponível em *softwares* de restauração digital, que cria uma espécie de máscara ao redor do risco. A “máscara” analisa, então, a sequência de fotogramas danificados e, a partir daí, propõe uma “solução digital” que cobre o risco, mantendo a semelhança entre a área anteriormente atingida pelo risco e a granulação original do filme. No entanto, o risco impresso no máster de *Terra em Transe* era espesso de tal maneira que o *software* não conseguia identificá-lo como um risco, mas, ao contrário, como sendo um pleno elemento da imagem. No caso, Cesare Brandi diria que, pelo entendimento do *software*, o fundo (risco) acabou se transformando em figura (imagem).

Fracarolli conta que tentou dissuadir Paloma a preservar o risco, pois, do contrário, estaria se perpetuando uma deficiência das ferramentas digitais relativa àquele momento da restauração, do ano de 2004.¹¹⁷ Seria prudente, portanto, ao menos aguardar alguns anos para que a tecnologia avançasse de modo a possibilitar um reparo mais efetivo do risco, com resultados mais suaves. Porém, Paloma argumenta que fatores envolvendo a difusão do filme, sobretudo compromissos com patrocinadores, foram determinantes na decisão da retirada do risco “transamazônico”:

¹¹⁵ Laudo técnico de *Terra em Transe*, Cinemateca Brasileira, sem data.

¹¹⁶ Depoimento de Paloma Rocha em debate intitulado *Preservação, restauração, difusão e memória da obra de Glauber Rocha*, realizado no Tempo Glauber, Rio de Janeiro, 19/03/2009.

¹¹⁷ Depoimento de Fabio Fracarolli, *idem*.

Por que optei por fazer isso [retirar o risco]? Eu precisava colocar a obra para circular de novo. Precisava ganhar a credibilidade da Petrobras, que investiu 800 mil reais pra fazer aquilo. Se deixasse um risco no meio do caminho, o meu projeto estaria falido, eu não iria adiante. Como é que se gasta esse dinheiro todo e não tira o risco? E ainda tendo que restaurar mais dez filmes depois. Então tinha essa ponderação toda.¹¹⁸

Vê-se aqui que preocupações mais imediatas de mercado, envolvendo supostas contrapartidas de qualidade com patrocinadores bem como a carreira do filme em festivais no Brasil e no exterior, se sobrepuseram às questões próprias à preservação da obra. A solução utilizada para a eliminação do risco passou por longas experimentações, de modo a explorar todas as possibilidades do *software*, resultando em uma operação que, segundo Fracarolli, “durou quase que o tempo de restaurar um filme inteiro”¹¹⁹. Uma vez que a “máscara” reconhece o risco somente até determinada espessura, os técnicos encontraram uma solução para “enganar” a máquina. Como o risco era vertical, achatou-se a imagem verticalmente, afinando a imagem e também o risco. Colocou-se, então, a “máscara” sobre esse novo risco, mais fino, que foi reconhecido como risco e, finalmente, eliminado. Mas uma vez que a imagem foi achatada para que o risco fosse eliminado, modificou-se também a proporção de tela, alterando a resolução da imagem, que perdeu qualidade. No entanto, de acordo com Fracarolli, apenas a parte da imagem onde se encontrava o risco sofreu intervenção, portanto somente essa parte teve a sua resolução reduzida.

Lauro Escorel argumenta que o risco que invadiu três dos 12 rolos de *Terra em Transe* era um elemento incômodo, de modo que todos concordaram que o mesmo deveria ser minimizado, apesar de reconhecerem que sua supressão digital deixava uma "cicatriz" na imagem, um rastro provocado pela intervenção algo agressiva¹²⁰. Considerou-se, então, que a "cicatriz" era menos grave e perturbadora do que o risco. Fabio Fracarolli considera que, para olhos mais bem treinados, a tal “cicatriz” se evidencia; no entanto, para um público supostamente leigo, a sutura teria se tornado imperceptível.

Consumindo centenas de horas de trabalho dos seus restauradores, o caso do risco impresso no máster de *Terra em Transe* contém suficientes elementos para que possa ser plenamente aplicável à concepção de lacuna de Brandi. O risco continha uma

¹¹⁸ Depoimento de Paloma Rocha, *idem*.

¹¹⁹ Depoimento de Fabio Fracarolli, *idem*.

¹²⁰ E-mail de Lauro Escorel enviado ao autor em 08/03/2011.

espessura tal que acabou se tornando *figura*, empurrando a imagem para o *fundo* e constituindo uma lacuna. No caso das artes plásticas, Brandi incentivava o uso de uma técnica que procurava atenuar a presença da lacuna, evitando a sua total supressão, uma vez que esta denunciava a artificialidade da intervenção bem como a sua falta de transparência. Portanto, seguindo uma concepção *brandiana*, a intervenção no risco de *Terra em Transe* poderia ter se pautado, a nosso ver, por “pinceladas” mais suaves, de modo a dosar melhor a tensão *figural/fundo*, suavizando sua presença lacunar. A opção pela total supressão do risco não só agrediu a parte da imagem onde o risco estava depositado, criando a tal “cicatriz”, como também procurou disfarçar um dano de origem, impresso na película. Aqui, mais uma vez, a transparência apregoada por Brandi poderia se fazer valer, e ao menos um formato como o DVD poderia ofertar essa possibilidade, dando condições aos espectador de assistir ao filme tanto com a limpeza digital do risco presente quanto também uma versão *flat*, sem intervenções.

Outro ponto motivador de debates no restauro de *Terra em Transe* foi o plano final, em que Paulo Martins (Jardel Filho), no canto do quadro, mira a metralhadora para um céu repleto de nuvens. Numa estética tipicamente cinemanovista, de luz estourada, as nuvens originalmente pouco apareciam, resultando em um plano de reduzido contraste. Segundo Paloma Rocha, após a exibição da versão restaurada do filme no Festival de Berlim, alguns presentes na sessão questionaram o que seria um contraste excessivo na imagem do referido plano, o que comprometia a concepção fotográfica pouco nuançada de Glauber.

Aquelas nuvens vinham de um máster muito contrastado, então você não tinha onde puxar... O final do filme é estourado, com o Paulo gritando com uma metralhadora e tal, num contraste muito forte, mas o máster não oferecia mais a separação daquele contraste, e aí no último minuto o Joel Pizzini falou: “Recorta o Paulo Martins”. Porque ou o fundo vinha ou o Paulo Martins sumia. Acho que foi uma decisão tomada dentro de um limite muito complicado do que é fazer a obra prosseguir, já que não tinha negativo original mais. Então essa fica sendo a versão do restauro de 2005.¹²¹

Talvez pelas próprias características do material ou talvez em função de um descuido na sua copiagem a partir do negativo original, o máster acabou apresentando um contraste desmedido, entrando em choque com toda a concepção visual da obra – algo que se radicalizou ainda mais no plano final, onde um brilhante céu invade

¹²¹ Depoimento de Paloma Rocha em debate intitulado *Preservação, restauração, difusão e memória da obra de Glauber Rocha*, realizado no Tempo Glauber, Rio de Janeiro, 19/03/2009.

praticamente todo o quadro. Mais uma vez, diante de tal impasse de ordem técnica e estética, Paloma Rocha se pautou por parâmetros que envolvem a difusão da obra para tomar uma decisão dentro do que seria “um limite muito complicado do que é fazer a obra prosseguir”¹²². Lauro Escorel argumenta que, uma vez que o máster era um material que limitava a reconstituição da luz original do plano, procurou-se ao menos manter a imagem do personagem de Paulo Martins visível. Lauro aponta também que, ao contrário do que muitos espectadores da época podem fazer crer, o plano na verdade não era tão estourado assim:

No plano final, utilizamos toda a informação existente no máster. As nuvens apareciam mais do que as pessoas se lembravam, mas a marcação de luz procurou ser fiel à figura do Jardel Filho no plano. Mais do que nuvens, o grão/ruído digital é o que me incomoda, mas não houve maneira de fazer diferente.¹²³

A intervenção utilizada para manter Paulo Martins aparente no plano fez com que artefatos digitais surgissem na imagem, comprometendo a integridade dos grãos (oriundos da película) presentes na imagem. Os artefatos digitais são “ruídos” digitais que surgem na imagem quando um elemento desta é erroneamente interpretado como uma mancha ou um risco, por exemplo. No caso do plano final, o esforço por manter visível a figura de Paulo Martins fez com que os grãos da imagem se acentuassem, de modo que o *software* começou a interpretar cada grão como sendo uma espécie de sujeira, dando origem aos tais artefatos digitais.

A adulteração das características dos grãos originários da película pelas ferramentas digitais é algo que merece cautela. Um filme como *Terra em Transe*, que se integra a uma maneira de se produzir cinema incorporando determinadas irregularidades, como, por exemplo, a própria granulação do material fílmico, corre o risco de se aveludar com o uso displicente da tecnologia digital contemporânea. Segundo Lauro, há uma tendência por parte dos técnicos de laboratório de hoje de interpretarem a manipulação dos grãos da película pelas ferramentas digitais como sendo algo “inerente ao processo”. Seria preciso, segundo ele, manter vivo um conhecimento acerca do que era aquela granulação tão fortemente presente em muitos filmes do passado, a fim de que procedimentos éticos de restauro sejam a regra.

¹²² *Idem, ibidem.*

¹²³ E-mail de Lauro Escorel enviado ao autor em 08/03/2011.

Uma coisa que eu acho meio trágica é que a nova geração, os engenheiros que dominam o mundo digital, eles não têm, digamos, a cultura visual cinematográfica. E eles trabalham só com os padrões da engenharia. Então eles incorporam muitas coisas como se fossem inerentes ao processo. (...) [No restauro de *Eles não usam black-tie*] tinham feito uma calibragem na máquina que não era para ter sido feita; tinha havido, digamos, uma interpretação de que o grão do filme era excessivo – porque estavam comparando um negativo de 1980 com o negativo de 2010, que evoluiu muito. Quer dizer, a estrutura do grão se alterou nesses 30 anos. Então, quando se filma hoje em dia, o grão é super fino. Então, um técnico achou que o material estava granulado demais e aí resolveu processar eletronicamente o grão – tentando me ajudar – para diminuir o grão, aproximando do grão de hoje. E fez um borrão. Então, quando se descobriu isto, foi só escanear de novo o material, sem nenhuma coisa digital, e aí, digamos, a gente conseguiu achar o caminho das pedras do material. (...) Os filmes do Cinema Novo tinham uma tendência à subexposição por falta de luz mesmo. Mas a gente achava o máximo. Aí você vai fazer esse filme hoje em dia e você começa a querer dar contraste, esconder o grão... Aí já entra uma discussão, não é? Agora, eu estou aqui ainda, o Eduardo [Escorel] está aqui, mas daqui a pouco...¹²⁴

Como vimos na série de exemplos envolvendo a restauração de *Terra em Transe*, cuidados no procedimento de restauro deveriam ser tomados quando da intervenção em qualquer material produzido em película, sob pena de descaracterizar um padrão visual e sonoro típicos de uma época. Uma vez que as ferramentas digitais ainda se revelam sensivelmente distintas dos padrões fotoquímicos da película, mantendo-se inclusive inferior quanto à sua resolução, é compromisso ético do restaurador se manter consciente das diferenças e limites encontráveis entre ambos. Ainda que as novas plateias venham a naturalizar o padrão do registro digital nos próximos anos, o conhecimento acerca do que foi a dimensão visual e sonora de um filme como *Terra em Transe* – sua composição de grãos, sua fotografia com luz estourada, sua instabilidade visual, enfim, seu padrão fotográfico que incorpora “irregularidades” – deve ser perpetuado o quanto possível através de trabalhos de restauração.

¹²⁴ Lauro Escorel, entrevista concedida ao autor em 22/02/2011.

Considerações finais

Por envolver decisões que interferem em obras concebidas em contextos históricos e artísticos muito particulares, a restauração de filmes sempre foi atividade complexa e minuciosa. Os limites entre o que seria uma intervenção justa e bem dosada daquilo que venha a ser uma abordagem arbitrária e descuidada são muitas vezes pouco nítidos. Tal dificuldade se amplifica quando da chegada das ferramentas digitais, as quais permitiram, em tese, um nível de intervenção nas obras quase que ilimitado. No entanto, a capacidade interventiva sem precedentes do digital veio a contaminar, em igual medida, a esfera ética da restauração de filmes, intensificando ainda mais a proeminência dos debates em torno dela. A capacidade de influir em todos os detalhes que envolvem elementos estéticos e formais de uma obra cinematográfica fez acender o alerta para os profissionais do setor acerca do alto grau de distorção que um trabalho de restauro pode ocasionar em um filme. Se o digital trouxe contribuições incontestáveis para a atividade, ao mesmo tempo fez com que a restauração de tornasse prática ainda mais delicada, muito em função do amplo espectro de possibilidades aberto pelas novas ferramentas.

Esta dissertação procurou, portanto, se inserir nesse contexto de questões, situando a restauração de filmes como atividade que não se pauta por parâmetros de neutralidade, mas que, ao contrário, sempre se faz valer de uma intervenção que atua, por mais sutil que esta venha a ser, sobre aspectos sonoros e visuais de uma obra. É por tal motivo que procuramos aqui fazer uso de uma abordagem ética da restauração, incorporando, para tanto, alguns conceitos originalmente concebidos por Cesare Brandi tendo em vista o campo das artes plásticas, mas que se mostraram por demais convenientes para a sua aplicação no universo das imagens em movimento. No atual momento de convergência digital em que vivemos, no qual toda a cadeia de atividades cinematográficas é cada vez mais dependente das técnicas digitais, a reflexão trazida por Brandi ganha em urgência e relevância, dada a sua atualidade bem como a capacidade que tem de oferecer algumas pistas para a justa medida das intervenções de restauro.

A restauração de filmes, conforme os ensinamentos de Brandi aplicados nas artes plásticas, deverá se pautar tanto pelo respeito à concepção de origem das obras quanto, concomitantemente, pela conservação das marcas do tempo impressas no material. Com a veloz e inexorável passagem do mundo fotoquímico para um novo

mundo digital, tais desafios se amplificam, sendo papel do restaurador conhecer em profundidade as capacidades e limites de cada um deles.

Ao tratarmos da restauração de *Terra em Transe*, procuramos estabelecer um diálogo entre os conceitos de Brandi e algumas questões técnicas pontuais que apareceram ao longo do trabalho de restauro do filme, tais como: o uso de diferentes negativos para a filmagem, a incidência do efeito de *flare* na imagem, a presença de bolor no alto do quadro, o aparecimento de um espesso risco horizontal ao longo de dois rolos inteiros, o céu estourado ao final do filme etc. Procuramos demonstrar que esses são elementos que dizem respeito, de certa forma, a uma maneira de se fazer cinema durante um determinado período no Brasil, e que devem, portanto, ser interpretados como característicos daquela obra. Por ser um capítulo fundamental dentro do que Ismail Xavier conceitua como sendo um “cinema brasileiro moderno”, no qual inventividade, renovação de linguagem, “política dos autores” e baixo orçamento caminhavam em paralelo, *Terra em Transe* já instaura de antemão um desafio para o trabalho de restauro, na medida em que sua sofisticação formal e sua insubordinação aos padrões narrativos tradicionais exigem uma bem dosada intervenção.

Ademais, também merece atenção a tendência algo comum, como ficou evidente no depoimento do fotógrafo Lauro Escorel, a uma interpretação equivocada por parte de profissionais contemporâneos sobre o que seria uma limitação técnica da obra – algo que se evidencia na questão da granulação de *Terra em Transe*. Altamente granuladas, as diversas películas utilizadas no filme de Glauber Rocha compõem mais um elemento que informa a respeito do cinema praticado no período, que em muitos momentos tratou de incorporar irregularidades. O olhar contemporâneo, pouco treinado ao que seria uma concepção visual mais granulada e menos “aveludada” dos filmes, poderia tender, portanto, ao não reconhecimento das irregularidades enquanto elementos indicadores de um certo cinema, introduzindo, ao contrário, componentes estranhos à obra a ser restaurada.

Alguns depoimentos, sobretudo os de Carlos Augusto Calil e Francisco Moreira, chamaram a atenção para a particularidade que envolve a atividade de restauração de filmes no Brasil face ao que é atualmente praticado sobretudo nos contextos europeu e norte-americano. Se por um lado a comparação não se sustenta se levarmos em conta o preparo dos profissionais envolvidos e o aparelhamento técnico necessário, uma vez que o Brasil avança nesses quesitos a largos passos, por outro é flagrante a diferença observada nos resultados finais dos trabalhos, muito em função da grande precariedade

dos materiais brasileiros utilizados para a restauração de filmes. O descuido e o despreparo com a preservação de filmes no Brasil, agravado pelo descaso público quase sistemático ao longo de anos, fez com que a grande maioria dos materiais fílmicos chegasse ao momento de sua restauração em alto grau de deterioração, quando muito.

Não são muitos os filmes brasileiros restaurados que contaram com seus negativos originais como matrizes de restauração. Se *Terra em Transe* se difere desse conjunto em função de ter tido seus negativos destruídos em país estrangeiro, não podemos afirmar, contudo, que os materiais que sobreviveram em solo brasileiro estivessem em condições adequadas de conservação. Muitos filmes brasileiros, mesmos restaurados, apresentam uma imagem bastante degradada – vítima do tempo, da má manipulação e sobretudo da conservação precária –, tornando a restauração feita no Brasil quase que uma atividade em muito distinta daquela que é praticada em países cujos restauradores contam com materiais em bom estado de conservação. Essa restauração “à brasileira”, digamos assim, trouxe consigo, no entanto, alguns aspectos positivos, como o fato de ter tornado os restauradores brasileiros profissionais mais experimentados do que a média dos seus colegas estrangeiros, por terem que lidar com desafios ainda maiores. Muitos dos materiais utilizados pelos restauradores brasileiros se encontram em um grau de deterioração tamanho que não é raro serem considerados descartáveis pelo técnico estrangeiro, uma vez que este costuma trabalhar a partir de parâmetros outros de conservação.

Não obstante tal dificuldade inerente à atividade no Brasil, é importante observar certa continuidade dos projetos de restauração no país. Se até os anos 1990 as iniciativas se davam muito pontualmente, se pautando mais pelo empirismo e menos pelo conhecimento científico, as restaurações hoje se consolidaram no Brasil como uma prática onipresente, ainda que possam ser muito inferior em número frente ao que é realizado em determinados países estrangeiros. O aumento de editais públicos, o surgimento de empresas privadas dedicadas à prática, bem como a multiplicação do número de profissionais envolvidos na atividade são fatores que confirmam essa tendência.

Ainda é de se lamentar, entretanto, certa circunscrição dos projetos mais substanciais de restauração voltados sobretudo para os grandes nomes do Cinema Novo. Não há de se contestar a enorme importância do movimento cinemanovista para as artes brasileiras, algo inclusive reiteradamente enfatizado neste trabalho, sendo inegável, portanto, a necessidade de restaurar esse conjunto de filmes. No entanto, dois fatores

principais não de ser considerados a fim de que a continuidade da atividade de restauração de filmes no Brasil não sofra sobressaltos. O primeiro deles diz respeito justamente a uma grande fatia da cinematografia brasileira que se encontra alijada dos projetos de restauração. Ainda estamos aguardando projetos que não se restrinjam a este ou aquele período da história do cinema brasileiro, mas que abranjam cinematografias as mais diversas, de modo a beneficiar a pluralidade de tendências bem como a plena continuidade das atividades de restauro. O segundo fator, diretamente relacionado ao primeiro, questiona a real necessidade de se restaurar todo e qualquer título, sem que se leve em conta aspectos primordiais de conservação, que por sua vez colocam em jogo a sobrevivência mesma de um filme. Se no Brasil a condição média de deterioração dos filmes é alta, seria ao menos pouco justa a decisão de se restaurar indiscriminadamente um filme que se encontra em bom estado de conservação, sob pena de colocar em risco vários outros títulos que supostamente necessitariam de intervenção imediata. Parece haver uma espécie de distorção nos editais públicos no que se refere aos parâmetros aplicados para os filmes a serem contemplados por intervenções de restauro, de modo que muitos projetos acabam por se beneficiar de um difuso conceito de relevância artístico-cultural que insistentemente paira nas entrelinhas.

Se a continuidade dos projetos de restauração se faz presente, não se observa no Brasil, entretanto, um circuito consistente de difusão dos filmes restaurados. No contexto europeu, iniciativas vindas da internet como o *Europa Film Treasures*¹²⁵, por exemplo, são não somente portais de divulgação de filmes raros, mas sobretudo importantes janelas para os filmes restaurados, de modo que o fato de serem obras restauradas constitui o seu principal atrativo. Segundo Hernani Heffner, trata-se da última etapa de uma cadeia que pode envolver, por exemplo, uma primeira exibição no festival de Pordenone, seguindo para o circuito de festivais como Berlim, Cannes e Veneza, entre outros, passando para o lançamento em DVD e pela exibição em canais de TV, e, finalmente, desaguando na internet¹²⁶. Em que pese sua envergadura histórica e artística monumental bem como o provável orçamento elevado de sua restauração, *Metrópolis* (1927) é caso exemplar da amplitude que pode alcançar o circuito de um filme restaurado em contexto europeu – algo que pôde ser atestado em recente exibição do filme no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com acompanhamento de orquestra.

¹²⁵ Ver em www.europafilmtreasures.eu. Acesso em 27/03/2011.

¹²⁶ Hernani Heffner, entrevista concedida ao autor em 22/08/2010.

Mesmo que alguns dos filmes restaurados de Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade tenham recebido exibição em festivais europeus, essa ainda não é uma prática consolidada, ocorrendo apenas eventualmente com um ou outro título. Do mesmo modo, as outras possíveis etapas do circuito de um filme restaurado acima mencionadas ainda estão por acontecer no Brasil, o que iria não só trazer benefícios imediatos para a difusão dessas obras, como sobretudo valorizaria em grande medida a própria atividade de restauração de filmes no país.

Por fim, é vital aqui destacar a relevância dos depoimentos colhidos para o amadurecimento das questões propostas para este trabalho, permitindo iluminar um conjunto de temas pertencente à atividade da restauração de filmes no Brasil e à restauração de maneira geral ainda escasso em trabalhos acadêmicos. Espera-se, com isso, que as informações aqui disponíveis possam contribuir para o debate e para as reflexões acerca da preservação e da restauração de filmes no Brasil.

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas – vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

BORDE, Raymond. “Film Restoration: Ethical Problems.” *Archives 1* (1986), pp. 90-98.

BOWSER, Eileen. “Some Principles of Film Restoration”. *Griffithiana*, n° 38/39, Ottobre 1990 p. 32.

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

BUSCHE, Andreas. *Just Another Form of Ideology? Ethical and Methodological Principles in Film Restoration*. *The Moving Image*, Volume 6, Number 2, Fall 2006, pp. 1-29. University of Minnesota Press.

CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail [org.]. *Cinemateca imaginária: cinema e memória*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

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.

_____(Ed.). *Manual de manuseio de películas cinematográficas*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2006.

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*. Niterói: UFF, 2010. 77 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social, Habilitação

em Cinema e Vídeo) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

O dilema digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais, Science and Technology Council, 2010.

DURÃO, Carolina de Souza. *Estudo de caso da mostra Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos: ações de preservação em projetos de difusão e exibição de filmes*. 2007. 84 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Cinema e Vídeo) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

ELSAESSER, Thomas. “Reading and rereading a classic”. In: MINDEN, Michael; BACHMANN, Holger. *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*. Camden House, 2000.

FOSSATI, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam University Press, 2010.

FOSTER, Lila Silva. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. São Carlos: UFSCAR, 2010. 133 p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

HEFFNER, Hernani. “Preservação”. In: *Contracampo* - revista de cinema, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>.

MATUSZEWSKI, Boleslaw. “Una nueva fuente de la historia”. In: *El Correo de la UNESCO*, Paris, n. 8, v. 37, p. 27, ago. 1984.

MENEZES, Ines Aisengart. *Memorial crítico na área de preservação audiovisual*. Niterói: UFF, 2009. 75 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Cinema e Vídeo) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

MOREIRA, Francisco Sérgio. “Restauração física de filmes no Brasil: entrevista com Chico Moreira”. In: *Contracampo* - revista de cinema, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>.

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.

SOARES, Natália de Castro. *A Revisão na Preservação de Filmes: Manual Básico*.

2007. 108 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Cinema e Vídeo) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

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.

TURCI, Arianna. *Digital Restoration within European Film Archives* (tese). University of Amsterdam, 2004.

_____. *The Use of Digital Restoration within European Film Archives: A Case Study*. *The Moving Image*, Volume 6, Number 1, Spring 2006, pp. 111-124. University of Minnesota Press.

USAI, Paolo Cherchi. *Film as an art object*. Danish Film Institute, 2002.

_____. *Silent Cinema: an introduction*. London: British Film Institute, 2000.

VASQUES, Alexandre Ramos. *Terra em Transe: a imagem restaurada*. 2008. 33 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social Habilitação em Cinema e Vídeo) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

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

WALLMÜLLER, Julia. *Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration*. *The Moving Image*, Volume 7, Number 1, Spring 2007, pp. 78-91. University of Minnesota Press.

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

Periódicos consultados na Cinemateca do MAM (RJ):

- *O Estado de S. Paulo*
- *FIAF Annual Reports*
- *FIAF Information Bulletin*
- *Folha de S. Paulo*
- *O Globo*
- *Jornal do Brasil*
- *Jornal da Tarde*
- *A Cena 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/>
Nitrato, Acetato & Poliéster: Cinema, história e preservação:
<http://nitratoacetatopoliester.wordpress.com/about>
Preservação audiovisual: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com>
Tempo Glauber: <http://www.tempoglauber.com.br/>

Entrevistas:

Carlos Augusto Calil (São Paulo, 11/11/2010)
Eduardo Escorel (Rio de Janeiro, 30/12/2010)
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)
Ismail Xavier (São Paulo, 12/11/2010)
José Luiz Sasso (por telefone, 17/02/2011)
Lauro Escorel (Rio de Janeiro, 22/02/2011)