



Universidade Federal Fluminense

**Carolina Durão**

**Estudo de caso da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos*: ações de preservação em projetos de difusão e exibição de filmes**

**RETROSPECTIVA ROGÉRIO SGANZERLA**

**cinema do caos**

**Monografia de Projeto Experimental**

**Monografia de Projeto Experimental apresentada para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Cinema, Departamento de Cinema & Vídeo, IACS – Instituto de Arte & Comunicação Social, Centro de Estudos Gerais, UFF – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 25 de julho de 2007.**

**Orientador: Prof. João Luiz Vieira.  
Co-orientador: Hernani Heffner.**

## Resumo

Durão, Carolina; Vieira, João Luiz & Heffner, Hernani. **Estudo de caso da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos: ações de preservação em projetos de difusão e exibição de filmes***. Niterói, RJ, 2007. 84p. Monografia de Projeto Experimental – Departamento de Cinema & Vídeo, Universidade Federal Fluminense.

A presente monografia trata da minha experiência na atividade de preservação de filmes, a partir do contato desenvolvido inicialmente nas aulas de “Preservação de filmes” da UFF, em 2001, e posteriormente na mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos*, realizada em 2005 no CCBB-RJ. Neste evento de exibição de filmes, trabalhei como produtora, organizando as cópias da obra do diretor homenageado.

A partir do estudo de caso da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla*, abordo a importância de incluir algumas ações de preservação e duplicação de filmes em projetos de difusão e exibição, ressaltando a necessidade de um espírito de colaboração entre produtores e preservadores, no sentido de multiplicar atividades que contribuam para a preservação do cinema brasileiro.

## Palavras-chaves

preservação, exibição, colaboração

## Agradecimentos

Ao grande mestre, Hernani Heffner, por sua orientação ao longo de toda a minha formação, além, claro, dos muitos papos sobre cinema e sobre a vida;

À Julieta Roitman, pelo carinho, amizade e ajuda do início ao fim;

Aos meus pais, que tanto me apóiam;

Aos companheiros de trabalho na retrospectiva, Marina Meliande e Mario Azen, pelos momentos compartilhados durante essa produção feita com tanta animação e vontade;

À Andrea Capella, por estar comigo;

A Felipe Bragança, pelo entusiasmo que sinto ao ler seus textos e por me convidar para trabalhar na retrospectiva;

Aos amigos queridos que tanto me ajudam, principalmente, Nina, Ines, Gisella e Clarisse;

A Rogério Sganzerla, por seus filmes.

## Sumário

<b>1. Introdução</b>	<b>6</b>
<b>2. Conservação e cinematecas – preserve essa idéia.</b>	
<b>2.1. Filmagem, distribuição, exibição... e conservação.</b>	<b>8</b>
<b>2.2. “Cinemateca e Obstinação”</b>	<b>9</b>
<b>2.3. Da importância dos cursos de formação em cinema</b>	<b>13</b>
<b>3. Mostra <i>Retrospectiva Rogério Sganzerla</i> – estudo de caso</b>	
<b>3.1. Conservação e duplicação</b>	<b>17</b>
<b>3.2. Antecedentes: <i>Julio Bressane – Cinema Inocente</i></b>	<b>21</b>
<b>3.3. A retrospectiva idealizada</b>	<b>24</b>
<b>3.4. A retrospectiva aprovada</b>	<b>28</b>
<b>4. O acesso à obra de Rogério Sganzerla – <i>cinema do caos</i></b>	
<b>4.1. Acesso e restrição, acesso e exibição</b>	<b>33</b>
<b>4.2. O que estava disponível: entender o caos</b>	<b>37</b>
<b>4.3. O que foi produzido: organizar o caos</b>	<b>43</b>
<b>5. Conclusão</b>	<b>54</b>
<b>6. Bibliografia</b>	<b>58</b>
<b>Anexos</b>	
<b>I. Relatório de procedimentos acerca do empréstimo de cópias de arquivos de filmes para exibição e sua eventual mutilação – por Hernani Heffner</b>	<b>62</b>
<b>II. Dicas para uma boa exibição</b>	<b>66</b>
<b>III. Entrevista com Hernani Heffner</b>	<b>67</b>

IV.	Entrevista com Remier Lion	74
V.	Ficha técnica das mostras citadas	83
VI.	Catálogo da <i>Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos</i>	apêndice

### Lista de figuras

Figura 1 – Arte da <i>Retrospectiva Rogério Sganzerla</i>	capa
Figura 2 – Filmes de Rogério Sganzerla/ informações	38
Figura 3 – Filmografia completa de Rogério Sganzerla	53

# 1

## Introdução

Na presente monografia, pretendo tratar do tema de preservação de filmes a partir do estudo de caso da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos* e, mais especificamente, do relato de minha experiência como produtora de cópias desse evento. Dentro do recorte desse estudo de caso proposto, quero começar esse memorial com meu primeiro contato com a atividade, que se deu na cadeira de “Preservação de filmes” oferecida em 2001 no curso de Cinema & Vídeo da UFF e ministrada pelo professor Hernani Heffner. Com esse ponto de partida, aproveitarei para destacar a necessária participação dos cursos de cinema na formação de uma consciência sobre a atividade de preservação de filmes e na disseminação da relevância de salvaguardar o patrimônio fílmico nacional.

Após o primeiro capítulo mais geral sobre o tema, quero me debruçar no estudo da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla*, realizada em 2005 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Analisando minha experiência com a produção de cópias dessa mostra, desejo expor a importância de pequenas ações pró-conservação de filmes em projetos de exibição e difusão. Minha intenção é estimular em produtores de cinema um novo olhar sobre outros possíveis alcances da atividade de exibição e despertar uma nova postura diante das dificuldades intrínsecas à conservação de filmes. Nessa nova perspectiva, aparece a necessidade de uma intensa colaboração e parceria entre produtores de cinema/cineastas e preservadores na realização de atividades conjuntas, no sentido de contribuir – pouco a pouco – para a revitalização e persistência de nossa memória cinematográfica.

Para alcançar meu propósito, buscarei escrever tendo em vista sempre leitores não especializados, na intenção de abordar da forma mais clara possível a atividade de preservação de películas cinematográficas, tão recheada de termos e procedimentos técnicos. Assim, dedicarei alguns trechos dos capítulos desenvolvidos para explicar de maneira compreensível os principais fundamentos técnicos necessários à apreensão das atividades e propostas relatadas. Quando necessário, aproveitarei as notas para produzir uma espécie de glossário, com definições exatas de termos ou conceitos específicos da

área. Minha intenção é esclarecer o leitor ao máximo, possibilitando o entendimento mais amplo das considerações que o texto quer operar e, ainda, difundir um pouco a atividade de preservação de filmes de uma forma simples.

No último capítulo, farei um trabalho de sistematização das informações sobre as cópias do diretor em foco, Rogério Sganzerla. Em uma análise caso a caso, descreverei cada filme do diretor, destacando que materiais existem, qual o estado deles e em que arquivos se encontram depositados. Assim, estenderei a importância desse trabalho teórico a uma dimensão prática, posto que ele poderá servir como uma fonte detalhada de pesquisa sobre a disposição do acervo de Rogério Sganzerla no ano de 2005.

Na produção de cópias da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla* pude me defrontar com algumas das dificuldades da atividade de preservação de filmes, e amadurecer meu entendimento sobre a importância do trabalho realizado nessa área. Foi como produtora de um evento de difusão que compreendi a relevância da tarefa de conservação para garantir às próximas gerações o simples direito de ver um filme. Assim, pretendo tratar desse tema complexo, cujos problemas têm uma amplitude que não se circunscrevem ao cotidiano dos arquivos fílmicos, procurando não tornar esse texto um apanhado de reclamações. Ao contrário, quero estimular em outros produtores, expondo os obstáculos e as soluções encontrados, o mesmo entusiasmo que tivemos ao produzir essa homenagem a Sganzerla.

## 2

### **Conservação e cinematecas – preserve essa idéia.**

#### **2.1.**

#### **Filmagem, distribuição, exibição... e conservação.**

Aluna do curso de graduação em Cinema & Vídeo da Universidade Federal Fluminense, meu primeiro contato com preservação de películas cinematográficas ocorreu em 2001, na disciplina “Tópicos especiais de informação: preservação e restauração de filmes”, ministrada por Hernani Heffner – há oito anos conservador chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Antes de frequentar tal cadeira, jamais havia passado pela minha mente a idéia de que um filme poderia se deteriorar ao longo do tempo. Na verdade, a materialidade mesma do filme (suporte-emulsão) e sua existência para além das salas de projeção era algo que não fazia parte do meu conhecimento. O cinema era pensado como obra estética construída, como ritual dentro de uma sala escura, como set de filmagem, entre outras faces, mas não como um documento material a ser preservado fisicamente na estante de um arquivo.

A cadeia de produção cinematográfica ensinada nas escolas, e mesmo no mercado profissional de cinema, resume a vida de um filme em filmagem (pré-produção/produção/finalização), distribuição e exibição. Ao fim da cadeia de exibição, somos levados a imaginar que os filmes são destruídos ou queimados nos fornos das distribuidoras, como é feito no caso de qualquer grande produção estrangeira (em geral, americana), como forma de preservar os direitos autorais das mesmas. Em uma hipótese melhor, pode-se imaginar que cada distribuidora tem um depósito, onde, sem muito critério, os filmes são empilhados em estantes até que surja o interesse de exibição tardia por parte de algum evento isolado. O percurso de uma obra cinematográfica acabaria quando se encerra o interesse comercial por ela.

Assim, ao cursar a cadeira de preservação de filmes, refleti pela primeira vez de fato no que aconteceria com os rolos de um filme nacional ao término de sua vida útil como produto comercial, ou seja, após sua exibição nas salas de cinema. De forma mais geral, comecei a tomar contato com a idéia de patrimônio cultural e de como se lida na

prática com esse patrimônio dentro das instituições. Quais instituições eram essas? Que dificuldades enfrentavam? Quais as dimensões dos acervos que gerenciavam? Qual a importância desse trabalho? Perguntas que aos poucos começavam a brotar durante as aulas da disciplina... O que mais impressionava a mim, jovem aluna de cinema iniciando sua graduação, era que essas idéias que me pareciam tão novas fossem igualmente novas entre os produtores de cinema. Até hoje me espanta o fato de que a cadeia de produção de um filme ensinada, prevista e trabalhada não seja filmagem (pré-produção/produção/finalização), distribuição, exibição e por fim, a etapa mais duradoura entre estas, conservação.

“(...) A conservação não é uma operação pontual mas uma tarefa de gestão que não acaba nunca. A manutenção a longo prazo da integridade dos registros ou dos filmes – quando sobrevivem – depende da correção e do rigor da política de conservação levada a cabo ao longo dos anos por sucessivos gestores. Nunca se termina de conservar uma obra; na melhor das hipóteses, ela está sempre em processo de conservação.” (EDMONDSON, **Filosofia e princípios da arquivologia audiovisual**, 2004).

## 2.2.

### “Cinemateca e Obstinação”

Se o cinema é uma arte relativamente nova, tomemos como ponto de partida inicial, de acordo com a maioria dos historiadores, o ano de 1895<sup>1</sup>. As primeiras noções de que é preciso preservar um filme datam de logo depois, 1898, com o polonês Boleslav Matuszewski, que entendia a “fotografia animada”, ou o filme, como uma nova fonte histórica e defendia a criação de uma coleção de documentos cinematográficos a ser guardada em um “museu ou depósito cinematográfico”<sup>2</sup>. Mas a

<sup>1</sup> “O mundo comemora este ano (1995) o primeiro centenário do cinema. Há exatamente cem anos, os irmãos Louis e Auguste Lumière fizeram projetar, no *Salon Indien* do *Grand-Café* de Paris, uma coleção de imagens fotográficas animadas e essa projeção foi considerada, por grande parte dos historiadores, a primeira exibição pública de cinema e, por extensão, o marco de nascimento dessa arte.” (COSTA, 1995).

<sup>2</sup> “De simples passatempo, a fotografia em movimento se tornará então um método agradável para o estudo do passado;” (...) “Mas é necessário que se passe um longo tempo antes que possamos recorrer a essa fonte auxiliar para o ensino de História. É preciso de imediato armazenar a história pitoresca e exterior, para a empregar mais tarde, sob os olhos dos que não a testemunharam.” (...) “essa simples fita de celulóide impresso constitui não somente um documento histórico, mas uma parcela da história, e de história que não desapareceu” (...) “Trata-se de dar a esta fonte talvez privilegiada da História a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso dados aos outros arquivos já conhecidos.” (MATUSZEWSKI, 1898).

descoberta de quais seriam os procedimentos corretos para se efetivar uma conservação técnica da película filmica só apareceu aos poucos, a partir do enfrentamento de problemas práticos no dia a dia dos acervos e da paulatina criação de uma base de dados e informações provenientes de pesquisas e estudos sobre a película e sua estrutura físico-química.

No Brasil, a primeira pessoa a introduzir a idéia de preservar um filme de forma mais contundente foi Paulo Emílio Salles Gomes<sup>3</sup> – crítico, teórico, ensaísta, romancista, professor e historiador – que defendeu com ardor e algum conhecimento específico a necessidade de se instalar uma cinemateca no Brasil. Por iniciativa dos membros do “Clube de cinema de São Paulo”, do qual Paulo Emílio fazia parte, foi criada no fim dos anos 40 a filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ponto de partida para a futura Cinemateca Brasileira<sup>4</sup>.

O trabalho de Paulo Emílio Salles Gomes e seu grupo não se resume à criação da Cinemateca Brasileira, mas se configura principalmente como uma intensa militância realizada através dos anos, no sentido de introduzir no Brasil<sup>5</sup> a consciência da importância de se criar e financiar instituições que portassem reservas climatizadas com padrões técnicos específicos, mão de obra qualificada e procedimentos especializados contínuos para o gerenciamento e a conservação de películas cinematográficas. Sem apoio governamental direto, foi em torno da divulgação das dificuldades de se

---

<sup>3</sup> Antes de Paulo Emílio outras personalidades tiveram iniciativas – sem muito sucesso e/ou duração, e por vezes sem a consciência das necessidades técnicas que garantem a conservação de películas - de difundir a importância da preservação de filmes. Para citar os principais exemplos: Adhemar Gonzaga (através da revista *Cinearte*) e Jurandy Passos Noronha (através da revista *Scena Muda*) defendiam publicamente a criação de instituições especializadas na conservação de filmes; Pedro Lima reuniu na filмотeca do Serviço de Informação Agrícola um acervo (de filmes brasileiros mudos) incendiado em 1951. (RAMOS, 2000).

<sup>4</sup> Em 1984, a Cinemateca foi incorporada ao governo federal como um órgão do então Ministério de Educação e Cultura (MEC). Hoje, em 2007, a Cinemateca Brasileira tem o maior acervo de filme do país, com 200.000 rolos, sendo atualmente o principal órgão do governo (ligado à Secretaria do Audiovisual - SAV) responsável pela conservação e difusão do patrimônio cinematográfico brasileiro. O outro órgão ligado à SAV que também atende a essa demanda é o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) no Rio de Janeiro, que no momento ainda não dispõe das mesmas capacidades técnicas que a Cinemateca Brasileira. É importante notar que tal conjuntura nos traz certa apreensão diante da centralização de toda a memória cinematográfica brasileira em um único espaço físico. A possibilidade infeliz de qualquer acidente, como os incêndios ocorridos em 1957, 1969, 1981 e 1983 na então Fundação Cinemateca Brasileira, pode significar a perda de todo ou grande parte desse patrimônio.

<sup>5</sup> No âmbito internacional, tal consciência já estava mais estabelecida, desde a criação das primeiras cinematecas: a Sueca (*Svenska Filmsamfundets Arkiv*) em 1933, a Alemã (*BundesArchiv*) em 1934, a Britânica (*British Film Institute*) e o arquivo do MOMA (*Museum of Modern Art of New York*) em 1935 e a Francesa (*Cinémathèque Française*) em 1936. Em 1938, essas cinco instituições se reuniram e fundaram a FIAF: Federação Internacional dos Arquivos de Filmes. Atualmente, a FIAF conta com mais de 120 instituições ligadas a ela em 65 países. No Brasil, a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do MAM e o Arquivo Nacional estão oficialmente ligados à instituição.

estabelecer toda essa infra-estrutura, que Paulo Emílio e outros conseguiram em parte sensibilizar diferentes setores da sociedade para o trabalho das cinematecas. Esse trabalho consiste em receber, armazenar, revisar, controlar, organizar, manter, conservar e difundir periodicamente seu acervo. Todo acervo tende naturalmente, por um lado, a crescer, seja por meio de doações, incorporações ou comodatos, e, por outro, a se deteriorar, pela consequência natural do passar do tempo ou pelas condições do ambiente de guarda que quase nunca atingem um patamar ideal.

Seis anos depois da criação da Cinemateca Brasileira, em 1955, os críticos Antônio Muniz Vianna e Ruy Pereira da Silva fundam a Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna) no Rio de Janeiro. Inicialmente operando apenas a exibição de clássicos do cinema, tal cinemateca realiza mostras que divulgam o nome da entidade e mais tarde, em 1959, se torna de fato um acervo de filmes. Com o tempo, a Cinemateca do MAM amplia suas atividades – além da guarda, exibição e discussão artística e política sobre os filmes, passa a realizar cursos de formação cinematográfica – cooptando adeptos. Em 1964 inaugura o setor de documentação e depois, sob a direção de Cosme Alves Netto, o auditório no prédio do MAM.

Ao longo dos anos, foram diversas as ações que caracterizaram um esforço político de construção de um outro olhar para a questão da preservação de filmes no Brasil, como por exemplo: a publicação por Paulo Emílio de artigos no *Suplemento Literário*, do jornal *Estado de São Paulo*, que por vezes divulgavam a real situação da Cinemateca Brasileira<sup>6</sup>; a cooptação do apoio (inclusive financeiro) de diferentes personalidades da sociedade através da criação da SAC, a sociedade de amigos da Cinemateca (Brasileira)<sup>7</sup>; o apelo, protesto e tentativas de sensibilização das instâncias governamentais para essa pauta em diferentes momentos históricos<sup>8</sup>; a realização de

---

<sup>6</sup> Por um lado, Paulo Emílio tratava do tema da preservação de uma maneira mais geral, por vezes com um viés introdutório e didático, mas sempre destacando sua necessidade e importância. Por outro lado, expunha fatos ocorridos, criticando-os com indignação ou, até, uma certa ironia. Um exemplo dessa forma de protesto foi o artigo “A cinemateca e os poderes”, que relata o incêndio ocorrido nas instalações da Fundação Cinemateca Brasileira em 1957 e a conseqüente perda de um terço do acervo da época.

<sup>7</sup> De acordo com o site da Cinemateca Brasileira – [www.cinemateca.com.br](http://www.cinemateca.com.br) : “A SAC é uma entidade civil sem fins lucrativos, criada em 1962 por iniciativa de Dante Ancona Lopes, com o objetivo de se dedicar à difusão cultural e de auxiliar financeiramente a Cinemateca. (...) A SAC desenvolveu um importante trabalho de formação de público cinematográfico por meio da realização de festivais e mostras de filmes inéditos na Sala Cinemateca.”

<sup>8</sup> Tais apelos buscavam o apoio governamental na tentativa de criar uma melhor infra-estrutura de guarda e gerenciamento de acervos, ou mesmo, ações que demonstrassem algum reconhecimento da importância do trabalho de conservação de filmes por parte do Estado. Mais tarde, um exemplo de ação que representou bem esse reconhecimento, foi a Cinemateca Brasileira ter sido incorporada ao governo federal em 1984; e em 1992 o fim da itinerância dessa mesma instituição, que mudou sua sede de

contatos internacionais dos membros dos acervos brasileiros com cinematecas estrangeiras; a entrada da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM na Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) e a participação de membros em congressos da federação; e a realização de atividades que aproximavam o grande público às cinemateca (como a exibição de filmes, promoção de cursos, debates).

Essas ações, entre outras, proporcionaram não somente a sobrevivência da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM, apesar de todas as dificuldades e períodos de estagnação vividos por cada instituição, mas muito mais do que isso, despertaram em alguns setores da sociedade a consciência da importância de salvar o patrimônio filmico nacional como parte fundamental de sua memória.

“Muitas pessoas estranham a teimosia minha e de meus colegas no trabalho pela instituição de uma Cinemateca Brasileira. Algumas dão ao nosso comportamento uma interpretação lisonjeira e falam de idealismo, simpático e vago. Outras pensam que a obstinação em um fim não atingido após duas décadas explica-se unicamente por um forte grau de obtusidade. Na realidade a nossa ação é animada pela certeza objetiva de que está na hora de existir uma cinemateca no Brasil e pela convicção de que ela existirá hoje ou amanhã, diretamente ou não ligada ao nosso empenho.” (GOMES, **Cinemateca e obstinação**, 1981).

(...) “normalmente os próprios arquivistas são os defensores mais eloqüentes e eficazes de seu trabalho em razão de seus conhecimentos, sua convicção e sobretudo seu entusiasmo.” (...) “Um círculo de amizade pode ser mais amplo do que parece à primeira vista e incluir diversas associações internacionais e seus membros, entre os quais podem figurar pessoas de autoridade dispostas a se identificar a uma causa ou a uma necessidade concreta. Muitos arquivos audiovisuais tiveram sua fortuna marcada por esse tipo de circunstância.” (EDMONDSON, **Filosofia e princípios da arquivologia audiovisual**, 2004).

### 2.3.

#### Da importância da participação dos cursos de formação em cinema

Difundir tal consciência, sobre a importância de salvaguardar o patrimônio fílmico nacional como parte fundamental de sua memória e de sua história – visão que se renovou a partir do surgimento das idéias postas em discussão pela chamada “Nova História”<sup>9</sup> e seus desdobramentos – , é uma tarefa que também precisa ser incorporada pelos cursos de formação cinematográfica. Nesse sentido, a Universidade Federal Fluminense deu um passo à frente com a recente oficialização, dentro do currículo do curso de graduação em Cinema & Vídeo, da disciplina de “Preservação de filmes” como matéria obrigatória. Desde agosto de 2000, tal cadeira era oferecida pioneiramente pelo departamento de Cinema & Vídeo e o departamento de Documentação do Instituto de Artes e Comunicação da UFF, como uma eletiva. Em 2005, por oportunidade da reformulação do currículo do curso de cinema, a matéria foi incorporada em definitivo à grade por reivindicação dos próprios alunos.

Como conta o professor que pioneiramente ministrou tal matéria no curso da UFF, Hernani Heffner, em seu anteprojeto de *Formação em restauração cinematográfica – aplicação prático-pedagógica*: “a cadeira tinha por objetivo introduzir conhecimentos e técnicas básicas sobre a conservação preventiva (de películas), discutindo as causas da deterioração deste tipo de material e as precauções possíveis contra os micros e macros fatores adversos.” Além da deterioração de filmes, o curso ainda abordava as práticas de restauração possíveis para recuperar ótica ou digitalmente títulos danificados, apresentando as empresas (laboratórios, finalizadas) e os serviços oferecidos por elas. Enfatizando as diferenças entre imagem e som, cor e p&b, suportes de nitrato e acetato, bitolas 35mm, 16mm, super 8 – entre outras

---

<sup>9</sup> “Por outro lado, o debate que teve lugar no campo de reflexão da história ao longo das décadas de 1960 e 1970 destacou a importância da diversificação das fontes a serem utilizadas na pesquisa histórica. O movimento de renovação da historiografia francesa denominado “Nova História” teve como uma de suas mais importantes características a identificação de novos objetos e novos métodos, contribuindo para uma ampliação quantitativa e qualitativa dos domínios já tradicionais da história.” (KORNIS, 1992).

“Da mesma forma a Nova História e a Arquivologia moderna redefiniriam o estatuto daquilo que pode ou não contar a História, conferindo a qualquer tipo de registro em qualquer tipo de suporte a natureza de fonte e de documento, respectivamente. Filme, artístico ou não, clássico ou não, é documento, portanto, fundamental para a reconstituição de uma porção da história humana, operação essa melhor sucedida se objetivada a partir de um conjunto e não de alguns poucos elementos.” (HEFFNER, **Preservação**, In: *Contracampo* 34).

múltiplas variações da produção cinematográfica –, o curso levantava perspectivas materiais, históricas e estéticas das obras e sua interrelação.

A importância imediata de tal disciplina é tentar preencher a lacuna de formação nessa área, carente de profissionais especializados, pois a maior parte se forma de maneira autodidata, através do exercício e da prática cotidiana no trabalho dentro dos próprios acervos e o conseqüente acúmulo de experiência e informação nesses centros.

“Os arquivistas audiovisuais evoluíram num contexto muito diferente. Vindos de formação diversificada, nem sempre diplomados em disciplinas de coleta e de conservação de documentos, em geral foram obrigados a aprender seu trabalho em condições que exigiam que se privilegiassem os aspectos práticos de funcionamento do arquivo e se relegasse para segundo plano sua dimensão teórica. Cursos e seminários de curta duração ofereceram a possibilidade de compartilhar uma capacitação oficial a pessoas que já exerciam a profissão, e continuam a fazê-lo. Esses cursos respondem a uma necessidade fundamental mas, por sua própria natureza, não poderão nunca proporcionar uma base global de conhecimentos de amplitude profissional.” (EDMONDSON, **Filosofia e princípios da arquivologia audiovisual**, 2004).

A cadeira de “Preservação de filmes” conseguiu também propiciar em um ambiente acadêmico – dentro do curso específico de Cinema & Vídeo – a discussão sobre essa área pouco explorada como objeto de conhecimento, estimulando assim: a leitura e a circulação de textos sobre o tema; debates em torno da questão com profissionais experientes; estímulo ao contato dos estudantes com congressos<sup>10</sup> ou seminários do setor que mostram o que há de mais atual no conhecimento produzido na área; incentivo à produção de estudos, pesquisas e monografias relacionados à disciplina e, ainda, a preocupação prática dos alunos com a conservação do acervo da universidade – acervo composto por filmes produzidos pelos próprios estudantes. Assim, é possível fundamentar e construir junto aos futuros profissionais da realização cinematográfica uma mentalidade amplamente consciente da relevância de preservar a produção fílmica nacional.

Essa produção é semente e fruto do trabalho dos cineastas brasileiros. Semente, pois é do conhecimento das obras do passado que virão as inspirações, críticas e parâmetros para a criação de novas obras, e fruto, pois são os filmes produzidos por cada nova geração de diretores e profissionais que, juntamente com os títulos do passado, compõe o conjunto da filmografia brasileira. Talvez através da formação de

---

<sup>10</sup> Como o 62º Congresso da FIAF realizado em abril de 2006 na Cinemateca Brasileira em São Paulo. O evento trouxe ao Brasil representantes de arquivos do mundo inteiro e foi aberto ao público.

novos profissionais imbuídos de um espírito de colaboração, parceria e entusiasmo com o trabalho das cinematecas e arquivos, seja um pouco mais fácil sensibilizar produtores e a classe cinematográfica em geral para um novo modo de tratar as questões relativas à conservação de filmes. E aqui me refiro não apenas à conservação dos títulos do passado, mas também àqueles que estão sendo produzidos contemporaneamente e que desde já necessitam de atenções e cuidados que garantam a sua sobrevivência em um futuro próximo.

No tocante a essa produção nacional recente – incentivada pelo fomento governamental à atividade audiovisual via mecanismos de regulamentação de patrocínios de empresas privadas e estatais, que em troca têm o benefício da isenção fiscal –, é obrigatório o depósito de materiais de um filme realizado com recursos incentivados na Cinemateca Brasileira. Está previsto desde 1993, na lei nº 8.685, e foi depois reafirmado no decreto 974 e na medida provisória 2.219<sup>11</sup>, a obrigatoriedade das

---

<sup>11</sup> Sobre a obrigatoriedade do depósito de títulos, abaixo os artigos específicos que tratam do tema na lei nº 8.685 e no Decreto nº 974, ambos de 1993, e na Medida Provisória nº 2.219, de 2001:

Presidência da República/ Casa Civil/ Subchefia para Assuntos Jurídicos

**LEI Nº 8.685, DE 20 DE JULHO DE 1993.**

Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei: (...)

Art. 8º Fica instituído o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia da obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal.

Parágrafo único. A Cinemateca Brasileira poderá credenciar arquivos ou cinematecas, públicos ou privados, para o cumprimento do disposto neste artigo.” (...)

ITAMAR FRANCO /Fernando Henrique Cardoso/ Antônio Houaiss.

**“DECRETO Nº 974, DE 8 DE NOVEMBRO DE 1993**

Regulamenta a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso IV, da Constituição, e de acordo com o disposto no art. 13 da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, DECRETA:

(...) Art. 15. As cópias das obras audiovisuais para depósitos na Cinemateca Brasileira ou em outro arquivo por ela credenciado, em decorrência de terem sido efetuadas com recursos incentivadas ou merecedoras de prêmios em dinheiro do Governo Federal deverão ser cópias novas, na bitola original, com marcação de luz, devendo o depósito ser efetivado no prazo máximo de seis meses após a conclusão da obra.

1º O custo de confecção das cópias a que se refere o *caput* deste artigo será de responsabilidade da empresa produtora beneficiária do prêmio ou incentivo.

2º As cópias a que se refere o *caput* deste artigo não poderão ser utilizadas em nenhum tipo de exibição, assegurando-se sua preservação.

3º A obrigação do depósito restringe-se a uma cópia por título.” (...)

ITAMAR FRANCO/ Fernando Henrique Cardoso/ José Jerônimo Moscardo de Souza.

“Presidência da República/ Casa Civil/ Subchefia para Assuntos Jurídicos

**MEDIDA PROVISÓRIA Nº 2.219, DE 4 DE SETEMBRO DE 2001.**

Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema

produções realizadas via leis de incentivo de incluir em seus orçamentos a feitura de uma matriz de preservação. Hoje, a maior parte das produções não cumpre os artigos que prevêem o depósito legal de títulos na Cinemateca Brasileira (ou em algum acervo por esta credenciado) e muitos produtores ignoram ou não legitimam a importância da existência de tal legislação. Alguns não entendem, ou não refletem, sobre a relevância de ter sua própria obra salvaguardada, como coloca, com mais humor, o crítico e cineasta Felipe Bragança:

“Cineastas de hoje contribuem para o esquecimento do cinema brasileiro:

Outro dia, conversando com um cineasta amigo, fui obrigado a ouvir a seguinte pergunta:

– Ora, Felipe, o que é que se faz numa cinemateca? O que é que acontece lá...você ficam o quê, desenrolando filmes... Não entendo o que é que você está fazendo lá...

Como resposta fiquei em silêncio, olhei para ao lado e comentei:

– Curioso, qual era mesmo aquele filme que a gente estava revisando e recondicionando outro dia?... Ah, sim, era o "Filme Tal"...

O cineasta se calou, ficou seríssimo...Gaguejou um pouco:

– Meu filme...está lá? (...) Ah, é verdade e...como está o estado dele?

Acho que ele lembrou um pouco o que se faz numa cinemateca...” (BRAGANÇA, **Amnésia imediata**, In: *Contracampo* 34).

---

Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 62 da Constituição, adota a seguinte Medida Provisória, com força de lei: (...)

CAPÍTULO V: DO SISTEMA DE INFORMAÇÕES E MONITORAMENTO DA INDÚSTRIA CENEMATOGRAFICA E VIDEOFONOGRÁFICA (...)

Art. 26. A empresa produtora de obra cinematográfica ou videofonográfica com recursos públicos ou provenientes de renúncia fiscal deverá depositar na Cinemateca Brasileira ou entidade credenciada pela ANCINE uma cópia de baixo contraste, interpositivo ou matriz digital da obra, para sua devida preservação. (...)

Brasília, 4 de setembro de 2001; 180o da Independência e 113o da República.”

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO/ Sérgio Silva do Amaral/ Francisco Weffor/ Pedro Parente.

### 3

## Mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla* – estudo de caso

### 3.1.

#### Conservação e duplicação

É fundamental e necessário formar profissionais sensibilizados para a difícil tarefa de preservar obras feitas em um suporte, a película, que sofre uma deterioração de natureza irreversível, que se inicia no momento mesmo da sua fabricação. De profissionais que tenham no seu leque de formação o conhecimento das causas da deterioração da película e sua precocidade, do mesmo modo que conheçam a feitura técnica de um filme, pode-se esperar que adotem práticas que se aproximem mais de um esforço geral de preservação – como a confecção de contratipos e o depósito obrigatório citado no item 2.3. dessa monografia. Só através da iniciativa e colaboração dos profissionais de cinema, podemos pensar um futuro em que se tenha acesso a obras cinematográficas do passado com um mínimo de fidelidade ao formato no qual a obra foi originalmente produzida e, conseqüentemente, fidelidade às intenções de seu autor e sua integridade artística.

“A conservação e o acesso às imagens em movimento e aos registros sonoros implicam mais cedo ou mais tarde em sua reprodução ou transferência para novos suportes. Isso não é um ato neutro. A qualidade e a natureza da cópia dependem de julgamentos técnicos e de intervenções físicas (tais como o reparo manual). Corre-se o risco de distorcer, mutilar ou manipular a história através dos julgamentos e das escolhas feitas, assim como pela qualidade do trabalho realizado. Documentar os procedimentos utilizados e as decisões tomadas ao se copiar de uma geração para outra é fundamental para preservar a integralidade de uma obra.” (EDMONDSON, **Filosofia e princípios da arquivologia audiovisual**, 2004).

“Eu vou dar especificamente o exemplo mais difícil que foi o do *Aviso aos Navegantes*. Nós usamos cópias em 16mm extremamente desgastadas, já com a fotografia original do filme muito adulterada. Partir de um material assim para restaurar e recopiar já vem com uma série de problemas. Quando fizemos *O Ébrio* e agora estamos fazendo o *Alô, Alô Carnaval*, sempre foi muito importante: você não pode interferir na obra, você tem que ser fiel ao máximo, não ficar mexendo muito... Você limpar demais, filtrar demais o filme, na verdade isso não existia – tem gente que quer tirar tudo e colocar uma coisa totalmente cristalina, mas na época isso não existia. É preciso tomar muito cuidado com a interferência e o ideal é não fazer isso sozinho, como no caso do *Alô, Alô Carnaval* em que posso trocar figurinhas com o Hernani. Mas às vezes, como no caso

do *Aviso aos Navegantes*, eu tive que chutar, já que não havia documentação nenhuma sobre o filme, nem cartaz. Então teve de haver uma dose de interferência, mas não por querer chamar atenção para a restauração. (...) Minha escola é a de interferir o menos possível.” (MOREIRA, **Restauração física de filmes no Brasil: entrevista com Chico Moreira**, In: *Contracampo* 34).

Como fica visível na fala de Francisco Moreira<sup>12</sup>, sobre as dificuldades surgidas no processo de restauração do filme *Aviso aos navegantes*, o tema da fidelidade ao formato original e às intenções artísticas de cada filme – quando se trata da tentativa de se manter uma segunda geração de um filme o mais próximo possível dos objetivos pretendidos pelo autor na realização da obra – é bastante complexo, extenso e controverso. São sempre difíceis as decisões que se colocam no trabalho de duplicação ou restauração de uma obra em película fílmica, quando o material original não se encontra completo e conservado em perfeito estado. Mas desse tema, me interessa destacar dois pontos que serão fundamentais para a compreensão das dificuldades surgidas na produção de cópias da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos*, estudo de caso desta minha exposição.

O primeiro ponto, simples e direto, é que transmitir da melhor forma possível a fidelidade da obra original para uma segunda geração produzida é um princípio previsto no *Código de Ética* da FIAF (Federação Internacional dos Arquivos de Filmes) e, portanto, um objetivo a ser seguido por arquivos de filmes e arquivistas. Está nos princípios gerais anunciados no código – “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.” –, e está ainda nesse mesmo documento, de forma mais detalhada, nos pontos particulares que tratam dos direitos das coleções:

“1.5 Ao restaurar materiais, os arquivos se empenharão em completar o incompleto e em eliminar a ação do tempo, do uso e do mau uso. Não modificarão nem distorcerão a natureza dos materiais originais, ou a intenção de seus criadores.

1.7 Serão registrados e colocados à disposição do público e dos pesquisadores, todos os fundamentos e as razões que tenham levado à adoção de uma decisão controversa relativa à restauração ou à apresentação dos materiais de arquivo.” (FIAF, **Código de Ética**, 1997).

O segundo ponto que quero destacar, é que essa questão, da dificuldade de transmitir da melhor forma possível a fidelidade da obra original para uma segunda

---

<sup>12</sup> Francisco Moreira é chefe do setor de restauração da Labocine, laboratório cinematográfico no Rio de Janeiro.

geração produzida, se coloca de maneira mais contundente no estágio da restauração de um filme, no qual muitas vezes é necessário reparar ou recuperar fotogramas ou trechos de uma obra. Restaurar é reconstituir (ótica ou digitalmente) um material, da maneira mais fiel possível à obra original, evitando a sua perda por completo. Mas é importante entender que a restauração é o último estágio da atividade de preservação de filmes, estágio esse que pode ser evitado mediante a efetiva realização da etapa de conservação. Conservar um filme é um processo amplo que implica coletar o material, incorporar ao acervo, catalogar, aclimatar às reservas técnicas refrigeradas, estabilizar suas reações físico-químicas, recuperar fisicamente se necessário, visionar o estado de seu processo de deterioração periodicamente, transferir para novos suportes de difusão resguardando o original, enfim, gerenciar o acervo adiando ao máximo seu perecimento e a necessidade de sua duplicação ou, ainda, restauração. Preservar engloba conservar e ainda restaurar, difundir, disponibilizar e documentar o acervo.

Na minha experiência com preservação, foi tão presente o contato com obras já em avançado estado de deterioração, que a princípio eu imaginava que a restauração era um momento inevitável na vida de uma película cinematográfica. Aos poucos, fui compreendendo que antes da restauração existe todo esse processo de conservação, que caso seja feito de maneira correta, seguindo com rigor as ações citadas, pode evitar a necessidade de restaurar um filme. Se os negativos originais de uma obra cinematográfica forem resguardados dentro dos padrões de conservação, certamente eles permanecerão em bom estado, sendo possível assim optar apenas por sua duplicação eficiente e criteriosa para garantir sua continuidade.

Dentre as principais ações acima citadas para conservar um filme, quero destacar a necessidade de mantê-lo em um ambiente climatizado, de forma a protegê-lo das variações de temperatura e umidade, que afetam em muito sua estabilidade físico-química. O clima tropical do Brasil, por exemplo, é extremamente inadequado para conservação de películas cinematográficas, pois este se caracteriza por temperatura e umidade elevadas e inconstantes. Resumidamente, os filmes necessitam de um clima frio, seco e, principalmente, estável para durar. Há parâmetros de refrigeração específicos<sup>13</sup> de acordo com as diferenças de suporte (nitrato, acetato ou poliéster)<sup>14</sup>,

---

<sup>13</sup> Para dar referências precisas, cito os parâmetros de refrigeração de um projeto de uma cinemateca modelo: (...) “– arquivo de matrizes acetato cor: -5°C temperatura e 25% umidade relativa – arquivo de matrizes acetato p&b: 12°C temperatura e 25% umidade relativa

cromia (emulsão preta & branca ou colorida)<sup>15</sup>, tipos de materiais e estado de conservação<sup>16</sup>.

Para a organização de um acervo, os tipos de materiais de filmes se dividem basicamente em matrizes e cópias. Idealmente, são considerados matrizes de um filme os materiais originais ou materiais confeccionados para preservação, como: negativo original montado, que é a matriz negativa primeira do filme e que contém sua versão final, ordenada e acabada; máster, uma matriz positiva de alta qualidade feita a partir do negativo original do filme; e o contratipo (ou internegativo), uma matriz negativa de segunda geração, ou seja, um negativo não original que apresente a versão final do filme. No caso de não existirem estas matrizes ideais, cópias podem ser consideradas matrizes – já que serão os únicos materiais completos do filme.

Uma cópia é a versão final do filme em material positivo, produzida para sua exibição pública. É proveniente, portanto, de um material editado e finalizado de um filme, seja o negativo original, um máster, um contratipo, ou mesmo uma outra cópia. A qualidade de uma cópia depende fundamentalmente da qualidade da matriz da qual ela foi retirada. Caso haja danos na matriz, esses serão reproduzidos na cópia. Por isso, é imprescindível gerar novas cópias de preferência a partir de materiais originais, que a princípio costumam estar em melhor estado, pois normalmente não são exibidos e têm prioridade de guarda nos acervos de preservação. Caso o material original se encontre

- 
- arquivo de matrizes poliéster cor: -5°C temperatura e 25% umidade relativa
  - arquivo de matrizes poliéster p&b: 12°C temperatura e 25% umidade relativa
  - arquivo de matrizes acetato cor (com síndrome do vinagre ativa): -10°C temperatura e 35% umidade relativa
  - arquivo de matrizes acetato p&b (com síndrome do vinagre ativa): -5°C temperatura e 35% umidade relativa
  - arquivo de matrizes nitrato: 0°C temperatura e 30% umidade relativa
  - arquivo de cópias acetato: 15°C temperatura e 35% umidade relativa
  - arquivo de cópias nitrato: 12°C temperatura e 35% umidade relativa.” (...) (MOREIRA. **Anteprojeto de criação de uma unidade modelo para a conservação e restauração e materiais audiovisuais**, In: *Contracampo* 34).

<sup>14</sup> No início do cinema, os suportes das películas eram formados de nitrato. Porém, tal material sofre de combustão espontânea a partir de uma determinada temperatura, o que provocou diversos incêndios em acervos filmicos ao longo da história. Esta ameaça levou a produção e a utilização de suportes em outro material, o acetato. Apesar de se saber que o acetato é um suporte menos duradouro que o nitrato, ele é considerado um suporte seguro ou de segurança (*safety*) e, portanto, foi e ainda é utilizado em larga escala. Entretanto, cada vez mais, está sendo utilizado para a produção de cópias o suporte de poliéster, um material que a princípio parece ser mais resistente que o acetato.

<sup>15</sup> Filmes com emulsão colorida, ou seja, a base de corantes, necessitam de uma temperatura mais baixa para se manterem estáveis do que os filmes em p&b, que tem como base grãos de prata.

<sup>16</sup> Materiais com estágio de deterioração avançados são depositados em reservas separadas, pois podem contaminar pelo ar os demais materiais em bom estado. É comum, por exemplo, se sentir perto de reservas de filmes com um grau de deterioração avançado o famoso “cheiro de vinagre” proveniente do ácido acético, o principal gás liberado pelo suporte de acetato quando em deterioração.

danificado, é indicado proceder a copiagem a partir do material em melhor estado (ou seja, com o melhor grau técnico<sup>17</sup>). Em um processo ideal de produção de cópias, o negativo original em bom estado é copiado. Mas nem sempre o negativo original de um filme está com um grau técnico ótimo ou bom e, por vezes, ele sequer existe.

Difícilmente, no contexto de um país que não tem a prática da feitura de materiais exclusivos para preservação<sup>18</sup> (como másteres e contratipos) difundida, um filme que não teve seu negativo original localizado, terá um contratipo ou um máster do qual se possa efetuar novas copiagens. Caso haja, novas cópias devem ser produzidas a partir desses materiais, escolhendo sempre aquele em melhor estado de conservação. O fundamental é entender que toda cópia produzida deve provir do melhor material disponível para tanto. Qual será o melhor material disponível? É preciso realizar uma avaliação. E essa avaliação vem da busca, de um lado, pelo material original do filme (ou o mais próximo à primeira geração, como um contratipo - negativo de segunda geração), e de outro, a busca pelo material com melhor grau técnico de conservação (com o menor número de defeitos, danos, riscos, etc). Enfrentamos e realizamos essa avaliação durante todo o processo de produção de cópias da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla* e dela vamos tratar aqui.

### 3.2.

#### **Antecedentes – Júlio Bressane: Cinema Inocente**

Ao receber o convite para trabalhar na mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos*, a questão principal que me atraiu ao projeto foi ter a possibilidade de trabalhar em uma produção que se dispunha, desde o início, a produzir novas cópias de filmes de um autor e, para isso, intencionava trabalhar juntamente com cinematecas e acervos. O ponto de partida primordial da mostra era a intenção de exibir o maior número de filmes do diretor-foco da homenagem, e desde o primeiro projeto inscrito no edital do CCBB-RJ, já estava prevista uma verba para a pesquisa e produção de cópias.

---

<sup>17</sup> Grau técnico é um código atribuído ao filme para identificar de forma rápida e prática seu estado de conservação.

<sup>18</sup> Que como, já dito, está previsto na lei N° 8.685, e reafirmado no decreto 974 e na medida provisória 2.219.

Para produzir uma revisão realmente completa da obra de um diretor é necessário efetuar novas cópias, pois na maioria das vezes as cópias disponíveis em acervos e cinematecas não totalizam a filmografia do homenageado. Assim, para ter acesso aos materiais originais dos filmes e conseguir produzir novas cópias, entendíamos a necessidade de contar com a presença e o apoio das cinematecas desde o início do trabalho.

Entretanto, a lógica de um arquivo de filmes não é a lógica de um produtor, o que implica que haja certa sensibilidade na proposta de parceria a ser apresentada. Além de difundir, um arquivo precisa preservar seu acervo para a posteridade, e isso muitas vezes implica em algumas restrições de acesso no presente – como veremos mais à frente. Parte da equipe da *Retrospectiva Rogério Sganzerla* havia participado da produção da mostra *Júlio Bressane: Cinema Inocente*, também patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Tal evento proporcionou uma experiência muito positiva de parceria com cinematecas, e o resultado foi um excelente trabalho de duplicação de materiais originais, trazendo ao público cópias novas dos filmes. Esse antecedente trouxe uma referência e um ânimo entusiasmadores ao projeto sobre Rogério.

Realizada em 2002, a mostra *Julio Bressane: Cinema Inocente* teve seu orçamento inteiramente aprovado pelo CCBB-RJ, o que garantiu a duplicação de uma parte considerável da obra de Bressane, que tinha negativos originais ou contratipos disponíveis para tanto. Esse trabalho realizado será fundamental para a longevidade e difusão de tais filmes nos próximos anos. Das 27 películas apresentadas ao público pelo evento<sup>19</sup>, entre as quais 22 longas, quatro curtas e um média-metragem, foram produzidos um internegativo novo e 11 cópias novas. Além de um orçamento que viabilizava uma produção dessa extensão, a equipe da mostra idealizou, se propôs e se dedicou a um intenso trabalho de pesquisa junto às cinematecas e acervos a fim de encontrar as matrizes dos títulos, resgatando inclusive filmes que eram considerados perdidos até mesmo pelo próprio diretor.

Casos assim ocorreram entre os longas-metragens, a exemplo de *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) que, apesar de ser considerado perdido, teve um internegativo encontrado no CTA v pela equipe da mostra com o título de depósito em inglês (“Memories of a blond strangler”). Esse é um dos dois longas que tiveram suas

---

<sup>19</sup> A mostra apresentou também os oito vídeos que completam o trabalho do diretor.

cópias novas produzidas a partir de contratipos (internegativos), e outros seis longas foram duplicados a partir dos próprios negativos originais. Vale destacar o caso de *Matou a família e foi ao cinema* (1969), grande clássico do cinema brasileiro, que com seu negativo original já em processo de deterioração, sofreu uma copiagem criteriosa em equipamentos apropriados no laboratório de restauro da Cinemateca Brasileira. Essa cópia obtida provavelmente será a longo prazo a grande referência do negativo original, que infelizmente tende a perecer por completo. A ação em parceria entre a produção da mostra e o laboratório da Cinemateca Brasileira possibilitou uma nova cópia feita a partir do material de primeira geração (o negativo original), que provavelmente será essencial para a permanência desse clássico de forma fiel ao modo como foi concebido – por exemplo, como fonte positiva para a feitura de um novo internegativo.

Dentre os filmes de curta-metragem se sobressaem dois casos. O primeiro deles, o curta *Bethânia bem de perto* (1966)<sup>20</sup> – também considerado perdido até o ano da mostra –, teve seu internegativo completo foi descoberto na Cinemateca do MAM e deste foi possível produzir uma cópia nova. O outro destaque foi *Viola chinesa* (1976), filme estrelado por Grande Otelo e pelo próprio Julio Bressane, que ganhou um novo internegativo a partir da única cópia restante do filme, então matriz, e desse novo internegativo foi produzida ainda uma cópia nova. O média *Cinema inocente* (1980) teve uma cópia nova produzida a partir de seus negativos originais, completando assim o total de 11 novos materiais produzidos pela mostra *Julio Bressane: Cinema Inocente* no ano de 2002<sup>21</sup>.

Tal evento foi muito bem sucedido em sua realização. A mostra conseguiu exibir a obra de Bressane em quase toda a sua totalidade (de 27 apenas cinco longas-metragens ficaram de fora), com 11 cópias em excelente qualidade. O retorno para o patrocinador não se restringiu somente aos materiais gráficos produzidos para a mostra e à mídia espontânea em torno do evento, mas também no início de cada cópia nova foi inserida uma cartela com a logomarca do CCBB e um texto que brevemente explicava o contexto de produção da cópia – tal cartela é vista toda vez que qualquer uma destas cópias são exibidas.

Esse projeto propôs uma parceria com cinematecas e arquivos e conseguiu ser realizado como foi idealizado por seus produtores, já que foi possível produzir todas as

---

<sup>20</sup> Relançado recentemente com boa visibilidade.

<sup>21</sup> BRAGANÇA, **Julio Bressane/preservação: pequeno dossiê panorâmico**, In: *Contracampo* 45.

cópias que possuíam matrizes em bom estado para tal com a verba disponibilizada pelo patrocinador. Assim, a maioria dos filmes do diretor foi exibida sem comprometer sua preservação a longo prazo e, ao contrário, garantindo às obras duplicadas uma sobrevida a partir de seus novos materiais. A ação em conjunto também beneficiou os parceiros, como a Cinemateca do MAM, principal detentora dos negativos de Julio Bressane, onde foram depositadas algumas das cópias novas; e a Cinemateca Brasileira, que recebeu cópias de filmes que não constavam em seu acervo, pela participação de seu laboratório no processo delicado de copiagem que alguns filmes sofreram, conforme citado.

### 3.3.

#### A retrospectiva idealizada

O projeto da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos* foi pensado a partir dessa experiência anterior bem sucedida e da importância do diretor em foco. Com uma obra única e inimitável, Rogério Sganzerla é um dos mais importantes nomes do cinema brasileiro e, pode-se dizer, do cinema moderno. Ele faz parte da geração posterior à do movimento do Cinema Novo, que mais tarde seria denominada de Cinema Marginal<sup>22</sup>, apesar de não se reconhecer como um grupo coeso agente de tal movimento. Essa geração trouxe em sua produção outras preocupações para além da problematização do país, podendo ser vistas em seus filmes questões acerca de comportamento, liberação sexual, drogas, e, sobretudo, da própria necessidade de desinstitucionalizar o discurso sociológico da geração cinemanovista.

Os primeiros filmes de Rogério, como *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, estão intensamente carregados desse espírito. Ao mesmo tempo que tentava de ir

---

<sup>22</sup> “O Cinema Marginal não é a terceira geração do Cinema Novo, e a estética de seus filmes, seu modo de produzir, suas expectativas de divulgação da obra, vão se confrontar com algumas das ambições da geração mais velha. Nessa caracterização, dois elementos estruturais, ausentes das obras-chaves do Cinema Novo dos anos 60, passam a ocupar espaço central: a ideologia da contracultura (que emerge no final da década, importada dos Estados Unidos, pode ser sintetizada no horizonte ideológico de “sexo, drogas e rock&roll”) e a abertura para um diálogo lúdico e intertextual com o classicismo narrativo e o filme de gênero hollywoodiano. (...) A intertextualidade lúdica, que caracteriza o recorte da modernidade em alguns dos cinemas novos dos anos 60 e 70 (e, em particular, na *nouvelle vague* francesa), vai, no caso brasileiro, deitar suas raízes nesta geração que começa a filmar seus primeiros longas-metragens em 1968-1969. É com esse espírito que o Cinema Marginal irá abrir os braços para a valorização e a citação das chanchadas como gênero, horizonte com o qual a primeira produção cinemanovista nunca conseguiu dialogar.” (RAMOS, 2000)

contra um discurso considerado acadêmico e convencional, Rogério Sganzerla, juntamente com Julio Bressane, procurou uma aproximação da cultura popular com a cultura erudita. Esses cineastas foram os primeiros a reavaliar a chanchada no imaginário do cinema brasileiro, assim como a cultura do rádio – como pode ser visto, por exemplo, na narração de *O bandido da luz vermelha*. Conhecedores do cinema erudito da época, como o cinema de Godard, e do filme de gênero americano, buscavam associar suas releituras do caldo cultural nacional aos elementos formais de linguagem e estética propostos por esses diferentes cinemas estrangeiros.

Em 1966, Rogério Sganzerla dá início à sua carreira com a realização do curta-metragem *Documentário* e apenas dois anos depois realiza seu primeiro longa-metragem, *O bandido da luz vermelha*, grande sucesso considerado uma obra-prima. O projeto de nossa retrospectiva pretendia proporcionar ao público uma jornada pelo cinema deste autor, desde seu primeiro até seu último trabalho, *O signo do caos*, passando por sua lendária parceria com Julio Bressane na produtora Belair<sup>23</sup>, e a fase de seus filmes sobre seus grandes ídolos, como Orson Welles e Noel Rosa. O projeto da mostra entendia a importância do contato de toda a obra de Rogério, sempre à margem do grande cinema industrial, com o público, buscando trazer às telas filmes que muitas vezes foram mais comentados e citados do que, realmente, vistos.

Essa era a grande intenção da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos*: levar ao público a possibilidade de entrar em contato com uma das obras mais importantes da história do cinema brasileiro. A morte de Rogério em 2004 mostrou o quanto urgente, e até tardia, era a revisão de sua obra.

“Quarenta anos depois dos primeiros esforços do crítico cinematográfico que saiu de Joaçaba e polemizou nas páginas do Jornal da Tarde e d'O Estado de S. Paulo, Rogério Sganzerla morre a 9 de janeiro de 2004, deixando uma carreira cinematográfica errática após o surto criativo da produtora Belair (três longas-metragens num ano). Errática, vale sublinhar, na periodicidade: o sopro do gênio mantém-se constante até o último fio de fotograma. Com *O Signo do Caos*, fecha-se uma obra grandiosa e que aponta para o futuro, harmônica mesmo com (e por causa de) todas as dissonâncias e circunvoluções que ela cria. Tarefa para nós, então, segui-la em toda sua grandeza e nas relações que seus filmes ainda vão fazer com o tempo presente.” (GARDNIER, **Projeto da mostra retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos**, 2005).

---

<sup>23</sup> A Belair foi uma produtora formada por Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Helena Ignez, Ivan Cardoso, entre outros. Nunca chegou a ser registrada de fato, mas produziu sete longas-metragens entre março e setembro de 1970, período de sua duração.

De todo modo, a *Retrospectiva Rogério Sganzerla* era efetivamente um projeto de pequeno porte, pontual e restrito, realizado por uma pequena produtora, e que seria exibido em uma sala de cinema de apenas um centro cultural no Rio de Janeiro. Por essas restrições intrínsecas ao formato da mostra, o que poderia tornar esse projeto uma ação significativa a longo prazo, era a postura política contemplada em sua idealização: a do entendimento de que a difusão da obra de um autor não pode se dar à revelia da preservação da mesma. Tal postura preza por pequenas ações de parceria entre produtores e arquivistas que venham a salvaguardar a obra de diretores nacionais. Consciente de que não teremos uma solução geral que abarque todos os problemas relativos à preservação e difusão de filmes no Brasil, o projeto em questão compreendia que a difusão efetiva da obra de um autor em um determinado tempo implica em tentar contribuir para que esta obra venha a ser difundida, também, em um tempo futuro.

Com essa postura, o projeto idealizou organizar da maneira mais completa possível a obra do diretor Rogério Sganzerla, fazendo um amplo mapeamento de todos os seus filmes e descobrindo entre estes quais teriam cópias e, para os que não pertencessem a esse conjunto, quais poderiam ser disponibilizados a partir de seus materiais originais (ou matrizes). A idéia de se localizar o maior número possível de cópias e matrizes estava intrinsecamente ligada à consciência de que aquela oportunidade, de sistematizar um acervo de um diretor tão importante quanto Rogério, não poderia ser desperdiçada caso o projeto fosse aprovado. Seria sim um projeto pontual sobre a obra um diretor, mas que seria trabalhada para ser exibida em uma mostra, como havia sido na retrospectiva *Júlio Bressane: Cinema Inocente*<sup>24</sup>. O objetivo era exibir o máximo de cópias, mas estava claro que para exibir seria preciso antes pesquisar, procurar, reunir, organizar, copiar, para então, disponibilizar ao público.

Para tanto, o projeto previa um terço de seu orçamento para a realização de novos materiais, garantindo verba para a copiagem de negativos originais e consequentes exibições de boa qualidade e que não comprometessem a preservação dos filmes através da exibição de cópias únicas. Estava incluída nesse orçamento a possibilidade de se produzir não apenas cópias novas, mas ainda internegativos a partir de algum positivo que fosse a matriz de um filme – como no caso do curta *Viola*

---

<sup>24</sup> E como seriam e ainda serão, felizmente, tantas outras mostras pontuais, que somadas começam a fazer diferença nas estantes de acervos. Dessa experiência em diante, todos os projetos de mostras realizados por essas produtoras, a Associação Cultural Contracampo e a Duas Mariola Filmes, trazem sempre a intenção – no mais da vezes cumprida, apesar de todas as dificuldades orçamentárias – de produzir alguma cópia brasileira nova.

*chinesa* na mostra de Bressane, anteriormente citado. Em um projeto de exibição de filmes, sem uma pesquisa prévia avançada, é necessário levantar o maior número de possibilidades sobre o estado das cópias e tentar abarcar no orçamento proposto soluções diversas a serem tomadas para garantir que os filmes sejam vistos nas telas.

Por fim, o projeto idealizou ainda um catálogo que registrasse não apenas o evento e sua programação, mas documentos escritos e fotográficos relativos a todos os filmes que constavam na filmografia completa do diretor. Nesse ponto a pesquisa também se fazia necessária, na medida em que Rogério Sganzerla havia falecido no ano anterior, 2004, e que sua filmografia continha algumas lacunas que precisariam ser precisadas. A pesquisa para determinar informações básicas (bitola, cromia, minutagem, ano de produção, ficha técnica, sinopse) sobre cada filme era essencial na medida em que algumas fontes divulgavam informações díspares. Pensando o catálogo como o registro material e produto final impresso – duradouro – de um acontecimento eventual, nele se idealizava registrar a pesquisa feita em torno da obra do diretor e suas conclusões, deixando-o assim como uma fonte de consulta para a posteridade.

A mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla* foi idealizada por parte da mesma equipe da mostra<sup>25</sup> *Julio Bressane*: os produtores, Felipe Bragança e Marina Meliande, e o curador, Ruy Gardnier. A equipe pensada para realizar o projeto sobre Sganzerla seria composta por quatro pessoas, divididas em quatro funções-chaves: curadoria, produção gráfica, produção executiva e produção de cópias. Basicamente, três produtores, Marina Meliande, Mario Azen e Carolina Durão, e um curador, Ruy Gardnier. Os três setores de produção – gráfica, executiva e cópias – trabalhariam juntos, formando um núcleo coeso e multifacetado que tomaria as decisões de coordenação coletivamente. A pesquisa de documentos para o catálogo ficaria a cargo da curadoria e da produção gráfica, assim como a edição do material final a ser impresso. Apesar das divisões de responsabilidades específicas, todo o trabalho foi realizado em conjunto por essa pequena equipe, o que trouxe um diálogo frutífero nas decisões das difíceis questões que viriam a se colocar durante todo o processo.

---

<sup>25</sup> Ver ficha técnica completa das mostras citadas no anexo V dessa monografia.

### 3.4.

#### A retrospectiva aprovada

A mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos* foi aprovada pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em aproximadamente dois terços de seu orçamento. O corte em relação ao orçamento inicial foi brutal, e era evidente que não se poderiam fazer todas as ações previstas na idealização do projeto, como havia ocorrido na mostra *Julio Bressane*, principalmente no que dizia respeito à produção de cópias. Nem mesmo sabíamos ao certo se conseguiríamos chegar à meta de exibir o maior número possível de filmes do diretor, ou seja, a meta de realizar uma verdadeira revisão completa de sua obra, tão necessária para as gerações que não a conheciam. De todo modo, buscaríamos exibir o maior número de filmes sem perder de vista, em nossas escolhas e decisões executivas, um ideal de difusão que entende que a exibição não pode ser desassociada da preservação da obra do autor.

A pesquisa de cópias foi realizada durante o período de seis meses, de março a outubro de 2005, quando enfim a mostra se realizou. Tudo começou com a consulta prévia aos acervos de filmes na tentativa de fazer um mapeamento de todos os materiais que existiam da obra de Rogério Sganzerla. Precisávamos saber o maior número de informações possíveis, inclusive sobre filmes que nem mesmo tinham cópias. Nossa idéia era tentar criar uma ordem de prioridade de acordo com a disponibilidade de cópias e matrizes de cada título, para que pudéssemos escolher que filmes conseguiríamos e deveríamos duplicar. Infelizmente, com o orçamento aprovado pelo patrocinador em apenas dois terços do total, a escolha era uma imposição, ou seja, uma realidade que inevitavelmente restringiria nossos investimentos na feitura de cópias da obra do diretor.

Apesar de todo o retorno obtido pelo CCBB com a mostra *Julio Bressane: Cinema Inocente*, a política de patrocínios do centro cultural sofreu fortes mudanças entre 2002 e 2005, provocando cortes nas verbas destinadas a projetos na área de cinema. Em comparação com o projeto *Julio Bressane*, a *Retrospectiva Rogério Sganzerla* custava em seu orçamento ideal 15 mil reais a mais do que o primeiro, mas teve em seu orçamento real aprovado 20 mil reais a menos que o orçamento daquele. A questão do interesse dos patrocinadores e centros culturais, como o CCBB, está muito menos ligada ao resultado efetivo de retorno de marketing de um determinado projeto

efetuado, do que a conjuntura econômica em que ele ocorre. Em 2002 havia um patamar financeiro para os projetos aprovados, que foi sendo reduzido paulatinamente a partir de então e o mérito de um ou outro projeto não poderia intervir ou alterar esse limite.

Nesse sentido, era preciso reestruturar a realização do projeto. Não poderíamos basear nossos custos apenas no investimento direto (em dinheiro) do patrocinador, mas precisávamos buscar parcerias efetivas, que de algum modo investissem financeiramente no projeto, mesmo que não aplicassem dinheiro de fato. Serviços, descontos, trocas, empréstimos, e todo tipo de benefício eram bem-vindos para diminuir os custos em dinheiro no orçamento final. Nossa intenção era substituir alguns gastos previstos por apoios, pois toda a verba que fosse poupada dessa maneira seria reinvestida na produção de cópias novas. Cinematecas e laboratórios eram os principais apoiadores visados.

Logo de início, não foi muito fácil explicar aos arquivos filmicos que atuação queríamos deles nesse sentido. A praxe do setor de difusão de uma cinemateca é o fornecimento de informações sobre as condições de exibição da(s) cópia(s) de um filme e depois sua liberação, mediante a autorização de exibição dos detentores dos direitos da obra depositada e o pagamento de uma taxa de aluguel da cópia. Não é muito comum o interesse dos produtores de mostras e eventos de difusão/exibição em geral por informações mais detalhadas sobre que materiais um filme possui, ao contrário, normalmente os produtores se interessam exclusivamente em saber se existem cópias em boas condições de exibição, qual sua bitola (35mm, 16mm) e seu custo. Em nosso caso, queríamos informações sobre todos os materiais existentes de cada título de Sganzerla, o que exigia um nível bem mais profundo de consulta a base de dados do acervo de uma cinemateca ou arquivo filmico. E, além dessa solicitação, ainda tínhamos para essas instituições propostas de parcerias com o projeto.

Propúnhamos que as cinematecas entrassem no projeto como apoiador: um investidor que recebe contrapartidas. Para tanto, sugeríamos que os custos normalmente cobrados pela exibição das cópias que a cinemateca abriga e conserva, fossem totalmente reinvestidos na produção de novas cópias, que seriam ao fim da mostra incorporadas ao acervo da instituição. Assim, ao invés de pagar pelo aluguel das cópias, entregaríamos cópias novas para o acervo como “pagamento” ao final do processo. No caso da Cinemateca Brasileira, propusemos que a produção da mostra realizasse alguns serviços no laboratório da instituição desde que esse nos oferecesse um desconto, o que

possibilitaria um maior número de ações, e em contrapartida depositaríamos as cópias resultantes desse processo em seu acervo. A Cinemateca do MAM nos ofereceu local para a revisão dos filmes. A Labocine nos deu desconto para a realização de cópias coloridas. E assim, aos poucos, as propostas foram se afinando e foi possível realocar alguma verba para a produção de novas cópias a serem exibidas na retrospectiva.

Um fator que complicaria muito nosso trabalho de pesquisa dos materiais da obra de Rogério era a dispersão dos mesmos e a reapropriação de imagens que caracterizaram o próprio processo criativo do diretor. Esses eram dois fatores interligados. Por um lado, os materiais de Rogério ainda estavam em processo de organização desde sua morte, em 2004. Grande parte de seu acervo havia chegado à Cinemateca Brasileira, em uma tentativa da família do diretor de concentrar sua obra em um único arquivo fílmico. Mas mesmo esse material já reunido na Cinemateca Brasileira, ainda se encontrava em processo de identificação e catalogação, pois sua entrada na instituição era muito recente. Além disso, havia materiais do diretor em outros acervos, pois ao longo de sua vida Rogério frequentou diferentes cinematecas à procura de imagens de arquivo para seus filmes, e também utilizando o espaço das instituições para trabalhar, trazendo assim seus materiais para esses espaços.

“(…) como o Rogério estava sempre nesse processo de recriação, e esse processo dependia das cinematecas e dos arquivos, e ele estava operando na faixa do arquivo, do filme de arquivo, da montagem, então, o Sganzerla era um rato de cinemateca no sentido pleno da expressão. Porque a cinemateca era manancial de material, material dele e de outros.” (LION, entrevista, 2007).

Por outro lado, Rogério era um montador e alguns de seus novos filmes partiam da reutilização e remontagem de materiais de seus filmes anteriores. Essa reapropriação de imagens, que caracterizava o próprio processo criativo do diretor, levou a perda dos negativos originais de alguns de seus filmes e, até mesmo, a realização de mais de uma versão para uma mesma obra.

“E ele não era uma pessoa exatamente ignorante em relação às questões de conservação. Ele sempre prezou pela obra, ele sempre procurou botar nas cinematecas, etc, e cuidava disso pessoalmente. Mas quando o desejo criativo aflorava de uma forma mais clara, mais definitiva, ele acessava esses materiais, passando a trabalhar diretamente neles, mutilando-os de um lado, e reconfigurando-os de outro. Então hoje, isso vira uma espécie de um quebra-cabeça, sobretudo em relação ao Orson Welles, tudo que gira em torno do Orson Welles: *Nem Tudo é Verdade*, *A Linguagem de Orson Welles*, *Welles no Rio*, *Tudo é Brasil*. É muito difícil identificar a fonte de um e de outro, como que um foi trabalhado no outro, o quê que foi retirado de um e passou pro outro, etc.” (HEFFNER, entrevista, 2007).

Um exemplo de um filme que perdeu seu negativo original é o curta *Noel por Noel*, cujo negativo suspeita-se ter sido reutilizado no média *Isto é Noel*. Analisando os dois filmes plano a plano, encontram-se no média-metragem as mesmas sequências de imagens de arquivo, por vezes com a mesma ordenação e duração, utilizadas anteriormente no curta. E o negativo desse último, *Noel por Noel*, não foi encontrado durante nosso trabalho na retrospectiva, que contou com uma pesquisa de seis meses e abrangeu arquivos de Santa Catarina a Bahia. Devido a essa intensa pesquisa; ao depoimento de todas as pessoas com quem conversamos sobre o assunto; ao fato concreto do negativo de *Noel por Noel* ter sido retirado da Cinemateca Brasileira pelo próprio Rogério Sganzerla em 1990, ano do lançamento de *Isto é Noel*; à análise plano a plano de ambos os filmes; enfim, por tudo isso podemos concluir que o negativo do curta foi remontado e inserido na realização do média-metragem.

“Bom, isso que você fala do *Noel*, eu não tenho dúvidas: que o *Noel por Noel* está dentro do *Isto é Noel*, assim como, *O linguagem de Orson Welles* está dentro do *Nem tudo é verdade*, que está dentro do *Tudo é Brasil*, e não sei por que não foi parar um pedacinho também no *O signo do caos*. (risos) Deve ter passado na trave, aposto quanto você quiser que ele pensou nessa hipótese.” (...)

“A única possibilidade de criação para o Rogério seria, na cabeça dele, através da recriação dos materiais. O que aliás é a maior prova de como o Rogério era um artista moderno. Agora o que tinha que ter acontecido? Se fosse em um país moderno, o Rogério teria feito contratipo de todos os materiais e trabalharia o contratipo. Só que como isso não era possível, o que o Rogério vai fazer? O Rogério era um criador. É o papo do assassinato cultural: é melhor que os filmes antigos morram do que ele morra como cineasta. E ele era uma cara construtivo, ele pensava pra frente, ele achava que se aos 21 anos ele tinha feito o *Bandido*, aos 45 ele estava preparado pra fazer coisa muito melhor.” (LION, entrevista, 2007).

Dessa forma, era muito difícil, sem a presença de Rogério, saber ao certo: onde se encontravam os negativos originais de cada filme? Existiam ou já haviam sido remontados e/ou incorporados a outros filmes (ou a novas versões do mesmo filme)? Tais questões complicavam efetivamente o trabalho de produção de cópias da mostra. Mas para fazer o projeto da *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos* acontecer, queríamos unir esforços para enfrentar essa desorganização intrínseca à obra de Sganzerla. Queríamos trazê-la para o seu público sem restrições, mas sabíamos que nossas principais dificuldades vinham das próprias características do processo de criação e produção do diretor homenageado.

Ainda teríamos que driblar as dificuldades orçamentárias de um projeto que tinha verba para se realizar apenas como uma mostra das cópias então disponíveis em

acervos. Sabíamos de antemão que não teríamos verbas para investir em soluções ideais, efetivas e, invariavelmente, mais custosas<sup>26</sup>. Mesmo assim, tal projeto não queria ser uma simples mostra de exibição, pretendia descobrir filmes perdidos, duplicar filmes prestes a se perderem, enfim, contribuir de alguma forma para a sobrevivência e o resgate da obra do diretor como um todo. A recepção da família de Rogério foi sempre muito positiva; Helena, Sinai e Djin<sup>27</sup> acreditavam no projeto e também estavam em um esforço pessoal de organizar a obra do marido e pai (respectivamente), desde sua morte em 2004. A intenção era reviver a presença de Sganzerla através do símbolo que o traduzia: sua obra completa – ou a mais completa reunida até então.

---

<sup>26</sup> Como, por exemplo, a feitura de internegativos ou másteres, processo bem mais caro do que a simples copiagem de um negativo. Quando um filme só tem uma cópia como matriz, é fundamental produzir um contratipo (internegativo) dessa cópia, para obter uma nova matriz e garantir sua sobrevivência. Mas tal processo tem um custo elevado.

<sup>27</sup> Helena Ignez é viúva de Rogério Sganzerla e mãe de suas duas filhas, Sinai e Djin Sganzerla. Atriz, Helena obteve destaque com sua atuação no filme do Cinema Novo, *O padre e a moça*, antes de se tornar musa do Cinema Marginal e, principalmente, dos filmes de Rogério, como em *A mulher de todos*. A atriz foi grande parceira dos projetos do cineasta, como a produtora Belair.

## 4

### O acesso à obra de Rogério Sganzerla: “cinema do caos”

#### 4.1.

##### Acesso e restrição, acesso e exibição

Antes de tratar propriamente do acesso à obra de Rogério Sganzerla e o processo de produção de sua retrospectiva, quero levantar rapidamente algumas questões mais gerais sobre acesso e restrição. Tais questões são fundamentais para promover uma aproximação de tal tema à sua vivência mais cotidiana no contato entre arquivistas e produtores e trazer assim uma compreensão mais efetiva das dificuldades que se colocam. Dessa forma, pretendo abordar a delicada relação de forças que se estabelece entre produtores e acervos: por um lado a vontade de exhibir filmes, por outro a responsabilidade pela conservação das obras para as próximas gerações. É dessa relação que surge algumas restrições de acesso, tendo em vista que o principal fator de desgaste de um filme é, além do tempo, o seu uso.

O trabalho de conservação de filmes lida intensamente com esse paradoxo: por um lado, esse trabalho só existe para assegurar o acesso permanente às obras e sem esse objetivo ele não faria sentido, por outro, assegurar um acesso permanente implica em algumas restrições aos filmes que nem sempre têm, além de cópias, materiais originais (matrizes) salvaguardados. Para essas obras, cujas cópias muitas vezes são também suas matrizes, a própria finalidade do filme de ser exibido e visto<sup>28</sup> é um fator que acelera em muito sua degradação e pode até mesmo provocar sua perda em definitivo. Cada passagem da película por um projetor danifica fisicamente o material e muitas vezes, pelo uso de produtos oleosos, acelera seu processo químico de deterioração.

Os projetores 35mm e 16mm utilizados ordinariamente nas salas de cinema possuem um sistema mecânico de tração. Grifas se engatam nas perfurações laterais da

---

<sup>28</sup> Finalidade sem a qual sua existência não faria sentido, como coloca o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro: “O CPCB também acredita que um filme somente existe no momento em que é visto: de nada adianta recuperar/ restaurar uma obra cinematográfica e devolvê-la para as prateleiras das cinematecas. Daí, a idéia da “Cinemateca Viva”, isto é: após restaurá-lo, fazer o filme voltar às telas com cópias novas, para que todos se vejam no espelho do nosso passado.” (BRANDÃO, **Painel de Entrevistas**, In: *Contracampo* 34).

película puxando o filme quadro a quadro. Uma forte tensão é aplicada sobre as perfurações para que o filme esteja em movimento e, assim, seja exibido. Este movimento é contínuo e feito 24 vezes durante um segundo, na velocidade padrão de captação em cinema. Nessa velocidade, quando um filme escapa aos dentes do rolete de tração (grifas) que o movimentam, 24 fotogramas por segundo podem ser atingidos por esses roletes, danificando as laterais ou, até mesmo, o centro da imagem. Em casos como esse, se costuma dizer que as grifas “mastigam” ou “picotam” as perfurações do filme.

Equipamentos sem manutenção, mal ajustados ou sem lubrificação, podem aumentar inadequadamente a tensão aplicada sobre um filme. Além da elevação da pressão nas perfurações, o correr do filme em um projetor mal balanceado, somado a uma simples falta de limpeza das janelas, pode provocar riscos na película. Cada filme projetado significa em média dois mil metros de película que passam pela janela do projetor. Essa passagem que ocorre em alta velocidade gera um atrito eletroestático, que facilita o depósito de poeiras e partículas, trazidas pela própria película, em algum sulco microscópico da janela do projetor. Ao longo da projeção, a barragem desses elementos torna seu acúmulo uma espécie de grão maior que, preso a janela do projetor, risca o filme quando este passa.

A prática do rolo único<sup>29</sup>, muito usada pelos projetionistas em geral agrava ainda mais a produção de riscos. Os rolos montados têm uma metragem extensa, são muito pesados, elevando assim o atrito na passagem do filme pela janela e, conseqüentemente, no contato com os grãos que provocam os riscos. O ideal para resolver tal problema, seria limpar a janela do projetor a cada exibição realizada, e evitar o uso de produtos oleosos – como óleos, graxa, vaselina, parafina – que contribuem consideravelmente para aglomeração de detritos. Além de criar um microambiente favorável para o depósito acumulativo de poeiras e micropartículas, a oleosidade desses produtos empregna na película contribuindo para sua deterioração química<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Um filme 35mm é composto em média de quatro a seis rolos de 20 minutos cada. Quando a sala de projeção possui dois projetores, tais rolos podem e devem ser exibidos separadamente, sofrendo sua junção na passagem de um projetor para o outro. Mas grande parte dos projetionistas prefere a prática do rolo único, na qual os rolos são montados em um carretel maior, para diminuir as passagens de um projetor ao outro e a necessidade de que seu operador esteja atento ao final de cada rolo e a narrativa do filme.

<sup>30</sup> Como por exemplo, o desprendimento de ácido acético, pior forma de deterioração química do suporte de acetato de filmes, conhecida como “síndrome do vinagre”. Tal processo de deterioração é irreversível e

Além dos problemas colocados acima, a falta de manutenção de projetores implica outras circunstâncias arriscadas, como a interrupção da projeção. A película cinematográfica é composta basicamente de um suporte plástico flexível, que dá sustentação física a uma emulsão – camada de gelatina que mantém estável os grãos de prata e/ou corantes, substâncias formadoras da imagem. Uma pausa durante a projeção de um filme acarreta que um determinado trecho da película, aquele que estava passando no momento exato da interrupção, fique parado na janela do projetor. O suporte plástico em contato prolongado com o calor da lâmpada do projetor começa a desmanchar e se retorcer, como qualquer plástico aquecido. Como a lâmpada do projetor é bem intensa para gerar uma projeção luminosa e nítida, ela emite muito calor e uma simples parada da projeção pode significar a perda de um trecho considerável de fotogramas da cópia exibida.

Por tudo isso, cinematecas e arquivos costumam separar os materiais entre cópias de difusão e cópias de preservação. Tendo em mente o que foi colocado anteriormente no item 3.1. do segundo capítulo, a diferença é muito simples: uma cópia de preservação é aquela que é considerada a matriz de um filme, seja por inexistência ou pelo alto grau de deterioração dos materiais originais – principalmente do negativo original. Tal cópia, portanto, não pode ser exibida para evitar danos ao único material restante de um título, ou seja, evitar danos irreparáveis à fonte exclusiva para sua reprodução e sobrevivência<sup>31</sup>. Já uma cópia de difusão é aquela que pode ser exibida sem comprometer a existência da obra, pois outros materiais (negativo original, másteres, contratipos, cópias) do filme se encontram em boas condições de preservação e habilitados a um processo de duplicação rigoroso.

A questão que me interessa destacar aqui, é a grande dificuldade em fazer produtores e diretores de cinema entenderem a importância dessa classificação para o sucesso da árdua tarefa de conservar um filme. Exibir uma cópia de preservação, por exemplo, é uma ação que traz conseqüências graves, e pode acarretar inclusive a perda definitiva de um título, caso este não tenha nenhum outro material completo. Uma exibição agora, infelizmente, pode impedir o contato efetivo do público com o filme

---

tem vários estágios, pode ser no máximo retardado por ações paliativas, mas ao seu fim destrói completamente o filme.

<sup>31</sup> A longo prazo a reprodução de um filme é a única forma de sobrevivência deste. Pois mesmo preservado em condições ideais de temperatura, umidade e exaustão, a película cinematográfica tem uma duração físico-química longa, porém limitada. Como já colocado no item 3.1 dessa monografia, toda reprodução deve ser realizada de maneira muito criteriosa, e se possível sempre a partir dos materiais originais do filme, para garantir ao máximo a fidelidade técnica e artística à obra original.

para sempre – seja por acelerar seu envelhecimento, seja por mutilá-lo. Dentro de uma política e uma consciência de preservação, esse risco não pode ser cogitado.

Para manter um acervo dentro de condições de preservação razoáveis que possibilitem sua duração a longo prazo, uma cinemateca ou um arquivo precisam destinar grandes verbas para um investimento em reservas climatizadas (ver item 3.1). Mesmo após o estabelecimento arquitetônico de tais reservas, outras demandas custosas se fazem necessárias, tais como: o controle da variação de temperatura e umidade feito por sistemas computadorizados; o abastecimento ininterrupto de energia para os aparelhos (refrigeradores, desumidificadores, exaustores); a manutenção do acervo pela equipe através da revisão periódica dos materiais em mesas enroladeiras<sup>32</sup>; o gerenciamento e controle do estágio de deterioração dos materiais, garantindo o deslocamento físico dos filmes que iniciem seu processo de deterioração para reservas com esse fim; a substituição dos invólucros e latas velhas; a copiagem ou restauração de materiais que não possam mais esperar por esses processos.

Por tantas demandas e pela grande extensão do trabalho<sup>33</sup> com o acervo, a duplicação de materiais é priorizada no caso das matrizes – como negativos originais, contratipos ou másteres. A produção de cópias de difusão se torna secundária na ordem de prioridades de preservação, devido às dificuldades – principalmente financeiras – das cinematecas em produzir novos materiais e conseguir preservar os já existentes. Assim, a difusão das coleções acaba se restringindo as cópias de exibição já existentes e, nesse sentido, a parceria com produtores de eventos de difusão é muito bem-vinda, posto que esses têm interesse direto na feitura de materiais para exibição pública. Produzir cópias novas (mesmo que seja uma só), ação possível em um evento de exibição com patrocínio, é transcender a dimensão casual de sua produção a partir da feitura de um bem real e mais duradouro, inserindo tal evento de forma relevante no contexto de preservação da nossa memória cinematográfica. Claramente, é dar um retorno concreto à salvaguarda do patrimônio que se está exibindo.

---

<sup>32</sup> Mesa enroladeira horizontal é uma mesa própria para o visionamento de filmes em película. Ela possui dois pratos giratórios com uma distância entre esses, para que o filme corra de um prato ao outro e assim seja possível observar cada trecho de película do rolo de filme seguidamente sem que haja qualquer pressão no mesmo. O fato do filme ser desenrolado e enrolado horizontalmente e sem a utilização de roletes dentados previne danos a película.

<sup>33</sup> Quando falo da extensão do trabalho, quero me referir à dimensão dos acervos audiovisuais. A Cinemateca Brasileira tem em seu acervo em torno de 200mil rolos. Mesmo um acervo relativamente menor, como o da Cinemateca do MAM, trabalha com algo em torno de 40mil rolos.

Além disso, quando o projeto de uma homenagem tem em mente mostrar os filmes de um determinado autor, é preciso também levar em conta a qualidade das cópias que serão vistas pelo público. Imagino que uma homenagem não se interesse em produzir novas cópias apenas para completar a filmografia e a grade de programação de um evento, mas também para mostrar os filmes com cópias que façam jus às obras em evidência.

“É muito mais fácil você conseguir recursos para copiagem de coisas para a circulação de mostras, é muito mais fácil do que pedir recursos para constituição de depósitos, compra de equipamento, que são coisas discretíssimas, ninguém vê, não tem transparência para o patrocinador. Ao mesmo tempo eu acho muito importante conscientizar esses patrocinadores de evento como o Centro Cultural Banco do Brasil, de que fazer mostra, homenagear um cineasta implica também em participar da preservação da obra do cineasta. Não adianta fazer uma homenagem ao Walter Lima Junior e exibir cópias em frangalhos, isso não é homenagear ninguém.” (SOUZA, **Políticas brasileiras de preservação e restauração cinematográfica: entrevista com Carlos Roberto de Souza**, In: *Contracampo* 34).

#### 4.2.

#### **O que estava disponível?: entender o caos**

A primeira lista dos filmes de Rogério Sganzerla, obtida a partir de um diálogo com a família do diretor e de uma consulta primeiramente informal aos acervos, não era exatamente a mesma que exibimos na programação completa da mostra ao fim do trabalho. A pesquisa de cópias nos levou a descobrir informações que estavam dispersas sobre filmes de Rogério, e aos poucos conseguimos juntá-las. Como ponto de partida tínhamos a filmografia do diretor, aqui exposta incompleta como em nossa primeira tabela, e informações completas apenas sobre os filmes indicados na figura abaixo:

Figura 2 - Filmes de Rogério Sganzerla / Informações em março 2005

Ano	Filme	Informação
1966	Documentário	x
1968	O bandido da luz vermelha	x
	História em quadrinhos ( <i>comics</i> )	x
	Quadrinhos no Brasil	
1969	A mulher de todos	x
1970	Sem essa, Aranha	x
	Copacabana <i>mon amour</i>	x
	Carnaval na lama (Betty Bomba, a exibicionista)	
	A miss e o dinossauro	
1971	Fora do baralho	
1976	Viagem e descrição do rio Guanabara por ocasião da França Antártica	
1977/86	Ritos populares- umbanda no Brasil	
1977	Mudança de Hendrix	
	O abismo	x
	Welles no Rio	
1981	Noel por Noel	x
	Brasil	x
	A cidade do salvador (petróleo jorrou na Bahia)	
1983	Irani	
1986	Nem tudo é verdade	x
1990	Isto é Noel	x
	Anônimo e incomum	
	A linguagem de Orson Welles	
1991	Newton Cavalcanti: a alma do povo vista pelo artista	
1992	Perigo Negro (5º episódio de Oswaldianas)	x
1998	Tudo é Brasil	x
2003	Informação: H. J. Koellreuter	
	O signo do caos	x

No processo de produção da mostra, o mais difícil era descobrir informações coerentes sobre materiais dos filmes que não tinham cópias de exibição disponíveis em acervos. Somente a partir de uma listagem precisa sobre quais materiais, originais ou não, teriam cada título da filmografia, é que poderíamos pensar de que maneira iríamos trazê-los para o contato com o público. De alguns desses filmes sem cópia combinada<sup>34</sup>, foram encontrados materiais de imagem mas não de som em película, em outros casos percebemos que os rolos estavam incompletos, ou deteriorados a ponto de não conseguirem ser identificados, ou mesmo em bom estado embora não identificados.

<sup>34</sup> Cópia combinada: cópia com imagem e som. Pode existir cópia só com imagem, no caso de filmes mudos, por exemplo.

Portanto, eram múltiplos os problemas com os filme de Rogério, mas forte também a nossa vontade em superá-los.

Devido à dispersão do material do diretor (ver item 3.4 no capítulo anterior), nos confrontávamos com a dificuldade de sistematizar as informações sobre os títulos, para chegar de fato a alguma conclusão final. Isso ocorria por conta de uma incerteza constante, fruto dessa dispersão: ainda nos faltaria algum acervo para procurar outros materiais? Essa incerteza nos levou a um percurso extenso de arquivos, de Santa Catarina até a Bahia. Encontramos materiais de Rogério em diversos acervos: MIS-SC (Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina); DIMAS (Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia); em São Paulo, Cinemateca Brasileira e MIS-SP (Museu da Imagem e do Som de São Paulo); no Rio de Janeiro, Cinemateca do MAM, CTAv (Centro Técnico Audiovisual), Templo Glauber, Riofilme e Rioarte<sup>35</sup>. Fora outras fontes, como: família, amigos e profissionais/parceiros de trabalho.

Pela importância desse cineasta, entendíamos que sua filmografia merecia estar organizada, se não unificada em um mesmo acervo, ao menos mapeada. Sem uma mínima catalogação de um acervo fica muito difícil garantir sua sobrevivência, já que não é possível visualizar um mapeamento global dos materiais existentes e do estado de cada um deles e, dessa forma, planejar a sua conservação de acordo com as necessidades mais urgentes. No caso do acervo de Rogério percebemos, a partir de nossa pesquisa, o quanto complicado seria unificá-lo em um só arquivo. Estava claro também que essa missão não era o nosso objetivo, até porque, legalmente ela só poderia ser realizada pelos detentores dos direitos das obras do diretor – no caso sua família. Mas ao descobrir a localização de cada filme e dos materiais que cada um tinha<sup>36</sup>, mesmo que dispersos por diferentes acervos, transferimos essas informações obtidas para a família de Rogério. Da mesma forma farei aqui.

Em 2005, a melhor situação que verificamos era a dos longas-metragens de Sganzerla, dos quais a maioria se encontrava localizada ou, nos piores casos, tínhamos informações precisas sobre a existência ou não de seus materiais originais. Dos 11 longas do diretor, cinco obtiveram novas cópias produzidas pelo laboratório da Cinemateca Brasileira para o 22º festival de Turim. Em 2004, tal festival realizou uma

---

<sup>35</sup> Nossa procura se deu também em acervos onde não encontramos nenhum material de Rogério, tais como: MIS Bahia, Cinemateca do Museu Guido Viaro em Curitiba, Arquivo Nacional, entre outros.

<sup>36</sup> Ação imprescindível em nosso trabalho de produção de uma revisão completa da obra desse autor.

pequena homenagem a Rogério Sganzerla, na qual a curadoria privilegiou seus longas mais conhecidos: *O bandido da luz vermelha*; *A mulher de todos*; *Sem essa, Aranha*; *Copacabana mon amour* e *O abismo*. Para essa homenagem na Itália a Cinemateca Brasileira produziu também novas cópias dos curtas *Brasil* e *Documentário*, e do média-metragem *Isto é Noel*.

Todos os títulos acima citados estão depositados no acervo da Cinemateca Brasileira e possuem, além de cópias de exibição, alguma matriz de preservação (negativo original, contratipo ou máster) – o que os retiraria de uma faixa de prioridade do ponto de vista da conservação dos materiais. Mesmo *O bandido da luz vermelha*, que tem dois másters além do negativo original, teve uma nova cópia produzida pela Cinemateca Brasileira, com legendas em inglês, para o evento. No caso de Turim, as cópias produzidas se guiaram menos por prioridades relativas à conservação dos filmes, e mais pelo recorte da curadoria que focava as obras mais conhecidas da filmografia do diretor. O curta *Documentário* foi o caso em que realmente ocorreu uma interferência maior segundo critérios de deterioração, pois seu negativo de som passou por um processo de tratamento digital no laboratório da Cinemateca Brasileira e, a partir dessa nova matriz, se produziu uma nova cópia<sup>37</sup>.

Em alguns casos, a nova copiagem trouxe ganhos, como em *A mulher de todos*, que teve recuperado na nova cópia as viragens coloridas originalmente pensadas pelo diretor, ou *O abismo*, filme cuja única cópia de exibição era muito antiga e desgastada, da época de sua distribuição pela Embrafilme, e que ganhou uma nova cópia feita a partir de seus negativos originais. Mas no caso de filmes como *Sem essa, Aranha*, que tem duas versões – uma original feita em 1970 e outra remontada em 1997, para ser exibida em TV – o momento não foi aproveitado para garantir a preservação de ambas as versões, como explica melhor Hernani Heffner em entrevista sobre o tema:

“(...) no caso do *Sem essa, Aranha* a mostra (de Turim) se contentou a duplicar o negativo original na versão definitiva do filme, e não na versão original. (...) Até 97 ele existia na versão original e em função da possibilidade de uma venda pra televisão, o Rogério foi e remontou e retirou elementos que, por exemplo, uma censura, mesmo que indireta, iria reclamar, como: nudez, palavões, enfim, outras coisas. (...) (...) O que estava implicado aí é que da montagem original só sobrou uma cópia 16mm, não sobrou mais nada. Então pra recuperar a montagem original hoje em dia, tem que fazer um internegativo, tem que fazer uma nova cópia e, eventualmente, dependendo da qualidade dessa cópia (original) – se ela desbotou, se o som está distorcido, etc – tem

<sup>37</sup> Ver entrevista completa no anexo III desta monografia: Entrevista com Hernani Heffner.

que fazer intervenções mais pesadas pra recuperar, digamos assim, a natureza do seu caráter original.(...)

(...) Isso não foi feito na mostra de Turim. Não sei se por falta de dinheiro, por desconhecimento, enfim, o fato é que eles levaram e reproduziram uma versão que não é a versão original do filme, que é a versão definitiva do diretor. Isso cria aí um problema de leitura histórica e de preservação. A rigor, você tem que preservar as duas versões e, no fundo, só uma agora está preservada, a outra não. A outra sobrevive por um único elemento (a cópia 16mm), o que é relativamente sério, relativamente grave, na medida em que essa circunstância no Brasil quase sempre leva ao desaparecimento ou a perda de parte da obra.” (HEFFNER, entrevista, 2007).

Dentre os outros seis longas-metragens que compõem a filmografia do diretor, três se encontravam em uma boa situação e outros três nem tanto. Para começar por aqueles com melhores notícias, de *Nem tudo é verdade* constavam duas cópias de exibição em diferentes acervos, uma em 16mm no CTAv e outra em 35mm na Cinemateca Brasileira – onde também estava depositado seu negativo original. Os outros dois em melhor situação foram *Tudo é Brasil* e *O signo do caos*, seus filmes mais recentes, que foram acessados no acervo de sua distribuidora, a Riofilme, onde se encontravam cópias de exibição de ambos.

Sobre o negativo original de *O signo do caos* não pesquisamos sua localização na época, pois como o filme ainda não havia sido lançado comercialmente, acreditávamos que o negativo ainda estaria com a Riofilme ou até mesmo na Labocine (laboratório cinematográfico no Rio de Janeiro). Mas hoje, em 2007, já se sabe que todos os materiais de *O signo do caos* seguiram para o acervo da Cinemateca Brasileira, e provavelmente seu negativo original teve o mesmo destino. Quanto aos negativos originais de *Tudo é Brasil*, eles estão depositados na Cinemateca Brasileira, porém, curiosamente, este também é um filme de Rogério com duas versões. *Tudo é Brasil* possui uma cópia na Cinemateca Brasileira que é levemente diferente da cópia da Riofilme – uma das duas possui um prólogo com imagens de Carmem Miranda e a outra não. Um caso que como *Sem essa, Aranha*, precisará ser cuidadosamente trabalhado para que se garanta a preservação de ambas as versões do filme a longo prazo.

Assim, faltam três longas para completar o total dos 11. Esses últimos três estavam em situação crítica, eram eles: *Carnaval na lama*, *A miss e o dinossauro* e *Fora do baralho*. *Carnaval na lama* estava com negativo original localizado, porém esse se encontrava em vias de iniciar um processo de restauração no laboratório da Cinemateca Brasileira, devido ao seu avançado estado de deterioração. O que complicava muito o caso desse filme era que não havia nenhuma cópia de *Carnaval na lama*, também

conhecido como *Betty Bomba – a exibicionista*, como referência para o processo de restauração de seu negativo. O que disseram as fontes em 2005 foi que a cópia de *Carnaval na lama* existente na Cinemateca do MAM foi enviada em 1992, a pedido do próprio Rogério, para o *musée Jeu de Pomme* para ser exibida em um evento sobre Cinema Marginal. Enviada via transportadora aos cuidados de Catherine David, a cópia jamais foi devolvida.

Dos outros dois, *A miss e o dinossauro* – espécie de *making-of* dos filmes da produtora Belair, rodado em super 8 e exibido na época rolo a rolo sem uma ordem pré-definida e com um som adicionado apenas no momento da projeção – encontrava-se parcialmente localizado, pois alguns rolinhos de super 8 estavam com Helena Ignez. E, por fim, *Fora do baralho*, era um filme que todas as fontes diziam estar desaparecido há algum tempo e sobre o qual realmente não identificamos materiais que pudéssemos afirmar ser deste filme. Concluímos, portanto, o panorama inicial da situação dos 11 longas-metragens de Rogério Sganzerla.

A situação dos curtas-metragens não era tão simples de diagnosticar quanto a dos longas. Dos 17 títulos curtos dirigidos por Rogério, entre filmes e vídeos, apenas *Brasil e Documentário* haviam sido copiados para a mostra de Turim, como já citado, e tinham seus materiais – tanto matrizes quanto cópia de exibição – depositados na Cinemateca Brasileira. Outros cinco possuíam algum material completo rapidamente localizado em acervos, eram eles: *História em quadrinhos (comics)*; *A linguagem de Orson Welles*; *Perigo negro* – 5º episódio do longa *Oswaldianas*; *Noel por Noel* e *Viagem e descrição do rio Guanabara por ocasião da França Antártica*.

Desses, *História em quadrinhos (comics)*, *Perigo negro* e *A linguagem de Orson Welles*, possuíam cópias de exibição e matrizes – respectivamente, os dois primeiros tinham como matriz o negativo original (na Cinemateca Brasileira) e o último tinha como matriz uma cópia de preservação (no CTAv). *Noel por Noel* tinha somente uma cópia única no CTAv, mas se supunha a existência de seu negativo original, ainda não confirmada pela base de dados de nenhum acervo. Caso não encontrássemos esse negativo, se confirmaria que a cópia única disponível no CTAv era a matriz desse curta. Por fim, *Viagem e descrição do rio Guanabara por ocasião da França Antártica* tinha o negativo original completo, em bom estado e localizado na Cinemateca Brasileira para ser copiado, pois não tinha nenhuma cópia.

Os outros 10 curtas-metragens restantes do quadro total de 17 se dividiam em quatro vídeos e seis curtas. A família de Rogério sabia onde poderíamos buscar os vídeos: *Anônimo e incomum* estava disponível no acervo da Rioarte; *B2*<sup>38</sup> depositado no acervo da Cinemateca Brasileira; *Os deuses do Juruá* encontrava-se com a própria família; e *Informação: H. J. Koellreuter*, que tinha sua cópia final ainda no *hd* da ilha de edição de Marina Weis, montadora do filme. Quanto aos seis curtas, a princípio não possuíamos nenhuma informação concreta sobre seus materiais e paradeiros ou, quando havia, eram apenas pistas confusas. Tais curtas eram: *Quadrinhos no Brasil*; *Ritos populares – umbanda no Brasil*; *Welles no Rio*; *A cidade do salvador – petróleo jorrou na Bahia*; *Irani* e *Newton Cavlacanti: a alma do povo vista pelo artista*. Desses filmes trataremos detalhadamente mais à frente, em uma análise caso a caso.

Para finalizar esse primeiro panorama, cito os três médias-metragens, completando assim a filmografia de Rogério Sganzerla: *Isto é Noel*, *Mudança de Hendrix* e *América – o grande acerto de Vespúcio*. *Isto é Noel* teve uma cópia nova produzida para Turim e suas matrizes estavam armazenadas na Cinemateca Brasileira. *Mudança de Hendrix* integrou o grupo dos filmes que, a primeira vista, não tínhamos nenhuma informação de fato. E, para terminar, o vídeo *América – o grande acerto de Vespúcio*, que nos foi disponibilizado para a mostra pela família de Rogério, às vésperas da realização do evento.

### 4.3.

#### O que foi produzido: organizar o caos

A produção de cópias da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos* ocorreu ao longo de seis meses, com mais afincos nos últimos dois. Inicialmente o contato da produção com as cinematecas e acervos se deu por telefone e *e-mails*, mas com a aproximação da data de início do evento e a explicitação da amplitude do projeto e suas intenções, as relações com os arquivistas foram se intensificando. Sentimos assim uma abertura para, cada vez mais, aprofundar as pesquisas de cópias, inclusive visitando os arquivos e verificando o estado dos materiais de Rogério pessoalmente. No Rio de

---

<sup>38</sup> Esse curta é um trabalho de montagem de Rogério com as sobras de *O bandido da luz vermelha*.

Janeiro, isso se deu mais cedo e de forma mais natural por ser uma mostra de produção carioca. Periodicamente nos dirigíamos à Cinemateca do MAM para conversar com Hernani Heffner, chefe do acervo, que conheceu Rogério e nos ajudou, sempre e de forma incomparável, a decifrar os enigmas da obra de nosso homenageado. No Rio visitamos também o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e, com a ajuda de Rosângela Sodré, assistimos a algumas cópias para verificar quais eram seu estado.

Quando o contato entre produtores e arquivos já estava mais consolidado, fomos a São Paulo para visitar a Cinemateca Brasileira, local onde estava depositada a maior parte do acervo do diretor em questão. Nossa visita se deu depois de alguns meses de trocas de *e-mails* com o setor de difusão de filmes e devido, principalmente, ao fato dessa equipe ter nos informado que uma parte do acervo de Rogério havia chegado à cinemateca há apenas um ano e que, portanto, alguns materiais ainda não tinham sido identificados e catalogados. O acervo de Rogério depositado na Cinemateca Brasileira é extenso, mas a principal característica que dificultava sua incorporação ao acervo era a grande quantidade de sobras, rolos únicos e materiais soltos ou não identificados. Isso exigiria um trabalho demorado de visionamento dos materiais em uma mesa enroladeira para se identificar basicamente que filmes e que materiais eram aqueles.

Luciana Araújo, funcionária da Cinemateca Brasileira na época, foi convidada a fazer parte da equipe da mostra iniciando o trabalho de reconhecimento desses materiais intocados até então. A participação dela, idéia que pôde se concretizar em um contexto de parceria entre a produção da retrospectiva e a equipe da cinemateca, beneficiava a ambos. Ganhavam os produtores por um lado, pois tal função era fundamental para agilizar o andamento da pesquisa de cópias do evento, e a cinemateca por outro, pois era mais uma pessoa trabalhando na identificação dos materiais recém chegados. Remunerada pela mostra, Luciana visionava na cinemateca os materiais sem referência escrita na lata ou na ponta do rolo do filme. Sua busca era voltada, principalmente, para os curtas, longas e médias-metragens sobre os quais tínhamos informações menos concretas<sup>39</sup>. Assim, já iniciado esse trabalho de reconhecimento e mapeamento da parte do acervo de Rogério que ainda não estava identificada, nossa visita à Cinemateca

---

<sup>39</sup> Como já citados anteriormente, eram seis curtas: *Quadrinhos no Brasil; Ritos populares – umbanda no Brasil; Welles no Rio; A cidade do salvador – petróleo jorrou na Bahia; Irani e Newton Cavalcanti: a alma do povo vista pelo artista*. E os longas eram três: *A miss e o dinossauro; Fora do baralho e Carnaval na lama*. E média-metragem, apenas um: *Mudança de Hendrix*.

Brasileira se tornou muito mais produtiva, posto que já sabíamos quais materiais analisaríamos prioritariamente na mesa enroladeira.

De fato, foi naqueles materiais ainda não incorporados ao acervo da Cinemateca Brasileira e, portanto, sem identificação, que encontramos a possibilidade de trazer ao público algumas raridades. Nos materiais visionados encontramos: outros rolinhos super 8 do longa *A miss e o dinossauro*; um trecho de positivo 16mm que parecia ser do longa *Fora do baralho*; um contratipo de imagem do curta *Ritos populares – umbanda no Brasil*; um positivo de imagem do curta *Irani*; e uma cópia com som magnético que parecia ser do média-metragem *Mudança de Hendrix*. Reconhecemos tais filmes a partir de basicamente três ações: uma descrição plano a plano desses materiais minuciosamente visionados, que foi utilizada para descrever o conteúdo (personagens, ambientes, iluminação, cor, etc) visto; conversas com a família, amigos de Rogério e pesquisadores que já tinham assistido a esses filmes para cotejar suas recordações ao que tínhamos anotado; e a comparação com vídeos dos mesmos materiais, quando havia, ação que era definitiva para confirmar se se tratava ou não do mesmo filme.

Assim, ao concluirmos que tais materiais eram de fato dos filmes que buscávamos<sup>40</sup>, algumas questões mais complexas começaram a se aparecer. Queríamos resgatar tais filmes para exibí-los na mostra, mas isso só poderia acontecer dentro das possibilidades e limitações que ofereciam o estado dos materiais que ainda existiam de cada filme. Seria muito difícil, sem um pesado investimento financeiro que permitisse uma restauração de fato, produzir uma boa cópia de filmes cujo material-matriz não estava em tão bom estado. E exibir tais filmes significava, em alguns casos, trazê-los pela primeira vez ao conhecimento do público, já que alguns desses títulos tinham sido produzidos em circunstâncias que não possibilitaram muitas exibições. Isso nos trazia dúvidas, até que ponto o material que apresentaríamos ao público seria de fato fiel à obra realizada por Rogério?

Ponderávamos, no entanto, que talvez aquela retrospectiva fosse uma última chance de trazer em conjunto aqueles registros ao público, mesmo que mais como documentos representativos da obra que Rogério realizou, do que como a obra em si. E partimos da premissa que o público, assim como nós mesmos produtores da mostra e fãs de Rogério, teria interesse em conhecer as obras do diretor apesar dos problemas, desde que esses fossem explicitados. Por conta da qualidade dos materiais que restavam de

---

<sup>40</sup> À frente descreverei filme a filme as soluções que tomamos em cada caso para recuperá-los e exibí-los.

alguns filmes ou pelo desgaste sofrido ao longo do tempo por tais materiais, era difícil garantir uma reprodução exatamente fiel a seu original – até porque, em muitos casos, não existia um original para servir como referência e parâmetro.

Fica claro que esses limites de recuperação das obras existiam em grande parte por causa dos fatores, aqui já comentados, que complicaram a conservação dos filmes de Rogério como um todo. Como já falamos aqui, a reutilização de seus próprios materiais para a realização de novas obras ou novas versões da mesma obra, desmontando assim os negativos originais de seus filmes anteriores (ou das primeiras versões lançadas), era uma prática que inviabilizava a matriz desses filmes, restringindo a sua sobrevivência às cópias existentes.

“(…) Ele (Rogério) fazia variações sobre o mesmo material, e isso significou o seguinte: a retirada sistemática de trechos dos filmes anteriores para compor uma nova obra. Então, as obras acabavam sobrevivendo muito mais por cópias do que pelos negativos originais, já que quase sempre ele atacava os negativos originais. E isso significava você perder a referência do material de base e ter que lidar com cópias que, às vezes, sobreviviam muito precariamente – algumas até incompletas, porque arrebatava aqui, arrebatava ali. (...)” (HEFFNER, entrevista, 2007).

A dispersão dos materiais dos filmes de Sganzerla – que muitas vezes eram retirados de um arquivo para serem retrabalhados nas moviolas de outro – também complicaria em muito a intenção de qualquer acervo em garantir a sobrevivência das obras. Os vários registros de saída e entrada dos materiais de Rogério, efetuadas por ele mesmo em diferentes acervos, mostram o quanto isso inviabilizava a estabilização (e, portanto, a conservação) de tais películas. Outros fatores, mais gerais, de ordem econômica se somaram a tudo isso de uma forma muito cruel: é difícil produzir cinema no Brasil, e Rogério não fazia parte de um grupo politicamente mais “bem colocado”, como o grupo do Cinema Novo, e isso se refletia nas condições de produção de seus filmes. Os fatores que, em última análise, complicaram a conservação da obra de Rogério, foram os mesmo que possibilitaram que ele continuasse realizando seus filmes.

“O mal que acometeu Rogério, foi que ele em um determinado momento da vida, sobretudo após *O abismo*, careceu de recursos pra continuar filmando. E quando isso se tornou muito claro, ele buscou duas saídas: trabalhar com material de arquivo e, em um segundo momento, trabalhar com a própria filmografia como material de arquivo. Ou seja, transformar isso num método, transformar isso numa saída, transformar isso na única possibilidade que ele tinha. As circunstâncias de produção, o contexto do final dos anos 70 ao início do século XXI, levou o Rogério a ser emparedado – embora fosse considerado um diretor extraordinário – e a não ter financiamento. Os financiamentos que ele obtinha eram muito pequenininhos e quase sempre levavam ele a filmar pouca

coisa nova. E pra complementar esse material, pra gerar um longa-metragem, pra ter um produto de circulação no mercado, etc, ele se via obrigado a lidar com material de arquivo.

(...) Mas ele fez isso como um método, como uma solução, como um último recurso para poder continuar sendo cineasta. A gente não pode julgar essa estratégia dele, mesmo sabendo que ela comprometeu enormemente a sobrevivência dos materiais. Mas se Rogério não fizesse isso ele provavelmente comprometeria a própria sobrevivência. Então, ele viveu uma contradição muito grande.” (HEFFNER, entrevista, 2007).

(...) quando eu cheguei no Rogério, ele já estava nesse processo de desarticulação do ponto de vista de cineasta produtor. Ele que tinha arrebitado com *O bandido da luz vermelha*, quer dizer, feito o maior filme brasileiro sem nenhuma condição, com 20 e poucos anos; e tinha feito mais quatro filmes udigrúdis na seqüência, sendo que um ele ainda conseguiu – manipulando a cultura cinematográfica – transformar em sucesso de bilheteria: o Rogério ficou rico com *A mulher de todos!*(...)

O que aconteceu? Rogério no processo de desconstrução da linguagem, ele se desconstruiu enquanto produtor. Então, ele se inviabilizou do ponto de vista do cinema que, antes de mais nada, é um negócio. Cinema é muito caro pra você ficar experimentando. Experimentando e fazendo longa-metragem, não dá! É uma coisa de louco! E quando ele não conseguiu mais fazer um longa-metragem – depois da Belair ele não conseguiu mais filmar um filme de ficção, quer dizer, fez *O abismo*, mas que já é o início desse processo de montagem e desmontagem, remontagem, refilmagem –, ele não conseguiu recomeçar um processo. Claro, estou falando uma opinião, eu posso estar errado. Mas como ele não conseguiu mais reiniciar um processo de produção normal – mesmo que fosse udigrúdi, independente – o quê começou a ser uma saída, uma solução pra ele? Começar um processo de auto-reconstrução. (LION, entrevista, 2007).

Por fim, limitando ainda mais nossa intenção de resgatar a obra desse diretor, tínhamos restrições orçamentárias, posto que estávamos sendo patrocinados para apresentar um determinado produto (uma mostra de filmes) e, portanto, não poderíamos ignorar os investimentos necessários para tanto. Mesmo diante de todas essas questões, procuramos investir o máximo possível para exibir a obra do homenageado da forma mais próxima a uma revisão completa, ou seja, intencionávamos levar ao conhecimento do público o maior número possível de filmes. Assim, procuramos buscar sempre soluções que atendessem a essas intenções do projeto e, para além de não interferir no processo de conservação da obra do diretor<sup>41</sup>, entendíamos que nem todos os filmes que resgataríamos poderiam ser considerados a obra exatamente fiel a seu original. Como solução, registramos no catálogo da mostra colocações a respeito do processo de duplicação de cada título, quando este era efetuado pela produção da retrospectiva, como forma de esclarecer o público sobre que cópias estávamos exibimos.

---

<sup>41</sup> Através da atenção para não exibir cópias únicas ou cópias de preservação.

Dos longas-metragens presentes entre os materiais descobertos e identificados, os rolos de super 8 visionados na Cinemateca Brasileira realmente faziam parte da obra *A miss e o dinossauro*, cuja família de Rogério possuía outros rolos. Por seu formato em super 8, ou seja, um material positivo e de processamento não comercial, optamos por telecinar<sup>42</sup> todos os rolos disponíveis, exibindo-os em vídeo (no formato betacam) e garantindo uma matriz digital de tal filme. Quanto a *Fora do baralho*, as imagens descritas em uma análise plano a plano indicavam que o trecho 16mm encontrado poderia ser desse filme. Porém, nem a família nem os pesquisadores conseguiram ver o material e afirmar que realmente era. Portanto, na dúvida e por se tratar de um trecho muito curto, preferimos priorizar os investimentos em outros materiais da filmografia de Rogério.

Entre os curtas que inicialmente não tínhamos nenhuma informação sobre, estavam *Ritos populares – umbanda no Brasil* e *Irani*. Esse último, segundo contam, foi um curta que Sganzerla dirigiu quando contratado pela prefeitura da cidade de Irani (Santa Catarina), e que o prefeito da época haveria confiscado o filme, pelo resultado final não ter lhe agradado totalmente. Ao descobriremos um material positivo de *Irani*, no qual constava créditos com o título do filme, ficamos muito animados em ter uma nova matriz de imagem desse curta. Nossa empolgação se devia a nosso contato com o MIS de Santa Catarina, que havia localizado em seu acervo uma vhs do filme. Tal vhs estava com a imagem muito ruim, mas com o som bom. O MIS-SC nos enviou tal vhs e, comparando-a com a descrição plano a plano do material positivo em película, concluímos, sem dúvidas, que ambos se tratavam do mesmo curta, *Irani*.

Assim, optamos por produzir a partir desses materiais existentes uma nova cópia em vídeo do curta, pois em película seria um preço completamente fora do nosso orçamento. Para obter uma nova cópia em película seria necessário produzir um internegativo de imagem a partir do positivo existente e um negativo ótico a partir do som da vhs, para depois processar uma cópia combinada. Todas essas etapas foram estimadas e juntas alcançariam um custo maior do que o valor total disponível para a produção de novas cópias. Dessa forma, decidimos telecinar o positivo de imagem e tratar o som da vhs – que, infelizmente, era o único disponível –, unido-os em uma nova cópia em vídeo (formato betacam). A cópia que produzimos ficou com uma qualidade

---

<sup>42</sup> Telecine é um processo de transferência das informações de uma película (negativa ou positiva) para o padrão vídeo (vhs, beta, dv). O filme em película passa em um equipamento que converte as informações analógicas em digitais, transcodificando os fotogramas da película em frames de vídeo.

de imagem superior à cópia final que inicialmente tínhamos em nossas mãos – a vhs, única existente até então.

De forma parecida se deu o processo do curta *Ritos populares – umbanda no Brasil*, com uma diferença importante: esse filme não foi totalmente finalizado por Rogério, pois faltou a filmagem dos créditos e letreiros para ser terminado. No contratipo (ou internegativo) de imagem que encontramos na Cinemateca Brasileira, constavam alguns trechos vazios entre as seqüências de imagens, que eram os espaços para a colocação de letreiros já previstos. Quando encontramos o contratipo, Helena nos mostrou uma cópia sonora do filme em vhs, a qual comparamos com a análise plano a plano do material de imagem em película. Ao constatarmos que era o mesmo curta tomamos decisão igual ao caso de *Irani*: telecinamos a imagem a partir da película disponível e tratamos o som da vhs<sup>43</sup>, unindo os dois em seguida em uma cópia em beta.

*Ritos populares – umbanda no Brasil* consta em todas as filmografias de Rogério Sganzerla, inclusive as produzidas por ele mesmo, o que demonstrava para nós a importância de seu resgate e sua exibição pública. Pela raridade e ineditismo de um curta que Rogério não chegou a finalizar por muito pouco, a produção da mostra trouxe ao público o filme com a ausência de créditos evidente e com uma cartela explicativa do processo que tinha gerado aquela cópia em exibição na retrospectiva. Publicamos ainda no catálogo da mostra a parte do roteiro<sup>44</sup> desse curta em que os letreiros são descritos, trazendo ainda mais força à sessão que o exibiu. O espectador da mostra assistiu o curta do modo como ele foi deixado por Rogério, sem letreiros e sem créditos, e em seguida consultava no catálogo como estes seriam, caso o diretor tivesse concluído o título.

Para encerrar esse grupo de filmes, que tiveram seus materiais identificados na Cinemateca Brasileira durante o processo de produção da mostra, falta comentar o caso mais delicado, o do material encontrado sob o título de *Mudança de Hendrix*. Esse era uma cópia única com som magnético colado no próprio positivo e com estado de preservação muito ruim. Tal cópia se encontrava abaulada<sup>45</sup> em vários pontos,

---

<sup>43</sup> Esse tratamento foi feito em um programa de computador especializado e com a generosa ajuda de Ricardo Chuí Reis, da Effects Films. Tanto o som da vhs de *Ritos populares – umbanda no Brasil* quanto a de *Irani* foram tratadas.

<sup>44</sup> Tal roteiro do filme *Ritos populares – umbanda no Brasil* foi encontrado durante a pesquisa realizada nos documentos em papel do diretor, que estavam guardados em seu apartamento.

<sup>45</sup> Abaulamento é uma perda dos padrões dimensionais da película causada por perda ou excesso de absorção de umidade. Nessa forma de deterioração a película não fica mais perfeitamente plana e pode adquirir uma distorção em formato de ondas ou em arco. Quando muito intensa, essa deterioração pode deformar o filme a ponto de impedir o processamento desse em qualquer equipamento.

descorada, com o som ilegível em alguns trechos e com a imagem muito cristalizada<sup>46</sup>. Cientes de que a tendência daquele material seria se deteriorar cada vez mais até a sua perda completa, optamos por telecinar essa cópia no laboratório da Cinemateca Brasileira, único local onde o serviço podia ser efetuado<sup>47</sup>.

Apesar do estado precário de tal cópia, decidimos trazê-la a público, para que o espectador pudesse ter uma idéia do que é esse filme de Rogério sobre Jimi Hendrix. Porém, o telecine exibido, assim como sua matriz, tinha muitos problemas de som e imagem, e foi colocado na programação da retrospectiva mais como um documento do que como propriamente a obra. Aproveitamos esse caso também como uma forma de chamar a atenção do público para a questão da conservação de filmes no Brasil, que muitas vezes é entendida de uma maneira muito vaga ou teórica, e que ali estava mostrada de forma mais concreta. Antes de cada exibição do vídeo foi explicado o estado da obra e os problemas de seu telecine apresentado. Aproveitando, foram levantadas questões de conservação consideradas oportunas naquele contexto.

Aos poucos, fomos chegando a uma conclusão final sobre os outros materiais disponíveis e os demais parapeiros dos filmes de Rogério Sganzerla. Do curta *A cidade do salvador – petróleo jorrou na Bahia*, localizamos uma cópia única em 16mm no acervo da diretoria de som e imagem da fundação cultural do estado da Bahia (DIMAS-BA)<sup>48</sup> e um telecine desta com Paloma Rocha, no Tempo Glauber. Como não tínhamos verba para processar um internegativo a partir da cópia única e, então, produzir uma nova cópia, exibimos o filme em beta para não comprometê-lo. Do mesmo modo fizemos com o curta *Noel por Noel*, já que não encontramos seu negativo original em nenhum acervo<sup>49</sup>, e então concluímos ser a cópia combinada do CTA v a matriz do filme. Para resguardá-lo, telecinamos essa cópia, já que produzir um internegativo a

---

<sup>46</sup> Cristalização é o terceiro estágio do processo de deterioração química conhecido como “síndrome do vinagre”. Nesse estágio, “o material fica cheio de “cristais”, partículas brancas e duras, com forma tipicamente mineral. Em geral nesse estágio a imagem já está danificada e ao se observar a película na mesa de lua percebe-se uma rede de formas geométricas sobrepostas à imagem, formando reticulação. O suporte perde sua rigidez, chegando a uma textura próxima à do papel.” (COELHO, 2006).

<sup>47</sup> O laboratório da Cinemateca Brasileira possui máquinas especiais que processam películas com alto grau de deformação.

<sup>48</sup> Tal cópia 16mm está depositada no acervo do DIMAS sob o título: “Jorrou petróleo na Bahia”. Esse título difere um pouco do nome do curta em seus créditos: *A cidade do salvador – petróleo jorrou na Bahia*.

<sup>49</sup> Como já dito, Rogério era montador e por vezes reaproveitava o material de seus filmes anteriores em novas produções. Acreditamos que esse é o caso do negativo original de *Noel por Noel*, de 1981. O média *Isto é Noel*, realizado por Rogério nove anos depois, continha seqüências e planos idênticos ao curta.

partir dela estava fora de nossas possibilidades orçamentárias, garantindo assim ao menos uma matriz digital. Também exibimos tal curta em beta.

A cópia nova produzida em película para a retrospectiva foi a do único curta que possuía negativo original apto para tanto, *Viagem e descrição do rio Guanabara por ocasião da França Antártica*. Ao verificarmos a incidência de fungos no negativo original desse filme, decidimos por fazer duas cópias ao invés de uma, indicando para a Cinemateca Brasileira (acervo onde as cópias foram depositadas) que gostaríamos que uma delas se tornasse uma cópia de preservação. O controle de fungos é uma das atividades mais difíceis dentro de um acervo, principalmente porque os fungicidas nem sempre abarcam os milhares de tipos de fungos existentes. Imaginamos, portanto, que uma cópia de preservação seria essencial para resguardar esse curta, já que a tendência natural dos fungos no negativo original seria aumentar, comprometendo a imagem.

Ainda procedemos com a organização dos vídeos de Rogério Sganzerla, recolhendo-os em diferentes fontes. Ao final da mostra, juntamos as cópias em betacam exibidas e as depositamos na Cinemateca Brasileira. Assim também ocorreu com filmes, tais como: *Informação: H. J. Koellreuter* (2003), cuja versão final se encontrava na ilha de edição da montadora do filme, Marina Weis, que gentilmente nos cedeu um máster; *B2* (2001), curta que Rogério fez a partir das sobras do longa *O bandido da luz vermelha* e que só poderia ser exibido em vídeo já que seu original eram as próprias sobras, um material positivo não montado; e *Anônimo e incomum* (1990), disponível em dvd na coleção “Série Rioarte Vídeo” – do acervo Rioarte.

Para finalizar o relatório sobre o trabalho com os curtas-metragens, é importante registrar aqueles que não foram encontrados em nossa pesquisa: *Quadrinhos no Brasil*, *Welles no Rio* e *Newton Cavalcanti: a alma do povo vista pelo artista*. O primeiro foi realizado em 1968 juntamente com o curta *Histórias em quadrinhos (comics)*<sup>50</sup>, ambos fruto da parceria de Rogério Sganzerla com Álvaro de Moya. Em seguida, *Welles no Rio* que parece ser mais um caso de um filme que teve seu negativo original remontado pelo próprio Rogério e incorporado as suas obras posteriores sobre Orson Welles. Já o sumiço de qualquer cópia de *Newton Cavalcanti: a alma do povo vista pelo artista* é um mistério, em se tratando de um filme recente (1991), que não conseguimos desvendar.

---

<sup>50</sup> Do qual negativo original e cópias se encontram no acervo da Cinemateca Brasileira.

A partir de toda essa experiência com os filmes de Rogério, pensamos ser fundamental para a mostra a realização de um debate que chamasse a atenção exatamente para a questão da preservação de filmes. Então, resolvemos partir da exposição da situação de seu único longa em vias de restauração, *Carnaval na lama*. Sem cópias, internegativos ou interpositivos existentes, os negativos originais desse filme se encontravam no pior grau técnico de deterioração<sup>51</sup>. Filmado com diferentes negativos e guardado ao longo dos anos em local indevido, *Carnaval na lama* sofreu um processo de deterioração rápido em menos de 35 anos. Em melhores palavras, Hernani Heffner explica o processo de deterioração de tal filme:

“*Carnaval na lama* é um negativo que eu tive em minhas mãos, que eu abri aqui na Cinemateca (do MAM) com a presença de um técnico da Cinemateca Francesa – que é o Richard Billeaud – e a gente examinou vários rolos, tentou abrir vários rolos, mas a gente mal passava da terceira, quarta espira. O negócio tava tão enrolado, tão melado e já botando os corantes pra fora, que não se tinha capacidade de intervenção maior e isso depois se constatou quando o negativo foi trasladado pra Cinemateca Brasileira e eles o consideraram como perdido. Salvaram o som de alguns rolos, parece que um rolo de imagem e mais nada. No mais o material se perdeu por completo, porque ele já estava nesse estágio final, embora tivesse a mesma idade do *Copacabana mon amour* e do *Sem essa, Aranha*. Os três foram feitos em 1970. Então, o *Carnaval na lama*, provavelmente, por utilizar material vencido, talvez sobras do próprio *Copacabana*, por misturar cor e p&b, por guardar isso de forma inadequada, acabou propiciando uma reação química mais forte e isso levou a perda total do negativo em cerca de 30 anos. O Billeaud esteve aqui em 2001, ou seja, o filme tinha 31 anos exatos. Em 31 anos o negativo já estava completamente hidrolisado, empedrado, etc.” (HEFFNER, entrevista, 2007).

Para explicar as condições do negativo e o processo de restauração que se pretendia iniciar na Cinemateca Brasileira, foi convidada à mesa do debate a então coordenadora do laboratório de restauro da Cinemateca Brasileira, Patrícia de Fillipis. Por solicitação da mostra, Patrícia duplicou o único rolo de imagem de *Carnaval na lama* em condições para tanto, para exibi-lo no dia do debate. A sessão lotada exibiu aqueles 20 minutos de imagem de uma raridade tão grande quanto a expectativa dos que estavam ali presentes. Após a fala técnica de Patrícia sobre o estado do filme e uma apresentação ilustrativa de fotos dos rolos de negativo de *Carnaval na lama* e sua deterioração mais que aparente, a palestrante sugeriu que ouvíssemos os rolos sonoros do filme – material que também pôde ser duplicado e que ela havia trazido para o debate. Consultamos a platéia sobre a proposta e a maioria absoluta quis ouvir o som do filme, mesmo sem nenhuma imagem combinada a este. Apagaram-se as luzes e durante

---

<sup>51</sup> Grau técnico: 3Cxxx.

40 minutos, a platéia do cinema do CCBB-RJ ouviu o filme de Rogério Sganzerla, em um ato de homenagem à obra perdida desse grande diretor.

Figura 3 - Filmografia completa Rogério Sganzerla

Ano	Filme	Formato
1966	Documentário	curta-metragem
1968	O bandido da luz vermelha	longa-metragem
	História em quadrinhos ( <i>comics</i> )	curta-metragem
	Quadrinhos no Brasil	curta-metragem
1969	A mulher de todos	longa-metragem
1970	Sem essa, Aranha	longa-metragem
	Copacabana <i>mon amour</i>	longa-metragem
	Carnaval na lama (Betty Bomba, a exibicionista)	longa-metragem
	A miss e o dinossauro	longa-metragem
1971	Fora do baralho	longa-metragem
1976	Viagem e descrição do rio Guanabara por ocasião da França Antártica	curta-metragem
1977/86	Ritos populares - umbanda no Brasil	curta-metragem
1977	Mudança de Hendrix	média-metragem
	O abismo	longa-metragem
	Welles no Rio	curta-metragem
1981	Noel por Noel	curta-metragem
	Brasil	curta-metragem
	A cidade do salvador (petróleo jorrou na Bahia)	curta-metragem
1983	Irani	curta-metragem
1986	Nem tudo é verdade	longa-metragem
1990	Isto é Noel	média-metragem
	Anônimo e incomum	curta-metragem
	A linguagem de Orson Welles	curta-metragem
1991	Newton Cavalcanti: a alma do povo vista pelo artista	curta-metragem
1992	Perigo Negro (5º episódio de Oswaldianas)	curta-metragem
	América - o grande acerto de Vespúcio	média-metragem
1997	Deuses no Juruá	curta-metragem
1998	Tudo é Brasil	longa-metragem
2001	B2	curta-metragem
2003	Informação: H. J. Koellreuter	curta-metragem
	O signo do caos	longa-metragem

## 5

### Conclusão

“Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –,  
o presente jamais cessa de se reconfigurar [...].  
Diante de uma imagem – por mais recente que seja –,  
o passado jamais cessa de se reconfigurar”.  
Georges Didi-Huberman.

Nessa monografia de final da graduação em Cinema & Vídeo na Universidade Federal Fluminense, procurei colocar algumas idéias que me parecem de grande importância, e que surgiram a partir da minha experiência com preservação de filmes. Tenho a certeza de que os caminhos que me proporcionaram o trabalho e as reflexões aqui relatados somente se concretizaram graças ao curso de cinema e, mais especificamente, à cadeira de “Preservação de filmes” e ao professor Hernani Heffner. Especialmente por tal disciplina ser relativamente recente no fluxograma do curso de graduação, optei por dedicar minha pesquisa final ao relatório dessa vivência, como forma de devolver à universidade um processo de aprendizado que me foi bastante engrandecedor.

A meu ver, a atividade com os filmes de Rogério Sganzerla aqui tratada tem uma importância que não se circunscreve ao ambiente universitário e, nem mesmo, ao meio cinematográfico. Em um momento em que o curso de Cinema & Vídeo deixa de ser uma habilitação de comunicação social e passa a se constituir como uma coordenação própria, acho fundamental mostrar a seus docentes que a disciplina de “Preservação de filmes” consegue pôr em prática o papel que se espera de uma universidade: plantar sementes de aprendizado que floresçam para além de seus muros e dêem frutos à sociedade. Assim, diante dos novos horizontes para os quais o futuro do curso de cinema aponta, espero contribuir com essa monografia para que a atividade de preservação de filmes lá esteja como prática de ensino e objeto de conhecimento.

Assim, mesmo que este texto se debruce mais sobre o estudo de caso da mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla*, fiz questão de relatar aqui o meu contato com a preservação de filmes desde a cadeira oferecida no curso de Cinema & Vídeo da UFF. Como profissional de cinema vinda de um curso de graduação, não poderia deixar de ressaltar alguns divisores de água que a universidade operou em minha formação – não somente profissional, mas política. Procurei, portanto, falar não apenas dos fatos

relevantes da atividade como produtora de cinema, como também da base de conhecimento que me proporcionou as reflexões aqui compartilhadas.

A principal delas, que espero ter conseguido transmitir, é a necessidade de incluir ações de preservação em projetos de difusão e exibição de filmes, como uma forma muito pragmática de contribuição para a revitalização e persistência de nossa memória cinematográfica. Ações simples, como a produção de cópias novas de um determinado filme ou diretor, por exemplo. Não defendo aqui, no entanto, que essa atividade seja a grande solução para os problemas mais gerais da preservação de nosso patrimônio filmico – até porque não acredito que uma tamanha resolução de fato exista. Soluções definitivas, respostas únicas, certezas inabaláveis ou ausência de dúvidas, não fazem parte de uma atividade que insiste em correr contra o tempo e lutar para preservar uma memória extensa que, a cada dia, continua a se multiplicar. “Se vocês parassem de fazer filmes eu não tinha mais problemas...”, brinca Hernani Heffner no dia a dia de trabalho na Cinemateca do MAM.

De todo modo, espero ter conseguido ao longo dessas páginas esclarecer, mesmo que de forma inicial, as muitas dificuldades da atividade de conservar um filme e, exatamente por isso, a necessidade premente de se estimular resistências individuais. Não defendo, entretanto, uma ação isolada, mas a multiplicação de várias ações individuais que juntas apontem para uma mesma direção. A tomada de consciência da importância de se preservar nossos filmes – tendo em vista o conceito de preservação como uma atividade ampla que vai da conservação à difusão –, é um primeiro passo fundamental para o verdadeiro fortalecimento de uma tradição cinematográfica no país e a constituição de uma presença cada vez maior do cinema brasileiro na memória-presente e no imaginário de seu público.

“Ridículo o país que pensa construir seu Cinema sobre os destroços esquecidos de si mesmo... Ridículo o cineasta ignorante que se esquece de si mesmo ao esquecer de seu Cinema. Eterna amnésia em que vivemos!... Memória não é resgate – memória é presença viva!” (BRAGANÇA, **Cinema infinito: Garrincha, Vanderci e o cinema**. In: *Contracampo* 34).

A intenção dessa monografia é inflar o entusiasmo de produtores de cinema e cineastas quanto à possibilidade de contribuírem pragmaticamente em um processo do qual são os principais agentes. Para isso, procurei não somente propor atividades objetivas, assim como mostrar as reflexões e as soluções buscadas diante dos diversos

problemas surgidos no processo de produção de cópias da *Retrospectiva Rogério Sganzerla*. Explicitando as dificuldades – tanto as mais filosóficas, ligadas a complexidade da atividade de conservação e duplicação de cópias, quanto as mais práticas, como as limitações orçamentárias de um projeto – pretendi traçar um leque de saídas e demonstrar o quanto a parceria entre produtores e preservadores nos foi essencial. São diferentes profissionais de uma mesma atividade que, para exercerem suas diferentes funções, dependem da constituição definitiva dessa atividade no país. Para tanto, é preciso fortalecê-la e, sem dúvida, preservar as obras que a representam.

Essas obras, símbolos que traduzem o nosso cinema – assim como a obra de Rogério Sganzerla o traduz –, são os nossos filmes. Quando desaparecidos, se tornam fantasmas que podem ser descritos, citados, comentados, mas jamais vistos e experimentados em sua totalidade. Imaginar como era um filme, mesmo a partir do roteiro original e de descrições múltiplas sobre a obra, jamais se aproxima da experiência e do ritual de assistir a um filme. Quando disponíveis alguns trechos deste, é possível ter uma breve impressão do que era esteticamente a obra, mas sua fruição e sua linguagem são inapreensíveis. Os trechos costumam se tornar as únicas lembranças de uma memória perdida, posto que nunca mais será assistida por ninguém.

“É o Presente que se perde quando um fotograma é destruído, era o momento de agora que ficava esmaecido quando a imagem de um filme se perdia. O Passado ainda estava lá, inteiro, vivo – presente em si mesmo. Não se trata de salvar o passado. Não se trata de cuidar da lembrança de ontem. Mas da memória de agora. Do imediato instante em que a imagem vem aos olhos. É o Presente que se mingua quando se perdem as imagens do cinema. É do Presente que se trata falar aqui. (...) O olhar da imagem nunca vista... Sou eu, aqui no Presente, que corro risco de me esquecer. É o Presente, esse sim, que perde um olhar a cada filme desaparecido, a cada imagem esquecida. E fica menor. Mais pobre. E mais ausente.” (BRAGANÇA, **Cinema infinito: Garrincha, Vanderci e o cinema**. In: *Contracampo* 34).

Felizmente, essas idéias se espalham, ainda que muito devagar. Vejo algumas produções que têm uma postura de aproximação de um olhar de conservação e difusão. Projetos, posteriores à mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla*, colocaram em prática esse espírito de colaboração. Um exemplo foi a mostra *Homenagem a Mário Carneiro* que, realizada esse ano, produziu a partir do negativo original uma nova cópia de *Casa assassinada*, de Paulo Cesar Saraceni. O negativo desse filme tinha uma grande quantidade de riscos, então, a equipe de produção da mostra procurou um preservador – no caso, Hernani Heffner – para obter um parecer especializado e a partir dele buscar

uma solução. A nova cópia foi realizada com uma copiagem em janela molhada<sup>52</sup> que diminuiu grande parte dos riscos impressos no novo material. Tais iniciativas ainda são pequenas, mas já existem (como: *Cineclube Tela Brasilis*, mostra *Olhares Neo-Realistas*, mostra *Luz em Movimento*). Sabemos que esse é um trabalho de formiguinha.

Por fim, participar da produção da mostra *Retrospectia Rogério Sganzerla – Cinema do Caos* foi uma experiência de trabalho muito enriquecedora e, também, extremamente emocionante. Escrever sobre a mostra como estudo de caso dessa monografia foi a oportunidade que encontrei para sistematizar as informações sobre as cópias de Rogério Sganzerla, cineasta de importância única no cinema brasileiro. Como fã de Rogério, sinto-me enormemente louvada em poder relatar o estado e os materiais que existiam de cada um de seus filmes em 2005, ano de realização da mostra, deixando uma fonte de pesquisa concreta sobre o tema. Contar caso a caso foi como falar de cada pequena porção que constitui a obra através da qual a presença de Rogério permanece entre nós. Nada que fale melhor por um diretor do que seus próprios filmes e nada que dê mais vida a esse discurso do que a exibição desses filmes na tela. Espero que esse relatório venha a contribuir para a continuidade dessa presença viva ainda por muitos anos, e para a multiplicação de realizações como essa.

---

<sup>52</sup> Copiagem em janela molhada é um procedimento de copiagem ótico que processa o filme quadro a quadro em uma solução líquida. Essa solução preenche os riscos do suporte da película, desviando a passagem da luz por refração. O resultado que se obtém é uma cópia que apresenta menos riscos que a matriz da qual foi gerada.

## 6

**Bibliografia**

BRAGANÇA, Felipe. **Amnésia imediata**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 03/05/2007.

\_\_\_\_\_. **Cinema infinito: Garrincha, Vanderci e o cinema**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 10/05/2007.

\_\_\_\_\_. **Julio Bressane/ preservação: pequeno dossiê panorâmico**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 45. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/cinemainocente/preservacao.htm> . Acesso em: 29/04/2007.

BRANDÃO, Carlos; BRANDÃO, Myrna. **Painel de entrevistas**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 08/05/2007.

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

CARVALHO, Roberto. **Painel de entrevistas**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 08/05/2007.

COELHO, Fernanda. **Manual de manuseio de películas cinematográficas – procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira**. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Painel de entrevistas**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 08/05/2007.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps – Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Minuit, 2000. In: ROITMAN, Julieta. *Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema*. “Dissertação de Mestrado” em História

Social da Cultura. Orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. Rio de Janeiro, 2007. PUC-Rio.

DOMINGUES, Mauro. **Painel de entrevistas**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 08/05/2007.

EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivologia audiovisual**. Editado por ocasião da comemoração do 25º aniversário da recomendação da UNESCO para a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento em Paris, 2004. (Tradução de Carlos Roberto de Souza).

FIAF - Federação Internacional dos Arquivos de Filmes. **Código de ética**. 1997. Disponível em: <http://www.cinemateca.com.br> . Acesso em: 06/05/2006.

FILIPPI, Patrícia. **Painel de entrevistas**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 08/05/2007.

GARDNIER, Ruy. **À procura de uma fórmula para exhibir**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 03/05/2007.

\_\_\_\_\_. **Projeto da mostra retrospectiva “Rogério Sganzerla – Cinema do Caos”**. 2005.

GARDNIER, Ruy; HEFFNER, Hernani. **Filmes brasileiros considerados perdidos ou prestes a sê-lo**. In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 03/05/2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Paz e São Paulo: Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. **Crítica de cinema no suplemento literário – vol. 1**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. **Crítica de cinema no suplemento literário – vol. 2**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente.** São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

GONZAGA, Adhemar. **Cinematecas.** In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 29/04/2007.

HEFFNER, Hernani. **Diagnóstico do cinema brasileiro.** In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 03/05/2007.

\_\_\_\_\_. **Preservação.** In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 29/04/2007.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico.** In: *Estudos Históricos - Teoria e história*. Rio de Janeiro: v.5, nº 10, 1992.

LEÃO, Antonio. **Painel de entrevistas.** In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 08/05/2007.

MATTOS, José Francisco de Oliveira. **Manual de catalogação de filmes.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002.

MATUSZEWSKI, Boleslav. **Uma nova fonte histórica.** In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 03/05/2007.

MOREIRA, Francisco Sérgio. **Anteprojeto de criação de uma unidade modelo para a conservação e restauração e materiais audiovisuais.** In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 10/05/2007.

\_\_\_\_\_. **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> . Acesso em: 10/05/2007.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe [org.], **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Senac SP, 2000.

SANT'ANNA, Márcia. **A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização.** In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário [org.], *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SCORSESE, Martin. **Para meus amigos e colegas.** In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 10/05/2007.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Políticas brasileiras de preservação e restauração cinematográfica: entrevista com Carlos Roberto de Souza.** In: *Contracampo – revista de cinema*, Edição 34. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm> . Acesso em: 08/05/2007.

## **Anexos**

### **I. Relatório de procedimentos acerca do empréstimo de cópias de arquivos de filmes para exibição e sua eventual mutilação**

O texto que se segue discutirá os procedimentos adotados nos arquivos de filmes quanto à difusão do acervo e sua fundamentação, e o empréstimo de cópias de arquivos de filmes para exibição e sua eventual mutilação. Deve-se frisar que tais procedimentos derivam de uma prática internacional e se encontram sancionados pelas recomendações da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (F.I.A.F.).

O objetivo básico de um arquivo de filmes é a preservação do acervo sob sua guarda. Todas as ações internas do arquivo estão voltadas para esta meta, que se traduz pela integridade física do material e por sua conservação pelo maior tempo possível com a menor degradação de seus componentes internos. Como consequência dessa premissa, não é uma ação corriqueira do arquivo o empréstimo de cópias para exibição. A admissão de que um acervo de imagens em movimento tenha caráter arquivístico está inclusive relacionada à percentagem de materiais movimentados para outros fins que não o de preservação. Um arquivo com uma taxa de movimentação para difusão superior a 10% do total de rolos sob sua guarda está pondo em risco o conjunto. Se a movimentação ultrapassa 30% trata-se de uma filмотeca e não de um arquivo de filmes. A meta aqui é a difusão e não a preservação.

Na Europa a maioria dos arquivos de filmes não empresta filmes para terceiros, sejam eles salas de exibição comerciais ou entidades culturais, mesmo a pedido do produtor do filme. Uma legislação específica em alguns países protege a obra audiovisual como patrimônio cultural e artístico a ser preservado antes de tudo. Em termos de difusão, os filmes são apresentados em condições controladas pelos próprios arquivos, que possuem salas de exibição próprias e procedimentos técnicos de proteção dos materiais, ou estimulados a serem duplicados em carteiras de difusão de distribuidoras comerciais ou culturais e agências governamentais. Nos países pobres, entre eles o Brasil, dada à inexistência de uma legislação de proteção do bem audiovisual e à carência de uma informação audiovisual mais ampla, os arquivos de filmes adotaram uma postura mais flexível na circulação de parte de seus acervos, particularmente no tocante ao filme nacional.

As condições controladas mencionadas acima referem-se à eliminação de práticas usuais no mercado comercial de exibição, tais como emenda de cola (implicava em perda de fotogramas), uso de parafina e outros óleos graxos para reduzir o atrito da

película com os rolamentos e principalmente a janela do projetor, marcação artesanal de finais de rolo e rebobinamento automático da película em vez do bobinamento manual. Eram igualmente muito comuns nos anos 70 e 80 do século passado no Brasil, a retirada de batoques, a guarda inadequada nas latas, com espiras em ressaltado, o que redundava em quebra das perfurações da borda e amassos, e os riscos por falta de limpeza dos projetores. Nesse período, os arquivos foram acusados de reter ou até mesmo esconder os filmes sem razão mais substancial, pois simplesmente não os emprestavam, embora estivessem protegendo o patrimônio filmico do país.

Com a extinção de um órgão como a Embrafilme no início dos anos 90, o qual possuía carteira de difusão de filmes antigos e/ou clássicos, criou-se uma grave lacuna na circulação da informação audiovisual. Os arquivos de filmes compreenderam o seu papel decisivo neste momento e reformularam suas políticas internas, desde que não conflitassem com o princípio maior da preservação. Isto também coincidiu com a explosão de centros culturais pelo país, o que aumentou a demanda sobre os arquivos e criou atritos variados, nem sempre bem resolvidos. Apesar de sucessivas tentativas de esclarecimento, muitos desses locais insistiam em práticas advindas do meio comercial, que se modificaram negativamente em meados da década com a introdução da projeção por prato ou em rolo montado, e pensavam estar lidando com uma distribuidora tradicional. A reincidência em práticas nocivas à preservação dos filmes implicou quase sempre na discreta eliminação do local como centro qualificado para exibição de cópias de arquivo.

Os atritos decorriam e decorrem da incompreensão da perspectiva dos arquivos de filmes. Se uma cópia vem de uma distribuidora comercial, está pressuposto que ela irá se desgastar e eventualmente se estragar. Salvo algum acidente por negligência ou incompetência na projeção, tal cópia danificada será simplesmente eliminada pela distribuidora. Uma cópia de arquivo nunca visa a difusão. Se ela circula nessa condição, deve-se cercá-la de cuidados especiais, pois ela poderá assumir a condição de cópia de preservação em um momento seguinte ou ser chamada a participar de um processo de restauração mais amplo da obra. Nesse sentido, ela não deve sofrer danos impossíveis de serem revertidos por certas técnicas de duplicação. Ao se expô-la à difusão pública, gera-se uma contradição acentuada e só explicada pela carência econômica e cultural de um país como o Brasil, que obriga os arquivos a arriscar tal patrimônio, sem as salvaguardas necessárias.

É nesse sentido que se condenam práticas como a projeção em prato ou a montagem dos rolos, pois, por princípio, a película não deve sofrer nenhum corte. Isto a expõe à simples perda das pontas, à separação de fotogramas e particularmente da banda sonora que antecede à imagem, provocando supressões ou dificuldade de reunião, à presença da fita adesiva (durex), cujo solvente é o principal fator de aceleração da

deterioração química da película, à presença de papéis e outras “marcas” de controle de projeção, cuja acidez também contribui pesadamente para a deterioração química, e à tensão inadequada do arraste no projetor, particularmente se este não é um modelo moderno e portanto construído para suportar o peso de uma bobina com 20kg ou até 30kg de peso e distribuí-lo de forma adequada na passagem da película, principalmente na janela de projeção. Este último aspecto é o responsável pelos abrasões de um sem número de cópias que retornam aos arquivos nos dias que correm. A projeção com rolo montado foi trazida ao Brasil para se associar à película de poliéster, mais resistente, e não à de acetato, menos resistente, e material de todas as cópias anteriores a 1995 e de boa parte das atuais, em se tratando de filme nacional. Decorre disso que as emendas tendem a se esgarçar, especialmente as de fita adesiva (não se usa mais a cola, pela perda inerente de fotogramas), e que o solvente tende a se acumular na janela, provocando uma sujidade caracterizada por pontos pretos intermitentes e irregulares. Por isto a limpeza ideal do projetor deveria ser a cada sessão, e necessariamente diária.

Outro aspecto bastante incompreendido resulta da crítica às cópias ditas ressecadas. Necessariamente o material de arquivo é guardado a uma taxa de umidade relativa do ar baixa. O ideal é 20% para materiais de preservação e de 40% a 50% para materiais de difusão. Exibir uma cópia com baixa umidade não irá danificá-la, nem provocará seu rompimento, particularmente se for de poliéster. O que acontece sim por vezes é o barulho incômodo do atrito da projeção para o projetorista. No entanto persiste a prática de passar um óleo para a película “deslizar” e a projeção não se interromper. Se no passado isto se associava a projetores de baixa qualidade, alguns remontando ao início dos anos 30, na atualidade a desculpa é o poliéster, embora este material seja de difícil rompimento em qualquer circunstância e a grande maioria das cópias de arquivo sejam de acetato. Além disso, para os arquivos o material vem antes do espectador. Se uma sessão tiver que ser interrompida para se preservar o material isto deve ser feito a despeito dos apupos do público e do eventual “prejuízo” à imagem da instituição. Nada que um aviso claro e direto ao público não corrija, enfatizando-se a real função daquele espetáculo: acesso a uma informação histórica e artística dentro de condições controladas e sujeitas a pré-determinações.

Os arquivos de filmes sabem que a maioria das salas de exibição culturais não possuem equipamento adequado. Trabalham com projetores antigos, reconicionados, sem todas as janelas e todas as objetivas correspondentes, sem as diversas velocidades de projeção e sem o respeito aos parâmetros de apresentação de cada filme em particular. Nesse sentido são coniventes com a deficiência geral do espetáculo, embora devessem zelar pela promoção da exibição correta e segura dos filmes. Ainda não estão aptas a promover uma reforma mais ampla da mentalidade reinante no país, nem a interferir na formação dos diversos profissionais envolvidos na questão. Além disso,

compreendem a função que a difusão tem neste momento para a promoção de uma cultura cinematográfica e audiovisual mais ampla. Por isso, não recorrem a uma perícia e a um processo judicial ou documentam as condições de projeção neste ou naquele local (bastaria gravar em vídeo os problemas mais evidentes). Tentam a solução amigável e racional, particularmente quando se trata de uma cópia nova, para a qual as desculpas da antigüidade se mostram inadequadas e muitas vezes mal intencionadas.

Mesmo assim os arquivos de filmes não têm obrigações diante desta situação geral, pois fazem uma concessão. Cuidar do acervo é sua verdadeira obrigação, seu papel. Por mais desagradável que tal atitude possa parecer, ela se impõe em função de um princípio. E ela atinge principalmente aqueles que manipulam a película, sem prejuízo de outras responsabilidades, que vão do detentor dos direitos sobre a obra, passando por quem solicita os materiais, e chegando às instituições que se servem desses bens culturais. Esta cadeia deve trabalhar solidariamente, pois do contrário o arquivo de filmes se retrairá e desenvolverá apenas o seu trabalho de preservação, *strictu sensu*.

**Hernani Heffner**

Conservador-Chefe e Curador Assistente

CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Documento produzido em fevereiro de 2006,  
para pesquisa realizada por Gisella Cardoso.

## II. Dicas para uma boa projeção

<b>Dicas para produtores de como obter uma boa projeção de filmes</b>
<p>Exibir um filme é acelerar seu processo de deterioração. Por isso existe nos arquivos audiovisuais a separação entre cópias de difusão e cópias de preservação. No caso das cópias de difusão, muitas vezes elas são únicas e não têm previsão de serem novamente produzidas. Alguns cuidados simples podem minimizar os danos às cópias exibidas, contribuindo para aumentar a vida útil de exibição desses materiais.</p>
<b>Antes e depois do evento:</b>
<p><b>Contrate um revisor especializado e proceda com uma revisão de cópias antes e depois que estas sejam exibidas.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Revisar os filmes antes de exibi-los é fundamental para garantir alguns cuidados e/ou reparos manuais que asseguram que a cópia irá transcorrer no projetor sem problemas.</li> <li>- O revisor de cópias fará um "boletim de revisão" que diagnostica detalhadamente as características da cópia visionada. Quando esse boletim é feito ao começo e ao final do evento é possível compará-los e verificar se ocorreu alguma alteração no material devido a uma eventual projeção inadequada.</li> </ul>
<b>Durante a realização seu evento:</b>
<p><b>Converse com os projetoristas do local e fique atento ao trabalho realizado por eles.</b></p>
<p><b>Cuidados no manuseio dos filmes:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Não colocar peso em cima das latas dos filmes para que elas não amassem e não empilhar mais de 10 latas por vez. Transportar as latas com cuidado, lembrando que o filme está dentro desse invólucro.</li> <li>- Lavar a mão antes de tocar no filme ou usar uma luva de algodão para tal, pois sujeiras, micropartículas e gorduras danificam a película.</li> <li>- Atenção para que a película não arraste no chão e/ ou seja pisada durante sua manipulação.</li> <li>- Não comer, não beber e não fumar dentro da cabine de projeção.</li> </ul>
<p><b>Cuidados na projeção dos filmes:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Atentar para a manutenção e limpeza dos projetores. O acúmulo de sujeira grudada na régua ou na janela de projeção pode riscar a película e/ ou provocar abrasões. Além disso, essa sujeira passará para a cópia.</li> <li>- Não colocar durex (ou outra fita adesiva) em qualquer parte da película. A cola do durex contém em sua composição um solvente que funciona como um reagente químico acelerando a deterioração do suporte plástico da película.</li> <li>- Apenas colocar um pequeno pedaço de durex na ponta final de cada rolo, quando esses forem guardados em suas latas, para evitar que as últimas espiras se desenrolem durante o transporte da cópia.</li> <li>- Nunca fazer corte novo ou cortar/ retirar um fotograma de imagem.</li> <li>- Não permitir a prática do rolo único: A melhor maneira de exibir um filme é de forma separada, rolo por rolo, com alternância de dois projetores. Esclarecemos que na projeção em rolo único, além de se forçar o filme, corta-se a película e usa-se durex (que contém solvente) para fazer a emenda. O corte para montagem de rolos causa a perda das pontas, da banda sonora e, até mesmo, de fotogramas. A prática do rolo único exhibe os filmes em carretéis grandes e muito pesados, e nos quais, por vezes, as espiras ultrapassam as bordas do carretel.</li> <li>- Não fazer uso de papéis ou outras marcas de controle de projeção. O papel é ácido e funciona como um reagente químico que acelera a deterioração da película.</li> <li>- Em caso de rompimento, o filme deve ser devolvido sem ser consertado, para que isso seja feito cuidadosamente na revisão de cópias.</li> <li>- Em nenhuma hipótese desmonte os rolos do filme durante a projeção (com o projetor funcionando).</li> <li>- Evitar projeções além daquelas previstas na programação para poupar o filme.</li> </ul>
<b>Produzir cópias novas!</b>
<p>Caso o orçamento do projeto comporte, é importante produzir novas cópias de filmes que os negativos originais ainda estejam bons. Fazer uma cópia nova é uma prática que, além de produzir um novo material da obra e contribuir para sua melhor difusão e longevidade, ainda agrega valor cultural ao projeto e, conseqüentemente, a seu patrocinador.</p>

### III. Entrevista Hernani Heffner – chefe do acervo da Cinemateca do MAM

Considerando a situação da obra de Rogério Sganzerla em 2005, ano da realização da mostra retrospectiva do diretor, gostaria de lhe fazer algumas perguntas.

1. Em 2005, a Cinemateca Brasileira havia produzido cópias novas de cinco longas-metragens do diretor para exibir no 22º festival de Turim, na Itália. Os longas-metragens escolhidos foram *O bandido da luz vermelha*, *A mulher de todos*, *Sem essa*, *Aranha*, *Copacabana mon amour* e *O abismo*. Além dos longas, a Cinemateca também produziu, para completar a programação de tal homenagem, novas cópias dos curtas *Brasil* e *Documentário*, e do média *Isto é Noel*. Como chefe do acervo da Cinemateca do MAM, numa situação como essa, como se procede a escolha de alguns filmes no todo da obra de um diretor? E você saberia dizer de que materiais partiram a duplicagem de tais cópias? Ocorreu uma restauração das obras? Vejamos caso a caso.

*Olha, quando quem solicita, quem demanda materiais relativos a um diretor é um festival, é uma mostra, ou seja, um evento com curadoria, em geral o interesse maior é pelas obras mais significativas, pelas obras decisivas, pelas obras que são marcos históricos, pelas obras que conduzem a obra completa do diretor. Então, nesse sentido, é compreensível que, mesmo as obras cujos materiais originais não estejam sequer ameaçados, como O bandido da luz vermelha, que tem seu negativo, tem dois másteres (risos) ... é o filme mais bem preservado de toda a história, o filme tinha um máster produzido pela Cinemateca do MAM, e tinha um máster produzido pela Cinemateca Brasileira, além de um sem-número de cópias, porque era um filme muito popular, muito famoso. Mas mesmo assim, sendo a principal obra de Rogério, e embora fosse um filme preservado, ainda mais uma vez se fez uma cópia, uma cópia nova. Ou seja, critérios de apresentação do melhor do diretor nas melhores condições, sem levar em conta questões de preservação, por exemplo.*

*Alguns outros desses filmes, provavelmente foram duplicados por razões de desconhecimentos ou de inacessibilidade de materiais. Particularmente, um filme como O abismo, que eu conheça só existe o negativo original e existia uma cópia já em estado precário, que o Rogério guardava na casa dele, no apartamento dele, e que seguiu pra Cinemateca Brasileira, mas provavelmente era um cópia já bastante deteriorada pelo tempo – desbotada, com riscos, provavelmente tinha várias emendas, porque era uma cópia de distribuição da Embrafilme. E aí, unindo a raridade, quer dizer, você não tem um bom material pra mostrar e você na verdade não tem mais nada pra mostrar, só tem negativo original, também foi feita uma cópia com base nesses critérios, ou seja, um filme que de um lado, é uma das principais obras do diretor e que de outro é um filme inédito – pelo menos, para um público italiano. Eu acredito que em muito as considerações dessa mostra e, de uma maneira geral, da maioria das mostras, se pautem por essa idéia. Primeiro você vê as grandes obras, e mesmo que elas estejam preservadas você duplica novamente, porque você quer um material estalando de novo, um material que cause boa impressão, um material que valorize a mostra. Depois você vai pra aquelas obras que não tem uma circulação maior, ou que não tem nenhuma cópia de circulação.*

*Dos filmes que você citou, que eu saiba, todos eles foram duplicados dos negativos originais, menos o Documentário. Ou seja, filmes como Brasil, como Sem*

essa, Aranha vieram todos do negativo original, suas cópias novas foram retiradas direto do negativo original, mas no caso do Documentário não. O Documentário tinha os seus negativos originais guardados na Cinemateca Brasileira, mas já estavam algo deteriorados, o Rogério tinha um contratipo desse material, mas que também já estava algo deteriorado, e existia uma cópia. E, sobretudo, o que foi mais afetado, pelo o que eu soube, foi o som do filme. E esse som foi tratado no computador e feito um novo negativo de som pra ele e da mesma forma foi produzido um novo internegativo. Então essa cópia que foi produzida pra Turim, provavelmente, veio desse internegativo novo e desse novo negativo de som já com algum tratamento digital – não uma restauração completa, mas um novo negativo de som que tornasse inteligíveis passagens que já tinham sido bastante comprometidas. Sabemos que o som original do filme não é bom, o som original do filme na verdade é bastante precário, embora seja uma conversa em voz over, em determinados momentos você não entendia bem o que os personagens estavam comentando. Então, eu acho que o único caso em que o critério de deterioração foi decisivo, foi esse. E é o único caso em que houve realmente uma intervenção maior. Talvez possível porque o filme é muito pequeno, o filme tem 10 minutos de duração, e é p&b, e é 16mm, ou seja, tinha tudo que favorece um trabalho mais barato e que, enfim, foi realizado naquele momento.

Os outros filmes não, bastava botar na máquina e duplicar. E ao que eu saiba, nenhum desses negativos, seja do Bandido, seja do Abismo, seja do Brasil, seja do Sem essa, Aranha, estava em mal estado. Eventualmente, podia ter um ou outro problema de descoramento, desbotou um pouquinho com o tempo, mas nada que uma marcação de luz mais eficiente não corrija. Então, eu acho que não houve problemas ali naquele momento, mas eu te diria que, diante do que é o tamanho da obra do Rogério, foi uma intervenção relativamente pequena: cinco longas e dois curtas só. Então, por exemplo, mesmo essa mostra feita por um país mais rico, com condições bem mais favoráveis, etc, ela não teve um espectro de intervenção na obra dele significativo. Você não tratou de 80%, 90% da obra dele e, sobretudo, você não tratou os materiais que estavam na verdade em mal estado.

Uma outra questão é: Que cópias foram essas? E que versões foram essas? Porque eu acho que, por exemplo, no caso do Sem essa, Aranha a mostra se contentou a duplicar o negativo original na versão definitiva do filme, e não na versão original. Porque a versão original implicaria em fazer um internegativo e fazer uma nova cópia, o quê eventualmente oneraria em relação a fazer uma cópia pura e simples.

**2. Aproveitando, como foi esse caso do Sem, essa Aranha? Sabe-se hoje que existem duas versões do filme nos acervos, e há uma certa confusão sobre qual delas seria a versão original. Por outro lado, é sabido que Rogério Sganzerla, também montador, tinha a prática de retrabalhar suas próprias obras, muitas vezes remontando-as. Existiria mesmo uma versão original de Sem essa, Aranha? Qual sua opinião sobre essa questão?**

O filme foi feito em 1970, era um filme com cerca de dez planos-sequências. O filme jamais foi apresentado à censura, não circulou no Brasil oficialmente – a não ser em pequenas exposições, galeria de arte, coisas do gênero – porque logo depois o Rogério foi embora do Brasil, foi pro exílio, junto com o Julio Bressane. O filme na verdade permaneceu nessa forma original, pelo que me foi relatado recentemente pelo Ruy Gardnier, até 97. E, pelo o que eu me lembro de olhar o negativo original já remontado, a data do laboratório da Labocine era março de 98. Era 98 e, pela minha

lembrança, era março de 98, então, coincide com a versão do Ruy. Até 97 ele existia na versão original e em função da possibilidade de uma venda pra televisão, o Rogério foi e remontou e retirou elementos que, por exemplo, uma censura, mesmo que indireta, iria reclamar, como: nudez, palavrões, enfim, outras coisas. Ele iria vender pra rede Globo, ou seja, para uma emissora que zela pelos bons costumes junto ao seu público.

Então, a versão original de 1970, ela circulou durante muito tempo, ela chegou a ser exibida depois da abertura política em 79. Por exemplo, eu me lembro de exposições no Estação Botafogo, sobretudo naquela sala 16mm que eles tinham, já em um momento que a censura não apitava mais nada, nessa versão original. Todos os relatos iniciais que eu tive sobre o filme foram a partir dessa versão original. Depois Rogério remontou e a partir de 98 o filme circulou principalmente na versão remontada, que aumentou o filme pra cerca de 14 planos, ou seja, ele efetuou alguns cortes dentro do filme, e isso mudou ligeiramente a versão original. O que estava implicado aí é que dá montagem original só sobrou uma cópia 16mm, não sobrou mais nada. Então pra recuperar a montagem original hoje em dia, tem que fazer um internegativo, tem que fazer uma nova cópia e, eventualmente, dependendo da qualidade dessa cópia (original) – se ela desbotou, se o som está distorcido, etc – tem que fazer intervenções mais pesadas pra recuperar, digamos assim, a natureza do seu caráter original.

Isso não foi feito na mostra de Turim. Não sei se por falta de dinheiro, por desconhecimento, enfim, o fato é que eles levaram e reproduziram uma versão que não é a versão original do filme, que é a versão definitiva do diretor. Isso cria aí um problema de leitura histórica e de preservação. A rigor, você tem que preservar as duas versões e, no fundo, só uma agora está preservada, a outra não. A outra sobrevive por um único elemento (a cópia 16mm), o que é relativamente sério, relativamente grave, na medida em que essa circunstância no Brasil quase sempre leva ao desaparecimento ou a perda de parte da obra.

A outra versão, que eu não sei como é que circulou, é a do Copacabana mon amour...

**3. Copacabana mon amour também foi um filme de Rogério que sofreu cortes do diretor após o seu lançamento, né?! Você saberia contar um pouco como foi o processo de resgate do negativo original do filme para sua copiagem? Ele também foi remontado?**

*Ele foi remontado da seguinte forma, o Rogério tirou o rolo 4 original do filme – que é onde tinha uma cena mais pesada, de nudez, relações sexuais, etc – e simplesmente deixou ele de fora do filme, e o filme diminui uma barbaridade.*

**20 minutos?!**

*20 minutos! (risos) E isso significava, na verdade, 25% do filme, porque o filme não é muito grande. Então, era muita coisa pra tirar do filme, embora, ao que eu saiba, ele não tenha remontado o resto. Quer dizer, ele tirou um trecho do filme. Nesse sentido, os negativos originais do filme sobreviveram completos, eu só não sei se na hora da copiagem se obedeceu a essa decisão do Rogério de não colocar determinado rolo nas versões que circulavam.*

*Eu passei por isso aqui na Cinemateca do MAM, porque a gente recebeu uma cópia em doação do Copacabana mon amour, por volta de 98. Era um material que tinha sido pedido nos anos 70, na antiga Líder, mas que Rogério não pagou esse material, que ficou lá preso, e o laboratório decidiu simplesmente doar a cinemateca, porque não iria devolver ao produtor/diretor por falta de pagamento. A gente recebeu esse material, mas o arquivo decidiu se comunicar com o diretor, dizendo que existia aqui um material, mas que estava bastante descorado – estava muito vermelho. Mesmo assim o Rogério decidiu vir ao arquivo, olhar esse material na moviola aqui na Cinemateca do MAM e decidiu fazer essa retirada do trecho. E ele só permitiu a exibição nessa versão remontada, então, a nossa cópia tinha três rolos. Ou seja, ele tirou um rolo e disse: esse rolo não é pra passar, esses outros três pode passar. A gente chegou a fazer algumas exibições aqui com os três rolos só, na versão que ele permitia, e o outro rolo ele levou e ficou na casa dele. Então, me parece que a decisão final dele, por um ou por outro motivo, tanto pra passar na televisão quanto pra exibir publicamente, tinha a ver com a não exibição mais de alguns trechos do filme. Isso significa que quando faz uma mostra como a de Turim e, eventualmente, não leva essas questões em consideração e não avisa seu público, ele pode estar vendo tanto a versão original, quanto a versão remontada, sem o saber. Ele toma uma coisa pela outra e, na verdade, são diferentes.*

**4. Ainda falando de Copacabana mon amour, entrando um pouco mais em preservação. Tal filme se utiliza em sua realização de negativos p&b e cor. Em conservação, existem condições técnicas específicas de guarda para cada negativo de acordo com sua cromia. Por exemplo, negativos coloridos necessitam ser depositados em reservas climatizadas que tenham uma temperatura pelo menos 10°C graus abaixo da temperatura de um depósito para negativos p&b. Nesse caso, que problemas, eventualmente, essa questão poderia ocasionar à preservação do negativo do filme?**

*Primeiro, vai haver problemas por causa das emulsões diferentes. Em alguma medida a emulsão cor vai ser afetada pela presença maior de prata na emulsão preto e branca e isso significa oxidação, reações químicas, etc. Além disso, quando se tem um material misto, a rigor, tem que conservar pela temperatura mais baixa. Isso em princípio não afeta o material preto e branco, mas é decisivo para o material cor. E se você não faz isso, quem sofre é o material cor que vai desbotar muito, e o material p&b vai perder relativamente pouco contraste, em comparação. Ou seja, se acaba alterando a obra significativamente com o tempo – isso pode demorar 20 anos, 30 anos, 40 anos, mas vai ocorrer.*

*O que aconteceu com a preservação da maior parte desses materiais no Brasil, não só Copacabana mon amour, é que nos anos 70 e 80 eles ficaram submetidos a temperaturas ambientes ou no máximo algo em torno de 18° a 20° C. O que significa que você não estava afetando em nada em termos de conservação, sobretudo, a parte colorida, porque ela já estava em processo de desbotamento, em processo de deterioração constante. Então hoje, quando você pega um negativo de um material como o Copacabana mon amour ou, o que era mais grave no caso do Rogério, o material do Carnaval na lama (que também tinha a mesma questão, embora em grande parte fosse preto e branco), é que quando ele deteriora pra valer não se consegue mais nem abrir esse material, porque ele cola de uma tal forma, quer dizer, ele se amolda um*

*no outro e não se consegue mais simplesmente lidar com ele e duplicá-lo. Isso ocasionou a perda do Carnaval na lama.*

*Carnaval na lama é um negativo que eu tive em minhas mãos, que eu abri aqui na Cinemateca com a presença de um técnico da Cinemateca Francesa – que é o Richard Billeaud – e a gente examinou vários rolos, tentou abrir vários rolos, mas a gente mal passava da terceira, quarta espira. O negócio estava tão enrolado, tão melado e já botando os corantes pra fora, que não se tinha capacidade de intervenção maior e isso depois se constatou quando o negativo foi transladado pra Cinemateca Brasileira e eles o consideraram como perdido. Salvaram o som de alguns rolos, parece que um rolo de imagem e mais nada. No mais o material se perdeu por completo, porque ele já estava nesse estágio final, embora tivesse a mesma idade do Copacabana mon amour e do Sem essa, Aranha. Os três foram feitos em 1970. Então, o Carnaval na lama, provavelmente, por utilizar material vencido, talvez sobras do próprio Copacabana, por misturar cor e p&b, por guardar isso de forma inadequada, acabou propiciando uma reação química mais forte e isso levou a perda total do negativo em cerca de 30 anos. O Billeaud esteve aqui em 2001, ou seja, o filme tinha 31 anos exatos. Em 31 anos o negativo já estava completamente hidrolisado, empedrado, etc.*

*Isso é um problema, porque é uma questão estética que não se pode intervir, mas que é uma questão técnica difícil de contornar. Você tem que optar por colocar o material a baixa temperatura e esperar que isso não cause nenhum problema mais significativo.*

**5. Sobre o curta *Documentário*, como você já disse, a Cinemateca procedeu em seu laboratório de restauro uma limpeza no som do filme, produzindo uma cópia nova já com essa novidade. A mesma tecnologia foi utilizada na nova cópia de *O bandido da luz vermelha*? (...)**

*Não.*

**(...) Para você responder junto: Qual sua opinião sobre esse procedimento? Em que medida essas novas possibilidades tecnológicas e, principalmente, digitais podem interferir nas características originais da obra?**

*Estava programada uma restauração digital de O bandido da luz vermelha, que foi negociada pelo Rogério por volta de 2000-2001, com um estrangeiro – acho que com um americano, mas eu não me lembro mais quem era exatamente a pessoa – e isso seria feito na Mega (Mega Colors, finalizadora). E eu cheguei a ver os testes disso. Vi os testes de limpeza de imagem, pois o negativo original tinha muita poeira, muitas manchas, em determinados momentos até tinha muitos picos – no sentido de que ali a emulsão tinha sido arrancada –, mas nada de mais significativo. Nada que em uma cópia original ótica as pessoas percebam – só se ficar interessado nisso, mas se ficar interessado no filme não vai perceber. Mas havia essa intenção pra lançar o filme em dvd. E havia igualmente a intenção de fazer uma restauração digital de som, que eu acho que é uma coisa que nunca foi efetivada. Da imagem foram feitos os testes, eu vi os testes e o resultado era muito bom, mas do som eu acho que não houve teste nenhum, não houve trabalho.*

*E a questão do som digital é uma questão sempre muito problemática, porque não analisa a natureza do som de cinema nos seus contextos devidos. O que era um som*

*de um filme brasileiro mono, ótico, no final dos anos 60, processado por, digamos assim, firmas de segunda categoria? Ou seja, qual o ranger de frequência que esse som suportava, qual era o nível de chiado que esse som apresentava originalmente? Ou seja, qual foi o incremento de fatores tratados como “ruídos” ao longo do tempo, ao longo de 20, 30, 40 anos? Um filme de 68 estaria completando 40 anos ano que vem. Qual é o nível de informação sonora que não estava presente na banda original? Essa é a questão. Então, na verdade se deveria fazer uma pesquisa histórica para estabelecer padrões. Pra aí sim poder, com segurança, intervir e limpar o som daqueles ruídos que são estranhos a natureza original do material, mas não modificar as características de emissão e de recepção sonora desse som. Eventualmente, inclusive trabalhando com a idéia de que ele pode ter sido mal feito, mal gravado, pode ter problemas de suporte físico – utilizou-se um negativo de som vencido e isso significa uma distorção x y z que afetava a qualidade do som. Quer dizer, eu tenho direito de corrigir isso? Essa vai ser sempre a questão. Uma questão muito mais ética, do que uma questão propriamente técnica. Porque que os equipamentos atuais podem corrigir a gente já sabe e corrigir muito. Têm capacidades de limpeza absolutamente extraordinárias, indo a camadas que o ouvido humano nunca ouviu, nunca percebeu, nunca teve atenção, nunca teria condição de acessar, mas que o computador vai, acessa, faz aflorar e torna audível. Quer dizer, aquilo que você nunca escutaria normalmente, agora pode escutar. Que direito tem o restaurador de som de interferir a esse ponto e colocar informação sonora lá, onde na verdade não existia? Então, em um primeiro momento, falta padrão. Falta padrão de referência pra julgar. Isso nunca foi construído no Brasil e, ao que eu saiba, existem poucos trabalhos nesse sentido fora do Brasil, parâmetros técnicos e científicos precisos. E, para além disso, o julgamento do restaurador muitas vezes invade uma área que ele desconhece historicamente, desconhece tecnicamente e que julga a partir da sensibilidade dele: eu preciso escutar esse som que me parece um ruído. Aí ele limpa, limpa, limpa, limpa e efetivamente descobre lá um som indefinido e apresenta isso para o espectador. Esse som nunca existiu na verdade dentro do filme original, então, se recria o filme, porque a ambiência sonora se modifica completamente.*

*Uma das coisas mais evidentes em restauração de som é que o som fica limpo. E, na verdade, nos anos 60 não existia som limpo, todos os sons eram sujos, todos os sons tinham uma base de chiado natural dos equipamentos da época – ou seja, era inerente ao equipamento, a tecnologia da época. Então no som a questão é essa, a falta de um padrão de referência e a falta de um parâmetro pessoal sobre até que ponto se pode intervir dentro de um material cuja a natureza original não se deveria modificar. Nem em prol da legibilidade da obra. Porque se ela era ilegível em 1968, por que ela tem que se tornar legível em 2007? Vai permanecer ilegível. Pior pro diretor? Pior pro diretor.*

**6. Gostaria que você comentasse um pouco sobre a prática de Rogério Sganzerla de remontar seus próprios filmes, para criar novas obras ou novas versões da mesma obra. Que circunstâncias você acredita que levaram esse diretor a isso?**

*O mal que acometeu Rogério, foi que ele em um determinado momento da vida, sobretudo após O abismo, careceu de recursos pra continuar filmando. E quando isso se tornou muito claro, ele buscou duas saídas: trabalhar com material de arquivo e, em um segundo momento, trabalhar com a própria filmografia como material de arquivo. Ou seja, transformar isso num método, transformar isso numa saída, transformar isso*

na única possibilidade que ele tinha. As circunstâncias de produção, o contexto do final dos anos 70 ao início do séc XXI, levou o Rogério a ser emparedado – embora fosse considerado um diretor extraordinário – e a não ter financiamento. Os financiamentos que ele obtinha eram muito pequenininhos e quase sempre levavam ele a filmar pouca coisa nova. E pra complementar esse material, pra gerar um longa-metragem, pra ter um produto de circulação no mercado, etc, ele se via obrigado a lidar com material de arquivo.

No primeiro filme mais significativo que ele fez nesse sentido, *Nem tudo é verdade*, o material de arquivo ainda vem de outras fontes. Mas nos materiais seguintes, essas outras fontes que foram tornadas a base do *Nem tudo é verdade*, viraram a fonte dos outros filmes. Ele fazia variações sobre o mesmo material, e isso significou o seguinte: a retirada sistemática de trechos dos filmes anteriores para compor uma nova obra. Então, as obras acabavam sobrevivendo muito mais por cópias do que pelos negativos originais, já que quase sempre ele atacava os negativos originais. E isso significava você perder a referência do material de base e ter que lidar com cópias que, as vezes, sobreviviam muito precariamente – algumas até incompletas, porque arrebentava aqui, arrebentava ali. Mas ele fez isso como um método, como uma solução, como um último recurso para poder continuar sendo cineasta. A gente não pode julgar essa estratégia dele, mesmo sabendo que ela comprometeu enormemente a sobrevivência dos materiais. Mas se Rogério não fizesse isso ele provavelmente comprometeria a própria sobrevivência. Então, ele viveu uma contradição muito grande.

E ele não era uma pessoa exatamente ignorante em relação às questões de conservação. Ele sempre prezou pela obra, ele sempre procurou botar nas cinematecas, etc, e cuidava disso pessoalmente. Mas quando o desejo criativo aflorava de uma forma mais clara, mais definitiva, ele acessava esses materiais, passando a trabalhar diretamente neles, mutilando-os de um lado, e reconfigurando-os de outro. Então hoje, isso vira uma espécie de um quebra-cabeça, sobretudo em relação ao Orson Welles, tudo que gira em torno do Orson Welles: *Nem tudo é verdade*, *A linguagem de Orson Welles*, *Welles no Rio*, *Tudo é Brasil*. É muito difícil identificar a fonte de um e de outro, como que um foi trabalhado no outro, o quê que foi retirado de um e passou pro outro, etc. Mesmo o *Tudo é Brasil*, que é um filme mais recente, já tem duas versões: uma tem um prólogo e outra não tem um prólogo. E o prólogo foi feito depois do filme pronto. É uma coisa muito doida, porque eu só cheguei a ver o filme uma vez com prólogo, mas eu não sei exatamente o que era o filme anterior ao prólogo, não sei em que medida ele modificou, tirou, botou, etc.

Mesmo *O signo do caos*, que é o último filme – que foi terminado um pouco antes da morte dele –, no momento mesmo da exibição já se falava em duas versões: uma que passou em Brasília, que ele modificou a montagem, e outra que passou no Rio de Janeiro, no cinema Odeon. Aparentemente, ele teria feito essa remontagem na cópia e não no negativo, mas eu não vi nenhuma das duas versões, não sei exatamente o que foi modificado.

Então, era muito difícil, porque na medida em que ele se via cada vez mais premido pelas questões financeiras e avançava cada vez mais nesse método, o método passou a ser mais ou menos visceral, ou seja, ele fazia isso sempre. Toda vez que ele revia um filme, ele modificava o filme. E isso fazia com que ele criasse “n” versões, as vezes, da mesma obra. No caso de *O signo do caos*, isso é elevado a um paroxismo, porque era um filme novo, nem tinha sido lançado comercialmente e já tinha duas versões. Ou seja, em pouco menos de seis meses ele já tinha modificado o filme, por um ou por outro motivo. Então, é quase como se ele tivesse chegado a uma compulsão pra

*mexer com isso. E eu que entrei no apartamento de Rogério, depois da morte dele, e fui lá ver o quartinho cheio das latas: o quartinho não dava pra entrar dentro. Era lata e papel pra todos os lados e ele mexia com aquilo tudo, então, a quantidade de material que ele manuseava, que ele acessava era enorme. E aí imagina o que não significava ele ficar mexendo, mexendo, mexendo e, no fundo, não ter nenhum controle sobre isso.*

Entrevista realizada em 21 de junho de 2007, Rio de Janeiro.

#### **IV. Entrevista Remier Lion – amigo de Rogério Sganzerla, ex-funcionário da Cinemateca do MAM, e atualmente da programação da Cinemateca Brasileira.**

##### **1. Como e onde você conheceu Rogério Sganzerla? Qual foi seu contato com ele?**

*Eu era fã de O bandido da luz vermelha, tinha prestado vestibular pra cinema na UFF, não tinha passado, mas eu sempre gostei de trabalhar com produção cultural. No colégio eu fazia cineclube, organizava a biblioteca, fazia evento, fazia o jornalzinho, sempre, da quinta série ao terceiro ano eu tive uma atividade no colégio de produção cultural – que era até muito maior que a minha relação com o estudo, eu quase me protegia do cotidiano escolar com essas outras atividades.*

*Quando acabei o colégio, fiz o vestibular, mas não passei. Porque também eu não estudava, já tinha esse perfil cultural de ir à cinemateca, de sair, de gostar de música... não me preparei e não passei. Aí ficou aquele tempo que se fica assim de bobeira, eu pensei: vou produzir um evento. Comecei então indo a todas as bibliotecas públicas do Rio de Janeiro ler, ter acesso. Eu freqüentava a biblioteca que tinha no Consulado Americano, que era muito caída; a do Goethe, a quem eu devo minha maior formação; a biblioteca da França; e tinha ainda a biblioteca maneiríssima da Funarte. Na biblioteca da Funarte eu descobri que o Jean Cocteau fazia 100 anos em 89, que era esse ano, quando eu conheci o Rogério. 88 ou 89. Então, decidi fazer uma mostra e foi assim que eu me aproximei do Cosme na Cinemateca (do MAM), porque eu fui lá falar com ele que eu queria fazer a mostra na cinemateca. O Cosme era o programador.*

*A partir disso eu me aproximei de um monte de pessoas que eu era fã, com a desculpa de fazer textos para o catálogo. Por exemplo, a editora 34 Letras era uma revista da PUC, eu fui conversar com eles e o catálogo ia ser uma edição especial da 34 Letras. Um monte de gente colaborou no catálogo... fui procurando as pessoas, e procurei o Bressane e o Sganzerla, foi uma chance que eu descobri de me aproximar dos dois. Bem, eu marquei com o Rogério e fui encontrá-lo. Eu tinha uma agenda que tinha colado na capa a foto daquele filme do Sérgio Leone, o Era uma vez na América. Era uma foto dos caras todos em pé, de terno, com aquele lenço no pescoço, de bandido – igual o do O bandido da luz vermelha.*

*Me lembro que o Rogério marcou comigo na portaria do prédio dele, ali na rua Ramón Castilha. Eu toquei, era hora do almoço, ele desceu e a gente ficou sentado no sofá da portaria, e eu fiquei falando com ele do texto do Jean Cocteau... Ele foi muito*

*simpático, embora Rogério fosse muito estranho. Você conheceu o Rogério? Ele é das pessoas mais diferentes, quase estranhas, que eu já conheci. Porque ele era muito doce, muito gentil, mas ao mesmo tempo ele podia se tornar muito violento e bravo. Ele era estranho... ele estava sempre em uma relação oblíqua com você, fisicamente, entende? Ele estava sempre te filmando de contra-plongé, enviesado, com a câmera torta. Era muito difícil ter uma relação chapada com o Rogério, como a gente tá aqui sentado conversando. Ele era uma pessoa difícil, tinha uma sintaxe própria, uma ordem mental própria, um fluxo de atenção próprio. Ele era uma pessoa totalmente diferente de qualquer pessoa que você já tenha conhecido na vida. E ele não era, pelo menos no período que o conheci, uma pessoa tipo o Glauber, que fala alto, que chama atenção, que tem uma narrativa que mesmo caótica concentra a atenção de todos. Rogério era uma pessoa mais fragmentada, super tímido, embora tivesse essas explosões e tal... Mas ele foi super com a minha cara e me tratou muito bem, fez o texto pra mim, não me cobrou nada – fez um texto de trinta páginas!*

*A coisa que mais me marcou nesse encontro, foi que eu sentei ao lado dele com a agenda com a foto do filme do Sérgio Leone... Era difícil o Rogério olhar no seu olho, quando ele olhava no seu olho era um evento, não é porque ele fosse uma pessoa falsa, era mais essa coisa dele oblíqua, torta. Ele tinha essa coisa do expressionismo, meio Orson Welles, meio expressionista... E ele conversou comigo, concordou em fazer o texto, foi simpático... Eu tinha 17 anos, era uma pessoa completamente ignorante, não tinha a menor condição de trocar uma idéia com o Sganzerla, que era uma pessoa super culta – pelo menos nessa cultura popular do cinema –, mas eu sabia algumas coisas e foi suficiente pra ele me dar uma atenção. Mas ele ficou o tempo todo olhando para foto dos bandidos na agenda, o tempo todo! Ele ficou os 20, 30, 40 minutos que durou olhando a foto. Essa foi a coisa que mais me marcou. No final, eu falei assim, apontando a foto: “como O bandido da luz vermelha, né?”. E ele falou: “é”. Esse foi o meu primeiro encontro com o Rogério.*

*Depois eu encontrei com ele em uma sessão na Cinemateca (do MAM) de um filme, que não lembro qual era. Ele estava com o Leonardo Gavina, que tinha sido assistente no Nem tudo é verdade... eu acho que eu tinha acabado de começar a trabalhar no MAM, foi logo na seqüência. O que aconteceu? Esse projeto do Cocteau não deu certo, porque não tinha dinheiro. Mas através do Cocteau eu me aproximei do Bressane, do Sganzerla, e de um outro amigo meu, que depois virou um poeta importante, o Carlito Azevedo. E ainda do Fernando Peixoto, da Cinemateca, me aproximei do Cosme indo na cinemateca direto. O Cosme acabou fazendo a mostra do Jean Cocteau lá no mês do centenário dele, e eu acabei indo trabalhar na documentação.*

*Bem, na segunda ou terceira sessão que eu encontrei com Rogério, já trabalhando na Cinemateca do MAM, ele estava com o Leonardo Gavina, e a gente foi beber cachaça no Tangará. Bebemos muito, cheguei em casa louco, foi minha estréia com o Rogério de fato! E aí foi que a gente ficou bem próximo. E como tinha essa coisa que eu era uma pessoa etariamente de um nível cultural muito diferente do Rogério, não tinha porque ele ser meu amigo, acho que ele tinha uma simpatia por mim... E como eu era fã, esse era um expediente que o Rogério e todos esses udigrúdis sempre usaram muito, que é tirar uma casquinha do fã, colocá-lo numa função de produção que provavelmente ele não vai ser remunerado – isso aconteceu muitas vezes. Com o Julio e como Ivan eu cheguei a receber, mas com o Rogério eu nunca recebi nem um tostão, mas sempre almocei bem, me diverti muito, convivi com pessoas que eu jamais conviveria, participei de situações que eu jamais iria, convivi com o próprio Rogério... Carreguei muito essas latas pra lá e pra cá com ele, em moviolas e tal. Foi assim que*

*eu conheci o Sganzerla. E aí a convivência no Rio de Janeiro foi nos aproximando, essa coisa do udigrudismo.*

*Em 91, eu já tinha dois anos de cinemateca, eu quis fazer uma retrospectiva, 20 anos da Belair. E aí eu, Paolo e o Zé Roberto – funcionários – fizemos uma pesquisa. Voltei então a falar com Sganzerla e com Bressane, porque a gente ia fazer uma mostra Belair na Cinemateca (do MAM). Mas, o Cosme tinha um problema... Hoje em dia o udigrúdi é o maior fetiche do cinema brasileiro, consegue até suplantar o Cinema Novo. Mas só que naquele momento ainda não era assim. O Bressane e o Sganzerla ainda sofriam com aquela briga com Glauber... E como o Cinema Novo sempre dominou todos os espaços do cinema, o pessoal do Cinema Novo praticamente forjou aquilo que é conhecido como cinema brasileiro... A grande questão que a gente estava discutindo ainda pouco aqui era isso: aquilo que a gente chama de cinema brasileiro não é o cinema brasileiro, mas é uma construção, uma coisa que foi construída por uma determinada classe, através de um determinado sistema. O Cinema Novo é a representação estética dessa classe e desse sistema, ou pelo menos foi dos anos 60 até recentemente. A gente ainda vive sob o espectro do Cinema Novo, mas hoje em dia ele é só um espectro.*

*Na época, o Cosme que a princípio aceitou a mostra, porque ele era um cara muito democrático, depois não gostou mais da idéia, porque ele já tinha brigado outras vezes com o Bressane – embora em outras oportunidades eles tenham sido amigos. Então, o Ronald, Ronald Monteiro, ficou com ódio. A Cinemateca (do MAM) era um aparelho cinemanovista clássico. Vou fazer um parêntese: E talvez todo esse empenho em se acabar com a Cinemateca do MAM, tenha nascido no momento em que se percebeu que a cinemateca não era mais um aparelho cinemanovista. Então, talvez não servisse mais. Mas isso é só um parêntese. E aí acabou que vetaram a mostra da Belair. E o Ronald, em alguma noite com o Ademar do Estação, cantou essa idéia para o Ademar e ele fez aquela primeira mostra Bressane-Sganzerla na mostra do Rio. Parece uma pretensão minha, mas quem teve idéia de fazer essa primeira retrospectiva fui eu, o Paolo (que também era funcionário da cinemateca) e o Zé Roberto (que hoje é gerente do Estação Botafogo). Só que a Cinemateca do MAM barrou, e o Ronald Monteiro deu isso pro Ademar como uma dica.*

**2. Durante a produção de cópias da retrospectiva Rogério Sganzerla, um fator que complicava muito nosso trabalho de reunião dos materiais da obra dele, era a dispersão desses materiais e a reapropriação de imagens que caracterizaram o próprio processo criativo do diretor. Rogério era um montador, e é sabido que alguns de seus filmes partiram de materiais de seus filmes anteriores como, por exemplo, o caso do curta *Noel por Noel*, cujo negativo foi provavelmente reutilizado no média *Isto é Noel*. Você chegou alguma vez a presenciar o diretor durante algum desses processos de ‘recriação’ de seus próprios filmes?**

*Sim, a vida inteira. (risos) Sempre. O Rogério estava constantemente nessa função. Como ele não conseguia nunca finalizar... É difícil, o caso do Rogério é um caso complicadíssimo. O quê aconteceu? Ele que, num primeiro momento, era articuladíssimo, depois se desarticulou totalmente. E a gente teria que conversar anos para chegar a uma idéia das inúmeras variáveis que devem ter contribuído pra isso. Não é o caso da gente discutir isso agora. Mas quando eu cheguei no Rogério, ele já estava nesse processo de desarticulação do ponto de vista de cineasta produtor. Ele que tinha arrebitado com O bandido da luz vermelha, quer dizer, feito o maior filme*

*brasileiro sem nenhuma condição, com 20 e poucos anos; e tinha feito mais quatro filmes udigrúdis na seqüência, sendo que um ele ainda conseguiu – manipulando a cultura cinematográfica – transformar em sucesso de bilheteria: o Rogério ficou rico com A mulher de todos! Veio até morar no Rio de Janeiro, em Ipanema, começou a freqüentar a praia na Montenegro, que era a praia de artistas. Ele trocou esse início de formiguinha paulista pela vida de desbundado carioca, talvez tenha sido essa uma opção errada existencialmente, do ponto de vista econômico pro Rogério.*

*O quê aconteceu? Rogério no processo de desconstrução da linguagem, ele se desconstruiu enquanto produtor. Então, ele se inviabilizou do ponto de vista do cinema que, antes de mais nada, é um negócio. Cinema é muito caro para você ficar experimentando. Experimentando e fazendo longa-metragem: não dá! É uma coisa de louco! E quando ele não conseguiu mais fazer um longa-metragem – depois da Belair ele não conseguiu mais filmar um filme de ficção, quer dizer, fez O abismo, mas que já é o início desse processo de montagem e desmontagem, remontagem, refilmagem –, ele não conseguiu recomeçar um processo. Claro, estou falando uma opinião, eu posso estar errado. Mas como ele não conseguiu mais reiniciar um processo de produção normal – mesmo que fosse udigrúdi, independente – o quê começou a ser uma saída, uma solução pra ele? Começar um processo de auto-reconstrução.*

*Isso já está no A mulher de todos. A mulher de todos tem dois ou três filmes diferentes ali. Ele começou fazendo um filme, com um roteiro, mas depois... Ele tinha uma visão construtivista do cinema. Ele era um cineasta construtivista, e isso está materializado de forma ideal e perfeita em O bandido da luz vermelha, onde ele reuniu uma série de cacos, que ele prospectou através da câmera, e conseguiu ordenar uma percepção bem moderna de São Paulo em 1968. Conseguiu usar a câmera como instrumento para captar esses fragmentos, e conseguiu usar a montagem para dar forma a esses fragmentos todos – com a ajuda do Sílvio Renoldi. Só que ele não conseguiu reencenar no teatro da vida, com o mesmo sucesso, esse processo que ele fez em O bandido da luz vermelha. Então, ele vai reencenar esse processo inúmeras vezes, ele vai encenar no Bandido e vai reencenar depois e a cada filme, só que sempre de forma mais dramática e precária, principalmente pela ausência cada vez maior da possibilidade de filmar. O final disso é obviamente o trabalho com materiais de arquivo.*

**3. No média *Isto é Noel* encontram-se as mesmas seqüências de imagens de arquivo, por vezes com a mesma ordenação e duração, utilizadas anteriormente no curta *Noel por Noel*. O negativo desse curta não foi encontrado durante nosso trabalho, e nossa busca e pesquisa durou seis meses e abrangeu arquivos de Santa Catarina a Bahia. Por isso, pelo depoimento de todas as pessoas com quem conversamos sobre o assunto e pela análise plano a plano de ambos os filmes, não temos dúvidas de que o negativo do curta foi reaproveitado no média, como eu disse anteriormente. De *Noel por Noel* sobrou apenas uma cópia no CTAV, que com o tempo irá perecer – cópia que felizmente conseguimos telecinar, garantindo ao menos uma matriz digital.**

*Bom, isso que você fala do Noel, eu não tenho dúvidas: que o Noel por Noel está dentro do Isto é Noel, assim como, O linguagem de Orson Welles está dentro do Nem tudo é verdade, que está dentro do Tudo é Brasil, e não sei por que não foi parar um pedacinho também no O signo do caos. (risos) Deve ter passado na trave, aposto quanto você quiser que ele pensou nessa hipótese.*

*Por que esse vai e vem? Porque por demandas da estrutura de produção estatizada, ele devia ter que entregar alguma coisa, então ele entregava aquele estágio da obra, mas depois continuava. Em um determinado momento ele conseguia outro dinheiro, aí entregava mais um estágio. Esses dinheiros que ele conseguia eram ridículos em relação aos que eram dados por aí, e o Rogério também partiu pra uma experiência existencial experimental. Isso também fragmentou, ele não tinha mais o coeficiente, o ranço de carece que ele devia ter aos 20 e poucos anos e que possibilitou ele concluir, fechar o ciclo do Bandido. Então, ele foi desconstruindo o cinema.*

**4. Hernani conta que Rogério teve a intenção de remontar o negativo de *O Bandido da Luz Vermelha*? Parece que Rogério foi a Cinemateca do MAM, onde estava depositado o material, procurar pelo negativo para começar o processo. Mas felizmente, na época o material não foi localizado prontamente e com o tempo Rogério desistiu da idéia. Hoje sabemos que esses negativos se encontram no arquivo de matrizes da Cinemateca Brasileira e o filme, com cópias novas, circula por eventos e festivais sendo constantemente exibido. Na época, você acompanhou essa tentativa de Rogério?**

*Isso aí dizem, mas eu nunca vi. Acho totalmente possível, mas eu não tenho certeza para falar: sim. Mas o que eu lembro dele muito, muito, muito, na Cinemateca do MAM e em outros lugares, a vida inteira, era o Rogério manipulando as sobras do negativo de *O bandido da luz vermelha*.*

**5. Isso terminou com o *B2*, curta-metragem que Rogério montou a partir dessas sobras do *Bandido*?**

*É, isso deve ter sido utilizado nesse curta que ele fez com o Puppo. Eu que dei o toque no Rogério daquela imagem do Acácio, que é um material de arquivo da época da prisão do Acácio, que é o verdadeiro bandido da luz vermelha.*

*Por que o Rogério estava sempre nesse processo de remontagem? Porque ele estava sempre no processo de prospecção e garimpo. O Rogério era um inconformista. Ele estava sempre em ação, ele estava sempre tentando reencenar o processo. Das formar mais absurdas e surreais, às vezes... Eu presenciei uma série de loucuras.*

*Quanto a essa questão das sobras do Bandido, vi e vi muito. Inclusive tem um fotograma que, depois que ele foi lá e ficou picando as sobras na enroladeira do MAM, eu peguei um fotograma que estava no chão. Aquele do início do filme, que é o neguinho apontando a arma para câmera, eu tenho esse fotograma.*

*O Rogério nunca me pagou um salário – mas além de ser muito generoso comigo e sempre me pagar almoço, cerveja e me proporcionar encontros e situações de vida maravilhosas –, um dia... Ele era louco com o “Cinema brasileiro: a vergonha de uma nação”! Esse é um projeto que era documentário e depois virou uma mostra. Ele adorava o conceito, sobretudo o nome, porque ele curti muito o cinema de gênero. Engraçado que os dois maiores filmes brasileiros de autor, são pastiches paródia de gênero, o Deus e o diabo (na terra do sol) e *O bandido da luz vermelha*. É impressionante como a inconsciência do filme nacional é tão grande que você tem dificuldade de fazer as pessoas entenderem isso da forma clara como é: o Deus e o diabo é decalcado dos *nordwesterns* e *O bandido da luz vermelha* é decalcado daqueles*

*filmes policiais brasileiros da década de 50, dos filmes de streap-teaser, dos melodramas e das chanchadas.*

*Voltando, Rogério nunca me pagou um salário, dinheiro. Mas ele me deu o plano da sobra do Bandido, para eu colocar no “Cinema brasileiro: a vergonha de uma nação”. É um retake daquela cena em que o bandido da luz vermelha passa na porta do cinema e está em cartaz o Superbeldades – que é um filme de streap-teaser, que essa geração do Carlão na época falava que era o equivalente a um filme do Strobel. Eram vários streap-teaser, cada um era um plano-seqüência. Eram 10 planos-seqüências, como o Sem essa, Aranha. Essa coisa da “Vergonha de uma nação” e a “A maldição do samba”, são coisas que foram nitidamente conceitos, mas do que filmes. Como filme eles não são nada, são interessantes como conceitos. Se é filme, se é mostra, isso são somente subprodutos, na visão industrial da cultura de massa é assim. E o Sganzerla pirava com o conceito da “Vergonha de uma nação”, sacava totalmente, até porque no caso desses dois projetos, a “Vergonha” e a “Maldição”, eram conceitos que tinham sido decalcados da minha percepção da percepção do Sganzerla. Eram as formas que eu, como fã, reatualizava questões que o Sganzerla estava propondo – só que tais questões eram atualizadas na minha percepção.*

**6. Você não acha que Rogério ficaria muito chateado em saber que seu público perdeu o contato com alguns de seus filmes para sempre?**

*Ah, ele já tinha uma visão bastante consciente de que o público no cinema brasileiro era um caso perdido. Ele fez filmes que, um de fato e o outro artificialmente, foram encenados: um foi encenado do ponto de vista da realização e o outro foi encenado do ponto de vista do lançamento.*

**7. Você acha que Rogério tinha alguma consciência dos problemas graves que essa prática de remontar seus negativos traria para a preservação e, conseqüentemente, para a difusão de sua obra?**

*Essa visão, sua e do Hernani, é uma visão de arquivista, não é uma visão de artista. O artista é óbvio que ele quer idealmente que o filme dele seja preservado, que dure 200 anos, que todas as pessoas no universo assistam e que ele possa viver da bilheteria. Mas isso é um sonho. A gente vive e deixa morrer. A relação do Rogério era uma relação orgânica com o cinema. Quem tinha que preservar esses materiais, já que essas instituições foram criadas sob essa alegação, eram as cinematecas.*

*É a questão clássica da Cinemateca Brasileira. Não vai exhibir o filme porque é a última cópia que sobrou, esse é o ponto de vista da preservação, de um arquivo. Não é a preservação, essa instituição. Cuidado, não cria esse monstro, porque o cinema brasileiro já tem monstros demais, entende? A Preservação! Não é A Preservação! (risos) A preservação não é uma entidade em si, é uma etapa do processo do cinema. Ela é tão importante quanto todas as outras etapas. Talvez ela tenha um milímetro a mais de importância a longo prazo, porque percebe-se que todas as outras estão ligadas a ela. Mas o certo é que todas as etapas sejam desenvolvidas de forma equilibrada. O maior problema do cinema brasileiro, do Brasil e do brasileiro é a falta de equilíbrio. O brasileiro ele é desequilibrado por condição, por natureza, por vício.*

## 8. O que você ia falar das Cinematecas?

*As cinematecas foram criadas, abraçaram o seu papel, abraçaram com braços e pernas – muitas vezes inconscientemente do processo todo, mas enfim, cada um faz o que pode –, então, acaba virando uma guerra de gato e rato. As cinematecas e os preservadores tentavam manter os últimos resquícios do que havia de uma obra, e o cara que tinha gerado aquela obra tinha sido levado para uma situação existencial econômica de sinuca, na qual a única saída era a auto-flagelação. A única possibilidade de criação para o Rogério seria, na cabeça dele, através da recriação dos materiais. O que, aliás, é a maior prova de como o Rogério era um artista moderno. Agora o que tinha que ter acontecido? Se fosse em um país moderno, o Rogério teria feito contratipo de todos os materiais e trabalharia o contratipo. Só que como isso não era possível, o que o Rogério vai fazer? O Rogério era um criador. É o papo do assassinato cultural: é melhor que os filmes antigos morram do que ele morra como cineasta. E ele era um cara construtivo, ele pensava pra frente, ele achava que se aos 21 anos ele tinha feito o Bandido, aos 45 ele estava preparado pra fazer coisa muito melhor. Isso faz parte da auto-estima dele, que garantiu a ele uma sobrevivida.*

*Rogério era um cineasta em ação, ele estava preocupado com a seqüência seguinte e não com a anterior, a seqüência anterior ele já filmou, já está na lata. Se o cinema brasileiro, enquanto instituição forjada pelas elites conservadoras dos anos 50 e massificada pela ditadura, se esse cinema brasileiro era incapaz de cuidar e de preservar da forma correta a obra de seu maior cineasta – que só passou a ser percebido assim depois de morto –, de qualquer forma, ele estava fazendo a parte dele.*

*Agora, é claro, o Rogério era uma pessoa difícil. As relações com as cinematecas e com os arquivos sempre foram traumáticas – até porque as cinematecas sempre foram mais depósitos do que propriamente cinematecas. É esse dilema: só tem uma cópia, não vai exhibir para preservar essa cópia, sendo que se não fizer o trabalho que tem que ser feito com essa cópia – que é produzir um contratipo, um máster, uma cópia de difusão, etc –, essa cópia vai avinagrar, porque esse é um caminho irreversível e se vai forjar o esquecimento programado de um conteúdo audiovisual. Se você nunca mais me vir, o que vai achar? O Remier morreu. Quem não me conheceu – todo dia vão chegando novas pessoas – vai achar que eu nunca existi. Então, isso serve para o filme também. Ao trancar um filme em um arquivo, não estou dizendo que é para exhibir o filme até o último fotograma, não é para fazer isso, mas não dá para fazer uma coisa sem a outra. É tão grave uma coisa quanto a outra.*

## 9. Rogério guardava muita coisa em casa?

*Com certeza. Todo cineasta guarda coisa em casa. Eu tenho coisas filmadas que eu não boto na cinemateca de jeito nenhum. Estão na minha casa, comigo, são minhas. Teria que ser parte do trabalho das cinematecas fazer um trabalho de difusão do seu próprio trabalho e ter um investimento que permitisse a cinemateca condições de dar a resposta que se espera, para que você convencesse todos os cineastas a não guardarem nada em casa. Alguma coisa sempre vai se guardar em casa, não tem como. Você fez, você leva para casa.*

**10. Mas isso gerou uma grande dispersão. Tinha coisas do Rogério no MAM, na Cinemateca Brasileira, na casa dele...**

*Mas isso é óbvio, porque como o Rogério estava sempre nesse processo de recriação, e esse processo dependia das cinematecas e dos arquivos, e ele estava operando na faixa do arquivo, do filme de arquivo, da montagem, então, o Sganzerla era um rato de cinemateca no sentido pleno da expressão. Porque a cinemateca era manancial de material, material dele e de outros. E as cinematecas ainda são os últimos lugares onde sobrou essa sucata cinematográfica: enroladeira, moviola, projetor 16mm. Outro dia foi feito o último lote de filmes 16mm na Líder (atual Labocine). Um desses filmes vão estreiar na Cinemateca (Brasileira) essa semana. A Líder fez o material, mas não tinha mais projetor para mostrar a cópia feita. A diretora do filme teve que ir lá na cinemateca. Acabou o 16mm! Agora vai virar super 8, material nobre, aí vira arte!*

### **11. Aproveitando sua fala, como programador das salas da Cinemateca Brasileira, o principal acervo audiovisual do Brasil (e o maior da América Latina), pra você qual a importância da atividade de preservação de filmes?**

*A atividade de preservação é essa, preservar uma coisa que acabou. O cinema acabou. O cinema como o século XX o construiu acabou. Acabou em termos de linguagem, em termos técnicos, estilísticos... sobrou alguma coisa que eu não sei o que é – e também não vale a pena a gente discutir aqui. Mas o cinema clássico acabou. Então, ele merece ser preservado, assim como o jazz, a música clássica, o blues... Isso não quer dizer que as pessoas vão parar de fazer jazz, música clássica, balé clássico, mas repara a qualidade do balé, do jazz, da música clássica feito hoje e a qualidade dessas expressões nas suas eras clássicas. É diferente. Na verdade, o que se está fazendo hoje é reencenação pequeno burguesa, é uma etapa da cadeia alimentar da cultura de massa.*

*Então, a atividade preservação é fundamental porque ela possibilita que esse modelo de linguagem resista e volte a ser matéria prima para idéias, sonho, objeto de prazer. E o que está sendo produzido hoje, que não é cinema, é uma outra coisa que eu não sei o que é, também vai acabar e vai ter que ser preservado. E, já que se fala tanto na preservação do cinema, não só seria interessante que as pessoas fossem menos cínicas e se voltassem pra tentar entender o que está acontecendo hoje, que não é mais o que era, é uma mutação – o processo é muito semelhante, mas não é a mesma coisa – e começassem a preservar isso que não é cinema agora. Porque esse material é produzido em um material muito mais frágil do que o cinema, e ele não é arquivado, não é contabilizado. Como não é pensado, também não é sistematicamente recolhido, organizado, guardado e preservado. Preservar filme, preservar cinema é quase um frescurismo de classe média, se tem que preservar tudo! Parece impossível e é. Claro, e isso também é outra patologia moderna. Mas já que é legal, e que há condições de guardar pelo menos boa parte da cultura industrial que está sendo produzida, por que não?*

*Na verdade qual é o problema social clássico dessa coisa de orkut, internet, my space, fotolog, telefone celular, torpedo, grafite, enfim, tudo isso? É um processo atual, é um processo contemporâneo, não é o cinema que é uma coisa anacrônica. Você tem um domínio e uma consciência absoluta dos veículos e dos suportes, mas são tantos que não há conteúdo. Todos esses meios de comunicação são tantos e tão eficientes, que eles têm uma carência grande de conteúdo.*

*Mas o problema do cinema é que o quê se chama de cinema brasileiro não é o cinema brasileiro, mas sim o que um determinado grupo forjou como sendo o cinema*

*brasileiro. Só que o cinema brasileiro é uma coisa muito maior e que de fato vai se perder de todo jeito, porque não há interesse econômico em que tudo seja preservado. Até porque, ao se revelar tudo, você pode desconstruir os sistemas que estão ajudando a preservar o que está sendo preservado agora – seja na memória, seja na prateleira.*

**12. *Sem, essa Aranha* é um filme de Rogério que sabemos que existem duas versões finais do filme nos acervos, e há uma certa confusão sobre qual delas seria a versão original. Por outro lado, Rogério tinha essa prática de retrabalhar suas próprias obras, remontando-as. Existiria mesmo uma versão original de *Sem essa, Aranha*? Qual sua opinião sobre essa questão?**

*Todos os filmes, a partir do A mulher de todos, foram outros filmes antes de chegar ao seu negativo original montado. Então, A mulher de todos era um outro filme que ele começou a filmar um pedaço, aí filmou um outro pedaço, juntou com uma outra idéia e virou uma outra coisa. O Betty Bomba também foi totalmente isso...*

**Você chegou a ver o *Carnaval na lama* (também conhecido como *Betty Bomba – a exibicionista*)?**

*Cheguei, cheguei a ver. Mas já era uma loucura, um monte de pedaços, seqüências... É um traço estilístico, patológico, desse tipo de cineasta que o Rogério se formou ou se deformou – não no sentido pejorativo. Ele não pensava o filme, ele pensava o plano e a seqüência. E o que acontecia? No final tinha um monte de seqüências e planos super legais, mas para montar um filme nem sempre era fácil. Então, esse processo ia sendo articulado e rearticulado. Foi a forma como Rogério reencenou a aventura cinematográfica depois que o cinema acabou.*

*O Godard – de onde o Sganzerla decalcou o seu cinema de uma certa forma –, a mesma coisa que o Godard fez na França o Rogério fez aqui no Brasil. O Sganzerla foi no cinema de gênero e saqueou uma série de figuras de linguagem desse cinema e as remontou dentro de uma perspectiva de cinema autoral. Foi exatamente o que o Sganzerla fez, saqueou o acervo estilístico do cinema de gênero estrangeiro e brasileiro e fez um filme como O bandido da luz vermelha – que ninguém conseguiu fazer um filme tão bom quanto. Você pode não achar, mas eu conheço milhões de pessoas que acham.*

*Essa prática da versão original do filme, como a gente não está trabalhando no sistema de hollywood, onde pode-se simplificar com um director's cut, aqui o diretor é produtor, é boy, é tudo. Então, falar que existe um director's cut, porque o produtor foi lá e cortou, é limitado. Não só o Rogério, como todos os cineastas, eles cortam seus filmes e produzem mais versões. O ideal é que todas as versões fossem preservadas, do ponto de vista da preservação é isso. Ficar em exercícios para tentar entender qual seria a versão original é loucura, ainda mais quando o cara já morreu.*

Entrevista realizada em 17 de junho de 2007, São Paulo.

## V. Ficha técnica das mostras citadas

### **Mostra *Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos***

Período e Local: de 31 de outubro a 13 de novembro de 2005. CCBB-RJ.

Patrocínio e Realização: Centro Cultural Banco do Brasil.

Idealização: Felipe Bragança, Marina Meliande e Ruy Gardnier.

Organização: Associação Cultural Contracampo.

Coordenação e Produção: Carolina Durão, Marina Meliande e Mario Azen.

Curadoria, Pesquisa e Edição de Textos: Ruy Gardnier.

Produção Executiva: Mario Azen.

Levantamento e Produção de Cópias: Carolina Durão.

Produção Gráfica e Pesquisa de Imagens para Catálogo: Marina Meliande.

Projeto Gráfico: Clara Meliande e Tania Grillo.

Pesquisa Cinemateca Brasileira: Luciana Araújo.

Assistente de Produção: Paula Gurgel.

Revisão de Cópias: Tatiana Carvalho.

Divulgação: Tatiana Maranhão e Sabrina Grinberg.

Impressão: Edil Artes Gráficas.

Apoio: Labocine e Cinemateca Brasileira.

Apoio Institucional: CTAv, Cinemateca do MAM, MIS, Riofilme e Mercúrio Produções.

Lei de Incentivo a Cultura – MINC.

### **Mostra *Retrospectiva Julio Bressane: Cinema Inocente***

Período e Local: de 15 de outubro a 3 de novembro de 2002. CCBB-RJ.

de 12 a 23 de dezembro de 2003. CineSESC-SP.

Patrocínio e Realização: Centro Cultural Banco do Brasil.

Organização: Núcleo da Idéia.

Direção de Produção e Pesquisa: Felipe Bragança e Marina Meliande.

Curadoria e Edição de Catálogo: Ruy Gardnier.

Coordenação: Eduardo Valente.

Idealização: *Contracampo – revista de cinema* e Juliano Tossi.

Produção de Apoio: Gabriela Campos.

Assistente de Produção e Transcrição de Entrevistas: Gustavo Bragança.

Revisão de Cópias: Silvia Franchinni.

Projeto Gráfico: Clara Meliande e Tania Grillo.

Divulgação: Andrea Cals – A.CALS Comunicação.

Versão em Inglês: Luciana Penna.

Impressão e Fotolitos: Imprinta

Apoio: Labocine.

Apoio Institucional: Cinemateca Brasileira, MIS, Governo do Estado de São Paulo e Riofilme.

Lei de Incentivo a Cultura – MINC.

### ***Mostra Homenagem a Mario Carneiro***

Período e Local: de 25 de abril a 6 de maio de 2007. CCBB-SP.

de 15 a 27 de maio de 2007. CCBB-RJ.

Patrocínio: Banco do Brasil.

Organização: Duas Mariola Filmes.

Co-Produção: Associação Cultural Contracampo.

Coordenação: Mario Azen e Raphael Mesquita.

Curadoria e Edição do Catálogo: Daniel Caetano.

Produção: Mario Azen, Raphael Mesquita e Rafael de Luna.

Produção Executiva: Mario Azen.

Assistência de Produção: Leonardo Levis.

Programação: Daniel Caetano, Mario Azen e Raphael Mesquita.

Programação Visual: Clara Meliande.

Assessoria de Imprensa: Foco Jornalístico (Regina Cintra).

Impressão: Zoomgraf-k.

Apoio: Cinemateca Brasileira e Labocine.

Apoio Institucional: Arquivo Nacional, CTAV, Cinemateca do MAM, e Riofilme.

Lei de Incentivo a Cultura – MINC.