Untitled Document

contracampo.com.br/34/chicomoreira.htm

Restauração física de filmes no Brasil: entrevista com Chico Moreira

F: Como você chegou até a Labocine?

Quem me chamou aqui foi o Ivan Cardoso, já que era amigo do dono do laboratório. Um dia eu fui chamado aqui para ver se montava um espaço para restaurar filmes...eu, na verdade, estava meio descrente disso daí, porque passei 20 anos na Cinemateca do MAM e não consegui nada, quis montar uma unidade de restauração lá mas morri na praia. Achei que o negócio não ia dar certo... Qual não foi minha surpresa quando a coisa começou mesmo a crescer e a primeira coisa que pegamos aqui foi o *Aviso aos Navegantes.* Por causa da repercussão começamos a receber muito material. Nessa época ainda usávamos o protótipo do CTAv. Estamos com 4 longas, cinejornais e materiais amadores.

H: Qual foi sua formação?

Eu me interessava por fotografia, não me interessava por cinema. Comecei revelando fotografias de formatura. Ali foi minha primeira experiência profissional com fotografia... Depois disso enveredei para a televisão, enfim...aí eu fiz a UFF. A primeira coisa que eu fiz em cinema foi muito chato, foi assistência de fotografia de um filme do Sérgio Santeiro e eu percebi que não me interessava muito por fotografia de cinema, não...Depois um amigo meu me arrumou um lugar no setor de formação para rádio e tv da Embrafilme e comecei a gostar da moviola, meu primeiro trabalho foi como montador. Trabalhei num programa chamado Cinemateca, e aí eu fazia pesquisa e de vez em quando montagem. Aí eu conheci o Silvio Tendler, comecei a fazer pesquisa para *Os Anos JK* e comecei a entrar em contato com esse mundo e achar interessante. Comecei a andar muito pela cinemateca do MAM, conheci um cara chamado Pestana que estava saindo de lá e, como eu já andava por lá pesquisando, eu quis ficar no lugar dele. E ele aceitou.

F: Qual era o estado do acervo do MAM na época de sua entrada no Museu?

O MAM tinha sofrido um incêndio, né? Então a cinemateca se resumia a uma sala nos fundos, onde havia uma moviola e uma sala 10x10 onde cabia todo o acervo, misturado. A situação era meio delicada, não havia condição nenhuma de guarda. A Cinemateca acabou se destacando somente pela exibição, não havia um programa bem organizado de preservação. O que aconteceu foi que em 1980 a Embrafilme resolveu financiar as duas cinematecas (Brasileira e do MAM) e fez a reforma aqui no MAM, que virou o primeiro depósito de filmes climatizado na cinemateca. Começou então aos poucos a se arrumar esse material dentro de seu espaço...teve uma época em que a cinemateca ocupou metade de seu bloco no Museu.

M: Como você começou a entrar em contato com as técnicas de preservação?

Eu comecei a ler e estudar...em 1980 eu fui para a Alemanha Oriental, Berlin, visitei outras cinematecas. Depois passei um ano nos EUA e, nesse meio tempo, fiz alguns cursos e visitei muitas cinematecas. Minha formação foi essa: parte de iniciativa própria, parte na Alemanha, parte nos EUA.

F: Quais as principais diferenças entre os modelos de cinemateca encontrados na Europa e o modo como as coisas funcionam aqui no país?

Fora eles terem muito mais dinheiro...Uma coisa que vi na Alemanha é que eles tinham um laboratório dentro da cinemateca que funcionava 24h por dia. Isso fez a minha cabeça: um laboratório só de restauração... nada além disso, foi o primeiro que eu vi. Era muito engraçado pois, por ser a Alemanha Oriental, não havia contratos de patente e eles copiavam tudo: então você entrava na sala de copiagem e via máquinas imitando as máquinas ocidentais. "Puxa, você tem mesmo um sistema de importação muito bom..." e o cara dizia: "Não, isso tudo é trazido da Tchecoslováquia – a gente compra uma e manda fazer uma igual lá..."

F: Você pensou em instalar um laboratório como esse na cinemateca do MAM?

C: Ah, isso foi outra pedreira... Você chega querendo fazer uma coisa de qualidade, guardadas as devidas proporções... Mas aí entra o diabo de uma maldição, tenho que falar, que tem naquela cinemateca que é o problema da exibição. Existem duas escolas, enfim: uma manda exibir, exibir, exibir...outra manda preservar, preservar, preservar... não adianta nada guardar o filme e muvucar e não mostrar mais... Mas também exibir a qualquer preço, a qualquer custo... é difícil. Eu vi coisas absurdas lá....Como você exibir a posse do Juscelino em nitrato, o material já muito comprometido e o filme se desfazendo no projetor...eu vi isso! Isso em função de um programa para meia dúzia de pessoas. E a tese do conservador da época era: tem que exibir! Eu pensava, tá, mas antes tem que preservar, depois exibir. Agora, exibir cópias únicas é um absurdo! Outra coisa era que o antigo laboratório Líder fazia em parte esse trabalho de copiagem. Enfim, baseado no trabalho deles, se dizia que não era preciso um laboratório no MAM. Minha primeira luta foi essa: tentar convencer de que a cinemateca tem que ter uma unidade de restauração própria que não dependa de laboratórios comerciais. Um dos motivos de minha saída do MAM, foi isso...esbarrei nisso o tempo todo e fui sabotado de todo o jeito...Agora estou aqui: de certa forma eu vim parar aqui para fazer isso, devia poder ter feito lá... Houve uma época em que o acervo do MAM estava melhor do que o acervo de São Paulo, até em termos de importância o nosso foi mais importante por um curto período. Mas aí tem aquela coisa: a diretoria, museu particular, que fez com chegássemos ao estado atual..

H: No seu período na UCLA, na Alemanha e na França você chegou a aprender técnicas de restauração?

C: Tanto na Alemanha quanto na França. Eu me lembro que o material que eu peguei lá foi a visita do Truman em 1948, um material interessantíssimo, eles iam doar para cá, mas faltou uma resposta daqui... Era um material de dez minutos, de uma coleção grande de um monte de coisa de Brasil. Trabalhei nos fragmentos de uma expedição de 28, e numa cópia original em nitrato de travellog chamada *Cidade do Rio de Janeiro 1939*, esse era genial, colorido tecnicolor . Enfim, alguns materiais daqui eu consegui trabalhar lá fora, em Berlim.

H: Sua experiência é muito singular por você não ter montado um laboratório de restauração voltado para a restauração básica, ou seja, você não pega um filme em um estado perfeito ainda para ser trabalhado em máquinas industriais...você foi justamente para o oposto disso, o mais difícil, o mais complicado, por quê?

C: Olha, isso é por uma coisa que eu nunca entendi que é você restaurar um material que está bom...Porque existe aí uma certa prostituição da palavra restauração, eu ouço coisas: "ah, vamos restaurar a cópia do *Dona Flor*..." Não foi restaurada nada, fizeram foi um novo master, muito bem feito por sinal, mas aí as pessoas começam a usar esse termo restauração de uma maneira que não é correta. O que eu sempre quis fazer lá, era fazer o material que realmente está indo embora, o material encolhido...esse material que é o primeiro a se perder. Isso é, materiais que tenham ainda uma sobrevida não são prioritários. Como na época a antiga Líder fazia isso de forma limitada em suas máquinas comerciais, eu queria montar outra coisa na Cinemateca do MAM que era uma coisa simplérrima, que não precisava nem da parte de revelação, era só a parte seca e você revelaria em qualquer laboratório. Era uma coisa que daria para ser feito mas, em função do que eu já falei, muita coisa foi perdida porque não se tomou essa atitude. A verdade é que, na nossa área, você tira meia dúzia de pessoas e no resto a ignorância campeia, ninguém sabe o que é isso. Inclusive a FIAF, Federação Internacional de Arquivos de Filmes, pagou um mico infernal com isso, nem falam mais sobre isso, que foi o tal "O nitrato não pode esperar..." Porque se dizia que o nitrato não ia passar de 1990, sei lá... Isso é besteira, tem nitrato bom até hoje. Mas se a FIAF pagou esse mico, imagina aqui no tupiniquim, as pessoas que tem cargo de direção e que não são do ramo, imagina o que acontece? É uma ignorância total, você vai falar com a pessoa e ela: "Não, o nitrato se você olhar pega fogo..." (risos) Vira uma coisa meio mística entendeu, que vai pegar fogo, parece um troço amaldiçoado, que pinga sangue, não cresce mais nada no chão...(risos) É um material muito estável mas que se chegar a 40 graus pega fogo. Agora, se você deixar seu arquivo chegar a quarenta graus, o que estiver do lado e não for nitrato vai se deteriorar também, apesar de não pegar fogo. (risos) Na verdade essa bobajada fez com que se perdesse muita coisa e, o que é pior, dentro da cinemateca, com pessoas que supostamente estariam voltadas para a preservação, isso foi a maior frustração da minha vida.

M: Fala um pouco então de sua adaptação aqui, num laboratório comercial, sobre a adaptação das máquinas...

C: Eu cheguei ao Brasil em 1989, voltando da UCLA, eu tinha visto uma coisa muito interessante que era uma máquina que copiava papel, paperprint da Biblioteca do Congresso, uma coisa simplérrima: eram simplesmente duas tesouras que avançavam o filme quadro a quadro e em cima ficava uma éclair que fotografava de cima para baixo. Aí eu falei, veja bem, eu não inventei nada, mas como eu tinha visto um copiador de imersão total em que se facilitava a distribuição harmoniosa do solvente pelo material. Então eu pensei que queria fazer um troço desse aqui, fui ao MAM e não consegui nada. Aí fui ao CTAv e o pessoal topou, virou um projeto conjunto e saiu aquela traquitana que está lá, aquele protótipo. Nessa época eu conheci um genial mecânico, o Aluísio, conheci o Mauro que já fazia restauração e o diretor chamado Alexandre. Nessa época a parceria com o MAM não deu muito certo, e esse negócio não foi muito adiante, ficamos só nos testes. Curiosamente agora, essa maquininha foi muito importante no trabalho com o *Aviso aos Navegantes.* (pausa) Muito bem, a partir do contato com a Labocine, chamei esse pessoal de novo. Só que aqui há uma vantagem que é termos uma oficina mecânica bem equipada e equipamentos. Nos deram um copiador daqui mesmo e isso foi um outro desafio: adaptar um equipamento industrial para a finalidade a restauração. Fomos adaptando e a máquina ficou perfeita. O que é bom aqui é poder aproveitar a infraestrutura de um laboratório comercial para os fins da restauração, até porque começou a ficar lucrativo para eles, eu peço o que quiser, evidentemente isso é porque está se ganhando receita.

H: Fale um pouco sobre suas limitações: o que você pode e o que ainda não pode fazer aqui?

C: Por enquanto fazemos só preto e branco, na próxima etapa teremos cor. Porque antes tudo aqui era automatizado, o que estamos criando é um equipamento de controle manual , quadro a quadro, variando os espectros da luz. Ainda faltam testes. Começaremos a fazer também um copiador de 16mm. Depois vamos fazer também com 8 mm, super-8 e demais... O de 16mm já vai sair, os outros ainda demoram um pouco já que ainda temos uma capacidade limitada de produção. A outra parte também vai ser a transcrição de som de negativos óticos com problema, que o caso do *Menino de Engenho* por exemplo, é um negativo que não passa mais num sistema de reprodução normal, então vamos criar uma máquina muito simples: com uma esponjinha como

de uma janela molhada para se recuperar o som. Vamos construir esse equipamento aqui.

H: Fale um pouco sobre a restauração do lado "artístico" da obra?

C: 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 uma 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. Algumas seqüências eu tive que remontar, mas somente por que faltavam elementos, chegava a ter mais som do que imagem... Não se deve interferir, eu tive um problema do *Tudo Azul* que foi uma dublagem. O filme foi bancado pelo Centro de Pesquisadores, existia um pedaço do diálogo que não existia, estava mutilado. Eu optei por dublar apenas as partes que estavam faltando e não a cena toda. Houve uma diferença pois não seria mesmo possível reproduzir a voz do ator. O filme vai sair com uma versão com uma seqüência dublada e eu discordo disso. Acho que tinha que ter o negócio remendado mesmo, mas pelo menos vai existir uma segunda versão de áudio sem a dublagem. Isso foi o Centro de Pesquisadores que quis. Eu preferia ficar com ele remendado mas manter a voz do ator do que passar por cima, isso é só uma das questões. Minha escola é a de interferir o menos possível, mesmo que o remendo fique visível. É melhor ficar remendado do que meter um negócio que na verdade é um corpo estranho ao filme.

H: E o computador – até que ponto ele pode ajudar?

C: Olha, no último número da American Cinematography eu estava lendo e vi uma coisa bem engraçada, tem lá um encarte sobre restauração e o autor da matéria faz entrevistas com as pessoas e vai falar sobre a restauração de filmes em Hollywood, num certo momento ele diz o seguinte: 95% das restaurações feitas nos EUA ainda são restaurações ótico-fotográficas. Então, o computador te ajuda muito, para reconstituir certas coisas mas fazer tipo enfiar o *Branca de Neve* no computador

para tirar poeirinha, eu não sei. Eu não sou contra computadores mas, por incrível que pareça, é até mais lento do que o processo normal. Futuramente vai ser isso, mas por enquanto ainda o processo ótico pode caminhar junto.

H: Fale um pouco sobre o respeito ao formato do filme e como isso pode ser feito aqui.

C: Um exemplo clássico disso é o *Alô, Alô Carnaval* – vamos fazer duas matrizes: uma normal com o quadro cheio, e uma outra para se um dia for passar num cinema como Cinemark, para ter a imagem inteira sem cortes, nós vamos reenquadrar o filme. Além de copiar os formatos normais, assim como em 16mm. Vamos copiar bitolas em janelas diferentes. Em síntese é o seguinte:existem equipamentos passíveis de serem adaptados. Nós, por exemplo, criamos uma maquininha para se lavar os materiais manualmente, já que certos materiais não podem entrar numa máquina convencional. São duas enroladeiras e você tem um tanque com uma série de roletas que você passa lá dentro e tem um veludo que já enxuga o material. Estamos agora limpando microfilmes do Arquivo Público do Estado, e o resultado é ótimo... é uma máquina feita de sucata, esse copiador tem um pedaço de cada coisa, pedaços de máquinas, e aí você monta. Esse negócio para o som vai ser todo feito assim. Porque na verdade esses equipamentos são os mesmos há muito tempo, o que muda são pequenas coisas. Enquanto tiver filme, vai ser a mesma coisa. Eu por exemplo peguei outro dia uma peça para a máquina 16mm que é genial, porque ela gastou tanto que afinou os dentes, aí o material encolhido encaixa perfeitamente, cai como uma luva.

H: Como vai ser a restauração desses novos materiais como os filmes de poliéster e desses novos sistemas de sons digitais?

C: Nessa época eu já morri, né, sei lá...(risos) Bem, sei lá, acho que o poliéster não é a salvação da lavoura não, mas acho que, assim como na passagem do nitrato para o acetato, poliéster é a mesma coisa. Teremos com certeza outros problemas mais pra frente. (pausa) Agora sobre o problema do som digital, eu espero (risos), que as pessoas estejam guardando seus originais de mixagem em analógico, porque, sei lá, esse troço pode dar uma zebra amanhã... É o velho problema de formatos como o U-matic, que tem 20 anos. É o negócio dos gravadores de ¼ de polegada da Sony que eu só vi uma vez em Praga... acho que no Brasil nem tem mais. Essas mudanças de padrões, eu espero que se guarde tudo em originais analógicos ou em formatos de alguma longevidade. Essas coisas são boas para gringo, mas para preservação é péssimo. Uma coisa genial é que eu estava conversando com um técnico de som e ele me disse que na captação, indo ao contrário dessa coisa de brasileiro querer estar na frente do mundo, os caras nos EUA captam em Nagra analógico! Depois eles passam para o DAT. Mas o original deles é em analógico, o velho Nagra! Ele me disse: "eu capto tudo em analógico, depois passo para o digital e os caras ficam todos felizes porque o som é digital, mas minha matriz ainda é o Nagra, é a mais segura que eu tenho..."

Entrevista realizada por Felipe Bragança, Hernani Heffner e Marina Meliande

---