UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

DÉBORA LÚCIA VIEIRA BUTRUCÉ

A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital no século XXI

São Paulo

2020

DÉBORA LÚCIA VIEIRA BUTRUCÉ

A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital no século XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências

Linha de pesquisa: História, teoria e crítica

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Butruce, Débora Lúcia Vieira

A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital no século XXI / Débora Lúcia Vieira Butruce ; orientador, Eduardo Victorio Morettin. -- São Paulo, 2020.

300 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. restauração de filmes 2. preservação audiovisual 3. tecnologia digital 4. cinema brasileiro 5. patrimônio audiovisual I. Morettin, Eduardo Victorio II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Folha de aprovação

Nome: BUTRUCÉ, Débora Lúcia Vieira.

Título: A restauração de filmes no Brasil e a incorporação da tecnologia digital no século XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de doutora em Ciências.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

ECA – USP (orientador)

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

ECA – USP

Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza

UFSCAR

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Corrêa de Sá Leitão Araújo

UFSCAR

Prof^ª. Dr^ª. Maria Laura Souza Alves Bezerra Lindner

UFRB

Para Jorge Butruce, meu pai, um dos grandes responsáveis por eu ter chegado até aqui.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Eduardo Morettin, por ter proporcionado um ambiente acolhedor e colaborativo ao longo de toda a pesquisa, pela orientação precisa, atenciosa e pelo incentivo constante, e por ter sido um interlocutor generoso e interessado que em muito enriqueceu esse trabalho. Ter trilhado esse caminho em conjunto durante mais de quatro anos foi uma bela experiência.

Aos membros da banca de qualificação: Luciana Corrêa de Araújo, pela leitura atenta e enriquecedora, que me deu a segurança de que a metodologia adotada estava no caminho certo, além de ter contribuído enormemente para o esclarecimento de determinados aspectos da pesquisa através da cessão de importantes entrevistas realizadas por ela; e Carlos Roberto de Souza, pelo olhar cuidadoso e detalhista, cuja larga experiência em preservação audiovisual trouxe aportes essenciais para a pesquisa, pela valiosa entrevista, pela imensa generosidade em atender aos meus inúmeros pedidos de documentos e elucidação de dúvidas.

Às herdeiras dos diretores dos filmes restaurados analisados, que foram as grandes responsáveis pela realização destes projetos e que colaboraram muito com esta pesquisa, através da cessão de entrevistas e documentos: Alice Gonzaga, guardiã do vasto acervo documental da Cinédia, crucial para a coleta de informações indispensáveis para o esclarecimento de pontos-chave deste percurso; Alice de Andrade, pelo acesso irrestrito à ampla documentação reunida pela Filmes do Serro e pelo contínuo encorajamento, e Paloma Rocha, pela receptividade e atenção.

Aos arquivos audiovisuais que marcaram minha trajetória: Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, local onde tudo começou; Arquivo Nacional, pelo aprendizado em relação à especificidade do audiovisual; Centro Técnico Audiovisual, onde tive a oportunidade de consolidar meus conhecimentos e criar uma metodologia de trabalho para o Acervo Audiovisual da instituição, e Cinemateca Brasileira, instituição onde pude, em várias oportunidades, aprofundar minha experiência em relação aos diversos aspectos da preservação audiovisual.

Aos entrevistados Hernani Heffner, Máximo Barro, Eduardo Escorel, Fabio Fracarolli, Maria Fernanda Coelho, Johan Prijs, Renata Borghini, Ana Pessoa, Affonso Beato, Carlos Augusto Calil, João Sócrates de Oliveira, Zelito Viana, Bill Brand e Paolo Cherchi Usai, pelas valiosas informações e reflexões.

Aos professores e colegas do PPGMPA, em especial ao grupo das reuniões de orientação, que contribuíram com leitura e preciosas considerações em diferentes etapas desta pesquisa: Danielle Crepaldi Carvalho, Daniela Giovana, Izabel Melo, Lúcia Monteiro, Luiz Felipe Labaki, Marcella Furtado, Nina Giacomo, Rafael Zanatto, Rodrigo Archangelo e Sávio Stocco.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro a esta pesquisa e pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche, realizado nos Estados Unidos na New York University (NYU), no Moving Image Archiving and Preservation Program.

A Juana Suárez, minha coorientadora na NYU durante o período de doutorado sanduíche, pela confiança em meu trabalho, pelas conexões que possibilitou e pela hospitalidade.

A Lorena Ramirez-Lopez e família, por toda a extraordinária ajuda antes e durante a estadia em Nova Iorque e pelo acolhimento e atenção para comigo e minha família.

A Hernani Heffner, pela generosidade e diálogo constantes, e por ter me aberto as portas do apaixonante universo da preservação audiovisual.

A Lila Foster e Natália de Castro, pela amizade, parceria e amor compartilhado pela preservação e pelos materiais de arquivo, além de dividirmos os prazeres e desafios da maternidade.

A Marco Dreer, por me ceder as entrevistas que realizou com figuras centrais da restauração de filmes no Brasil.

A Fabricio Felice, pela amizade ancestral e pelo companheirismo, pela arguta percepção da área de preservação audiovisual, pela troca constante, tanto em relação a esta tese quanto em outros aspectos da minha vida, e por ser o melhor padrinho que minha filha poderia ter.

A Verena Butruce Borges, minha pequena grande guerreira, por trazer alegria e encantamento aos meus dias e por entender minha eterna falta de tempo durante boa parte de sua primeira infância.

A Ricardo Rodrigues, grande amor da minha vida, companheiro de afinidades múltiplas e aventuras mil, pela perspicácia e inteligência, por tudo que construímos juntos e por me ajudar a ser uma pessoa melhor a cada dia. Seu apoio durante todo o processo desta pesquisa possibilitou a concretização deste trabalho da melhor maneira possível.

Por fim, a todas e todos que, em suas mais variadas atividades, se dedicam ao ofício de preservar o patrimônio audiovisual brasileiro.

“A gente não pode escapar dessa constatação de que o cinema brasileiro é muito duro, é uma tarefa. Se tomar cuidado, diverte. Mas tem que tomar muito cuidado porque é perigoso”.

Mário Carneiro

Resumo

Esta tese tem como objetivo refletir sobre a restauração de filmes no Brasil e a transformação ocasionada pela incorporação da tecnologia digital nas práticas da atividade na virada dos anos 2000. Tem como eixo o exame de três restaurações realizadas em momentos históricos significativos para a área no país: *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, exemplar da chamada restauração editorial efetuada no momento de transição da tecnologia fotoquímica para a tecnologia digital, processo finalizado em 1998; *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, primeiro trabalho de restauração digital em tecnologia 2K no Brasil, realizado em 2005; e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, projeto de restauração digital em 4K de um filme em cores, executado por um profissional brasileiro em um laboratório estrangeiro e encerrado em 2008. Procuramos verificar em que medida a disseminação das ferramentas digitais contribuiu para o amadurecimento do restauro de filmes no Brasil, até o momento do colapso da atividade em 2015, com o fechamento de laboratórios cinematográficos e de seus departamentos dedicados ao trabalho de restauração. De delimitação não consensual, o conceito de original, baliza central para a compreensão sobre o exercício da atividade de restauro, será debatido a partir das tentativas de definição empreendidas pela bibliografia estrangeira existente, a fim de apresentar seus possíveis entendimentos, para, em seguida, examinarmos de que maneira a prática brasileira se apropriou deste conceito. Através da compreensão sobre a articulação das dimensões histórica, estética e ética nas três obras fílmicas selecionadas, refletiremos sobre as implicações das escolhas realizadas em seus respectivos projetos de restauro e os resultados obtidos, buscando evidenciar a importância da restauração para a manutenção da integridade do patrimônio audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: restauração de filmes, preservação audiovisual, tecnologia digital, cinema brasileiro, patrimônio audiovisual.

Abstract

This thesis aims to reflect on film restoration in Brazil and the transformation caused by the incorporation of digital technology into film restoration practices at the turn of the 2000s. The axis of this work is to examine three restorations carried out at significant historical moments within the field of film restoration in Brazil: *O ébrio* by Gilda de Abreu (1946), an example of the so-called editorial restoration that was being carried out during the time of transition from photochemical to digital technology, completed in 1998; *O padre e a moça*, by Joaquim Pedro de Andrade (1966), the first digital restoration work using 2K technology in Brazil, carried out in 2005, and *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, by Glauber Rocha (1969), a digital restoration project in 4K of a color film, executed by a Brazilian restoration professional in a foreign film restoration laboratory and completed in 2008. Using these examples, I intend to analyze the historical trajectory of digital film restoration in Brazil. This thesis will verify the extent to which the dissemination of digital tools contributed to the maturation of film restoration in Brazil, until the moment that restoration activity collapsed in 2015 after the closing of cinematographic laboratories and their respective departments dedicated to restoration work. Controversial, the concept of the original, which is a central guideline for understanding the activity of restoration, will be debated by outlining the attempts towards defining the word which have been undertaken by texts within the existing foreign bibliography on the subject. The goal of such debates will be to present an array of possible interpretations that this concept has come under, and to then examine how Brazilian practice has appropriated these concepts. Through understanding the articulation of the historical, aesthetic and ethical dimension in the three selected film works, this thesis reflects on the implications of the choices made during their restoration process and the results obtained, seeking to highlight the importance of restoration for maintaining the integrity of Brazilian audiovisual heritage.

Keywords: film restoration, audiovisual preservation, digital technology, Brazilian cinema, audiovisual heritage

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo reflexionar sobre la restauración de cine en Brasil y la transformación provocada por la incorporación de la tecnología digital en las prácticas de la actividad a principios de la década de 2000. Se centra en el examen de tres restauraciones realizadas en momentos históricos significativos para el área en el país: *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, ejemplo de la llamada restauración editorial realizada en el momento de la transición de la tecnología fotoquímica a la digital, proceso culminado en 1998; *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, el primer trabajo de restauración digital sobre tecnología 2K en Brasil, realizado en 2005; y *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, un proyecto de restauración digital en 4K de una película en color, ejecutado por un profesional brasileño en un laboratorio extranjero y terminado en 2008. Intentamos verificar en qué medida la difusión de las herramientas digitales contribuyeron a la maduración de la restauración cinematográfica en Brasil, hasta el colapso de la actividad en 2015, con el cierre de los laboratorios cinematográficos y de sus departamentos dedicados a trabajos de restauración. A partir de una delimitación no consensuada, se debatirá el concepto de original, pauta central para la comprensión del ejercicio de la actividad restauradora, a partir de los intentos de definición realizados por la bibliografía extranjera existente, con el fin de presentar sus posibles entendimientos, y luego examinar cómo la práctica brasileña se ha apropiado de este concepto. A través de la comprensión de la articulación de las dimensiones histórica, estética y ética en las tres obras cinematográficas seleccionadas, reflexionaremos sobre las implicaciones de las elecciones realizadas en sus respectivos proyectos de restauración y los resultados obtenidos, buscando resaltar la importancia de la restauración para mantener la integridad del patrimonio audiovisual brasileño.

Palabras clave: restauración fílmica, preservación audiovisual, tecnología digital, cine brasileño, patrimonio audiovisual

Lista de figuras

1.1. Avaliação de uma tira de teste para verificar se a exposição do material está correta (1927)...	48
1.2. Setor de revelação manual de material positivo, com a utilização de teares e cubas de madeira (1927)	48
1.3. Transferência do material positivo do tear para o tambor de secagem (1927)	49
1.4. Sala de lavagem dos materiais (1927)	49
1.5. Adhemar Gonzaga abrindo a caixa da reveladora Multiplex recém-chegada à Cinédia, em 20 de maio de 1937	54
1.6. Grande Otelo e Alice Gonzaga observam o material em nitrato antes da queima	65
1.7. Sequência de fotogramas de uma cena de Gilberto (Vicente Celestino) ao telefone na janela, extraída de um dos contratipos de imagem examinados	70
1.8. Anúncio dos horários de <i>O ébrio</i> com intervalos de duas horas e meia	72
1.9. Anúncio dos horários de <i>O ébrio</i> com intervalos de duas horas	72
1.10. Ficha com a metragem de cada rolo de <i>O ébrio</i>	75
1.11. Documento da Cinédia sobre exibição de <i>O ébrio</i> em 1956	76
1.12. Gilda de Abreu embarcando para São Paulo para o lançamento de <i>O ébrio</i> em dezembro de 1968	77
1.13. Oswaldo Massaini no local onde armazenava os materiais fílmicos em sua distribuidora Cinedistri (década de 1960)	78
1.14. Esquema simplificado da trajetória dos materiais de <i>O ébrio</i>	83
1.15. Recibo de entrega de materiais e solicitação de serviços à Líder Cine	89
1.16 a 1.33. Imagens da importante sequência do pedido de casamento do casal protagonista, que havia retirada das versões anteriores do filme	91/92/93
1.34 e 1.35. Trechos de fotogramas do contratipo de imagem da versão restaurada	94
1.36. Trecho de fotogramas com materiais de diferentes densidades	100
1.37 e 1.38. Trecho de fotogramas com proporção de tela diferentes	100
2.1. Detalhe dos roletes não dentados do Arriscan XT, modelo de escâner da empresa ARRI, transportando filme com perfurações rompidas	121
2.2. Acessório denominado <i>Wetgate</i> (janela molhada), destinado a ser utilizado no Arriscan	122
2.3. Tabela resumida de custos do projeto de restauração da obra de Joaquim Pedro	123

2.4. Joaquim Pedro (sentado) e Mário Carneiro (com a câmera) durante as filmagens de <i>O padre e a moça</i>	127
2.5. Paulo José (Padre) em cena de <i>O padre e a moça</i>	128
2.6. Mariana e o padre após fugirem da cidade	131
2.7. Joaquim Pedro indica atuação para Helena Ignez e Paulo José	133
2.8. Imagem de um rolo de filme cristalizado	138
2.9. Negativo de som com pista sonora em área variável (dupla bilateral)	139
2.10. Diferentes tipos de pista de som óptico (pista de densidade variável; pista de área variável unilateral; pista de área variável bilateral, pista de área variável dupla bilateral)	140
2.11. Quadro comparativo de resoluções de imagem	143
2.12. Representação da profundidade de cor em quantidade de bits	144
2.13. Quadro financeiro dos custos do projeto com os filmes	145
2.14. Trechos de materiais de <i>Macunaíma</i> (internegativo de imagem, negativo de imagem e cópia combinada resultante da primeira intervenção)	147
2.15. Exemplo de compensação de fotogramas faltantes em <i>Guerra conjugal</i> (1975)	148
2.16. Análise de diferentes materiais de <i>O padre e a moça</i> na mesa comparadeira	156
2.17. Material negativo de <i>O padre e a moça</i> onde pode ser visualizada a base “azul” do suporte, mas que pela definição utilizada pela Kodak é cinza	157
2.18. Material com base transparente do lado esquerdo e material com base cinza do lado direito	158
2.19. Reprodução em vídeo de uma imagem do rolo 7, com manchas intensas e muitos riscos já incorporados fotograficamente	159
2.20. Trecho bastante deteriorado do negativo em suporte Gevaert Belgium	160
2.21. Plano anterior da mesma sequência da figura 18 com material Kodak	160
2.22. Trecho do negativo com estriamento de emulsão	161
2.23. Detalhe de material positivo cuja fonte de duplicação apresentava estriamento de emulsão	161
2.24. Plano com problema de exposição	165
2.25. Mesmo plano corrigido	166
2.26 e 2.27. Fotogramas com desprendimento de emulsão de <i>O padre e a moça</i> na estação Nucoda	167

3.1. Imagem com riscos incorporados fotograficamente e outros danos	186
3.2. Mesma imagem anterior após a restauração	187
3.3. Município de Milagres visto do alto	197
3.4. Glauber Rocha na câmera com Affonso Beato atrás dele	198
3.5. Glauber e Ronaldo Duarte durante as filmagens de <i>O dragão</i>	200
3.6. Cena de São Jorge indo de encontro ao coronel Horácio (antes do efeito de luz)	201
3.7. Momento em que São Jorge espeta a lança e acontece o estouro de luz	202
3.8. Lenço rosa de Antonio das Mortes e o terno branco de Matos	203
3.9. Vestido roxo de Laura e as cores vivas das flores de papel	204
3.10. O destaque do pijama vermelho do coronel Horácio	204
3.11. Densidade da cor vermelha na fachada colorida do Alvorada Bar	205
3.12. Glauber Rocha junto a câmera com o <i>blimp</i> de chumbo	208
3.13. Letreiro inicial de apresentação em francês	213
3.14. Legenda em francês de trecho da música	214
3.15. Plano de cavalo morto após efetuada a limpeza	218
3.16. Segundo plano de gado morto após efetuada a limpeza	218
3.17. Plano integrante da sequência final de <i>Terra em transe</i>	221
3.18. João Sócrates durante o escaneamento de um rolo de <i>O dragão da maldade</i>	226
3.19. Fotograma com rasgo (à esquerda) e fotograma corrigido (à direita)	227
3.20. Estação de tratamento digital no Laboratório Prestech, em Londres	227
3.21. Imagem de material de <i>O dragão da maldade</i> com descoramento	229
3.22. Mesma imagem anterior com a metade dela já restaurada cromaticamente e a outra metade ainda sem restauro	229
3.23. Imagem de cópia 16mm com descoramento acentuado	230
3.24. Imagem da mesma cena anterior com as cores restauradas	230
3.25. Imagem integrante do trecho escolhido como parâmetro para a restauração de cor	231
3.26. Comparação entre a proporção de tela 1:37 e a 1:85	233
3.27. Comparação da tela na proporção 1:37 e na proporção 1:85	233
3.28. Imagem da cópia em 16mm com descoramento acentuado e riscos profundos	235
3.29. Imagem da pista de som com divisões diminutas, que correspondem aos sons de sílabas	236

Sumário

Introdução	18
O campo da restauração de filmes: questões históricas e conceituais	23
A problemática do conceito de original	30
A metodologia utilizada: arqueologia de fontes e a trajetória da análise	35
Capítulo 1. A restauração de <i>O ébrio</i> e o caso Cinédia	40
1.1. O caso Cinédia	41
1.1.1. A empresa e seu acervo audiovisual	43
1.1.2. O contexto de produção de <i>O ébrio</i>	45
1.1.3. As características técnicas dos materiais da época e o papel dos laboratórios cinematográficos brasileiros	45
1.1.4. O sinistro de 1996 na Cinédia e a transformação das atividades de restauração do acervo fílmico	62
1.2. O processo de restauro de <i>O ébrio</i>	66
1.2.1. Uma (possível) trajetória dos materiais	69
1.2.2. A restauração do filme	84
1.2.3. Os resultados alcançados e a reapresentação da obra	98
Capítulo 2. A introdução das ferramentas digitais nos anos 2000 e a restauração digital de <i>O padre e a moça</i>	103
2.1. A área de preservação audiovisual no Brasil no início do século XXI	105
2.2. A restauração digital de <i>O padre e a moça</i> (1966)	122
2.2.1. As filmagens e suas consequências para os materiais fílmicos	126
2.2.2. As intervenções pregressas	134
2.2.3. O processo de restauração digital	141
2.2.3.1. Antecedentes e aspectos gerais do projeto	141
2.2.3.2. A restauração digital de <i>O padre e a moça</i>	154
2.2.4. Uma possível dinâmica de reavaliação da obra	170
2.2.4.1. Os resultados alcançados pelo projeto	170
2.2.4.2. A recirculação de <i>O padre e a moça</i> restaurado	175

Capítulo 3. A consolidação da tecnologia digital e a restauração de <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	179
3.1. A consolidação da tecnologia digital nas práticas da preservação audiovisual no Brasil	181
3.2. A restauração digital de <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	194
3.2.1. As filmagens e os materiais resultantes: o Tropicolor	196
3.2.2. A trajetória dos materiais e a intervenção anterior	209
3.2.3. O processo de restauro digital	215
3.2.3.1. Aspectos gerais do projeto de restauração da obra de Glauber Rocha	215
3.2.3.2. A restauração digital	223
3.2.3.3. Os resultados atingidos pelo projeto	238
3.3. Uma década de restauração digital no Brasil: do mercado promissor ao fechamento de laboratórios	241
Considerações finais	247
Referências	259
Anexos	268

Introdução

O campo da preservação audiovisual¹ no Brasil vem passando, sobretudo ao longo das últimas duas décadas, por um processo de amadurecimento e transformação que pode ser observado, entre outros fatores, pelo significativo aumento dos estudos sobre a área². A restauração de filmes, importante aspecto do conjunto de práticas que constituem a atividade de preservação, ganhou maior destaque e aprofundamento a partir da incorporação da tecnologia digital. O processo foi alavancado a partir da virada do século XXI, período que pode ser considerado um marco para o campo e será a baliza histórica inicial desta pesquisa. A bibliografia estrangeira dedicada ao assunto também aumentou consideravelmente a partir dos anos 2000, e tentativas no sentido de definir teoricamente o campo da restauração fílmica foram realizadas, em especial por pesquisadores europeus. Podemos destacar publicações e pesquisas como as de Paolo Cherchi Usai (2000 e 2002)³, Paul Read e Mark-Paul Meyer (2000), Arianna Turci (2004), Julia Wallmüller (2007) e Giovanna Fossati (2010, 2018)⁴. No Brasil, a abordagem do tema é mais rarefeita, mas a existência de pesquisas acadêmicas sobre restauração e questões relacionadas a esse universo, como os trabalhos de Buarque (2011), Vasques (2012), Costa (2013) e Castro (2014) comprovam que o interesse pela temática também se manifestou em território brasileiro.

O percurso desta pesquisa se inicia na virada do milênio, momento que coincide com o início de minha trajetória em preservação audiovisual. Fui aluna da primeira turma da disciplina então chamada *Preservação e Restauração de filmes*, ministrada por Hernani Heffner em 2000 durante a graduação em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi o primeiro curso de cinema do país a incluir uma disciplina abordando o assunto, tendo sido responsável pela formação de uma nova geração de profissionais e, por conta disso, auxiliado na consolidação da área no Brasil. Logo após, em

¹ Discutiremos os conceitos de preservação e restauração mais adiante.

² A última publicação mais detalhada sobre o tema e aspectos relacionados foi em 2019, o dossiê Cinema, museu e patrimônio na Revista *Museologia & Interdisciplinaridade*, organizado por José Quental e Alda Heizer.

³ O trabalho de Cherchi Usai, apesar de não se debruçar, exclusivamente, sobre o universo da restauração de filmes, reflete de maneira aprofundada sobre questões essenciais para o campo, como, por exemplo, o conceito de original. Uma terceira edição do livro *Silent cinema: an introduction* (2000) foi publicada em 2019, com uma ampla revisão e acréscimos importantes, inclusive a compreensão do autor sobre a tecnologia digital e o conceito de restauração. Neste trabalho, utilizaremos tanto a edição de 2000 quanto a de 2019, visto que ocorreram alterações substanciais entre elas.

⁴ A primeira edição de *From grain to pixel* foi publicada em 2010, e a segunda edição, atualizada e ampliada, foi publicada em 2018.

2001, tornei-me estagiária da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e, desde então, atuo profissionalmente no campo, tendo passado por instituições como o Arquivo Nacional, como Especialista na área de Imagens em movimento e documentos sonoros na Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (CODAC) e o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), inicialmente como Conservadora-chefe e depois como Coordenadora do Acervo Audiovisual⁵. Também sou atuante na esfera política e cultural, tendo sido um dos membros fundadores da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, em 2008, e como integrante da diretoria em diferentes funções desde 2014, sendo a atual presidente para o biênio 2020-2022.

Apesar da atuação em preservação audiovisual possibilitar o contato, de forma esporádica, com as atividades relacionadas à restauração de filmes, foi em 2005 que pude aprofundar meus conhecimentos, ao ser selecionada para participar da etapa de formação do projeto de restauro da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade. Em 2007, fui convidada a coordenar tecnicamente o restauro, conjuntamente com Heffner, de *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Viana, 1936), uma produção da Cinédia. O trabalho durou, com interrupções, cerca de seis anos, tendo sido a primeira vez que ferramentais digitais de restauro foram utilizadas em um filme realizado nessa época. Em 2013, a oportunidade de conduzir a restauração de *Misérias e grandezas de São José do Rio Preto* (Petropolis Film, 1946-1948), em um laboratório de restauração fílmica holandês, a Haghefilm Digitaal, deixou claras as diferenças entre realizar o restauro de um filme na Holanda e no Brasil⁶.

A experiência prática nos arquivos audiovisuais e em restauração, iniciada justamente no período de transição para o digital, permitiu um olhar a partir de uma perspectiva privilegiada, ao possibilitar acompanhar de perto, na lida cotidiana, a transformação da área. Durante esse trajeto, a escassa bibliografia nacional (e estrangeira) ofereceu algum suporte, e o desejo de investigar essas experiências, sistematizá-las e transformá-las em objeto de estudo, a fim de tentar contribuir para a reflexão sobre a restauração de filmes no Brasil, desembocou nesta tese. Portanto, essa pesquisa incorpora uma dupla dimensão: por um lado, minha experiência profissional e, por outro, o interesse em refletir sobre esses processos sob uma

⁵ As denominações destes cargos no CTAv foram criadas para acomodar as funções realizadas por mim no período em que estive na instituição (2006-2013), visto que não existiam formalmente no organograma da entidade.

⁶ O projeto de restauração e difusão de *Misérias e grandezas de São José do Rio Preto* foi contemplado pela Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro (SEC-RJ) no edital de Preservação e Conservação da Memória Artística Fluminense em 2012. A grafia do título do filme foi atualizada.

perspectiva histórica, incluindo os aspectos técnicos, estéticos e éticos da restauração de obras brasileiras. Como Fossati (2018) observa, a proeminente lacuna de comunicação entre acadêmicos e profissionais de arquivos audiovisuais vêm sendo gradativamente superada, com mais ênfase, sobretudo, a partir do final da segunda década dos anos 2000. Esse trabalho, por conseguinte, pretende ser mais um passo no intuito de estreitar essa ligação.

O percurso histórico percorrido por esta pesquisa cobre, portanto, o início da utilização da tecnologia digital na restauração de filmes no país, que se deu a partir da segunda metade da década de 1990, o surto de desenvolvimento ao longo da primeira década dos anos 2000, e sua decadência menos de duas décadas depois, estabelecendo como marco o ano de 2015.

Tendo como ponto de partida a análise de três processos de restauro bastante significativos para a área, que simbolizam diferentes momentos da atividade no país, buscamos compreender como a incorporação das ferramentas digitais na virada do século XXI contribuiu para o desenvolvimento do setor até o momento do colapso da atividade em 2015, com o fechamento de laboratórios audiovisuais e seus respectivos departamentos dedicados ao trabalho de restauração. A tese contempla um período histórico que se inicia em 1996, com *O ébrio*, de Gilda de Abreu (1946), exemplar na utilização de técnicas de reconstrução e do período de transição entre a tecnologia fotoquímica e a digital; segue com *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade (1966), primeiro trabalho de restauração digital em tecnologia 2K⁷ no Brasil, realizado em 2005, e se encerra com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha (1969), projeto de restauração digital de um filme em cores realizado em 4K⁸ por um profissional brasileiro em um laboratório estrangeiro e finalizado em 2008.

A escolha destes três títulos se deu por conta dos diferentes desafios enfrentados em cada processo de restauração. Através de um projeto capitaneado pela Cinédia e patrocinado pela Riofilme, finalizado em 1998, a restauração de *O ébrio* possibilitou a reconstrução da obra com a duração próxima versão lançada originalmente em 1946, além da recuperação de parte das características fotográficas do filme e da banda sonora, bastante deteriorados por conta da exaustiva copiagem dos negativos originais e das duplicações posteriores. Ter como matriz do restauro um elemento de várias gerações posteriores ao original causou dificuldades em relação

⁷ 2K se refere à resolução da imagem e significa 2048x1080 pixels.

⁸ 4K também se refere à resolução da imagem e significa 4096x2160 pixels.

à recuperação fotografia original. Entretanto, o que era tido como erro de montagem e problemas de direção, em função da adulteração da obra provocada pelos cortes na versão de 107 minutos que circulava até então, ganhou nova significação com a restauração. A versão restaurada, com 122 minutos, teve como base uma cópia remanescente na versão integral, além de diversos trechos de diferentes materiais. A tecnologia empregada foi, majoritariamente, a fotoquímica, com intervenções digitais pontuais somente na banda sonora. Tanto o filme *O padre e a moça* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* se inserem em outro contexto e se utilizam de abordagens de restauro diferentes. Ambos os projetos de restauro foram patrocinados pela Petrobras. Foi também nesse período que a BR Distribuidora, empresa da Petrobras e uma das patrocinadoras da construção do Arquivo de Matrizes da Cinemateca Brasileira, investe na execução de um *Censo Cinematográfico Brasileiro*. O projeto foi um marco para a resolução de uma das grandes dificuldades enfrentadas pelos arquivos audiovisuais: o inventário de seus acervos. A chegada da primeira década de 2000 representou o crescimento dos aportes públicos em preservação audiovisual e o início da realização um significativo número de projetos de restauração de filmes brasileiros, se destacando o restauro de títulos de diretores integrantes do Cinema Novo. Alguns poucos anos depois, a Petrobras investirá em dois editais públicos de restauro capitaneados pela Cinemateca Brasileira, demonstrando que, ainda que momentaneamente, um papel mais ativo do Estado no fomento da atividade.

Assim como no caso da Cinédia, comandada por Alice Gonzaga, filha de Adhemar Gonzaga, fundador da companhia em 1930, a atuação das famílias herdeiras dos cineastas cinema-novistas foi decisiva no movimento de recondução das obras à esfera pública. Este foi o caso de Joaquim Pedro de Andrade e de Glauber Rocha, respectivos diretores de *O padre e a moça* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. A restauração de *O padre e a moça* integrou o projeto de restauração digital da obra completa do diretor carioca, iniciado em 2003, trabalho pioneiro na utilização da tecnologia digital 2K no Brasil. O projeto foi idealizado pelos filhos do diretor, Alice, Maria e Antonio de Andrade, e realizado pelo Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, coordenado por Patricia de Filippi à época, em parceria com a empresa de pós-produção audiovisual Teleimage na etapa da restauração digital e do

Estúdio JLS na restauração do som⁹. O processo teve uma etapa digital e uma etapa fotoquímica, pois o objetivo final foi o retorno da obra à película. O mau estado de conservação dos materiais remanescentes e o desafio em realizar um projeto pioneiro de restauro digital, com um tipo de tecnologia cujos padrões ainda não estavam amplamente sistematizados, o torna um importante exemplo a ser estudado. A restauração de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* também se insere em um projeto mais amplo de resgate da filmografia de Glauber Rocha, capitaneado por sua filha Paloma Rocha. Mas, diferente de *O padre e a moça*, a restauração digital da imagem foi realizada em Londres, na Inglaterra, no Laboratório Prestech, do restaurador brasileiro João Sócrates de Oliveira¹⁰, que foi o curador e supervisor do projeto. Foi empregada a tecnologia 4K, visto que a recuperação da integridade da fotografia altamente saturada deste filme em cores demandava maior qualidade de resolução durante o escaneamento da imagem. A restauração do som ficou a cargo do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira e de José Luiz Sasso, dos Estúdios JLS. Os negativos do filme foram destruídos em um incêndio no laboratório GTC, em Paris, em junho de 1973, e por conta disso, o restauro da imagem foi feito a partir de um internegativo de imagem na versão sonora francesa (com legendas em francês nos trechos com música), e para o som foram utilizadas diversas fontes, uma delas bastante inusitada. Diferente dos outros dois casos, as matrizes de imagem e de som não se encontravam em avançado estado de deterioração, mas outros desafios se impuseram, como a recuperação das cores em sua plenitude e a reincorporação de trechos da banda sonora. A pesquisa das estratégias utilizadas neste caso será relevante para identificarmos quais as soluções possíveis de serem adotadas em um projeto com essas características, ou seja, com possibilidades mais amplas em termos de atuação, por um lado, pela melhor condição das matrizes do restauro; por outro, por ter sido realizado em um laboratório estrangeiro bastante consolidado na área, tanto em termos de maquinário quanto em termos de capacidade técnica.

Fossati (2018) analisa que o período entre os anos de 1997, justamente o ano em que o restauro de *O ébrio* foi finalizado, e 2007, ano da finalização da restauração da filmografia de Joaquim Pedro (*O padre e a moça* foi encerrado em 2005) e do início da restauração de *O*

⁹ Os Estúdios Trama iniciaram o trabalho de restauração de som dos filmes, mas divergências conceituais relacionadas ao processo de restauro acabaram por fazê-los sair do projeto. No capítulo 2 explicitaremos que divergências foram essas.

¹⁰ João Sócrates de Oliveira trabalha com restauração de filmes desde o final dos anos 1970, tendo iniciado sua carreira no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira. Em meados dos anos 1990 foi trabalhar como Diretor Técnico do Centro de Restauração do British Film Institute, em Londres, na Inglaterra, onde desenvolveu sólida carreira. Em 2002 abre seu próprio laboratório, Prestech Laboratories. Restaurou filmes como *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914).

dragão da maldade contra o santo guerreiro, foi decisivo para a estabilização do uso da tecnologia digital no meio cinematográfico. Passou de uma ferramenta empregada esporadicamente para se tornar o padrão e integrar todas as etapas da cadeia. Ou seja, o período de realização da restauração destes três títulos coincide com o percurso histórico de consolidação da tecnologia digital na produção cinematográfica, o que teve influência crucial na área de preservação audiovisual. Tendo em vista o passivo que ainda tínhamos que enfrentar em relação à tecnologia analógica, a virada digital representou um desafio ainda maior para o Brasil, como veremos.

Esta tese pretende, a partir destes exemplos, identificar os limites do conceito de original e como foi incorporado no Brasil, procurando analisar tanto o contexto histórico de produção das obras quanto das restaurações e compreender como a dimensão histórica e as opções estéticas estão imbricadas nos filmes e em que medida se categorizam como evidências. Além disso, refletir sobre as escolhas efetuadas em cada projeto e em suas implicações, avaliando os resultados alcançados e o impacto da recirculação dos filmes em sua versão restaurada.

Mas, afinal, em que consiste a restauração de um filme? As ferramentas digitais, apesar de terem surgido baseando-se na simulação dos procedimentos realizados nos laboratórios de processamento fotoquímico, acabaram por causar bastante confusão na compreensão sobre o que constitui, de fato, a atividade de restauração. Já não havia consenso sobre o conceito de restauração antes mesmo do advento da tecnologia digital, o que representou um desafio para esta pesquisa e demandou a sistematização de algumas balizas conceituais sobre o campo, mesmo que controversas. O esforço de definição e delimitação da restauração de filmes a partir de bibliografia específica, portanto, se fez necessário, pois explicitar as diversas formas de compreensão acerca da atividade ao longo de sua trajetória nos auxiliou no entendimento de sua consolidação. Como a bibliografia sobre restauração é majoritariamente internacional, a articulação com o contexto nacional buscou situar o debate no país, a fim de que o trabalho não se restringisse a uma mera pesquisa bibliográfica.

O campo da restauração de filmes: questões históricas e conceituais

Como preâmbulo da apresentação dos conceitos mobilizados ao longo das análises, é relevante explicitar uma tomada de posição do ponto de vista conceitual, expressa através da mudança do título da tese. Inicialmente, o termo utilizado era restauração *audiovisual* e não

restauração *de filmes*. Embora pareça sutil à primeira vista, a dúvida entre a utilização de um termo ou de outro me acompanhou durante boa parte da pesquisa. Acreditava que o termo audiovisual era mais abrangente e, portanto, mais adequado atualmente, pois incluiria campos distintos da produção e realização de imagens em movimento, levando em conta a utilização de ferramentas digitais durante os processos de restauro. Apesar da evidente constatação de que esta pesquisa se baseia na restauração de obras no suporte fotoquímico, ou seja, realizadas em película cinematográfica, e talvez somente através dessa materialidade o conceito e a finalidade de uma restauração realmente se concretizem, a questão vai além. Dan Streible (apud FOSSATI, 2017), professor da New York University (NYU), argumentou, em um evento em 2013, que falar “filme digital” seria um oxímoro, por conta da materialidade da mídia, ou seja, um suporte físico flexível coberto por uma camada de emulsão fotossensível. Filme, portanto, estaria circunscrito à sua materialidade analógica e orgânica. Fossati (2017, p. 4) retoma a afirmação e constata que utilizar a palavra filme seria “[..] não somente legítimo como necessário. É preciso reivindicar a continuidade de 120 anos de história do cinema”. E acrescenta, “o termo ‘filme’ não se refere apenas a imagens em movimento, mas a uma esfera cultural, social, estética e, enfatizo, ‘material’ que encontra suas raízes na experimentação do final do século XIX” (FOSSATI, op. cit., p.5, tradução nossa¹¹). Além disso, a presença da tecnologia digital em todas as etapas da cadeia produtiva do audiovisual, incluindo a distribuição e a exibição, ao mesmo tempo em que possibilitou novas formas de dar acesso ao patrimônio audiovisual, distanciou o público do suporte original das obras e fomentou total alienação acerca das diferenças entre filme, vídeo e materiais nativos digitais. Com isso, uma parte significativa da dimensão histórica desses artefatos se perde, justamente uma questão crucial para esta tese. Portanto, a opção por utilizar o termo restauração *de filmes* ao invés de restauração *audiovisual* se alinha a estas questões, que já se encontravam no horizonte das reflexões sobre os objetos de pesquisa, mas que se intensificaram durante o processo de escrita.

Antes de mais nada, é necessário esclarecermos o que se entende por preservação audiovisual, campo mais amplo no qual a atividade de restauração encontra-se inserida. Preservação audiovisual é o conjunto dos procedimentos, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual, em seus variados suportes, e a garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. A preservação engloba uma série

¹¹ Todas as traduções do inglês foram feitas pela autora, salvo indicação contrária.

de atividades, entre elas a prospecção e a coleta, a catalogação, a conservação, a duplicação, a migração de suporte, a *restauração*, a reconstrução (quando necessário), a recriação das condições de apresentação, a documentação, a difusão e o acesso, além da pesquisa e a reunião de informações para realizar adequadamente todas essas atividades¹². O conceito de preservação encontra-se razoavelmente estabelecido, diferentemente da restauração, ainda compreendida de maneira controversa. Apesar do aprofundamento da discussão em torno das questões conceituais sobre a restauração de filmes ter se dado, com mais ênfase, a partir dos anos 2000, foi a partir da década de 1980 que suas práticas começaram a ser sistematizadas e alguns consensos começaram a ser construídos.

Fundada em 1938, a Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF) estabeleceu uma série de princípios para os trabalhos relacionados aos arquivos audiovisuais que são compartilhados até hoje¹³. O trabalho de duplicação fotoquímica dos materiais foi realizado desde os anos 1930 e se desenvolveu ao longo das décadas seguintes. Uma das primeiras iniciativas a chamar a atenção para a importância da reprodução de filmes com sinais de deterioração, ainda nessa época, segundo Enticknap (2013), foi a de Ernest Lindgren¹⁴ e a British Kinematograph Society¹⁵. Suas recomendações pormenorizadas para o armazenamento de elementos fílmicos incluíam indicações para a duplicação de materiais deteriorados e a reprodução de matrizes originais.

As chamadas *restaurações editoriais*, práticas correntes nos arquivos de filmes antes da década de 1980, eram constituídas por procedimentos que visavam a recuperação da ordenação original de um filme que porventura tivesse sido adulterado por motivos diversos (cortes de censura ou de produtores, versões para televisão, motivação do diretor, entre outros), priorizando o aspecto narrativo das obras. Convencionou-se denominar restauração editorial o processo cujo objetivo principal é o restabelecimento da montagem original da obra, realizada

¹² Esta definição é uma tradução/adaptação de algumas definições existentes nas seguintes fontes: Ray Edmondson (2013), Paolo Cherchi Usai (2000) e Carlos Roberto de Souza (2009), sendo esta última a fonte principal.

¹³ Até junho de 2020, a FIAF possuía 171 arquivos afiliados, sendo 92 membros e 79 associados, presentes em 75 países. Os arquivos membros são entidades cujo principal objetivo é a preservação de filmes em seus diversos aspectos, e os associados são instituições que se relacionam com a área, mas não se dedicam prioritariamente a ela. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Affiliates.html>, acesso em 25/08/2020.

¹⁴ Ernest Lindgren foi o fundador e primeiro curador da British Film Institute's National Film Library (atualmente BFI National Archive). É considerado uma das figuras chave para a área de preservação audiovisual, tendo estabelecido as bases para as práticas de conservação, prospecção e catalogação de filmes adotadas por diversos arquivos pelo mundo.

¹⁵ Fundada em 1931, a British Kinematograph Society (atualmente British Kinematograph, Sound and Television Society ou BKSTS) é focada nos aspectos técnicos da indústria cinematográfica, oferecendo cursos e treinamentos.

tanto a partir de dados do roteiro do filme quanto por meio de fotografias. Uma vez que não intervém diretamente nos constituintes imagéticos e sonoros de um filme, a restauração editorial também costuma ser classificada por alguns autores como sendo *recuperação* ou *reconstrução* (BUARQUE, 2011).

Entretanto, o início de uma compreensão mais aprofundada sobre a restauração de filmes se deu a partir dos anos 1980, evidenciada pela realização de eventos dedicados ao tema e a publicação de textos. Além disso, a introdução do vídeo no mercado de consumo doméstico suscitou o interesse de companhias produtoras e grandes estúdios no relançamento de títulos de seus catálogos, o que impulsionou o investimento em preservação e duplicação (LAUBER, 2019). No âmbito dos arquivos de filme, foi em 1978 que aconteceu um evento que marcará decisivamente os estudos envolvendo o patrimônio audiovisual, sobretudo os chamados filmes de arquivo: o 34º Congresso Anual da FIAF, realizado na cidade inglesa de Brighton. Apesar do Congresso de Brighton ser reconhecido como um acontecimento importante para o desenvolvimento dos estudos sobre o primeiro cinema, ressalto aqui sua relevância sob outro ponto de vista, o do patrimônio e da preservação. Os temas do Simpósio Técnico foram *Cinema: 1900-1906* e *Do filme para fita de vídeo e da Fita de vídeo para filme: o presente e o futuro*. Um grupo de estudiosos de cinema foi convidado para assistir e discutir sobre centenas de filmes do período silencioso que datavam até 1906. Este Congresso acabou por ganhar uma aura mítica e é considerado um dos fatores decisivos para o início de uma nova relação entre os estudos acadêmicos de cinema e as práticas dos arquivos de filmes, o que teve impacto sobre a área de preservação audiovisual e, por conseguinte, nas atividades de restauração.

Três importantes festivais surgidos ainda nessa década expressavam esse entendimento, pois suas programações se estruturam a partir do patrimônio audiovisual, o que chamou atenção sobre a iminente perda dos filmes e, ao mesmo tempo, auxiliou no processo de consolidação da área de restauração. São eles: Le Giornate del Cinema Muto (mais conhecido como Festival de Pordenone), criado em 1982; Il Cinema Ritrovato, surgido em 1986 e organizado pela Cinemateca de Bolonha; e Cinémemoire, organizado pela Cinemateca Francesa, cuja primeira edição aconteceu em 1991¹⁶.

¹⁶ O festival Cinémemoire não existe mais, mas não conseguimos localizar informações sobre sua data de término. Desde 2012, a Cinemateca Francesa organiza o festival *Toute la mémoire du monde*, também dedicado ao universo da restauração de filmes. Nos últimos anos, o tema tem estado presente em festivais como o de Cannes e o de Berlim, com os programas *Cannes Classics* e *Berlinale Classics*, dedicados à exibição de títulos, considerado clássicos, restaurados.

A compreensão da restauração de filmes como processo de restituição da integridade visual e sonora de um filme começou a se disseminar, de fato, somente a partir dos anos 1980. Foi nesse período que a discussão sobre questões éticas começou a despontar, em artigos como *Silent Films for Contemporary Audiences*, de John. B. Kuiper (1982), que levanta aspectos sobre as implicações históricas e técnicas na exibição de filmes silenciosos, focando na experiência do George Eastman House (atualmente George Eastman Museum). Apesar de não se debruçar sobre as práticas de restauração, o texto aborda noções fundamentais para os estudos que se seguiram, como, por exemplo, a problemática de exibir cópias de gerações posteriores com características diversas das cópias da época, com trechos faltantes e sem colorização, afastando o espectador da potencialidade estética pretendida inicialmente. Ou seja, sem a dimensão histórica e estética original. Considerado o primeiro artigo dedicado exclusivamente à restauração de filmes, *Film Restoration: Ethical Problems*, de Raymond Borde (1986), explicita a necessidade de uma postura crítica perante as implicações éticas de um processo de restauro, levando-se em conta as limitações práticas tanto das instituições quanto dos profissionais envolvidos.

As discussões ocorridas nos congressos da FIAF em 1986 e 1987 também foram cruciais nesse sentido. Em 1986, no Congresso realizado no National Film and Sound Archive (NFSA) em Canberra, na Austrália, foi a primeira vez que o Simpósio técnico abordou mais detidamente a restauração de filmes, com o tema *Problemas técnicos e éticos na restauração de filmes*. Na publicação do NFSA sobre o evento¹⁷, destacamos o seguinte trecho:

O objetivo deste seminário é oferecer aos membros da FIAF a oportunidade de assistir uma seleção de filmes restaurados, compartilhar suas experiências com colegas e discutir os problemas encontrados durante o trabalho. Esperamos, por meio de tais discussões, ser possível criar algumas diretrizes para o trabalho de restauração e tentar encontrar respostas para algumas questões [...] (NFSA, 1986, p. 7)

O programa indica que o foco foi a restauração editorial, visto que um dos maiores problemas encontrados em filmes do período silencioso seria a variedade de versões. Ao eleger esse tema como central, acabamos por confirmar que este tipo de restauro era uma questão bastante relevante para os arquivos naquele momento. Em 1987, o Congresso priorizou novamente a temática da restauração de filmes, com o Simpósio técnico sobre *Arquivando o Patrimônio Audiovisual*, além da realização do segundo Joint Technical Symposium com um painel de

¹⁷ Disponível em: <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/1986-fiaf-congress>, acesso em 30/08/2020.

discussão dedicado à ética na restauração de filmes. Uma publicação se originou desse simpósio, e o texto *Ética da restauração*, de Ulrich Gregor, participante do painel, apresenta as seguintes questões:

A pergunta que devemos fazer e cuja resposta podemos abordar é: qual é o objeto da restauração? O que você gostaria de alcançar, qual é o seu objetivo e quais procedimentos devem ser aplicados; a quem se dirige esta obra e qual é a responsabilidade dos restauradores perante as obras de cinema, os seus criadores e o público, os espectadores dos filmes? (GREGOR, 1987, p. 139)

Os aspectos discutidos durante os dois congressos da FIAF e os textos publicados ao longo da década de 1980 demonstram quais eram as principais preocupações dos arquivos audiovisuais em relação à atividade de restauração nessa época, onde vislumbramos questões éticas e práticas.

Os debates iniciados neste período foram sucedidas pelo surgimento de programas de formação dedicados ao estudo da preservação audiovisual e temas relacionados, sempre buscando associar aspectos teóricos e práticas. Edmondson (2017, p.2) ressalta que “foi durante a década de 1990 que, por diversos motivos, o desenvolvimento de uma base teórica codificada para a profissão tornou-se finalmente uma preocupação”¹⁸. O primeiro programa de mestrado acadêmico em Arquivística Fílmica foi lançado em 1990 na Universidade de East Anglia em colaboração com o East Anglia Film Archive em Norwich, no Reino Unido. Vale ressaltar que o termo arquivística fílmica ou arquivística audiovisual (*film archiving* ou *audiovisual archiving*) não são amplamente empregados no Brasil. Para Edmondson

a arquivística audiovisual é, então, um campo que abarca todos os aspectos da guarda e recuperação de documentos audiovisuais, a administração dos locais onde eles são guardados e das organizações responsáveis pela execução dessas tarefas. Ela adquiriu suas próprias gradações particulares à medida que se desenvolveu e à medida que os termos preservação e acesso, no seu âmbito, ganharam significados particulares (2017, p. 19).

Uma das explicações que podemos aventar é que as práticas da preservação audiovisual no Brasil se desenvolveram no âmbito dos arquivos de filme e assim permaneceram, relacionando-se mais com o universo audiovisual do que com o arquivístico. Dadas as especificidades dos suportes audiovisuais, a área parece ter se consolidado com um setor à parte,

¹⁸ O detalhamento dos diversos motivos apontados por Ray Edmondson foge do escopo de nossa abordagem, mas podemos afirmar, de forma resumida, que envolve questões econômicas, de identidade e reconhecimento profissional, falta de padronização na formação profissional e a velocidade das mudanças tecnológicas. Para maior aprofundamento, ver: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000259258>, acesso em 30/08/2020.

sem se integrar efetivamente à arquivologia. Desse modo, não há correspondência imediata e disseminação no país do conceito de arquivística audiovisual, saber mais amplo e multidisciplinar onde estaria inserido, por exemplo, questões de administração de espaços de guarda e gestão de coleções e acervos.

A publicação de *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*, de Ray Edmondson (2017), que se encontra em sua terceira edição, publicada pela Unesco¹⁹, assim como o aumento do número de programas de graduação e pós-graduação, como veremos adiante, comprovam que esse campo de conhecimento se encontra razoavelmente consolidado internacionalmente. Entretanto, apesar de no Brasil existirem abordagens e leituras que referenciam esse saber, o setor ainda não se encontra estabilizado. Ainda que fora do país os desdobramentos tenham sido diferentes, a base de formação da qual os primeiros profissionais de preservação audiovisual partiram, mesmo sendo em países com forte tradição arquivística, como a Inglaterra e a França, parece ter sido, analogamente aos brasileiros, o universo cinematográfico e a experiência empírica, como constata Enticknap (2013, p. 154):

os pioneiros do movimento - Lindgren, Langlois, Barry, Hensel, Card e Brown, por exemplo - não receberam sua educação inicial em bibliotecas de depósito legal, preservando iluminuras ou palimpsestos ou em qualquer ramo estabelecido de arquivamento de documentos ou museologia. Eles foram, em primeiro lugar, especialistas e/ou entusiastas do cinema e, portanto, foram motivados principalmente pelo desejo de preservar a tecnologia e a cultura que os acompanhavam e informados por seu conhecimento dessa tecnologia e cultura, não por métodos formais de investigação histórica, biblioteconomia ou arquivística.

Apesar de o primeiro curso acadêmico ter surgido ainda na década de 1990, foi somente nos anos 2000 que vários programas surgiram simultaneamente, como o Master Program of Preservation and Presentation of the Moving Image da Universidade de Amsterdã, fundado por Thomas Elsaesser em 2003 em colaboração com o Nederlands Filmmuseum (hoje EYE Filmmuseum) e o Netherlands Institute for Sound and Vision. Outros programas estabelecidos na mesma época são os do Moving Image Archive Studies, da Universidade da Califórnia em Los Angeles; o Moving Image Archiving and Preservation Program (MIAP), da NYU; e o Mestrado na Universidade de Rochester, Nova Iorque, em colaboração com a L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, no George Eastman Museum.

¹⁹ A primeira edição foi editada em 1998 e a segunda, ampliada, em 2004. Em 2012, em um esforço conjunto da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e a Cinemateca do MAM-RJ foi publicada a primeira versão em português. Essa terceira edição, de 2017, é, portanto, a segunda edição em português.

Como aponta Fossati (2018, p.18), devido ao seu relativo curto período de existência como disciplina acadêmica, os programas dedicados ao estudo do patrimônio audiovisual se estruturam de maneira irregular, tendo se desenvolvido a partir de estudos de cinema e outras mídias, mas sempre em diálogo com outras disciplinas. Para a autora, o contato se dá, sobretudo, com os estudos sobre patrimônio e museus, história da arte, humanidades digitais e, ultimamente, com as ciências da computação. E completa que um dos fatores que sobressaem ao longo das duas primeiras décadas de existência desses programas acadêmicos é a compreensão acerca da importância de manter um certo equilíbrio entre a teoria e a prática, através de práticas colaborativas e parcerias entre os estudiosos e os profissionais de arquivo, seja para fins didáticos, de pesquisa e vivências na área²⁰. Durante o doutorado sanduíche de seis meses realizado nos Estados Unidos, no Moving Image Archiving and Preservation Program (Programa de Arquivística e Preservação de Imagens em Movimento), foi possível constatar tanto a consolidação do campo da arquivística audiovisual, com grande destaque para o ensino do gerenciamento de coleções, quanto o equilíbrio entre as disciplinas teóricas e práticas. A experiência foi importante também para perceber a dinâmica entre as diferenças da formação de um profissional de preservação audiovisual no Brasil e no exterior, principalmente em um programa de pós-graduação dedicado exclusivamente ao tema.

A problemática do conceito de original

Foi também a partir dos anos 2000 que um conjunto de publicações mais aprofundadas sobre os aspectos concernentes à restauração de filmes começou a ser lançado, conforme apontamos. Uma das questões principais é o conceito do que seria o original em uma obra fílmica. Apesar de já contarmos com algumas reflexões importantes, o conceito permanece controverso e não-consensual. O manuseio de uma obra em película fotoquímica acarreta danos inevitáveis e progressivos, o que gera a necessidade de duplicação do seu conteúdo para um novo suporte. Já no universo digital, é a obsolescência tecnológica dos formatos e de seus equipamentos de reprodução que demandam a periódica migração dos conteúdos. Portanto, quando se aplica o termo restauração aos artefatos fílmicos, deve-se levar em conta sua

²⁰ Quando cursei a disciplina de Preservação audiovisual durante a graduação na UFF, em 2000, a parte prática era realizada na Cinemateca do MAM-RJ. O diálogo com os arquivos era constante, e inclusive visitas a instituições de outros estados, como a Cinemateca Brasileira, foram realizadas. Quando trabalhei no CTAv, de 2006 a 2013, o diálogo com os professores que ministravam a disciplina e a recepção dos alunos também eram frequentes.

especificidade em relação à maior parte das outras artes, visto que ela necessariamente envolve a reprodução de um material original, embora não se limite a este procedimento.

Para Cherchi Usai (2000), a restauração de filmes é “o conjunto de procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais destinados a compensar a perda ou degradação do artefato imagem em movimento, e, desta forma, trazê-lo de volta ao estado mais próximo possível de sua condição original”. (CHERCHI USAI, 2000, p. 66).

Nesse sentido, a restauração já acarretaria alterações no estado em que se encontra o objeto visando o restabelecimento de seu estado original. O autor considera que a remoção de alterações ou manipulações detectadas no artefato durante o processo de reprodução e a inclusão de elementos faltantes (a partir de práticas de reconstrução), com a finalidade de reverter os efeitos da manipulação (inapropriada ou não) ao longo do tempo e o desgaste óptico e cromático dos suportes de imagens em movimento são etapas integrantes do trabalho de restauração. Tomadas individualmente, nenhuma delas seria suficiente para cumprir os requisitos de uma restauração.

Já Paul Read e Mark-Paul Meyer (2000), que discorrem, principalmente, sobre os aspectos técnicos e práticos da restauração de filmes, afirmam que a restauração consiste, essencialmente, de duplicação, sendo que esta seria a única maneira de preservar as imagens em movimento. Entretanto, as técnicas de duplicação no universo fotoquímico possuem limitações inerentes e, desta forma, cada processo representa uma alteração em relação aos materiais de origem.

Os autores deixam, ainda mais clara, a característica interventora da restauração, explicitando que a natureza do próprio processo de reprodução acarreta inevitáveis alterações e que, por conta disso, determinados princípios devem ser sempre observados. Tanto em uma duplicação simples, com o mínimo de intervenções, até as mais complexas, com o máximo de manipulações. Deve-se ter atenção, principalmente, no momento de transferência de um material em película para outro suporte, como o digital, por exemplo.

Por conseguinte, o retorno do material à sua condição original, mesmo que de forma parcial, não seria possível. Ainda que as definições de Read e Meyer se restrinjam aos procedimentos fotoquímicos da restauração de filmes, o conceito pode ser estendido ao universo digital, pois mesmo que a reprodução de uma obra fílmica para um formato digital não implique em perda de qualidade, a natureza da formação da imagem (e da gravação dos sons)

no digital é diferente do padrão analógico e, portanto, a reformatação dos materiais é imprescindível. Ou seja, alterações são, sempre, inevitáveis.

A definição de Julia Wallmüller (2007) também reforça o caráter interventor da restauração de filmes, explicitando e diferenciando conceitos importantes para o campo, como os de *dano*, *erro* e *defeito* (*damage*, *erro* e *defect*).

Dano (*damage*) seriam os vestígios das manipulações ocorridas ao longo do tempo, a deterioração físico-química, além do uso ou mau uso do material, como riscos, rasgos, impressões digitais, manchas, encolhimento e esmaecimento da cor, entre outros. *Erro* (*error*) se refere às modificações na obra que não pertençam ao seu conteúdo original, advindas do tratamento a que o trabalho foi submetido. Uma duplicação malfeita que não respeitou a proporção de tela original, ocasiona, por exemplo, subtração de parte da imagem nas laterais dos fotogramas. O *defeito* (*defect*), por fim, pode ser um dano ou um erro que ocasiona um efeito visual (e/ou acústico) no artefato audiovisual, que pode ser oriundo da produção da época e que passa, portanto, a fazer parte de suas características originais, devendo ser encarados como integrantes do trabalho original. Participei do projeto de restauração digital da obra do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, no qual se debateu, intensamente, acerca da possibilidade de apagar (por meio dos *softwares* de restauro utilizados) um tubo de plástico por onde o sangue cenográfico na cena final de *Macunaíma* (1969) é expelido. Mesmo sendo parte de um efeito especial que deveria, a princípio, ser imperceptível, o *defeito* foi considerado parte integrante da condição original do filme e, portanto, mantido²¹.

A autora considera que a restauração pode ser compreendida como uma intervenção na parte física ou visual de um filme, cuja finalidade é reduzir ou remover danos e erros ao mesmo tempo em que preserva defeitos inerentes ao trabalho no momento da produção. Este aspecto de sua definição é bastante relevante, pois chama atenção para os limites de um trabalho de restauração de filmes, antecipando questões acerca das complexas decisões que um profissional da área pode vir a ser obrigado a tomar e que serão importantes para a análise que nos propomos a fazer sobre os três processos de restauro que selecionamos.

Como podemos observar, a partir dos exemplos acima mencionados, a maioria das definições sobre restauração de filmes inclui a ideia de retorno à condição original do filme. A ideia subjacente é que existiria um estado de origem ao qual seria possível retornar (ou ao menos

²¹ Essas questões serão discutidas no Capítulo 2.

se aproximar) através da restauração. No entanto, à qual condição original essas definições se referem? Segundo Cherchi Usai (2000), “a versão ‘original’ de um filme é um objeto múltiplo, fragmentado em um número de diferentes entidades equivalente ao número de materiais sobreviventes” (CHERCHI USAI, 2000, p. 160). O autor considera que os artefatos fílmicos (negativo de imagem, negativo de som, máster, internegativo, cópia etc.) são objetos que possuem uma evidência histórica, uma vez que cada um deles teria características particulares que podem ser determinantes nos resultados de um trabalho de restauração²². Logo, cada artefato fílmico é merecedor de um tratamento peculiar, pois tanto os negativos ou uma cópia de difusão podem ser considerados as matrizes de uma restauração, já que detêm características originais intrínsecas à sua própria materialidade. É sempre importante ter tanto as matrizes originais quanto as cópias pois os negativos são materiais com características fotográficas específicas, que dependendo do da fotografia do filme e do processamento laboratorial, podem ter certas peculiaridades evidenciadas. Por conta disso, as cópias elementos importantes pois são o resultado de quais potencialidades visuais acabaram por ser ressaltadas.

Como bem constata Busche (2006), este valor de evidência histórica dos artefatos fílmicos, portanto, deve ser reconhecido por parte dos profissionais de arquivos de filmes e restauradores, uma vez que “apresentam características semelhantes às das obras de arte tradicionais, no sentido de que cada um deles possui qualidades estéticas únicas que não podem ser reproduzidas sem perdas” (BUSCHE, 2006. p. 12-13). Ademais, um filme e, por conseguinte, seu processo de restauração, estão intrinsecamente ligados à tecnologia e ao seu desenvolvimento. Ou seja, o restauro sempre carrega as características do período em que foi realizado.

Também no discurso em torno do original, a tensão entre os artefatos materiais e os artefatos conceituais²³ torna-se central. O original pode realmente ser um dos possíveis artefatos materiais (por exemplo, o negativo de câmera original ou o único fragmento existente recuperado pelo arquivo) ou um dos possíveis artefatos conceituais (por exemplo, o corte do diretor/produtor ou do filme, conforme exibido para o público) (FOSSATI, 2018). Isto é, o original pode ser desde o filme como o cineasta queria, o filme como efetivamente foi realizado,

²² Cherchi Usai procura entender os artefatos fílmicos que compõem as imagens em movimento utilizando a mesma referência da restauração nas artes plásticas, onde cada objeto é considerado como o original, conforme veremos mais adiante através das formulações teóricas de Cesare Brandi (2005).

²³ Conceitos desenvolvidos por Giovanna Fossati (2018). Para a autora, os artefatos conceituais são entendidos como as diferentes versões de um filme.

ou o filme como ele foi recuperado pelo arquivo em um dado momento, carregando as marcas da deterioração do material.

O conceito de original tem uma grande implicação na prática da restauração, pois orienta as intenções pretendidas pelos profissionais de restauro em um processo de trabalho. Desta forma, é fundamental discutir e questionar a ideia tradicional de original para a definição do conceito de restauração, e procurar uma acepção mais adequada ao contexto das artes que se caracterizam por sua reprodutibilidade, como a audiovisual. Dessa forma, ao apresentar estes conceitos, ao invés de chegarmos a uma significação definitiva, o que ficou comprovado não ser possível, buscamos demonstrar as diferentes abordagens do conceito de original e suas implicações, a fim de esclarecer que não existe uma, mas uma ampla gama de potenciais definições. A dupla natureza do artefato fílmico desfavorece essa delimitação precisa, visto que é um suporte material atravessado por sua historicidade, mas também um objeto artístico composto por imagens impressas e sons gravados com finalidades estéticas, ambos permeados por questões tecnológicas e se influenciando mutuamente. Ou seja, é uma equação difícil e complexa de ser encaminhada. A formação do campo da preservação audiovisual, uma conjugação da experiência empírica – oriunda da lida com os materiais – e da compreensão do diretor como principal força criativa – herdados da pesquisa e da crítica de cinema – moldou parte considerável da compreensão acerca do que pode ser considerado os objetivos de uma restauração (ENTICKNAP, 2013). Ainda assim, esses limites acabam por não dar conta dessa dupla dimensão.

Com o advento do digital, outra camada de dificuldade foi acrescentada, visto que as possibilidades de intervenção são inimagináveis e podem chegar a apagar todos os vestígios históricos integrantes de um filme, como, por exemplo, a granulação, e com isso gerar equívocos sobre a natureza material de uma obra fílmica. Desta forma, a análise da trajetória histórica e as implicações estéticas da atividade no Brasil, a partir das obras selecionadas, foi importante em diversos sentidos. Em primeiro lugar, para entendermos como esses conceitos foram percebidos e incorporados ao campo. E, por outro lado, de que forma as ferramentas digitais introduzidas na virada dos anos 2000 transformaram a área, marcada pela crônica falta de recursos e por iniciativas pontuais de investimentos. E, por fim, ao recuperar os principais caminhos, compreender como se deu o processo de amadurecimento profissional e o desenvolvimento de um campo de atuação e de conhecimento.

A metodologia utilizada: arqueologia de fontes e a trajetória da análise

Partimos dos conceitos sobre restauração de Cesare Brandi, em seu livro *A Teoria da restauração* (2005), publicado inicialmente em 1963, para construir a base teórico-metodológica desta pesquisa. Embora localizadas no campo das artes plásticas, as formulações de Brandi reuniram, ao mesmo tempo, questões filosóficas, éticas e práticas da restauração, dando passos primordiais para a consolidação da área como campo disciplinar e buscando associá-la ao pensamento crítico e às ciências, em contraponto ao empirismo que prevalecera até então. Os conceitos de Brandi – como tratamento da lacuna, reversibilidade das intervenções e historicidade do objeto – foram, desde sua publicação, incorporados pelos profissionais da área, passando a ser adotados em grande escala e impactando profundamente a teoria da conservação moderna. Seus conceitos também impactaram a área de restauração de filmes, sendo que os debates iniciados a partir da década de 1980, ocorridos, sobretudo, nos congressos da FIAF em 1986 e 1987, também tiveram como base a teoria desenvolvida por Brandi.

Para o autor, a “restauração é qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana” (BRANDI, 2005, p. 25). Mas ele defende que é no ato do reconhecimento da obra de arte como tal que as “premissas e condições” da relação da restauração com ela são reveladas. A partir desse reconhecimento, o restaurador encontrará a “dúplice instância estética e histórica” que deverá ser pesada e avaliada durante todo o processo de restauro. Essa dupla instância da obra de arte é um dos pontos centrais de sua teoria e foi utilizada com uma das balizas metodológicas para a análise dos casos de restauro. A “instância estética” considera as características da “artisticidade”²⁴ da obra enquanto obra de arte. A “instância histórica” traz a contextualização da obra quanto ao tempo e lugar em que foi realizada e o presente do processo de restauração. Em vistas a prolongar essa obra para o futuro, Brandi afirma: “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua atuação prática.” (BRANDI, 2005, p. 30). Pensar a articulação destas duas instâncias foi um dos princípios que norteou esta pesquisa.

A questão central do conceito de restauração desenvolvido por Brandi é de que a restauração dos objetos de arte deve ir além do simples objetivo de recuperar a integralidade de

²⁴ “Artisticidade” é um neologismo criado por Brandi.

um objeto. Pois em seu entendimento, a intervenção não se dá em um objeto industrial *stricto sensu*, mas sim em um objeto de reconhecido valor artístico, e, portanto, essa intervenção deve se fundamentar primordialmente por essa circunstância. Busche (2006) levanta um ponto interessante sobre esta questão, apontando que o não-reconhecimento de Brandi da dimensão utilitária de obras artísticas, impossibilitaria o entendimento dos artefatos fílmicos como os próprios representantes da ligação entre objetos de arte e itens utilitários, e, por sua vez, sua dimensão na cadeia produtiva de um filme enquanto material. Mas, diferentemente de Busche, não creio que Brandi rejeite essa característica de maneira definitiva, até porque suas reflexões partem de outros tipos de materialidade, embora refute essa finalidade como prioritária.

O conceito de obra artística como possuidora de uma dupla instância – histórica e estética – norteou a análise da restauração dos três filmes, servindo como um guia para um caminho aberto pelas próprias obras. Assumindo a minha própria experiência empírica na lida com os filmes e a reflexão reunida ao longo desse percurso, segui para uma pesquisa diversificada de fontes, visto a escassez de bibliografia mais específica, sobretudo no caso brasileiro. O visionamento dos materiais fílmicos utilizados durante os processos de restauro de cada título, elencado como prioridade em um primeiro momento, acabou se tornando um fator secundário, visto o estado de conservação precário em que grande parte se encontrava e a dificuldade de acesso a eles²⁵. Ainda assim, o visionamento dos materiais do título analisado no primeiro capítulo, *O ébrio*, foi realizado, e as dificuldades encontradas comprovaram que esse método teria que ser repensado para os outros dois títulos. No caso de *O padre e a moça*, abordado no segundo capítulo, a disponibilização da ampla documentação reunida pelos proponentes do projeto durante a restauração do filme, como documentos, relatórios, entrevistas, vídeos, fotografias, entre outros materiais, e o acesso irrestrito a ela possibilitou uma aproximação privilegiada do processo²⁶. Já em relação ao filme analisado no terceiro capítulo, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o percurso da análise trouxe dúvidas que somente seriam sanadas com o visionamento de determinados elementos fílmicos da obra. Entretanto, a pandemia de Covid-19, que acomete o Brasil desde março de 2020, impôs medidas restritivas de circulação e funcionamento das instituições que impossibilitaram o acesso aos

²⁵ O acesso aos materiais em película de *O ébrio* confeccionados antes do processo de restauração, todos depositados na Cinemateca Brasileira, foi demorado, visto a crise institucional que o órgão já atravessava neste período.

²⁶ Além disso, minha participação no projeto de restauração da obra de Joaquim Pedro, como já apontado, se deu justamente durante o restauro de *O padre e a moça*.

materiais. Mesmo que a grave crise sanitária não tivesse acontecido ou estivesse sob controle, a trágica situação da Cinemateca Brasileira desde o início de 2020, local onde está depositado quase a totalidade dos materiais do filme, possivelmente coibiria o acesso aos elementos fílmicos da obra. De toda forma, é importante sinalizar que as restaurações dos três títulos analisados se encontram disponíveis em versões digitais de boa qualidade. Embora a aproximação com a obra restaurada não tenha sido completamente satisfatória nesse formato, sobretudo em relação ao terceiro título, foi bem relevante para o processo de análise.

Além das películas, a análise do contexto histórico, tanto da restauração quanto da produção de cada filme; das características de realização e suas consequências, estéticas e materiais, para os elementos fílmicos; a trajetória específica dos materiais e as escolhas de cada processo de restauro, constituiu um volume de fontes que acabou por construir uma possível compreensão do percurso da atividade no Brasil e possibilitou, por fim, refletir sobre esse caminho. Inclusive as subdivisões de cada capítulo seguem essa cronologia. A fim de trilhar esse caminho, que apresentava alguns obstáculos, as ferramentas utilizadas incluíram a realização de inúmeras entrevistas com diversos profissionais envolvidos, seja na realização dos filmes, sua trajetória histórica ou sua restauração²⁷. Levando em conta que a memória pessoal é uma construção, as informações coletadas durante as entrevistas foram sempre cotejadas com outras fontes e entre si, e desta forma se transformaram, ao longo da pesquisa, em instrumentos complementares importantes. Dados específicos sobre os laboratórios cinematográficos brasileiros e seus métodos de trabalho, bastante raros, puderam ser reunidos por conta das entrevistas e auxiliaram decisivamente no entendimento de alguns processos laboratoriais, por exemplo. Além disso, segundo alguns entrevistados, certas conversas desencadearam ações de reflexão nunca antes experimentadas, visto que o tipo de abordagem realizada, a partir do olhar de uma pesquisadora e também preservadora audiovisual, se revelou como algo novo.

Por outro lado, a documentação sobre as restaurações, etapa essencial principalmente por registrar, para a posteridade, as escolhas realizadas, além do inevitável condicionamento tecnológico em relação ao momento em que o trabalho foi realizado, sobretudo por conta da

²⁷ Foram entrevistadas 18 pessoas, dentre herdeiras dos diretores dos filmes analisados, restauradores, fotógrafos, montadores, produtores, gestores públicos e profissionais de preservação audiovisual. Os nomes se encontram detalhados nas Referências e no respectivo capítulo onde o entrevistado contribuiu com informações. Alguns deles foram entrevistados mais de uma vez para o esclarecimento de questões pontuais. Também tive acesso a entrevistas realizadas por outras pessoas em casos específicos, mencionados no trecho da pesquisa correspondente.

tecnologia digital, não foi reunida em dois dos três filmes analisados. Outras referências foram buscadas a partir da trajetória de cada título, no caso de *O ébrio*, o acervo documental da Cinédia, reunido ao longo de muitas décadas por seu fundador, Adhemar Gonzaga, e desde a década de 1970 por sua herdeira, Alice Gonzaga, supriu lacunas importantes deixadas pela falta de registro do processo de restauro. Diários da filmagem e processamento laboratorial, fórmulas químicas usadas no laboratório, fichamento de época dos materiais, decupagem rolo a rolo, manuais dos equipamentos e cartas foram alguns dos inúmeros documentos utilizados. Já o segundo título analisado, *O padre e a moça*, inserido no projeto de restauração da filmografia de Joaquim Pedro, sob a coordenação geral de Alice de Andrade, reuniu ampla documentação sobre o processo, e entre as diversas fontes, as entrevistas com a restauradora Patricia de Filippi foram absolutamente essenciais para esclarecer as escolhas realizadas e suas implicações. Sobretudo porque não foi possível entrevistar para esta pesquisa ou pessoalmente a profissional²⁸ e não foi localizada nenhuma documentação escrita por ela sobre o restauro. Em relação ao terceiro e último título analisado, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, a ausência de documentação foi uma grande surpresa. Mesmo que o coordenador técnico do projeto tenha sido o restaurador João Sócrates de Oliveira, profissional com trajetória consolidada internacionalmente e atuação longa no British Film Institute, um dos primeiros arquivos audiovisuais do mundo, fundado em 1933 e, portanto, com parâmetros técnicos bem estabelecidos, tais fatores não foram suficientes para que a documentação fosse elaborada. Por outro lado, Paloma Rocha, coordenadora geral do projeto mais amplo de restauração da obra de Glauber Rocha, preparou, para o lançamento do filme no mercado doméstico, em DVD, um disco somente de extras, composto por documentários curtos abordando diferentes aspectos da obra. Um deles foi sobre o processo de restauro do filme, e embora seja constituído sobretudo por depoimentos, contribuiu para a elucidação de algumas questões técnicas importantes.

Considerando-se as singularidades de cada título analisado – como o momento de transição para a adoção da tecnologia digital na restauração de filmes, representado pelo *O ébrio*; o pioneirismo e os desafios enfrentados pela utilização das ainda recentes ferramentas digitais, mas já com grande alcance, caso de *O padre e a moça*; e *O dragão da maldade e o santo guerreiro*, filme em cores cujo restauro foi realizado em um período que os procedimentos digitais já estavam incorporados e de certa forma consolidados, mas com

²⁸ Várias tentativas de contato foram feitas ao longo da pesquisa, mas não houve retorno em nenhuma das ocasiões.

limitações de outra ordem – foi possível percorrer e refletir sobre um período bastante significativo da trajetória da restauração de filmes no Brasil e o impacto causado pelo advento do digital. E além disso compreender, a partir da perspectiva apresentada, como está sendo realizada a salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro. A história do Brasil passa pela história da constituição de sua memória audiovisual, e a restauração de obras fílmicas é um pilar importante nessa construção. Nesse sentido, esta tese pretende contribuir para essa compreensão e possibilitar a abertura de outros caminhos.

1. A restauração de *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) e o caso Cinédia

O final dos anos 1990 marca o início da incorporação da tecnologia digital aos processos de trabalho relacionados à restauração de filmes no Brasil. Até então, todos os procedimentos utilizados eram de natureza fotoquímica, realizados através do maquinário analógico existente nos laboratórios cinematográficos e com um corpo técnico formado, sobretudo, por longos anos de experiência prática em empresas de caráter comercial. Com a chegada das ferramentas digitais, as intervenções passam a ser executadas por meio de computadores e por profissionais, em sua maioria, com formação bem distinta da dos técnicos que atuavam nos laboratórios até então²⁹.

A restauração de *O ébrio*, realizada entre 1996 e 1998, acontece justamente neste contexto de transição, mesclando os procedimentos fotoquímicos para o tratamento da imagem e a utilização de ferramentas digitais e analógicas para o tratamento da banda sonora. Além disso, é a primeira produção da Cinédia a passar por um processo mais amplo de restauração³⁰, entendida aqui como ação de restituição da integridade visual e sonora de um filme. *O ébrio* já havia passado por pelo menos três intervenções laboratoriais pregressas – nos anos 1950, no final dos anos 1960 e nos anos 1980, e os métodos utilizados deixaram marcas indeléveis em seus suportes.

Neste capítulo, a partir da análise do processo de restauro da obra de Gilda de Abreu realizado no final da década de 1990, procuraremos recuperar uma possível trajetória dos materiais e de seu processamento e analisar em que medida refletem um possível amadurecimento da atividade de restauração no Brasil. A utilização inaugural de ferramentas digitais no processo de restauro, ainda que de forma pontual, permitirá investigarmos como a introdução dessa tecnologia impactou o campo e ofereceu novas possibilidades. Neste sentido, ao acompanhar o provável caminho dos elementos fílmicos deste título, será importante identificarmos seu contexto de produção e os de seus posteriores relançamentos, o que torna inevitável lançarmos um olhar mais detido sobre a empresa que o produziu, a Cinédia. Seu

²⁹ A questão da formação dos profissionais da área será melhor desenvolvida no Capítulo 2, quando da análise do restauro do filme *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966). Participei do projeto de restauração da filmografia do cineasta e pude perceber a diferença clara entre a formação do jovem corpo técnico que manipulava os *softwares* de restauração digital e os profissionais que atuavam no laboratório fotoquímico.

³⁰ O conceito de restauração foi debatido mais detidamente ao longo da Introdução.

laboratório foi o primeiro do país a possuir uma máquina de revelação automática, tendo sido a primeira companhia produtora a relançar títulos do seu acervo de filmes, ainda nos anos 1950. Estes e outros aspectos, apesar de alçarem a Cinédia a um posto de precursora devem ser cotejados com o efetivo tratamento dispensado ao seu acervo cinematográfico ao longo dos anos, sobretudo em relação ao objeto em questão, ou seja, *O ébrio*.

1.1. O caso Cinédia³¹

1.1.1. A empresa e seu acervo audiovisual

Fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, a trajetória da Cinédia caminha junto com a história da preservação audiovisual no Brasil e, em particular, com o percurso da área de restauração. Esta afirmação se baseia na identificação do tratamento dispensado ao acervo audiovisual desde as primeiras décadas de existência da companhia, através da duplicação e relançamento de diversos títulos, além de algumas trágicas situações sofridas por ele, ocasionadas tanto por causas naturais quanto humanas. Pretendemos verificar, ao longo deste tópico, em que medida os processos realizados no decorrer dos anos efetivamente se constituíram como restaurações ou não, visto que a atividade envolve, obrigatoriamente, a reprodução dos materiais, mas não se limita a ela.

A companhia realizou uma grande quantidade de produções no período entre 1930 e 1950³², iniciou um sistema de coproduções nos anos 1960, passando à locação de seus estúdios e equipamentos, sobretudo para a televisão e o mercado publicitário, nos anos 1970 e 1980. Nas últimas duas décadas e meia vem se dedicando à recomposição, duplicação e restauração de seu acervo fílmico. Privilegiou um ou outro campo em determinado momento, mas a atenção dispensada ao seu acervo de filmes se dá desde os anos 1950, tendo sido a única empresa a relançar de maneira sistemática, a partir da referida década, várias de suas produções, através de parcerias com empresas de distribuição, como, por exemplo, a Cinedistri, de Oswaldo Massaini. Em 1952 celebram contrato com Massaini, cedendo os direitos de exploração de obras como *Alô, alô, Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936) e *Berlim na batucada* (Luiz de

³¹ Acreditamos que a relação da Cinédia com seu acervo audiovisual se constitui como um caso único, conforme tentaremos demonstrar, por essa razão resolvemos denominar este tópico de *O caso Cinédia*.

³² Foram mais de 700 produções de curta duração e 55 longas metragens até 1952. (HEFFNER, 2006 e GONZAGA, 1987).

Barros, 1944) pelo período de cinco anos, no estado de São Paulo³³. *O ébrio* será relançado em 1956³⁴.

A década de 1950, aliás, parece ter sido decisiva para o processo de conscientização de Adhemar Gonzaga sobre a importância da atividade de preservação. Em 1952, participará ativamente da realização da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, que acontece de 28 de novembro a 16 de dezembro, em São Paulo³⁵. É a primeira vez que uma grande quantidade de títulos brasileiros é apresentada de forma conjunta, e esta experiência deve ter lhe chamado a atenção para a importância da preservação dos materiais fílmicos. Ainda na mesma década, Gonzaga começa a escrever sobre história do cinema³⁶, o que também parece indicar um interesse maior pela manutenção de seu acervo para além do reaproveitamento comercial.

Além disso, o arquivo de documentos referentes ao cinema brasileiro reunido por ele já é considerado extremamente relevante na referida década, conforme destaca Paulo Emílio Sales Gomes em seu artigo *Pesquisa histórica*:

Cada vez que as circunstâncias desfavoráveis lhe arrancam os estúdios e as câmaras das mãos, Adhemar Gonzaga [...] dedica-se a trabalhos de investigação histórica. Seu arquivo é riquíssimo e as primeiras páginas publicadas de sua *História* indicam que também nesse terreno sua contribuição será notável. [...] a fonte principal são os jornais, e o leitor fica reconhecido a Gonzaga por transcrever na íntegra as notícias e os comentários da época. (SALES GOMES, 1982, p. 28)³⁷.

O jornalista Múcio P. Ferreira em seu artigo para o *Jornal do Commercio* também chama a atenção para a importância do esforço de Gonzaga em reunir essa documentação: “Há, no Brasil, poucas pessoas que se dedicam à conservação de documentos referentes ao cinema. Uma delas – e talvez a mais cuidadosa, apaixonada e competente – é Ademar (sic) Gonzaga”. E segue descrevendo fisicamente o arquivo: “[...] Sua casa é toda, inteirinha um arquivo de cinema (brasileiro, de modo particular). Estantes abarrotadas de livros, de coleções de antigas revistas,

³³ Conforme recibo de pagamento da transação localizado no Arquivo Cinédia.

³⁴ Em entrevista à autora em 02 de setembro de 2016, Hernani Heffner afirma que o primeiro relançamento de *O ébrio* foi realizado em 1952, supostamente também por Massaini, mas até o momento não localizamos documentos que confirmem essa informação. Localizamos referência ao relançamento do filme, através do sítio da Hemeroteca Digital Brasileira, somente em 1956, em uma nota do jornal *Diário carioca* de 09 de março de 1956.

³⁵ Cf. GONZAGA (1987).

³⁶ Como os textos “A história do cinema brasileiro”. *Jornal do Cinema*. 6 (40): 51 – 54, ago. 1956 e “A história do cinema brasileiro. II capítulo: onde o cinema se firma como a diversão dos brasileiros”. *Jornal do Cinema*. 6 (40): 47-51, maio 1957.

³⁷ Os artigos a que Paulo Emílio se refere são os citados na nota anterior.

gavetas e mais gavetas cheias de cartas, fotografias, recortes e anotações; pastas e mais pastas (tôdas bem volumosas)[...]”³⁸.

1.1.2. O contexto de produção e o lançamento de *O ébrio*

Alguns anos antes do início da produção de *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), mais especificamente durante a Segunda Guerra Mundial, em fins de 1941, complica-se a situação financeira da Cinédia, sobretudo devido à falta de filme virgem e produtos químicos para processamento laboratorial, com o agravante da falta de regularidade do pagamento oriundo da distribuição e exibição dos filmes. Tais fatos culminarão na primeira paralisação das atividades de produção da empresa, que continuaria atuando na prestação de serviços.

Apesar de Adhemar Gonzaga voltar a produzir já em 1943, a situação permanece difícil: a escassez de película cinematográfica continua, tanto de material virgem e de som quanto para confecção de cópias, aliada à carência de bons produtos químicos para revelação, afetando o processamento laboratorial dos filmes. Em fins de 1945, a partir do reconhecimento do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro como entidade de classe, e a assinatura da portaria que decretava a obrigatoriedade de exibição de três longas-metragens brasileiros por ano, a situação parecia estar se ajustando, ainda que lentamente, embora ainda houvesse dificuldades de produção.

A produção de *O ébrio* é realizada neste contexto. Em meados de 1945, Gilda de Abreu, que já havia trabalhado na Cinédia anteriormente no grande sucesso *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Viana, 1936), propõe a Adhemar Gonzaga um projeto de adaptação do romance *A viuvinha*, de José de Alencar. Prevendo as dificuldades e o alto custo da produção, Gonzaga consegue convencê-la a adaptar a peça teatral *O ébrio*, escrita e dirigida por ela e estrelada por seu marido, Vicente Celestino³⁹. Lançado em cinco salas do Rio de Janeiro em 28 de agosto de 1946, a história do imigrante pobre, que consegue enriquecer através da música e da medicina, e que perde tudo por conta da cobiça dos parentes e da traição da esposa, tornando-se um bêbado

³⁸ “Subsídios para a história do cinema em São Paulo.” *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1957, p. 01. Este artigo também é citado por Arthur Autran em *Alex Viany: crítico e historiador* (2003, pp. 143-144). Lá podem ser encontradas informações mais detalhadas sobre o texto e a influência de Adhemar Gonzaga sobre Viany.

³⁹ A peça estreou em 05 de setembro de 1941 e foi um estrondoso sucesso, tendo ficado em cartaz no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, por quase 4 meses, até 07 de janeiro de 1942. Em 1946, talvez por ocasião do lançamento do filme, a peça volta em cartaz em 06 de setembro desse ano no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, com novas partituras, canções inéditas e participações do cômico Colé e da própria Gilda de Abreu no elenco. Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1942, p.8 e *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1946, p. 4.

errante, é um sucesso absoluto de público e acolhido de maneira diversa pela crítica da época⁴⁰. Uns tiveram uma recepção não tão animadora, considerando o filme, de certa forma, um esboço, como o crítico Pedro Lima⁴¹, em *Diário da Noite*: “[...] *O Ébrio* pode ser visto. É um filme que vale a pena pela intenção. A Cinédia deve continuar, e Gilda é uma diretora que revela gosto e vontade de acertar. Se isto não é muito, pelo menos já é uma grande coisa para quem quer fazer cinema⁴²”. Ainda Pedro Lima em *A Noite*: “[...] Gilda Abreu, com um tema mais leve e um tratamento cinematográfico mais capaz, poderá dirigir filmes. Ela tem vontade de acertar e sabe conduzir algumas sequências com este toque feminino tão valioso ao cinema [...]”⁴³. Já em *A Cena Muda* recebe melhor avaliação, sendo considerado “muito bom (cotação 3)”: “Saiu-se muito bem Gilda Abreu do seu primeiro ensaio como diretora cinematográfica, função em que pela primeira vez triunfa uma mulher⁴⁴ em nosso país [...]”⁴⁵. E também Moniz Viana, no *Correio da Manhã*: “[...] *O Ébrio* é, assim, uma das melhores películas nacionais, sem embargo da grande fragilidade do enredo⁴⁶.” Alguns críticos ressaltam também o sucesso do filme já no lançamento, como na coluna de Marcelo Torres em *A Cena Muda*: “*O Ébrio* [...] rendeu só nas casas lançadoras no Rio de Janeiro, a despeito de todas as perturbações criadas pelo “quebra-quebra”, quantia superior a setecentos mil cruzeiros! Isso mostra que o cinema brasileiro pode ser um excelente negócio [...]”⁴⁷. *A Cena Muda* inclusive dedica, em outubro de 1946, uma reportagem especial à diretora Gilda de Abreu, intitulada “No cinema nacional, nunca houve mulher como ‘Gilda’⁴⁸”. Importante ressaltar os comentários feitos acerca dos laboratórios cinematográficos brasileiros e da matéria-prima disponível à época: “[...] apesar das mil e uma

⁴⁰ A peça teve origem na canção homônima lançada em 1935 na Rádio Guanabara e em disco no ano seguinte. Do rádio para o teatro, o cinema e os picadeiros dos circo-teatro, a peça continuou sendo reencenada até a década de 1960, se configurando como um retumbante sucesso popular. Sobre a transposição da canção do teatro para o cinema e a análise do filme baseada no conceito de intermedialidade, ver: ADAMATTI (2018, p. 166-187).

⁴¹ A relação de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga é bastante conturbada após desentendimentos pessoais e sua saída de *Cinearte*, portanto, suas críticas aos filmes da Cinédia, em sua maioria bastante duras, são creditadas, em parte, a esse fato.

⁴² Cf. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 02 set. 1946, p. 10.

⁴³ Cf. *A Noite*, Rio de Janeiro, 03 set. 1946, 1946, p. 08.

⁴⁴ A primeira mulher a dirigir um filme no Brasil foi Cléo de Verberena, com *O mistério do domínio negro*, de 1930.

⁴⁵ Cf. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 10 set. 1946, p. 10.

⁴⁶ Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 set. 1946, p. 05.

⁴⁷ “Coisas de cinema, coisas de teatro”. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, p. 3. O “quebra-quebra” aconteceu justamente no dia de lançamento de *O ébrio*, por conta do aumento no valor dos ingressos de cinema.

⁴⁸ MACHADO, Ney. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 15 out. 1946, p. 10. O título da matéria faz referência ao filme *Gilda*, protagonizado pela atriz Rita Hayworth (Charles Vidor, 1946).

dificuldades com que lutam nossos laboratórios com a falta de maquinaria moderna, má qualidade do filme virgem importado, escassêz de dinheiro, etc [...]”⁴⁹.

O filme permanece cinco semanas consecutivas em cartaz⁵⁰ em um mesmo cinema, o Cine Madureira, fato raro na época, e nos cinemas Vitória, América, Floriano e Pirajá⁵¹, no Rio de Janeiro. Entra em circuito em cidades como São Paulo e Curitiba nos meses seguintes, e prossegue sendo exibido até 1983 em diferentes salas pelo país⁵².

A obra de Gilda de Abreu contrariou alguns padrões da época: foi finalizada com a duração de 2 horas e 5 minutos⁵³. Segundo Hernani Heffner (1998), houve reclamações dos exibidores, que exerceram pressão para que o filme fosse diminuído, sendo que Gonzaga convenceu-se dessa necessidade e o filme teria sido lançado com cortes. Por conta do estrondoso sucesso, foram realizados diversos relançamentos, alterando-se, em diversos deles, a minutagem do filme e até mesmo sua montagem. O grande sucesso também obrigou que fossem confeccionadas um grande número de cópias, cerca de 500⁵⁴, o que ocasionou um desgaste excessivo aos negativos originais e deixou marcas profundas em suas posteriores duplicações⁵⁵.

1.1.3. As características técnicas dos materiais da época e o papel dos laboratórios cinematográficos brasileiros

Mesmo sem a intervenção e a negligência humanas, os filmes também passam por processos de autodestruição, que podem ser desencadeados, por exemplo, através de condições ambientais inadequadas em determinados tipos de material. É o caso das películas em suporte

⁴⁹ Idem nota 15.

⁵⁰ Em entrevista à autora em 11 de dezembro de 2017, Alice Gonzaga insistiu que *O ébrio* teria entrado em cartaz junto com outro título, ou seja, em um programa duplo. Reiterou diversas vezes que seu pai, Adhemar Gonzaga, afirmou tal fato em inúmeras ocasiões, mas nunca lhe disse qual filme seria esse. Não conseguimos confirmar essa informação e identificar qual seria esse título até o momento.

⁵¹ Em entrevista já citada, Alice Gonzaga declara que Severiano Ribeiro teria selecionado as piores salas de seu circuito para o lançamento de *O ébrio*, inclusive o incluindo em um programa duplo, devido a desentendimentos anteriores com seu pai. Mas o estrondoso sucesso teria feito o exibidor rever sua posição, obrigando-o a transferir o filme para salas melhores.

⁵² Conforme recortes de matérias de jornal localizadas na pasta “*O ébrio*” no Arquivo Cinédia.

⁵³ A questão da minutagem de *O ébrio* e a análise mais detalhada sobre o que aconteceu com os materiais de *O ébrio* e seu relançamento em diferentes versões serão realizados em tópico específico posteriormente.

⁵⁴ Conforme texto de Hernani Heffner (1998) sobre a restauração do filme em relatório de prestação de contas para a Riofilme. Estas 500 cópias teriam sido confeccionadas ao longo da trajetória de exibição do filme em salas comerciais, ou seja, de 1946 a 1983. O texto foi localizado na pasta “*O ébrio*” no Arquivo Cinédia.

⁵⁵ Uma análise mais detalhada dos materiais de *O ébrio* e o processo de reconstituição da versão original do filme serão discutidos mais adiante.

de nitrato de celulose, utilizado até os anos 1950⁵⁶: quimicamente instável e sujeito à combustão espontânea, ou seja, tem a capacidade de incendiar-se apenas com calor, sem a necessidade de uma chama para a propagação do fogo.

Os negativos originais de *O ébrio* eram de nitrato de celulose e estavam sujeitos, portanto, aos problemas intrínsecos a este tipo de suporte e à deterioração física inerente às películas cinematográficas, que foi, neste caso, intensamente acentuada pelo elevado número de cópias produzido devido ao retumbante sucesso.

A fim de entendermos melhor as características dos materiais de *O ébrio* que sobreviveram até o processo de restauro em 1996, será necessário compreendermos, em alguma medida, como atuavam os laboratórios cinematográficos brasileiros nessa época, sobretudo o da Cinédia, e quais eram suas limitações técnicas principais. A escassez de informações e fontes sobre a atividade torna essa tarefa bastante complicada, o que faz com que entrevistas e depoimentos dos profissionais envolvidos tenham fundamental importância para a coleta de dados sobre o ramo⁵⁷.

Nas primeiras décadas da realização cinematográfica no Brasil, a maior parte das pequenas companhias produtoras possuíam seus próprios laboratórios, valendo-se, provavelmente, de instrumental semelhante ao que era utilizado para a revelação fotográfica de imagens fixas, sendo a própria câmera de filmar o copiador, característica presente nos modelos da época. Na cadeia de processamento de material fotoquímico, o primeiro passo é a revelação do material negativo para então sua posterior cópia para o material positivo, isto é, as cópias de projeção. Segundo Heffner (2000), será na década de 1910 que o laboratório da Botelho Film, de Alberto Botelho, consegue dar os primeiros passos rumo à alguma padronização dos

⁵⁶ Como suporte fílmico, os acetatos de celulose foram introduzidos comercialmente com o diacetato de celulose já no início dos anos 1910 para filmes em 28 mm. O desenvolvimento de polímeros foi impulsionado pela I Guerra Mundial e os métodos de fabricação tornaram-se mais eficientes. Surgiu, então, o filme em 16 mm com base de diacetato para uso doméstico. Após a II Guerra Mundial desenvolveu-se uma nova forma de suporte de acetato, conhecida como triacetato, com qualidades e durabilidade próximas às da base de nitrato existente para uso profissional. O triacetato de celulose foi então introduzido comercialmente no final da década de 1940, quando os solventes necessários para sua fabricação se tornaram mais acessíveis. Disponível em: <https://www.nfsa.gov.au/preservation/guide/handbook>, acesso em 10/12/2017.

⁵⁷ Até o momento existe somente um texto escrito sobre esse tema, o verbete “Laboratórios Cinematográficos” da *Enciclopédia do cinema brasileiro* (RAMOS; MIRANDA, 2000), de Hernani Heffner. O texto é de caráter panorâmico e não há referência sobre as fontes utilizadas. Uma outra referência importante localizada foi uma pesquisa, não finalizada e não publicada, sobre o fotógrafo Edgar Brasil, desenvolvida por Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos. O texto possui duas partes, a primeira intitula-se *Trabalhando na Cinédia: 1932-1937* e a segunda, *Um período de transição: 1938-1943*, ambas realizadas em 1988. Apesar de não tratar especificamente do tema, existem menções a equipamentos e características do processamento laboratorial no Brasil, especialmente na Cinédia, entre os anos 1930 e 1940, que foram essenciais para a compreensão sobre a atividade neste período.

procedimentos realizados, obtendo resultados acima da média e, por conseguinte, a confecção de cópias melhores. É creditado a Luiz de Barros a introdução no Brasil de equipamento específico para copiagem e de ferramenta para controlar a densidade óptica dos materiais, o chamado densitômetro (HEFFNER, 2000). Localizamos referências⁵⁸ sobre alguns outros laboratórios do período, como o da Independência Film, de José e Victor del Picchia, e da Benedetti Film, de Paulo Benedetti, onde teria sido realizado o processamento de títulos como *Braza dormida* (Humberto Mauro, 1928), *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) e *Limite* (Mário Peixoto, 1931). Um marco importante acontecerá próximo ao final da década de 1920, com a chegada dos fotógrafos e laboratoristas húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig, que compram o laboratório da Independência Film e o transformam nos Laboratórios Rex, que funcionará até a década de 1970.

Os conhecimentos técnicos dos imigrantes húngaros permitiram um maior controle dos parâmetros necessários para o melhor processamento dos materiais, como o controle da temperatura e do tempo⁵⁹. Apesar de alguns pequenos avanços, os laboratórios brasileiros ainda se encontravam em um estágio rudimentar. Adhemar Gonzaga, em um texto escrito originalmente em 1973, sentencia: “Filmando *Barro humano* foi que senti as deficiências e constatei na prática o quanto estávamos atrasados tecnicamente. Não era possível trabalhar com aquelas câmaras, fazer revelações de filmes praticamente a mão, iluminar as cenas com refletores de carvão.” (GONZAGA; AQUINO, 1989, p. 17)

Máximo Barro relembra, em entrevista, como eram os laboratórios de São Paulo que frequentava durante o final da década de 1940:

Os reagentes eram pegos com as mãos e jogados nas cubas de revelação, que eram mexidas por cabos de vassoura. As cubas, de madeira, estavam sempre vazando, o chão ficava permanentemente molhado e o cheiro era insuportável. Isso tudo acontecia no subsolo, que era o lugar onde se instalavam os laboratórios. Os técnicos não usavam qualquer tipo de proteção. Tudo era feito de maneira muito amadorística e precária⁶⁰.

⁵⁸ No verbete “Laboratórios Cinematográficos”, citado em nota anterior, e em entrevistas concedidas à autora, como a de Máximo Barro em 22 dezembro de 2017.

⁵⁹ O restaurador Francisco Moreira, em entrevista concedida a Marco Dreer em dezembro de 2010, fala justamente da qualidade superior dos materiais processados pelos Laboratórios Rex em contraposição aos confeccionados pela Líder Cine Laboratórios, quando da transferência de parte do acervo dos dois laboratórios à Cinemateca do MAM-RJ, em 1983.

⁶⁰ Cf. entrevista concedida à autora em 22 dezembro de 2017. Apesar de Barro se referir ao final da década de 1940, o entrevistado ressaltou que a situação não deveria ser muito diferente do que na década de 1930.

As figuras abaixo (1.1 a 1.4)⁶¹ retratam alguns dos procedimentos realizados durante o processamento dos materiais, além da configuração dos espaços e os equipamentos de um laboratório na década de 1920.

Figura 1.1 – Avaliação de uma tira de teste para verificar se a exposição do material está correta (c. 1927)

Fonte: *Motion Picture Photography* (GREGORY, 1927)

Figura 1.2 – Setor de revelação manual de material positivo, com a utilização de teares e cubas de madeira (1927)

Fonte: *Motion Picture Photography* (GREGORY, 1927)

⁶¹ As quatro imagens são reproduções do livro *Motion Picture Photography* (GREGORY, 1927). Não existem referências sobre quais laboratórios seriam esses e quando essas imagens foram realizadas, somente de qual instituição as fotografias provêm, do New York Institute of Photography. O editor do livro, Herbert C. McKay, era o diretor deste instituto à época.

Figura 1.3 – Transferência do material positivo do tear para o tambor de secagem (1927)

Fonte: *Motion Picture Photography* (GREGORY, 1927)

Figura 1.4 – Sala de lavagem dos materiais (1927)

Fonte: *Motion Picture Photography* (GREGORY, 1927)

A passagem para o cinema sonoro nos anos 1930 vai tornar o processamento laboratorial ainda mais complexo e irá provocar o progressivo fechamento dos laboratórios de pequeno porte oriundos do período silencioso. Na contramão dessa tendência, a Cinédia irá constituir

seu próprio laboratório ainda nessa década⁶². Segundo Heffner e Ramos (1988), sua implementação será mais vagarosa e menos inovadora do que outros departamentos da empresa. Tal fato talvez se justifique, em parte, pela existência de alguns laboratórios razoavelmente aparelhados no Rio de Janeiro, o que teria possibilitado um adiamento de investimentos em uma atividade cujos resultados, a curto prazo, não poderiam ser excepcionalmente superiores aos já existentes. Na verdade, parecia não existir material para processar em quantidade suficiente que justificasse vultosas aquisições de equipamentos. Por outro lado, as inovações tecnológicas desenvolvidas para o setor, como a revelação contínua, mal haviam sido incorporadas pelo mercado, sendo, portanto, de altíssimo custo. Os sistemas usados na Cinédia, apesar de apresentarem limitações intrínsecas, ainda eram largamente utilizados no mundo inteiro, e foi somente a partir desse período que começaram a ser substituídas.

O setor de revelação foi instalado em 1931 e inaugurado com o processamento dos negativos de *Mulher* (Octávio Gabus Mendes, 1931), sendo que as cópias foram feitas no laboratório da Botelho Film. O método de revelação era praticamente o mesmo utilizado no período silencioso, ou seja, baseado no sistema de tear, cuba (cf. figura 1.2) e controle de temperatura e tempo. Os reagentes químicos permaneciam de qualidade duvidosa, e nem sempre eram usados da maneira adequada, pois demandavam mistura e movimentação constante e uniforme. Por conseguinte, antigos problemas persistiam: diferenças de contraste, acúmulo de prata, manchas, entre outros. Talvez a única inovação estrutural possível nesse tipo de sistema seria substituir o método de determinação do tempo através de sucessivas revelações de pedaços do negativo (cf. figura 1.1) pelo uso do sensitômetro, equipamento de maior precisão, mas que ainda não tinha sido incorporado de maneira definitiva aos procedimentos de trabalho correntes no Brasil. Além disso, parece não haver muito mais a fazer, pois o trabalho restante ficava na dependência do conhecimento e capacidade técnicas dos envolvidos para um resultado satisfatório. (HEFFNER; RAMOS, 1988).

Com a posterior transferência do setor de revelação para um espaço maior e a aquisição, em julho de 1932, de uma copiadora da marca Bell & Howell, foi concluída a infraestrutura básica do laboratório da Cinédia, que agora se encontrava apto a realizar todo o processamento do material fílmico, ainda que sem muita sofisticação. Embora ainda fosse manual, a copiadora

⁶² Iremos nos deter com mais atenção ao laboratório da Cinédia, visto que nosso objeto principal, nesse capítulo, é o filme *O ébrio*, uma produção da companhia que, inclusive, foi processada em suas instalações. Além disso, foi o único laboratório que conseguimos localizar maiores informações devido à existência do Arquivo Cinédia e da já referida pesquisa de Heffner e Ramos (1988) sobre Edgar Brasil.

comprada pela empresa era superior que os modelos então em uso no país⁶³. Em relação às câmeras-copiadoras tipo Ernemann⁶⁴, a máquina da Bell & Howell apresentava uma grande vantagem: a alteração da intensidade luminosa de acordo com as diferentes densidades do negativo original, além de sua velocidade de cópiagem ser superior. Em relação aos modelos automáticos da marca Lobel, sua vantagem consistia no número maior de diferentes intensidades luminosas disponíveis – vinte e duas posições – para o controle da densidade do negativo. É importante detalhar que a variação dessas intensidades é realizada pela movimentação da lâmpada, e não através do aumento ou diminuição da corrente elétrica. Ou seja, controla-se a distância entre a lâmpada e o negativo a partir de uma planilha prévia onde estão determinadas as diferentes densidades do negativo a ser copiado e as correspondentes variações de distância a serem executadas na máquina.

Apesar das vantagens enumeradas acima, a copiadora Bell & Howell também apresentava algumas desvantagens: sua operação exigia bastante esforço e muita concentração para que a campainha indicando a mudança de densidade fosse ouvida, visto que o funcionamento da máquina era bastante ruidoso. A campainha era acionada por meio de pequenos entalhes laterais presentes no negativo: eles disparavam o sinal e alertavam para uma nova posição. Cada posição estava marcada manualmente em um painel, e a cada entalhe do negativo um circuito elétrico era disparado e deslocava a lâmpada de acordo com a posição determinada, e assim por diante, a cada sinal da campainha, uma nova posição. Essa copiadora era do tipo manual justamente pela forma de execução desse mecanismo, isto é, movido à mão. E toda essa operação tinha que ser feita com a máquina em funcionamento, sem interrupção, sendo que as mudanças de densidade, em geral, ocorrem em trechos bem curtos, com até um minuto de duração. Diante disso, a possibilidade de acontecerem erros era bem grande, e era ainda maior se, porventura, as informações veiculadas na planilha estivessem incorretas. Era, portanto, muito fácil ocasionar defeitos nos filmes e, dadas as nossas condições, inevitável. Uma imprecisão na caligrafia, um descuido ou uma leitura equivocada bastavam. Além disso, o ambiente de trabalho tinha como exigência ser escuro, iluminado apenas por luzes vermelhas, sendo que o técnico quase sempre permanecia bastante tempo repetindo a mesma operação (HEFFNER; RAMOS, 1988). Desta forma, mesmo que a capacidade técnica dos profissionais

⁶³ Sobre as características desta e de outras copiadoras, ver GREGORY (1927, p.165-176).

⁶⁴ Segundo Heffner (2000), foi Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig que introduziram as câmeras-copiadoras Ernemann no Brasil nos Laboratórios Rex. In: RAMOS; MIRANDA (orgs.), 2000, p. 314.

envolvidos fosse consolidada – o que não era uma realidade no Brasil nesse momento – os fatores de risco eram bem altos, por conta da própria natureza do processo. Com isso, concluímos que os problemas fotográficos apresentados por um filme desse período poderiam não ter nenhuma relação com o bom ou mau trabalho do fotógrafo, mas sim com o trabalho de revelação no laboratório. Se o negativo conseguisse sair ileso dessa etapa, com poucas manchas e sem grandes divergências de contraste entre os rolos⁶⁵, isto é, se ocorresse uma copiagem sem muitos acidentes, era bem provável que, auxiliado por uma projeção adequada, o trabalho do fotógrafo fosse louvado pelos críticos da época. Entretanto, se os desequilíbrios de luz fossem contínuos, a culpa, em geral, recaía sobre o fotógrafo, que passava a ser considerado um incapaz, provavelmente pelos mesmos críticos.

Pedro Lima, em uma crítica para o periódico *O Jornal*, também ressalta o trabalho precário do laboratório: “*O ébrio* [...] falhou onde não devia nem poderia fracassar. Foi assim com o som, a fotografia, o trabalho de laboratório. Não se justifica que os técnicos da Cinédia, depois de tantos anos, ainda apresentam (sic) um trabalho tão falho⁶⁶”. Tal percepção talvez se justifique pelo fato de que o laboratório da Cinédia já se encontrava em funcionamento há quase uma década e meia quando do processamento dos materiais de *O ébrio*, e os críticos já deviam saber identificar, em certa medida, a origem dos problemas apresentados pelos títulos da companhia. Além disso, as observações de Pedro Lima se ancoram em seus conhecimentos acerca dos bastidores da realização cinematográfica, adquiridos por seu trabalho em algumas produções, como em *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929), e, principalmente, por ter dirigido quase 30 curtas-metragens para o Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Cultura entre as décadas de 1940 e 1950, tendo atuado no Gabinete de Cinema deste órgão desde meados dos anos 1930 (AUTRAN, 2000).

Entretanto, apesar dos defeitos apontados por Pedro Lima, o processamento dos materiais da obra de Gilda de Abreu foi realizado em um laboratório que já havia passado por mudanças e supostas melhorias⁶⁷, pois houve aquisições de equipamentos importantes para a área fotoquímica, incluindo o laboratório, entre 1934 e 1937. De que forma, então, a

⁶⁵ Segundo Máximo Barro, em já citada entrevista, esses problemas eram bem recorrentes, inclusive no caso de *O ébrio*, que o entrevistado declara ter assistido no lançamento, em 1946. Para a qualidade da fotografia de um filme, segundos podem representar um sinistro irremediável e as copiadoras de então possuíam uma margem de recuperação dos estragos muito pequena.

⁶⁶ Cf. LIMA, Pedro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1946, p. 3.

⁶⁷ A trajetória dos materiais de *O ébrio* será tratada em um tópico específico, portanto, o escopo da abordagem aqui é o laboratório e os aspectos que concernem a ele.

precariedade identificada pelo referido crítico se justifica? É o que tentaremos verificar através da análise da trajetória do setor na empresa até a realização de *O ébrio*. Apresentaremos informações específicas sobre o laboratório, que foi implementado a partir de 1934 através da aquisição de novos equipamentos, o que teve impacto no processamento laboratorial dos materiais, inclusive da obra em questão.

O ano de 1934 foi particularmente difícil para o cinema brasileiro de ficção: enquanto a produção de complementos aumentava substancialmente, fomentada pela regulamentação definitiva da obrigatoriedade⁶⁸, a de longas-metragens diminui drasticamente. Em *Cinearte* (1935): “Este anno foi embora sem o lançamento sequer de um film brasileiro de grande metragem posado. É a primeira vez que isto acontece, desde que existe cinema no mundo. Justamente no ano que se iniciou a grande proteção a nossa produção... de complementos⁶⁹”.

A Cinédia, devido ao recuo do volume de produção e após alguns fracassos de bilheteria⁷⁰, além do grande investimento realizado para a abertura da companhia, resolve fazer uma guinada em direção ao filme de mercado. Adhemar Gonzaga, que a princípio se mostrou bastante relutante, acaba cedendo à proposta de coprodução de Wallace Downey⁷¹, lançando a produção conjunta *Alô, alô, Brasil!*, dirigida por Downey, João de Barro e A. Ribeiro no início de 1935.

Ao assumir esta empreitada, a Cinédia resolveu se atualizar tecnologicamente, mais timidamente no início e de maneira mais robusta após os lucros advindos de *Alô, alô, Brasil!* e *Alô, alô, Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936). Tendo em vista o volume de produção aspirado a partir desse momento, Gonzaga procurou completar a infraestrutura material para que as necessidades de cada filme pudessem ser atendidas. Além disso, a intenção era criar uma infraestrutura que permitisse realizar um cinema de qualidade, buscando diversificar gêneros e propostas, mas mantendo um equilíbrio entre custos e receitas. Esse suposto cinema de

⁶⁸ As instruções, decretadas pelo então Ministro da Educação e Saúde Washington F. Pires a de 24 de maio de 1934, tinha o seguinte texto no art. 1º: “cada programa cinematográfico que contiver um filme de enredo de metragem superior a mil metros somente poderá ser exibido quando faça parte de um filme nacional de boa qualidade, sincronizado, sonoro ou falado, sistema *movietone*, filmado no Brasil e confeccionado em laboratórios nacionais, com a medição mínima de cem metros”. (GONZAGA, 1987, p. 11-12).

⁶⁹ “Cinema Brasileiro”. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1935, p. 10-11.

⁷⁰ Como, por exemplo, *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) e *Onde a terra acaba* (Octávio G. Mendes, 1933).

⁷¹ Wallace Downey ficou conhecido pela ausência de qualquer preocupação estética e pelo seu rígido controle da produção somente em termos de tempo e recursos, o que resultava em obras com péssimo acabamento. Gonzaga, apesar da necessidade em obter lucro com essas coproduções, parece não ter concordado com o método de trabalho de Downey, visto que o acordo celebrado entre eles é rompido já em 1936. (HEFFNER; RAMOS, 1988).

qualidade, por sua vez, significava um apuro na produção tanto dos filmes mais ambiciosos quanto dos populares.

A compra de novos equipamentos foi iniciada pelo setor de iluminação, que até então havia sido deixado de lado nos investimentos. Não entraremos em maiores detalhes sobre estas aquisições pois o nosso foco de interesse é o laboratório. Da marca francesa DeBrie foram importadas a copiadora Matipo, que além da possibilidade de imprimir títulos e letreiros, permitia a marcação de luz automática, ou seja, acompanhava mecanicamente as variações de intensidades luminosas predeterminadas e acionadas por entalhes laterais no negativo; e uma reveladora Multiplex automática (cf. figura 1.5), que realizava mecanicamente, de uma única vez e sob rigoroso controle, todo o processo de revelação, desde a revelação propriamente dita, até a lavagem, secagem e enrolamento, com a manutenção dos mesmos parâmetros para todos os rolos de um mesmo material.

Figura 1.5 – Adhemar Gonzaga abrindo a caixa da reveladora Multiplex recém-chegada à Cinédia, em 20 de maio de 1937

Fonte: Arquivo Cinédia

Estes equipamentos ocasionaram a transformação completa do laboratório, principalmente no tocante ao processamento da imagem, trazendo maiores possibilidades e tornando-o os resultados mais precisos, o que diminuiu a influência de fatores adversos e

valorizou o trabalho realizado pelas câmeras presentes no estúdio nesse período, das marcas Mitchell e Bell & Howell.

Em relação aos insumos básicos, como as películas de imagem e de som e os reagentes químicos, ambos seguiram distintos caminhos para sua penetração e consolidação no mercado brasileiro. A partir dos anos 1930 a maior parte dos problemas legais de importação estavam sanados, abrindo caminho para a estabilização do comércio de películas, a princípio no Rio de Janeiro, através da inclusão de uma cota regular pelas casas importadoras que conseguia suprir as demandas do mercado à época.

Os tipos de negativos de imagem oferecidos até cerca de 1932 era o pancromático⁷² Kodak e, a partir desse momento, passou a ser ofertado também o chamado *Supersensitive*, mais conhecido como Super X, também da Kodak, porém de maior sensibilidade que o primeiro. A marca Agfa introduziu o Pankine H por volta de 1935. Em relação ao material positivo, não foi possível determinar a tipologia, pois somente localizamos referências às características básicas, como, por exemplo, “grão mais fino”, “alto contraste”, sendo que todas as fábricas matrizes os ofereciam, devendo, por conseguinte, circular também pelo Brasil. Na Cinédia, só foram utilizados materiais negativos e positivos da marca Kodak: no caso dos negativos, o pancromático até *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) e o Super X de *Voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1933) em diante (HEFFNER e RAMOS, 1988).

Quanto aos reagentes químicos, as soluções se mostraram mais precárias e, de certa forma, sempre provisórias, pois diferentes tipos de emulsão se sucediam em um relativo curto espaço de tempo. Além disso, parecia não haver justificativa comercial para um interesse maior pela importação – ou sequer pesquisa – de substâncias químicas em quantidade e de acordo com as exigências técnicas adequadas às especificidades cinematográficas. A maior parte das importações, nessa época, era para atender às necessidades médicas⁷³. Segundo o Anuário de

⁷² O filme pancromático possui um tipo de emulsão fotográfica, em preto-e-branco, que é sensível a todos os comprimentos de onda da luz visível. Sua utilização no cinema começou em 1918, principalmente para cenas ao ar livre. Em 1922 começou a ser vendido regularmente, mas somente em 1926 supera a concorrência dos filmes ortocromáticos (sensíveis somente a determinados comprimentos de onda) e se estabelece como padrão. Disponível em: https://www.kodak.com/motion/About/Chronology_Of_Film/index.htm, acesso em 10/02/2018.

⁷³ Em relação à concessão de incentivos pelo Estado para a realização de filmes, entre 1922 e 1923, durante o período da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada no Rio de Janeiro, foi concedida isenção de pagamento das taxas de importação dos negativos e de todo material químico necessário à sua revelação. A isenção durou somente durante o período da Exposição, sendo que as taxas voltaram a serem cobradas logo após. Cf. MORETTIN, Eduardo, 2011, p. 143.

Gonzaga do referido ano⁷⁴, o filme *Mulher* (Octávio Gabus Mendes, 1931), por exemplo, apelou para este recurso: foi revelado com substâncias reagentes compradas na farmácia.

Entretanto, parece ter se estabelecido logo depois, ainda na década de 1930, uma importação regular para fins estritamente cinematográficos, ainda que a qualidade se mantivesse bastante duvidosa, conforme sugere uma carta de sugestões redigida por Adhemar Gonzaga anos depois, em 1942, em resposta à solicitação do Dr. Israel Souto, chefe do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda): “Serviço de controle de fiscalização para os reagentes necessários aos laboratórios. Estudo de sua fabricação no Brasil.” (GONZAGA; AQUINO, 1989, p. 108).

É importante ressaltar que os componentes químicos de um processo de revelação se dividem em quatro grupos: o agente de revelação (elon, hidroquinona, piro, paraminofenol, etc.), os álcalis (carbonatos e hidróxidos de lítio, sódio, potássio e amônia), o conservante (sulfitos, bisulfitos e metabissulfitos de sódio e potássio) e o restritor (brometos e iodetos de sódio, potássio e amônia)⁷⁵ (GREGORY, 1927, p.114). São as características de cada material a ser revelado que determinam as substâncias químicas a serem utilizadas, o que demanda planejamento de trabalho, visto que estes produtos não são de fácil e imediato acesso, especialmente no período em questão. A consequência imediata é que muitas vezes os reagentes acabavam por serem substituídos, e a decorrência de tal ação gerava incerteza em relação aos resultados esperados: podia dar certo ou não. Devido a isso, e aos demais fatores elencados anteriormente, a avaliação da qualidade fotográfica de uma obra dessa época pode ocasionar em julgamentos bastante injustos em relação às intenções e a capacidade técnica dos fotógrafos, como já apontado.

Em relação ao corpo técnico da Cinédia, embora não pretendamos esmiuçar sua constituição, vale a pena observar sua estrutura no que diz respeito ao laboratório. Em termos gerais, a companhia pode ser considerada como pioneira na organização do primeiro quadro fixo de técnicos e de funcionários de apoio à produção cinematográfica brasileira⁷⁶. A ideia central era que cada atividade deveria corresponder a uma pessoa qualificada para tal fim e que não poderia acumular mais de uma função por filme, o que nem sempre foi levado a cabo,

⁷⁴ Localizado no Arquivo Cinédia.

⁷⁵ Os tipos de substâncias químicas e os parâmetros de revelação utilizados no laboratório da Cinédia podem ser vistos nos Anexos. Provavelmente foram as fórmulas utilizadas para o processamento dos materiais de *O ébrio*.

⁷⁶ O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado em 1936, deveria ter uma estrutura semelhante, inclusive um quadro funcional dedicado ao laboratório, embora não haja estudos nesse sentido para confirmarmos tais afirmações. Ressaltamos, portanto, a importância de pesquisas em relação a esse aspecto.

sobretudo em circunstâncias mais adversas. Contudo, o esquema parece ter sido relativamente rígido a fim de assegurar aos técnicos principais suas funções prioritárias, sendo que todo o corpo funcional passou a conviver com um plano e uma disciplina de trabalho. O planejamento era disponibilizado diariamente, e todos deveriam consultar a folha de serviços no qual estariam descritas as tarefas do dia e a quais profissionais se destinavam⁷⁷.

A criação do quadro fixo de técnicos se acelerou a partir de 1933, quando os primeiros departamentos foram finalizados e o estúdio começou a colocar em prática o plano de diversificação de suas atividades, como o aumento da produção, a comercialização de filmes e a prestação de serviços. Em cerca de pouco mais de um ano quase todos os setores da empresa estavam preenchidos, incluso o laboratório. Como chefe do setor foi alocado o fotógrafo Afrodísio Pereira de Castro⁷⁸. Ruy Santos, que também atuou como assistente de fotografia na empresa, fez parte da equipe do laboratório. Castro irá se dividir entre as funções no laboratório e como fotógrafo dos filmes da Cinédia até 1947, quando é contratado pela companhia de Moacyr Fenelon (HEFFNER e RAMOS, 1988).

Conforme apontado anteriormente, a década de 1940 será particularmente difícil para a Cinédia, sendo que o contexto da Segunda Guerra Mundial só acirrou as dificuldades, gerando, inclusive, a momentânea paralisação das atividades da companhia no final de 1941. Em março de 1942, os estúdios reabrem para as filmagens de *It's all true*, de Orson Welles, mas a empresa só retoma suas próprias produções no ano seguinte. Os efeitos desastrosos serão sentidos ao longo de toda a década, com o laboratório sendo especialmente afetado, culminando com o início do seu desmonte em 1949, quando Gonzaga resolve se desfazer dos equipamentos. Em 1951, Adhemar Gonzaga interrompe as atividades da Cinédia e vende parte dos terrenos do estúdio a fim de liquidar todos os compromissos financeiros da empresa. Segue para São Paulo, atraído pelos movimentos renovadores representados, naquele momento, pela Vera Cruz, a Multifilmes e a Maristela. Por conta disso, o laboratório acaba de ser desmontado e tem suas funções definitivamente paralisadas.

Mas as dificuldades de produção enfrentadas dissipam os planos de transferir a Cinédia para a cidade, o que faz com que Gonzaga retorne ao Rio de Janeiro e se desfaça do restante

⁷⁷ Estas informações foram reunidas a partir de descrições localizadas, sobretudo, no Anuário de Adhemar Gonzaga no Arquivo Cinédia, e também a partir da entrevista de Alice Gonzaga concedida à autora.

⁷⁸ Também conhecido como A. P. Castro, trabalhou de 1933 a 1947 na Cinédia, atuando como fotógrafo oficial dos filmes da companhia e como chefe do laboratório. Fotografou *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) e a partir de 1938 inicia uma extensa parceria com Luiz de Barros, para quem fotografa *Tereré não resolve* e *Maridinho de luxo*, ambos de 1938, *Berlim na batucada* (1944), entre outros.

das instalações da empresa em São Cristóvão. Com a venda, adquire um terreno em Jacarepaguá em 1956 e remonta os estúdios, mas sem as instalações de laboratório.

A desistência em reconstruir o laboratório no novo endereço talvez resida no fato de que já existiam laboratórios comerciais em funcionamento na época, inclusive no Rio de Janeiro, como, por exemplo, a Líder Cine Laboratórios (futura Labocine)⁷⁹, o que pode ter feito com que tal empreitada não valesse a pena.

Embora tenhamos localizado referências⁸⁰ sobre a existência de outros laboratórios cinematográficos no período em que abordamos a trajetória do setor na Cinédia, isto é, entre 1930 e 1950, tais como a Rex Filme, que existia desde 1928, e os laboratórios da Atlântida e da Cinegráfica São Luiz, ambos abertos na década de 1940, infelizmente não conseguimos localizar maiores informações sobre eles.

Ainda que o cotejamento entre métodos de trabalho de empresas diferentes poderia trazer dados importantes para esse panorama, acreditamos que a compilação das informações e a análise da trajetória do laboratório da Cinédia irá contribuir de maneira decisiva para o entendimento acerca do funcionamento dos laboratórios cinematográficos brasileiros entre as décadas de 1930 e 1950, e as consequências diretas dessa atuação nos filmes realizados no período. As características estéticas e a trajetória dos materiais que chegaram até nós poderão ser compreendidas de forma mais ampla, sobretudo no caso de *O ébrio*, obra produzida e processada laboratorialmente pela empresa e foco de nosso interesse. A estrutura do laboratório começou a ser desfeita em meados de 1949 e em setembro deste ano foram vendidas a copiadora Matipo e a máquina de revelação Multiplex Debie⁸¹.

Embora a pretensão de analisar a trajetória dos laboratórios cinematográficos estrangeiros esteja fora do escopo dessa pesquisa, trazer algumas de suas características principais seja relevante para identificarmos nossas diferenças fundamentais, e, por

⁷⁹ Fundada em 1944 por José Augusto Rodrigues com o nome de Laboratório Odeon, a empresa se dedicava a trabalhos de pequeno porte. Com a expansão dos negócios, é transferida para um casarão em Botafogo, no Rio de Janeiro, em 1954, e passa a se chamar Líder Cine Laboratórios (HEFFNER, 2000).

⁸⁰ No já citado verbete *Laboratórios Cinematográficos*.

⁸¹ Cf. documento da pasta “Laboratório” localizado no Arquivo Cinédia. a Matipo foi vendida ao Paulo Marano, que não conseguimos identificar quem é exatamente, e a Multiplex ao Mathieu Bonfanti, que, segundo Heffner (op. cit.), abre um laboratório, a Companhia Industrial Cinematográfica justamente na década de 1950. Heffner, em já citada entrevista, revelou que foi Mathieu Bonfanti quem repassou o equipamento para os laboratórios Rex. Em entrevista, Alice Gonzaga relatou que a reveladora de propriedade da Cinédia teria repassada aos laboratórios Rex, de São Paulo, na década de 1950, e depois para a Cinemateca Brasileira, no final dos anos 1970, quando da abertura do laboratório de restauração da instituição, permanecendo lá até o momento. Não foi possível verificar esta informação, mas caso seja procedente, teriam sido confeccionados diversos materiais, ao longo de pelo menos quatro décadas, a partir do mesmo equipamento utilizado pela Cinédia.

consequente, a influência de tais fatores para o campo da restauração audiovisual no Brasil. Máximo Barro relata o absoluto espanto de um técnico estrangeiro, de origem tcheca, quando chegou aos laboratórios Rex, tendo perguntado: “Mas isso é um laboratório?”⁸².

Talvez uma das maiores diferenças em relação aos procedimentos adotados no Brasil seja concernente aos tipos de materiais utilizados para a confecção de cópias. Embora tenha levado alguns anos para se tornar a fonte padrão de copiagem, o material para duplicação de negativos foi lançado pela Kodak já em 1926. “A maioria das cópias de arquivo são cópias de lançamento, isto é, foram produzidas para serem exibidas no cinema e eram uma das muitas que foram originalmente produzidas diretamente dos negativos até cerca de 1925, mas de duplicados negativos⁸³ depois.” (READ; MEYER, 2000, p. 62). Ou seja, as cópias encontradas nos arquivos datadas até 1925, com certeza foram confeccionadas a partir dos negativos originais, visto que ainda não existia o material internegativo, que somente surgiria no ano seguinte. Mas tal afirmação não corresponde à maior parte dos procedimentos adotados ao redor do mundo, visto que as práticas da realização cinematográfica diferem – tendo em vista que o nível de consolidação da atividade em termos industriais é bastante diverso em cada país. Isto é, a maioria das produções não tinham orçamento para custear a confecção de outros materiais além dos negativos e das cópias de exibição. O custo dos materiais de duplicação era bem alto nas primeiras décadas da atividade cinematográfica, e os produtores da época, mesmo europeus e americanos, também tentavam soluções alternativas mais econômicas (READ; MEYER, 2000), conforme explicitarei mais abaixo. Ou seja, a maior parte das cópias continuaram sendo confeccionadas a partir dos negativos originais, mesmo com o surgimento de um material específico para servir de fonte e evitar a manipulação demasiada (e consequente aceleração da degradação) das matrizes.

No Brasil, especialmente, o usual sempre foi confeccionar as cópias de projeção a partir dos negativos originais, tanto no início da atividade cinematográfica no país quanto em tempos mais recentes, quando o padrão era o fotoquímico. Essa conduta foi continuamente justificada

⁸² Cf entrevista de 22 de dezembro de 2017. Segundo Barro, foi somente com a chegada da Vera Cruz que a estrutura do trabalho em laboratório começou a se profissionalizar de fato. A questão está fora do escopo dessa pesquisa, mas o aprofundamento de estudos sobre o tema seria relevante para entendermos como tal fato se deu.

⁸³ Material de reprodução confeccionado a partir de um elemento positivo, máster ou cópia, utilizado como um substituto do negativo para a produção de cópias. Geralmente utilizado para designar duplicações de material em preto e branco. No Brasil, utiliza-se o termo contratipo ou internegativo, tanto para materiais p&b quanto coloridos.

pela falta de recursos financeiros para a produção dos contratipos (ou internegativos)⁸⁴, e talvez essa prática seja um dos motivos para o péssimo estado de conservação dos negativos originais de grande parte do patrimônio audiovisual brasileiro, especialmente dessa época, caso, inclusive, de *O ébrio*.

Do início do cinema até cerca de 1926 existiam somente dois tipos de material: o negativo de câmera e a cópia, que possuíam características muito similares. Com a consolidação da atividade em moldes industriais, a demanda aumentou substancialmente e a necessidade de confecção de várias cópias fez com que os ambos os materiais fossem incrementados, incorporando características peculiares a cada um. Os negativos tinham que ter maior sensibilidade à luz e, por conseguinte, maior velocidade de processamento, enquanto as cópias não poderiam ter tanta sensibilidade, visto que são materiais que já foram expostos aos estímulos luminosos (READ; MEYER, 2000).

Nos anos 1940 já existia uma maior variedade de materiais disponíveis, e alguns padrões de processamento desses elementos fílmicos já estavam de certa forma unificados, como os parâmetros relacionados ao tempo de exposição e os cálculos da velocidade e do contraste, além dos princípios da sensitometria⁸⁵. Conforme vimos anteriormente, esses padrões técnicos eram conhecidos e, em certa medida, já aplicados no Brasil, embora as condições técnicas – representada tanto pela qualidade da matéria-prima disponível quanto pela capacidade técnica dos envolvidos – ainda fossem precárias. Os materiais de duplicação negativa em preto e branco (os em cor surgem somente na década de 1960⁸⁶) também já eram fabricados, embora ainda não possuísem valores acessíveis a todas as companhias produtoras. Para baratear os custos, segundo Read e Meyer (op. cit.), dois procedimentos parecem ter sido adotados: no primeiro, utilizava-se a cópia de projeção como um máster, reproduzindo-se uma duplicação negativa a partir dela através da impressão em negativo de câmera, ou seja, em material utilizado para filmar, não para ser material intermediário. Isto é, se utilizada o material de copiagem para exibição como um máster, e o negativo de filmagem como um internegativo. Utilizar este método e manter o contraste baixo no elemento resultante, importante característica dos materiais negativos, não era simples, o que acabava por gerar duplicações mais contrastadas

⁸⁴ A cadeia de processamento de materiais em película cinematográfica, quando confeccionados todos os elementos, inclusive os intermediários, segue a seguinte ordenação: negativo > máster (ou interpositivo) > internegativo (ou contratipo ou duplicado negativo) > cópia de projeção.

⁸⁵ Sensitometria é a ciência de mensurar a resposta de materiais fotográficos, ou seja, o estudo do efeito da luz sobre o filme e a relação entre a exposição e a densidade (READ; MEYER, 2000).

⁸⁶ Não conseguimos localizar informações se a chegada desses materiais no Brasil foi concomitante.

que as matrizes originais, o que, por conseguinte, afetava a qualidade fotográfica das cópias resultantes. No segundo, a impressão do filme de câmera era realizada em dois estágios a partir do negativo original. Este método poderia ter produzido bons resultados desde os primeiros tempos, mas raramente foi feito porque a luz de segurança usada para imprimir no filme de câmera era mais escura e, portanto, tornava a reprodução em duas etapas inadequada⁸⁷.

Algumas companhias continuaram utilizando variações do primeiro procedimento, conseguindo confeccionar materiais com redução de contraste aceitável até a década de 1950. Essas empresas produziam uma cópia especial em baixo contraste por meio da subexposição do material e a utilizam como matriz positiva (interpositivo) para as duplicações negativas.

Como podemos constatar através de alguns fatores elencados acima, desde a década de 1930 alguns padrões de processamento para materiais cinematográficos já haviam sido estabelecidos e a quantidade de materiais disponíveis era razoável. Apesar disso, e particularmente no Brasil, grande parte das duplicações das décadas de 1930 e 1940 não foram processadas adequadamente, o que deixará marcas indeléveis nas cópias dos filmes dessa época que conseguiram sobreviver até aos dias atuais. Entretanto, esse problema não parece estar restrito ao Brasil, conforme constata Read e Meyer (2000), embora a qualidade dos materiais feitos nas últimas décadas tenha aumentado muito:

Todos os arquivos e coleções de filmes dos primórdios têm exemplos de duplicações monumentalmente ruins que datam de um momento em que os arquivistas não sabiam que uma boa qualidade poderia ser alcançada e quando os técnicos de laboratório não tinham sido treinados e nem estavam interessados no tratamento de filmes de arquivo. Houve, muitas vezes, bem pouco controle do contraste e a maioria dos laboratórios não tinham o equipamento de impressão adequado para resolver os problemas que os filmes de arquivo trazem. (READ e MEYER, op. cit., p. 04).

Parece-nos, portanto, que grande parte desses problemas foram oriundos da postura inflexível apresentada pelos laboratórios cinematográficos comerciais (ou nem tanto) no passado, visto que a maior parte das duplicações eram realizadas nessas empresas, que utilizavam somente técnicas padrão e não procuravam adaptar seus processos às demandas dos arquivos.

⁸⁷ Em entrevista concedida à autora em 24 de abril de 2019, Fernanda Coelho, que trabalhou no laboratório da Cinemateca Brasileira entre 1986 e 1992, relatou que eram utilizados materiais para finalidades diversas das indicadas, ou seja, material de cópia como máster, negativo como internegativo, e vice-versa. Para tal, eram realizados procedimentos durante o processamento para compensar as especificidades fotográficas de cada material.

1.1.4. O sinistro de 1996 na Cinédia e a transformação das atividades de restauração do acervo fílmico

Podemos dividir em três épocas distintas a relação que a Cinédia estabeleceu com seu acervo audiovisual e, através dela, com as atividades de preservação. A primeira delas localiza-se na década de 1950, quando a empresa começa a relançar títulos de sua coleção, como, por exemplo, *O ébrio*, em 1956, e *Coração materno* (1951), também de Gilda de Abreu, em 1959⁸⁸. Além de buscar o retorno comercial através da reapresentação de seus filmes, algum interesse de Adhemar Gonzaga pelo patrimônio audiovisual brasileiro e por sua preservação parece ter sido despertado nesse momento, conforme já relatado. Um incêndio nos estúdios da Cinédia, no início do mesmo ano, em 11 de março, noticiado pelo *Correio da Manhã*, talvez também tenha contribuído para lhe chamar ainda mais atenção para a questão: “Ontem houve uma explosão num cofre que guardava diversas latas de filmes, as quais caíram sobre uma taboa, originando o incêndio.”⁸⁹ Gonzaga, inclusive, ainda nessa década, depositou grande parte⁹⁰ do acervo audiovisual da companhia na Cinemateca Brasileira.

O ano de 1971, com a entrada formal de Alice Gonzaga na Cinédia como diretora-presidente, pode ser considerado o início do segundo momento. A partir do ingresso da filha de Gonzaga na empresa, o esquema de relançamento de títulos toma novo impulso, agora com a herdeira reeditando “novas versões” de filmes como *Alô, alô, Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936)⁹¹, o primeiro da leva. De acordo com notícia publicada no *Correio da Manhã*, “Ademar Gonzaga lançou em São Paulo uma versão nova, completa, do seu famoso *Alô, Alô, Carnaval*. E Alice Gonzaga Assaf, filha do pioneiro do cinema brasileiro, disse que vai relançar *Pureza* e outros filmes importantes produzidos pela Cinédia”.⁹²

Ao que parece, Alice Gonzaga tentava adequar as obras à supostas preferências do espectador dos anos 1970 (ou da época em que ocorria o relançamento), optando por montagens

⁸⁸ Conforme nota nada elogiosa no jornal *Correio da Manhã* de 25 jan. 1959: “E, ninguém sabe porque, volta ao cartaz a canção-filme, dramalhônica e ruidosa, que Vicente Celestino cantou, depois de berrar (no Brasil todo) *O Ébrio*. Volta *Coração Materno*. Vicente e Gilda Abreu [...]”.

⁸⁹ “Fogo nos estúdios da ‘Cinédia’”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1952, p. 3.

⁹⁰ Segundo algumas fontes, como em *50 anos de Cinédia* (GONZAGA, 1987, p. 15), ele teria depositado todo o “acervo fílmico da Cinédia”, mas localizamos informações, na própria documentação do Arquivo Cinédia, que os negativos de alguns filmes se encontravam nas dependências da distribuidora U.C.B., conforme veremos adiante.

⁹¹ Segundo Alice Gonzaga, em entrevista já citada, o responsável pela remontagem foi o pai, visto que também era diretor do filme. *O ébrio* foi relançado, com novo corte, em 1982, mas trataremos deste assunto detalhadamente em tópico posterior.

⁹² Cf. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 11/12 mar. 1973, p. 12.

mais ágeis e filmes mais curtos. Até mesmo alterações no encadeamento de determinadas sequências eram realizadas, como em *Alô, alô, Carnaval!*, a fim de tornar os filmes hipoteticamente mais “atraentes”. Apesar da adulteração das obras, Alice, por muitas vezes, se utilizava do termo restauração. Apesar de rechaçarmos o emprego do termo nestas circunstâncias, Read e Meyer (2000) apontam que existiriam “tipos” diferentes de restauradores de filmes:

Há o restaurador arquivista, que trabalha como uma espécie de arqueólogo em relação aos materiais, tentando reconstruir a história de uma cópia e o processo de produção de um filme. Ou há o restaurador artista, que utiliza os materiais antigos como fonte para uma nova obra, às vezes com respeito pelos materiais antigos sem danificar estes fisicamente ou intencionalmente, mas às vezes também pretendendo fazer algo completamente novo e pessoal sem qualquer respeito pelos materiais originais. Ou há o empresário comercial restaurador que só quer ganhar dinheiro com um filme antigo, sem levar em consideração princípios elementares de preservação ou apresentar alguma conduta moral em relação à restauração e reconstrução. (READ; MEYER, 2000, p. 69).

Entretanto, as discussões iniciadas em 1980, no âmbito da Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF), sobre os problemas e princípios da restauração se fortaleceram bastante ao longo das duas décadas seguintes e, embora ainda não tenha sido estabelecido um conjunto fixo de regras ou um código de ética específico para a restauração de um filme, há uma consciência geral em relação aos princípios éticos de um restauro entre os profissionais da área, ao menos desde o início dos anos 2000, época da referida publicação. Dessa forma, acreditamos que exista certo tom de ironia na referência citada acima, visto que somente o primeiro tipo exemplificado, o “restaurador arquivista”, poderia ser considerado, de fato, um restaurador.

Mas será que a afirmação pode nos valer em certa medida? Poderíamos encaixar Alice Gonzaga, ainda que forçosamente, no segundo exemplo, como “restauradora artista”, já que ela criava uma nova versão da obra ao seu gosto, mas, segundo ela, não danificava ou descartava os materiais originais? Talvez não. As alterações são bastante condenáveis, já que a obra passa a circular e a ser conhecida, desse momento em diante, a partir dessa “nova” versão. No entanto, a postura de Alice não pode ser considerada isolada nessa época, tanto no Brasil quanto no exterior: muita adulteração foi realizada se autodenominando restauração, quando, na verdade, se trata de uma nova versão da obra. Um dos exemplos mais emblemáticos é o famoso caso do “restauro” de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) por Giorgio Moroder em 1984. O conhecido produtor musical italiano criou sua própria versão do filme, através da adição de cor e efeitos

especiais, substituição de intertítulos por diálogos com legendas e incorporação de uma trilha sonora típica da década de 1980, com a participação do grupo Queen, entre outros⁹³. Ou seja, Alice Gonzaga não estava sozinha. Em depoimento de 2010, Alice declara:

Quando eu comecei em 70, não foi com a ideia de restaurar, de preservar os filmes não. Minha ideia era que eu queria assistir aos filmes, eu era louca para assistir, “então vamos fazer uma cópia para a gente poder assistir a esse filme?” E daí foi salvando os filmes, eu gostei e disse “vamos salvar”. (GONZAGA, Alice, 2010 apud DREER, Marco, 2011, p. 51).

Entre o que elencamos como a segunda e terceira fase da relação da Cinédia com seu acervo, existiu um fato que não poderia deixar de ser mencionado: a deliberada queima dos filmes em nitrato da companhia em 1986, o que acaba por contradizer a declaração de que Alice não descartava os materiais originais. De certa forma, a mentalidade da herdeira de Gonzaga reproduz o que estava sendo feito mundo afora, inclusive por alguns arquivos audiovisuais: a destruição do material fílmico em suporte de nitrato devido a transferência para o suporte em acetato, considerado seguro, ao invés do primeiro, altamente inflamável. Mas na verdade, a ação de Alice Gonzaga foi muito além, já que a queima dos nitratos foi motivo para a realização de um grande evento nas instalações da Cinédia em 18 de janeiro de 1986, em Jacarepaguá (figura 1.6), inclusive com um convite à classe cinematográfica intitulado: *Venha queimar o filme* (nos Anexos)⁹⁴. A queima de um volume tão grande de material em nitrato poderia ter causado consequências imediatas ainda mais terríveis do que a já trágica destruição dos filmes, mas felizmente não ocorreram maiores acidentes com o público que estava no local.

⁹³ Inclusive foi esse suposto restauro de Moroder um dos fatos responsáveis para o início do aprofundamento das discussões sobre os princípios éticos que devem ser adotados em uma restauração. In: READ; MEYER, 2000, p. 69.

⁹⁴ Conforme documento localizado no Arquivo Cinédia que se encontra nos Anexos. As imagens do acontecido foram retomadas no recente filme de Betse de Paula, *Desarquivando Alice Gonzaga*, de 2017.

Figura 1.6: Grande Otelo e Alice Gonzaga observam o material em nitrato antes da queima

Fonte: Arquivo Cinédia

Um imenso equívoco, como os anos posteriores puderam comprovar, e um dos maiores arrependimentos de sua vida, segundo reiteradas declarações de Alice Gonzaga ao longo dos anos. A destruição dos nitratos trará consequências absolutamente prejudiciais para a integridade do acervo audiovisual da Cinédia, principalmente por conta do sinistro que marca a fase que trataremos a seguir.

Em 13 de fevereiro de 1996, no Rio de Janeiro, ocorreu uma enchente de grandes proporções, provocada pela tempestade torrencial que caiu sobre a cidade durante diversas horas⁹⁵. Apesar de a cidade ser acometida por tempestades desse tipo periodicamente, especialmente no final do verão, essa foi particularmente intensa. Um dos bairros mais afetados foi justamente Jacarepaguá, na zona oeste, onde se localizavam os estúdios da Cinédia na época. A água adentrou o depósito de filmes e atingiu todo o acervo, ocasionando uma perda estimada de mil rolos de filmes, cerca de metade da coleção. Os materiais remanescentes foram lavados nos laboratórios da Líder e nenhum título se perdeu definitivamente, mas o acervo foi bastante afetado. Os materiais em nitrato, nesse caso, poderiam ter servido como matrizes para duplicação de títulos comprometidos pela enchente, caso não tivessem sido afetados também, obviamente. Se não houvessem sido destruídos dez anos antes, representariam uma opção a

⁹⁵ Uma matéria do *Jornal do Brasil* de 25 de fevereiro de 1996, intitulada *O diário da tragédia*, relata os enormes estragos que a enchente causou aos moradores de Jacarepaguá (Rio de Janeiro, p. 27).

mais de salvaguarda, e de extrema relevância, por serem materiais originais ou ao menos de gerações mais próximas do que teriam sido os originais. Esse sinistro de enormes proporções parece ter servido como um trágico sinal para uma real mudança de mentalidade acerca da importância da preservação do acervo audiovisual da empresa. Tanto que a restauração de *O ébrio*, iniciada já em 1996, será a primeira a ser balizada por outros princípios e motivações, buscando-se respeitar a integridade física e artística da obra e se aproximando do referencial ético que estava se consolidando entre os profissionais do campo naquele momento. Essa diferença será fundamental para esse e os outros que se seguirão, pois o filme será o primeiro de um conjunto de títulos restaurados pela companhia. Haverá a criação do Instituto para a Preservação da Memória do Cinema Brasileiro, em 1998, pela própria Alice Gonzaga, consequência direta da necessidade de uma personalidade jurídica para encaminhar a realização dos projetos de restauro da filmografia da Cinédia.

1.2. O processo de restauro de *O ébrio*

O relançamento de *O ébrio* estava sendo pensado desde meados dos anos 1990, por conta do aniversário de cinquenta anos da primeira exibição do filme em 1996. Mas os danos causados ao acervo audiovisual da companhia devido à catastrófica enchente fizeram com o que o projeto ganhasse outros contornos. Em março de 1996, cerca de um mês após a tragédia, a Cinédia propõe a Riofilme⁹⁶ um projeto de restauração do que teria sido a versão original da obra, incluído seu relançamento comercial ao final do processo⁹⁷. Uma das prioridades era o retorno do filme aos cinemas, talvez por conta disso o projeto tenha sido apresentado à uma distribuidora. Segundo Alice Gonzaga⁹⁸, José Carlos Avellar⁹⁹, diretor da Riofilme à época, se mostrou bastante receptivo e concordou de imediato com a proposta. Por ser uma empresa dedicada à distribuição – empreendimento que, por via de regra, não tem entre suas atividades a restauração – podemos aventar que a presença de Avellar na direção tenha sido essencial para o acolhimento da proposta e por ter conseguido meios de viabilizar sua execução através da

⁹⁶ A Riofilme é uma distribuidora cinematográfica brasileira criada em novembro de 1992 e gerida pela Prefeitura do Rio de Janeiro. A partir de 2009, passa a atuar também como investidora nas áreas de produção, exibição, infraestrutura, difusão e capacitação, operando em parceria com a iniciativa privada.

⁹⁷ Localizamos o projeto apresentado, que se encontra na pasta “*O ébrio*” no Arquivo Cinédia.

⁹⁸ Em entrevista concedida à autora em 11 de dezembro de 2017.

⁹⁹ Avellar foi um profícuo crítico de cinema, com ampla atuação como gestor cultural em instituições dedicadas ao cinema brasileiro, além de escritor de diversos livros e inúmeros ensaios.

Riofilme. Nesse sentido, ele parece ter fomentado possibilidades de atuação que inclusive tiveram outros frutos, visto que na gestão posterior, de Arnaldo Carrilho, iniciada em 2002, é levado a cabo a restauração e o relançamento de outro título do passado, *Deus e diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).

A supervisão geral do projeto de restauração de *O ébrio* será de Alice Gonzaga, a pesquisa e coordenação de Hernani Heffner, e Francisco Moreira será o técnico responsável pela remontagem e processamento laboratorial, que será realizado na Líder Cine Laboratórios, ou apenas Líder¹⁰⁰, como era conhecida, no Rio de Janeiro. Previsto para ser concluído em poucos meses e ser relançado na data de comemoração de 50 anos da obra, em agosto de 1996, o filme levará quase dois anos para ser finalizado, retornando às salas somente em agosto de 1998. Segundo Heffner (1998), o processo, que parecia delicado, mas exequível, se demonstrou bem mais complicado do que o esperado. A precariedade dos materiais remanescentes e o pioneirismo de algumas das técnicas de restauração aplicadas são consideradas por ele os principais motivos para a extensão do período de trabalho.

Em sua primeira incursão na coordenação da restauração de um filme, Heffner afirma que procurou por fontes de pesquisa na área que lhe fornecessem informações e diretrizes para que o restauro transcorresse da forma mais adequada possível, e que as decisões tomadas estivessem asseguradas por princípios adotados no campo. Ainda assim, algumas lacunas importantes foram identificadas, principalmente em relação à documentação. Ao tentarmos reunir a documentação sobre a restauração do filme para a análise em questão, percebemos que há muito pouco material disponível: sobre o processo de fato só existe um texto, escrito por Heffner, para a ocasião de relançamento do filme restaurado. Embora apresente informações relevantes, não fornece maiores detalhes técnicos sobre o restauro, até porque era direcionado a um outro tipo de público. Por conta disso, a realização de entrevistas com Hernani Heffner para a coleta desses dados foi essencial. Assim como com Alice Gonzaga sobre aspectos relacionados à Cinédia¹⁰¹. O mapa de restauração, denominação do documento onde são reunidas e descritas as origens de todas as fontes fílmicas utilizadas para a reconstituição do material, e peça fundamental para a compreensão do processo, também não foi realizado. Francisco Moreira, técnico que havia passado por duas experiências internacionais singulares

¹⁰⁰ Em 1998, a Líder é comprada pelo investidor e empresário Wilson Borges e passa a se chamar Labocine.

¹⁰¹ Francisco Moreira também seria entrevistado, mas infelizmente faleceu em janeiro de 2016. Entretanto, retomamos a entrevista concedida por ele em 2010 ao pesquisador Marco Dreer, sendo que o tema da conversa foi sobre a restauração de filmes no Brasil.

– de 1980 a 1982 na Staatliches Filmarchiv, na Alemanha Oriental, e de 1988 a 1990 na UCLA Film and Television Archive, em Los Angeles, nos Estados Unidos – e, portanto, tinha participado de treinamento técnico com metodologias bastante organizadas e com rigoroso planejamento, não incorporou tais práticas de documentação em seus procedimentos de trabalho. Ao menos não em *O ébrio*.

Por conta dos fatores elencados acima, a análise dos documentos relativos à restauração de *O ébrio* estará ancorada em documentação correlata pertinente ao âmbito temático da pesquisa ou que se relacione de alguma forma com ela, como notícias e críticas em periódicos da época do lançamento e posteriores exposições, e informações localizadas no Arquivo Cinédia em pastas de diversos assuntos, desde o anuário da empresa realizado por Adhemar Gonzaga até contratos e notas fiscais de execução de serviços como, por exemplo, de distribuição e cópiagem do título. A dispersão da documentação fez com que rastros fossem seguidos a partir de qualquer mínima informação, na tentativa de desvendarmos a imbricada trajetória dos materiais até o momento da restauração. As informações e pistas fornecidas pelo exame dos materiais existentes confeccionados antes e depois do restauro também foram essenciais, pois somente a partir deste visionamento questões relacionadas aos aspectos fotográficos puderam ser melhor compreendidas.

Os materiais confeccionados antes do restauro e as matrizes de preservação resultantes do processo (contratipo de imagem e negativo de som em 35mm, e magnético perfurado em 17,5mm) encontram-se depositados na Cinemateca Brasileira. As cópias de projeção em película da versão restaurada encontram-se na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Destes, tivemos acesso a sete materiais, quatro deles realizados previamente à restauração (um master de imagem e três cópias de difusão) e um após o processo (contratipo de imagem), que estão em diferentes estágios de deterioração, armazenados na Cinemateca Brasileira; e dois deles realizados após o processo (duas cópias, sendo uma de preservação e uma de difusão), depositados na Cinemateca do MAM-RJ. Por conta do estado de conservação precário, não foi possível visionar dois materiais realizados antes do restauro: um master de imagem e uma cópia combinada¹⁰².

As informações coletadas durante o visionamento destes materiais, em mesa enroladeira própria, em minha residência, quando o estado de conservação assim permitiu, possibilitou a

¹⁰² A impossibilidade do exame de alguns materiais, por conta do avançado estado de deterioração, não invalida as questões aqui expostas, visto que estão ancoradas em ampla e minuciosa pesquisa de fontes.

melhor compreensão acerca de determinados aspectos da obra, sobretudo em relação à imagem, como densidade, contraste, vestígios das intervenções, entre outros, além da ratificação de alguns dados sobre sua trajetória, como veremos a seguir.

1.2.1. Uma (possível) trajetória dos materiais

As filmagens de *O ébrio* começaram em 26 de agosto de 1945 e foram finalizadas em 18 de março de 1946, com algumas interrupções nesse interim, em um contexto de escassez de matéria-prima, como já apontado anteriormente. No diário de filmagem¹⁰³, em 06 de novembro de 1945, Gonzaga faz referências a essa questão: “Deficiência de material, máquinas de ácidos, filmes velhos e velados. Tudo se retarda, tudo lento.” A falta de filme virgem se justificava, em parte, pela retração dos mercados causada pela Segunda Guerra Mundial, mas talvez outros motivos também contribuíssem para essa carência. O monopólio exercido por Severiano Ribeiro, por exemplo, pode ser um deles:

[...] Chegaram novas denúncias à comissão de inquérito sobre o “trust” de cinemas. Entre elas, figura a de que o sr. Severiano Ribeiro monopoliza também os negativos e positivos de filmes. A Kodak, afirma-se, foi solicitada a vender grandes quantidades desses materiais. Os produtores, no entanto, chegam sempre tarde, porque o “trust” adquire todos os negativos e positivos [...] ¹⁰⁴.

Essa situação parece ter afetado diretamente a produção do filme, visto que em alguns momentos teve que ser utilizado negativo de som¹⁰⁵ no lugar de negativo de imagem para que as filmagens não fossem paralisadas, conforme relato de Alice Gonzaga. Os negativos de som, por conta das especificidades requeridas para a impressão das frequências sonoras, são materiais de alto contraste fotográfico, ou seja, não tem capacidade de registrar os meios tons. Conforme Read e Meyer, “para a gravação e reprodução de alta qualidade, a impressão deve ter a maior densidade possível para fornecer uma alta relação entre sinal e ruído, um alto nível (diferença entre opacidade e transparência) e uma baixa distorção”. (2000, p. 211). O exame

¹⁰³ Denominamos “Diário de filmagem” uma listagem com anotações detalhadas sobre todo o período das filmagens de *O ébrio*, localizada na pasta do filme no Arquivo Cinédia.

¹⁰⁴ Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1948, p. 1. Apesar de a notícia ser de dois anos depois do lançamento de *O ébrio*, Luiz Severiano Ribeiro Jr. vinha ampliando os negócios do grupo para além da exibição desde o início dos anos 1940, com a abertura do laboratório Cinegráfica São Luiz, e com o investimento na produção de filmes a partir de meados da década, o que acarretava na necessidade de material fílmico, tanto para cópiagem quanto para filmagem.

¹⁰⁵ Na entrevista concedida à autora, Máximo Barro confirma que muitas vezes presenciou a utilização de negativo de som no lugar do de imagem, especialmente em filmagens externas.

dos materiais revelou trechos bastante contrastados (conforme figura 1.7), o que confirma, em parte, a afirmação de Alice Gonzaga. Em parte, porque embora não consigamos precisar qual a geração exata dos materiais analisados, eles são de, no mínimo, terceira geração, podendo chegar a ser até de quinta geração. Sabemos que o contraste aumenta cada vez que um material é confeccionado, portanto é difícil assegurar essa informação, mas há fortes indícios¹⁰⁶. Diante disso, podemos aferir que a qualidade fotográfica da imagem de *O ébrio* já estava comprometida em alguma medida.

Figura 1.7: Sequência de fotogramas de uma cena de Gilberto (Vicente Celestino) ao telefone na janela, extraída de um dos contratipos de imagem examinados

Fonte: acervo pessoal

Os negativos, em suporte de nitrato, foram processados no laboratório da Cinédia, e inúmeras dificuldades aconteceram também na fase de processamento dos materiais: a

¹⁰⁶ Em entrevista a 24 de janeiro de 2019, Bill Brand (professor da NYU e experiente preservador e restaurador de filmes, fundador da BB Optics, laboratório especializado em preservação audiovisual) visualizou as fotos dos materiais examinados e concorda que pode ter sido usado negativo de som nas filmagens de *O ébrio*.

reveladora Multiplex estava apresentando problemas de funcionamento desde o início do ano de 1946, sendo que a base da máquina já estava apodrecida e a mangueira vinha dando problemas constantes. A falta de produtos químicos é recorrente, e os trabalhos são interrompidos a todo momento¹⁰⁷. Ou seja, além do desequilíbrio no contraste geral do filme que os diferentes tipos de negativos poderiam ocasionar, o processo de revelação também estava afetado. Por conseguinte, o trabalho executado por A. P. de Castro, fotógrafo do filme (e chefe do laboratório), fosse de excelência ou não, tinha poucas chances de resultar como pretendido.

Até o dia anterior do lançamento nos cinemas, isto é, em 27 de agosto, o laboratório ainda não havia finalizado o processamento das cópias, e à noite as correias do motor da Multiplex começam a arrebentar, sendo que restavam alguns ajustes e uma cópia a ser feita. Apesar de estar bem esgarçada, a correia consegue suportar e o processamento é finalizado de madrugada. Na manhã do dia da estreia de *O ébrio* há muita correria para o trabalho ser finalizado: revisão dos materiais, reparos e certificados de censura ainda precisavam colocados no lugar. “Eram 10:50 quando as cópias foram para a Distribuição, onde os carregadores dos cinemas já estavam esperando o filme desde as 9 horas da manhã”¹⁰⁸.

Segundo Hernani Heffner (1998), por pressão dos exibidores, a obra de Gilda de Abreu teria sido cortada já no lançamento, sendo reduzida em 38 minutos de 125 minutos originais¹⁰⁹, considerada fora do padrão para o período, resultando em 87 minutos de duração¹¹⁰. Mas nos anúncios da época (conforme figura 1.8 abaixo), nota-se que as sessões ocorrem nos horários de 14h, 16h30, 19h e 21h30, ou seja, com intervalos de duas e meia entre as sessões. Apesar de serem exibidos complementos junto com o longa-metragem, por que um filme de menos de 90 minutos teria sessões com duas horas e meia de intervalo? Não faz sentido.

¹⁰⁷ Segundo anotações localizadas na pasta “Laboratório” no Arquivo Cinédia.

¹⁰⁸ Todo este trecho tem como referência anotações localizadas no Anuário de Adhemar Gonzaga no Arquivo Cinédia.

¹⁰⁹ Na base de dados Filmografia Brasileira consta a duração de 131 minutos, equivalente a 3.582 metros.

¹¹⁰ Não localizamos, até o momento, documentos que confirmem essa informação, principalmente em relação à extensão do corte, embora tenhamos localizado referências de que o filme provavelmente foi cortado logo nas semanas posteriores ao lançamento, como veremos em seguida.

Figura 1.8 – Anúncio dos horários de *O ébrio* com intervalos de duas horas e meia

Fonte: *Correio da manhã*, 28 de agosto de 1946

Seguindo nessa linha de entendimento, ainda que o filme não tenha sofrido cortes para o lançamento, uma versão reduzida parece ter circulado já nas semanas seguintes, pois localizamos anúncios do filme (figura 1.9) com a grade horária já reconfigurada para um intervalo de duas horas entre as sessões, o que possibilitava a realização de cinco exibições diárias, ao invés das quatro anteriores.

Figura 1.9 – Anúncio dos horários de *O ébrio* com intervalos de duas horas

Fonte: *Diário da Noite*, 18 de setembro de 1946

Dado o tamanho sucesso de *O ébrio* desde a estreia, é realmente muito provável que os exibidores tenham exercido pressão para que a duração do filme fosse diminuída, no intuito de realizarem mais sessões diárias e assim obterem mais lucro. Segundo Alice Gonzaga, era prática corrente os filmes serem cortados pelos exibidores para se adequarem aos seus propósitos. Não localizamos documentos específicos sobre a remontagem do título para a confecção dessa versão reduzida, mas ainda que os negativos originais não tenham sido efetivamente cortados nesse momento, eles foram intensamente manipulados, visto a grande quantidade de cópias que tiveram de ser feitas para abastecer todas as salas de cinema onde o filme estava sendo exibido, em diversas cidades pelo Brasil. Como não era padrão no país a produção de elementos intermediários – como um máster e, por conseguinte, um contratipo – para a feitura de materiais de difusão, as cópias de projeção de *O ébrio* foram realizadas, muito provavelmente, tendo

como matriz os negativos originais, que pareciam estar fadados a ter uma vida curta, como veremos a seguir.

Em janeiro de 1955 se inicia uma troca de correspondências¹¹¹ entre Julio Coelho, responsável pelo controle e movimentação dos materiais da Cinédia no período, e Adhemar Gonzaga, que estava em São Paulo, sobre a queima de negativos de filmes da Cinédia que estavam nas dependências da U.C.B. (União Cinematográfica Brasileira), empresa distribuidora de Luiz Severiano Ribeiro. Gonzaga escreve:

Recebi sua carta e embora ocupadissimo respondo aqui. Quer dizer que é certo que perdemos os negativos de *Loucos*, *Beijo Roubado*, *Ebrio* e *Pinguinho*. O importante é saber se temos o tal lavender¹¹² para reconstituir o *Ebrio* [...]. E também de *Pinguinho*. [...] Estou preocupadissimo com o resultado desse incêndio. Não podemos perder o *Ebrio* e *Pinguinho*. [...] Atenção mais do que nunca nos negativos que estão na Cinedia. É preciso v ir la com alguém e fazer um sacrifício de uma revisão e arrumação. O que não interessa mandar logo aqui para o Museu, antes que queime tudo la. Coelho estou preocupadíssimo com todas essas cousas e não posso agir porque estou aqui com uma responsabilidade tremenda com a terminação de filme¹¹³.

Eis a resposta de Coelho:

Com referencia ao incendio do Giby, apurei na Cinegrafica que os negativos incendiados foram os de *Loucos por musica*, *Um beijo roubado* e do *Ebrio*. Ontem, consegui falar com o Fernando sobre o assunto, perguntando-lhe qual a indenisação (sic) que receberia a Cinedia, uma vez que tais negativos tinham sido a eles entregues e se achavam no Giby, dependencia da U.C.B. e em 11 de dezembro havia eu fornecido uma relação de negativos para ser retirados e que não providenciando eles, resultou o incendio encontrar os mesmos ainda no Giby. Respondeu o Fernando que nenhuma indenização cabia visto que o incendio fora provôcado por combustão expontanea e que não tinham eles os filmes no seguro e por isso não pensaram em qualquer espécie de indenisação. [...] verifiquei que ha fatura nº 4484 de CR\$8.654,20, referente a 1 copia lavender do Ebrio, e pode ser ela a que pertence a Gilda, e que diz ela ter pago. U.C.B. é possível que a Cinedia tenha debitado a Gilda esta importância e portanto está certo. [...].

Há uma última correspondência finalizando o assunto, datada de 25 de maio de 1955, que parece ser de Coelho para Gonzaga, embora não haja referência. Segue a transcrição:

Quando a Cinegrafica São Luiz comunicou o incendio apenas disse que havia incendiado os negativos de *LOUCOS POR MUSICA* e *UM BEIJO ROUBADO*.

¹¹¹ São cartas datilografadas, localizadas no Anuário de Gonzaga no Arquivo Cinédia.

¹¹² O tal *lavender* (lavanda, em português) a que Gonzaga se refere foi um dos primeiros materiais intermediários positivos produzidos pela indústria cinematográfica, no caso, a Kodak. Possui características fotográficas diferentes em relação ao material destinado à confecção de cópias tradicionais, isto é, ao invés de serem intencionalmente contrastados, apresentam menor densidade para reprodução de todos os tons, inclusive os mais suaves, dos negativos originais. O nome *lavender* é porque a base do material era de uma cor azul pálida, e apesar de ter sido fabricado somente pela Kodak, acabou se transformando em um termo largamente utilizado para qualquer material de duplicação positiva em preto e branco.

¹¹³ Gonzaga se refere a *Carnaval em lá maior*, dirigido por ele em 1955 durante a temporada que passou em São Paulo, uma coprodução da Cinédia com a Companhia Cinematográfica Maristela.

Retirando no entanto da Cinegrafica os restantes negativos, verifiquei que faltavam os negativos originais de *O EBRIO* e *BONEQUINHA DE SEDA*, o primeiro com 24 rolos e o segundo com 22 ou 24 rolos. Não souberam ou não quiseram dizer que também estavam no local do incêndio e portanto também incendiaram-se.

Anteriormente diziam que os negativos do *O EBRIO*, começavam a ameaçar, o mesmo acontecendo com *BONEQUINHA DE SEDA*. *Bonequinha*, o Vicente e Gilda, interessados em salvar o negativo, ajustaram o preço para restaura-lo. Vicente entendeu-se com Oscar Jordão¹¹⁴ em São Paulo que concordou em pagar o serviço. Acontece, porem, que, quando Jordão resolveu fazer o serviço, o preço era outro, segundo alegaram, diferença de preço de material e Jordão desistiu.

ASSIM NÃO FORAM 2 NEGATIVOS INCENDIADOS, MAS SIM 4¹¹⁵.

O conteúdo dessas correspondências traz informações importantes sobre a trajetória dos materiais de *O ébrio*, além, é claro, da surpreendente revelação sobre a destruição dos negativos originais menos de uma década depois da realização do filme. Um dos dados principais é de que teria sido feito uma cópia *lavender*, material que funcionaria como um máster, ou seja, como fonte para duplicações negativas posteriores, para um contratipo, por exemplo, e daí novas cópias de exibição. Um outro dado relevante é a quantidade de rolos, vinte e quatro (doze de imagem e doze de som), que confirma que o filme original teria a duração total de, no mínimo, 120 minutos, visto que, provavelmente, o material estaria dividido em rolos de 10 minutos ou um pouco a mais. É exatamente essa informação que podemos visualizar na ficha com a metragem do filme rolo a rolo localizada na Arquivo Cinédia¹¹⁶, sem data (figura 1.10). No lado esquerdo da figura, acima da primeira coluna, está escrito: “Metragem das partes c/ start e pontas”. No somatório das metragens das 12 partes indicadas nessa coluna vemos o número “3.471” metros, que, em minutos, corresponde, aproximadamente a 2 horas e 7 minutos. Na coluna direita está a seguinte informação: “Metragens das partes de cena a cena”, e o somatório das 12 partes é de “3.381” metros, que, em minutos, corresponde a cerca de 2 horas e 5 minutos.

¹¹⁴ Segundo Alice Gonzaga, em entrevista já citada, Oscar Jordão era um investidor que gostava de cinema e participava financeiramente de algumas produções, como *Bonequinha de seda*.

¹¹⁵ Respeitou-se a grafia e a formatação dos documentos originais. Não conseguimos descobrir que local seria o “Giby”. Sobre o incêndio, pesquisamos em diversos jornais da época, desde 1954, um ano antes do sinistro, e não localizamos nenhuma menção ao assunto.

¹¹⁶ Segundo Heffner, foi a partir dessa metragem que ele chegou a minutagem de 2 horas e 5 minutos.

Figura 1.10 – Ficha com a metragem de cada rolo de *O ébrio*

The image shows a handwritten document titled 'O ÉBRIO' with a circled 'C' logo. It contains two columns of measurements for film reels, separated by a vertical line. Above each column is a heading: 'Metragem das partes e/ou de cena e/ou de rolo' and 'Metragem das partes de cena e/ou de rolo'. Below each heading is a small equation: $\frac{1}{2} \times =$. The left column lists 13 reels with measurements ranging from 239 to 347. The right column lists 12 reels with measurements ranging from 269 to 311. Both columns have a total sum at the bottom: 3471 on the left and 3399 on the right.

Metragem das partes e/ou de cena e/ou de rolo	Metragem das partes de cena e/ou de rolo
1ª 317	1ª 311
2ª 275	2ª 269
3ª 303	3ª 297
4ª 320	4ª 314
5ª 311	5ª 305
6ª 309	6ª 303
7ª 288	7ª 282
8ª 293	8ª 287
9ª 290	9ª 284
10ª 239	10ª 233
11ª 243	11ª 237
12ª 283	12ª 277
3471	3399

Fonte: Arquivo Cinédia

Seguindo na linha cronológica, conforme menção anterior, localizamos uma nota no *Diário Carioca*, na edição de 09 de março de 1956, informando que *O ébrio* seria relançado na próxima segunda-feira, ou seja, em 12 de março: “Baseado na famosa canção homônima o filme *O Ébrio*, com Vicente Celestino dirigido por Gilda Abreu, vai ser realçado (sic) nesta Capital, na próxima semana, numa reedição da Cinédia. [...] nos cines São José, Rivoli e na quinta-feira no Novo Horizonte”.¹¹⁷ Não foi identificado, até o momento, nenhum documento, inclusive no Arquivo Cinédia, sobre a remontagem do título para essa reestrea, mas a utilização do termo “reedição” na nota do jornal deve ser salientada. E, no caso, pela própria Cinédia. Apesar de não terem sido localizadas informações específicas sobre a realização de cortes e/ou novos materiais em versão reduzidas, foram encontrados diversos documentos (figura 1.11),

¹¹⁷ “*O Ébrio* será o filme nacional de segunda-feira.” *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1956, p. 7.

endereçados à diversos cinemas – todos com data posterior a março e assinados por Julio Coelho – apresentando os responsáveis pelo acompanhamento das exibições¹¹⁸ de *O ébrio* e dando indicações sobre a entrega dos borderôs.

Figura 1.11 – Documento da Cinédia sobre exibição de *O ébrio* em 1956

Rio de Janeiro, 5 de Abril de 1956

À
Emp. de Cinemas VERA CRUZ
CINEMA "VERA CRUZ"
N I T E R O I

Presados Senhores : -

Com a presente apresentamos a Vv. Ss. o Sr. José da Silva Oliveira, que controlará as exibições do nosso filme "O EBRIO", de 5 a 8 do corrente, inclusive vesperais.

Ao nosso apresentado deverão Vv. Ss. entregar apenas os bordereau, o que de antemão muito agradecemos.

Sem outro assunto de momento, somos

Atenciosamente
CINEDIA S. A.

JULIO COELHO-SUPERINTENDENTE

Fonte: Arquivo Cinédia

Ainda que o filme tenha permanecido em cartaz por longos anos, é sintomático que existam diversos documentos sobre a exibição do filme justamente após a indicação de relançamento no *Diário Carioca*. Não é possível precisar, visto a impossibilidade de examinar os materiais desta época pois eles não sobreviveram, se foi realizado um contratipo a partir da cópia *lavender* de Gilda, o que seria o mais indicado, ou então foram reunidas diversas cópias para a remontagem de uma nova com a versão desejada, e então confeccionou-se um contratipo para a feitura de novas cópias de difusão. As duas possibilidades não podem ser descartadas.

¹¹⁸ As reclamações constantes de Gonzaga sobre o pagamento da parte que lhe cabia da bilheteria pelos distribuidores fizeram com que adotassem uma medida preventiva: enviar uma pessoa da produtora para o acompanhamento das exibições dos filmes nos cinemas. Cf. Anuário de Gonzaga no Arquivo Cinédia.

Será no final de 1968 que haverá, de fato, um grande e documentado relançamento de *O ébrio* (conforme figura 1.12), desta vez pelas mãos de Oswaldo Massaini e sua distribuidora Cinedistri (figura 1.13). A publicidade será toda ancorada na nova “roupagem” do filme, inclusive o título de uma detalhada matéria da *Folha de São Paulo* de 18 de dezembro de 1968 será “*O Ébrio* ressuscitado¹¹⁹”.

Figura 1.12 – Gilda de Abreu (quinta pessoa da esquerda para direita, ao lado de Massaini) embarcando para São Paulo para o relançamento de *O ébrio* em dezembro de 1968

Fonte: Arquivo Cinédia

¹¹⁹ “*O Ébrio* ressuscitado”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 dez. 1968, p. 8.

Figura 1.13 – Oswaldo Massaini no local onde armazenava os materiais fílmicos em sua distribuidora Cinedistri (década de 1960)

Fonte: Arquivo Cinédia

O filme reestreia no Art-Palácio, em São Paulo, em seis sessões diárias (12h, 14h, 16h, 18h, 20h e 22h) e segue para outras salas. A montagem dessa nova versão ficará a cargo de Carlos Coimbra, e embora Gilda de Abreu tenha acompanhado o processo¹²⁰, sua participação não é creditada. O trecho a seguir ilustra bem o que foi colocado acima:

[...] o filme está inteiramente remontado, graças a um trabalho feito pelo diretor Carlos Coimbra e aos esforços do produtor Oswaldo Massaini, o que pode oferecer ao espectador, principalmente aos jovens que nunca viram o filme antes, pela precariedade em que se encontravam seus negativos, a mesma sensação provocada por um filme novinho em folha, saído dos laboratórios. [...] O negativo de ‘O Ébrio’ estava em poder de Gonzaga – dono do maior arquivo cinematográfico deste país – e parou nas mãos de Carlos Coimbra, que realizou o trabalho de remontagem, nova fotografia, novos trailers. As músicas estão todas regravadas. [...].

É no mínimo curioso haver referências aos negativos, visto que eles tinham sido destruídos pelo fogo há pelo menos 13 anos. Podemos aventar que Massaini preferia ligar essa nova versão aos materiais originais para que a publicidade em torno de sua iniciativa tivesse maior repercussão, ou talvez Gonzaga não quisesse divulgar amplamente que os negativos do

¹²⁰ No Anuário de Gonzaga no Arquivo Cinédia localizamos informações sobre a presença de Gilda de Abreu durante o processo. Talvez o falecimento de Vicente Celestino em agosto do mesmo ano possa ter causado seu afastamento em algum momento.

filme não existiam mais, ou, então, ambos. Afinal, é o apelo comercial de um novo produto que está em jogo.

No que concerne à duração dessa versão de 1968, há referências no Anuário de Gonzaga que das doze partes existentes até essa época, duas foram retiradas, o que equivale a cerca de vinte minutos, resultando em uma obra de aproximadamente 105 minutos. No Arquivo Cinédia localizamos fichas de catalogação de alguns materiais de *O ébrio* que confirmam a suposição acima e, apesar de sucintas, possuem a descrição da quantidade de rolos e a metragem. Em uma delas há indicação da existência de dez latas de contratipo de imagem e dez latas de contratipos de som de uma “versão Massaini”, com 2.981 metros e 1 hora e 47 minutos, ou seja, 107 minutos.

Em relação aos materiais confeccionados, essas novas cópias teriam como origem ou o suposto contratipo produzido para a versão de 1956 a partir do *lavender*, sendo elementos de 3ª geração (negativos originais > cópia *lavender* > contratipo > cópia nova), ou o contratipo de 1956 oriundo da reunião de diversas cópias (negativos originais > cópias de projeção > contratipo > cópia nova), ou, na pior das hipóteses, foi realizado um novo contratipo a partir da reunião das cópias de 1956, transformando as novas cópias elementos de 5ª geração (negativos originais > cópias de projeção de 1946 > contratipo de 1956 > cópias de 1956 > novo contratipo > novas cópias).

A existência de materiais dessa época poderia auxiliar a esclarecer estas dúvidas, mas na falta destes nos resta conjecturar, ainda que a partir de bases sólidas.

Na década de 1970 o filme segue sendo exibido, e novas cópias são confeccionadas para atender às demandas, mas sem a elaboração de novas versões. Cabe ressaltar a distribuição feita no Nordeste, de 1978 a 1982, através da distribuidora de Expedito Costa, para quem foram feitas cópias tanto em 16mm quanto em 35mm. Também vale a pena destacar uma ação importante realizada por Alice Gonzaga em julho de 1976, presente nas fichas de catalogação citadas acima: é produzida uma “cópia integral” a partir de contratipos de imagem e de som, armazenados em 12 latas cada um e identificados como estando “ruim mesmo” e como “versão inicial – não exibir”. Teriam 3.554 metros equivalentes a 2 horas e 8 minutos. A divisão dos rolos dessa cópia integral foi reconfigurada para 06 rolos grandes e está indicado “que ficou boa”. Há uma informação, escrita à mão por Alice Gonzaga, de que é deste material que ela irá

fazer um contratipo novo em 1978. Os dados presentes nessa ficha elucidam a origem da cópia integral, base para o que seria a última versão realizada antes da restauração da obra¹²¹.

Será na década seguinte, em 1982, que *O ébrio* passará pela derradeira intervenção. O relançamento, em 23 de agosto de 1982, ganhará destaque em alguns periódicos e será capa do Caderno B do *Jornal do Brasil*, com matéria de José Carlos Avellar¹²². O mote aqui não será em torno da suposta “nova versão”, mas sim o contexto de realização do filme e sua época, através da análise e valorização da obra justamente pelo que ela traz do passado. A distribuição ficará a cargo da empresa de Wilson Lins, a Lins Distribuidora, e a origem dos novos materiais será a cópia de 1976. Localizamos no Arquivo Cinédia um documento elaborado pela própria Alice Gonzaga, onde descreve resumidamente as ações realizadas em 1982. Antes da realização dos cortes, foi efetuada a transcrição de todo o som para material magnético perfurado¹²³. A remontagem é então executada, com o auxílio do montador Giuseppe Baldaconi¹²⁴, explicitando que foi feita nova montagem para “valorizar ainda mais o padre”, sendo salientado que todos os trechos cortados foram armazenados para serem preservados. Desta cópia foi confeccionado um contratipo e daí as novas cópias, que, segundo anotação, foram feitas no tom sépia¹²⁵ para fins de exibição. Como não sabemos a origem do contratipo (em estado de conservação precário, conforme descrição de Alice Gonzaga) que teria dado origem à cópia integral de 1976, fica muito difícil precisarmos qual a geração da cópia produzida em 1982.

Nesse confuso panorama, podemos seguir por, pelo menos, duas linhas de entendimento. A primeira possibilidade (cf. primeira coluna da figura 1.14) é assumir que este contratipo pode ser o mesmo que gerou as cópias de 1956, ou seja, é um elemento de 2ª geração que serviu de base para a cópia de 1976 (de 3ª geração), que foi remontada e deu origem ao contratipo de 1982 (de 4ª geração) e, por conseguinte, às cópias, materiais, portanto, de 5ª geração. Mas para esse esquema fazer sentido, visto que a cópia de 1976 é chamada de “integral”, teríamos que concluir que a versão de 1956 sofreu somente intervenções sutis. Caso sigamos pela segunda linha de entendimento (cf. segunda coluna da figura 1.14), de que houve

¹²¹ Alice Gonzaga, quando questionada na entrevista, não se recordava da origem da cópia integral utilizada para a versão feita por ela em 1982.

¹²² AVELLAR, José Carlos. “*O Ébrio*. De volta o cinema do tempo do rádio.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1982, Caderno B, p. 1.

¹²³ Esse material encontra-se depositado na Cinemateca Brasileira.

¹²⁴ Giuseppe Baldaconi foi assistente de montagem em *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), além de outras produções da Vera Cruz. Prestava serviços para a Cinédia esporadicamente.

¹²⁵ Tivemos acesso a duas dessas cópias, mas alguns rolos estavam empedrados e apresentavam desprendimento de emulsão, portanto, para não prejudicar ainda mais os materiais, decidimos não prosseguir com o visionamento.

alterações substanciais em 1956, este contratipo não pode ser o mesmo, então ele teria sido confeccionado em algum momento (já na década de 1950, pois o material é em suporte de acetato, visto que todo o acervo em nitrato da Cinédia foi destruído em 1986), a partir de uma cópia completa ou quase, tendo sido guardado até, pelo menos, 1976, quando deu origem à salvadora cópia integral. Ou seja, este material teria sido confeccionado, visando, sobretudo, a preservação da obra. Ou então pode simplesmente ter sido deixado de lado por conter (ou se aproximar) da versão original, que foi descartada, como vimos, desde as primeiras semanas de exibição em 1946, e justamente por não ter sido muito manipulado ao longo de todos esses anos, tenha sobrevivido até 1976. Levando em conta todos os indícios apresentados, fica claro que a cada relançamento uma nova versão de *O ébrio* era produzida, o que faz, portanto, que a segunda possibilidade descrita seja a mais plausível.

Dos materiais que tivemos acesso, um deles foi um contratipo de imagem confeccionado antes do processo de restauro, que se encontrava em avançado estágio de deterioração, apresentando a chamada síndrome do vinagre¹²⁶ e com forte odor de ácido acético, além de abaulamento do suporte. Por conta disso, a análise fotográfica já estava prejudicada. Ainda assim foi possível, com extremo cuidado, examiná-lo para tentar coletar outras informações. Apesar de estar em 6 rolos duplos (que têm, em média, 600 metros, equivalentes a cerca de 20 minutos cada), o que, em tese, corresponderia a 12 rolos simples, a mesma metragem do contratipo da versão restaurada, o tamanho dos rolos era menor, com aproximadamente 400-490 metros¹²⁷, com alguma variação entre eles. Ou seja, 15-18 minutos cada, o que daria um total entre 1h30-1h48 minutos. A duração de 1 hora e 48 minutos equivale a “versão Massaini”, lançada em 1968. Parecia, portanto, que havíamos localizado um provável material de segunda ou terceira geração. Mas ao analisar o conteúdo, nos deparamos com um fato muito inusitado: a última imagem do último rolo apresenta Gilberto (Vicente Celestino) desolado na poltrona após receber a notícia, por parte da empregada, da partida de sua esposa com o amante. Não há créditos finais, nem o letreiro com a palavra “Fim”. Na versão restaurada, essa imagem de Gilberto se encontra aos 82 minutos do filme. Não conseguimos localizar a informação de que

¹²⁶ É o processo de fragmentação por hidrólise das cadeias moleculares dos suportes de acetato, que podem progredir até a total destruição de uma película, caracterizando-se pela emissão de gases acéticos que provem do ácido acético, subproduto e catalisador da degradação. Por esta razão é chamada de “síndrome do vinagre” e sua velocidade de degradação depende das condições de armazenamento.

¹²⁷ A metragem é aproximada pois o exame foi realizado em mesa enroladeira que não possuía dispositivo para mensurar a metragem exata. O que se utilizou foi uma régua desenvolvida para medir, de forma aproximada, o tamanho de um rolo em metros, disponibilizada nos manuais editados pela Cinemateca Brasileira.

tenha sido lançada uma versão com essa minutagem, indicando, portanto, que o material está incompleto. Ou então esses últimos rolos podem ter sido utilizados como referência para a restauração e não terem sido reintegrados, visto que as longas sequências de Gilberto no bar, após assumir a identidade de um bêbado errante, segundo Alice Gonzaga¹²⁸, foi a que mais foram alteradas ao longo dos relançamentos do filme.

O percurso dos materiais do filme parece se encaixar na “lei quase universal da preservação de filmes”, descrita por Cherchi Usai:

Enquanto é improvável que um filme de pouca ou nenhuma fortuna comercial tenha sido muito duplicado, e por conta disso ele provavelmente será encontrado em cópias de gerações muito iniciais, obras que fizeram muito sucesso entre o público de seu tempo e permaneceram sendo demandadas pelo público subsequente, muitas vezes são vistas em cópias de várias gerações distantes de suas origens. (CHERCHI USAI, 2000, p. 49)

Chegamos ao final da conturbada trajetória pregressa dos materiais de *O ébrio*, isto é, antes do filme passar pelo processo de restauro iniciado em 1996. Os sinistros que ocorreram, em 1986, o proposital – a queima intencional do acervo fílmico em nitrato – e, em 1996, o involuntário – a enchente que causou a perda de cerca de 1000 rolos de filme – também afetaram a preservação da obra, visto que materiais foram destruídos ou atingidos de forma permanente, embora não seja possível confirmar quantos e quais pois não há listagens do material em nitrato destruído e do que foi perdido na enchente. Mas em relação a outros tipos de intervenção, como cortes e/ou remontagens, o ciclo se encerra aqui.

¹²⁸ Em já citada entrevista.

1.2.2. A restauração do filme

Cada filme tem seu próprio conjunto único de problemas e, portanto, é impossível estabelecer um arsenal definitivo de soluções para cada situação. Em um processo de restauração, o profissional responsável deve ser capaz de identificar esses problemas, conseguir interpretá-los e tomar as decisões necessárias seguindo um conjunto de princípios, às vezes de natureza técnica, às vezes de outra ordem, como financeira, histórica e até mesmo filosófica. Podemos aceitar como princípio geral da restauração que a adoção de um determinado procedimento de restauro emana necessariamente do próprio objeto. Portanto, estabelecer os objetivos de uma restauração significa instituir não apenas os critérios de atuação de acordo com a versão da obra a ser restaurada, mas também observar todas as características constitutivas da imagem – como formato, contraste, densidade, cromia – e do som. Muitas vezes não basta afirmar que o objetivo final é o retorno à versão “original”, pois podem ser adotados diferentes conceitos de “original”, como já apontamos anteriormente¹³⁰. Até mesmo uma versão censurada de um filme pode ser considerada como uma versão “original”, já que é a versão que foi vista pelo público em determinado momento. Mas é prática corrente na área afirmar que a finalidade de um projeto de restauro é o retorno da obra à sua condição original, sem oferecer maiores detalhes. Este uso genérico do termo original acaba por ser bastante útil, pois funciona como uma justificativa por si só, dando a entender, especialmente ao público em geral, que uma obra audiovisual teria uma fonte única que seria o início de tudo e algo a que se pode retornar, aproximando, ademais, o universo audiovisual do das artes plásticas. Dessa forma, é necessário que fique claro a que versão pretende se retornar com a restauração.

O projeto de restauração de *O ébrio* também se sustentava na ideia de retorno à versão original da obra, visando a reconstrução do filme de acordo com a montagem da época do lançamento em 1946, isto é, a versão de Gilda de Abreu. Além, é claro, de tentar minimizar os danos causados pelas inúmeras intervenções realizadas ao longo de 50 anos e da deterioração inerente aos suportes em película fotoquímica, acentuada, sobretudo, pela má conservação e manipulação inadequada desse tipo de material. O projeto foi proposto em março de 1996, iniciado no mês seguinte, e com previsão de término para outubro do mesmo ano, mas acabou sendo finalizado somente no início de 1998, como já apontado.

¹³⁰ Discussão realizada ao longo da Introdução, pp. XX a XX.

Mas no caso de *O ébrio*, a versão da diretora, seria, de fato, a versão “original”? Que primazia a versão de Gilda de Abreu teria sobre todas as outras, sendo que ela até participou de alguma forma na remontagem de uma das versões? Conforme apresentado na Introdução, a compreensão do diretor como a principal força criativa de um filme e, portanto, a reconstituição desta versão ser a prioridade em uma restauração é uma perspectiva amplamente adotada. Mas existe um importante dado acerca dessa versão além de ser definida como a “original”: é a obra final montada por Gilda de Abreu quando do lançamento em 1946. Segundo as considerações de Eillen Bowser (1990) sobre os tipos de restauração, a versão de Gilda carregaria duas características elementares: essa é a obra que foi vista pelas primeiras plateias, o que, segundo ela, geralmente é considerado o objetivo mais importante para historiadores e arquivistas de cinema em um restauro. “Para entender um filme antigo, tentamos entrar na pele daqueles que o viram no seu tempo” (BOWSER, p. 172). A outra característica seria de que esta versão é o filme que a cineasta pretendia fazer, assumindo que esta é um artista e que essa versão deve ser considerada uma obra de arte de seu tempo. Dessa forma, *O ébrio* na versão inicial de Gilda sustenta a categorização de elemento constitutivo de origem.

Ao invés do termo “original”, Cherchi Usai (2001) propõe o conceito de versão “autêntica”, isto é, “uma versão que de fato tenha existido em alguma forma no passado e possa ser reconstruída e replicada de maneira tão precisa quanto possível” (apud PES CETELLI, 2010, p. 60). Apesar de o termo “autenticidade” remeter, em alguma medida, à “originalidade”, nessa proposição a versão “autêntica” teria como baliza um objeto definido, algo legitimado por sua existência concreta, diferente do conceito de versão “original”, bem mais abrangente.

Em relação às práticas de restauração e reconstrução, Read e Meyer (2000) as distinguem. Para eles, enquanto a restauração se refere à uma ação que envolve a qualidade visual da imagem, a reconstrução se relaciona a uma atividade filológica de colocar a narrativa de um filme em uma ordenação entendida como a original. Pescetelli concorda (2010, p. 74), “[...] enquanto a restauração é uma intervenção sobre a forma material, óptica do filme, a reconstrução é uma intervenção de tipo textual em sua estrutura narrativa”.

Em nossa compreensão, essas práticas não podem ser consideradas tão estanques, já que a restauração pode envolver atividades de reconstrução e vice-versa. Como o material é de natureza fotoquímica, aspectos concernentes à reprodução fotográfica serão requisitos obrigatórios. A definição a seguir, compilada por Souza (2009, p. 7), é ampla, mas rigorosa, e talvez condense bem os princípios elementares do conceito de restauração:

o restauro abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido. O trabalho de restauração inclui a remoção (no processo de reprodução) de alterações ou manipulações detectadas, recuperação (com práticas de reconstrução) de elementos que lhe faltam, e busca minimizar os efeitos do tempo, do uso ou do dano no conteúdo óptico, cromático ou sonoro.

Portanto, na avaliação de um artefato fílmico, o restaurador deve distinguir entre as características que são integrantes do artefato de imagem em movimento (como a estrutura de grãos) e as características que são introduzidas em um estágio posterior. Por exemplo, há uma diferença decisiva entre uma imagem que é instável devido à baixa qualidade da tecnologia de imagem em movimento no momento da produção e uma imagem que parece instável devido a erros em um processo posterior de duplicação. O primeiro deve ser respeitado como inerente ao filme, o último deve ser corrigido (FOSSATI, 2018).

Como foi possível perceber a partir da análise da trajetória dos materiais de *O ébrio*, é difícil que um projeto de restauração no Brasil não inclua, em alguma medida, práticas de reconstrução. Grande parte dos negativos originais de títulos do passado (mais distante ou recente) não sobreviveram ou se encontram em avançado estágio de deterioração, fazendo com que as cópias sejam as matrizes dos processos. Ainda assim, por conta da natureza do processo de restauro do filme em questão, podemos considerar que se tratou, sobretudo, de uma reconstrução, ou restauração editorial, termo convencionalmente utilizado para denominar uma restauração que priorize, especialmente, o aspecto narrativo e a remontagem da versão “original” da obra, com todas as implicações que esse conceito carrega. Distinguir com acuidade, nesse filme, o que teriam sido problemas na imagem e no som ocasionados no momento da produção e o que teria sido agregado depois, visto todo o imbricado caminho percorrido pelos materiais e a impossibilidade de acessar as primeiras matrizes, é tarefa impraticável. No entanto, o esforço de tentar localizar alguns caminhos possíveis revelou informações importantes para uma compreensão mais ampla sobre as limitações técnicas da obra e o contexto brasileiro.

A partir das informações localizadas e do panorama traçado de acordo com o percurso dos materiais, podemos considerar que estariam disponíveis na época do início do restauro os elementos listados abaixo¹³¹, com os respectivos estados de conservação, todos em suporte de

¹³¹ Não existiam referências das cópias confeccionadas em 1956 e 1968 quando da elaboração das fichas, portanto não foram incluídas.

acetato. Além disso, diversos materiais de *O ébrio* foram perdidos na enchente, mas como não é possível identificar quais, resolvemos colocar todas as probabilidades. Algumas fichas de catalogação dos materiais localizadas no Arquivo Cinédia tinham indicações genéricas do estado de conservação de alguns materiais, como “bom, ruim, muito ruim”. Portanto, serão esses documentos que servirão de base para as informações descritas sobre o grau de deterioração dos materiais, salvo indicação ao contrário. Os materiais seriam os seguintes:

- cópia *lavender* em 35mm (confeccionada entre 1950 e 1955): em péssimo estado, com alguns cortes;
- contratipo versão Massaini em 35mm (107 minutos)¹³²: não há referência sobre o estado de conservação, mas como havia sido feito em 1968 ou seja, tinha 18 anos quando do início da restauração em 1996, deveria estar em mau estado. Ademais, foram produzidas diversas cópias a partir dele, pois o relançamento, na década de 1960, ocorreu em todo o Brasil;
- contratipo versão “integral” em 35mm (128 minutos)¹³³: em péssimo estado de conservação, tanto que foi feito uma cópia em 1976 a partir dele aparentemente para preservar esta versão;
- contratipo confeccionado em 1978 em 35mm: era um material novo quando da elaboração da ficha, portanto não há referência sobre o estado de conservação;
- contratipo confeccionado em 1982 em 35mm (107 minutos): era um material novo quando da elaboração da ficha, portanto não há referência sobre o estado de conservação;
- cópias de 1976 em 35mm (128 minutos): em relativo bom estado de conservação em 1982, visto que serviu de base para essa versão;
- cópias de 1977 e 1978 em 35mm (respectivamente 107 e 103 minutos): em mau estado de conservação;
- cópias 1974 e 1978 (distribuição Exedito Costa) em 16mm: em péssimo estado de conservação, sujas de óleo, muito riscadas e com inúmeras emendas;
- cópias de 1982 em 35mm (107 minutos): em estado mediano de conservação,

¹³² Em entrevista concedida à autora em 13 de novembro de 2017, Heffner afirma que foi esse o material que serviu de base para a restauração, além de algumas cópias em 35mm e 16mm, embora não saiba precisar quais as datas e versões dessas cópias. Trataremos detalhadamente dessa questão mais adiante.

¹³³ Neste contratipo (e nas cópias geradas) haveria um “texto explicativo”, conforme indicação na ficha catalográfica. Por conta disso, ele teria a duração maior até mesmo que a versão de 1946.

- trechos cortados da cópia versão integral 35mm¹³⁴: estavam no início do processo de deterioração, mas em relativo bom estado¹³⁵.

Ainda que não haja maiores detalhes sobre o grau de deterioração apresentado pelos materiais, e mesmo que não apresentassem sinais de deterioração química (o que é bastante improvável), como a síndrome do vinagre e suas decorrências, é possível aventar que, visto a intensa circulação do filme durante várias décadas, estivessem todos em situação bastante precária, com muitos riscos e inúmeras emendas, no mínimo. Além do provável estado lamentável da imagem e do som, outro dado que importa considerar diz respeito às sucessivas duplicações e a todos os problemas elencados durante o processamento dos materiais em 1946. Diante dos elementos de partida, é imperioso afirmar que a restauração de *O ébrio* já estava com seu escopo de ação comprometido e com severas limitações.

Em entrevista, Heffner declarou que o material que serviu de base para a restauração da imagem foi o contratipo confeccionado em 1968, ou seja, a versão produzida por Massaini. A escolha recaiu sobre esse material pois, segundo Heffner, todos os outros elementos do filme tinham sido bastante comprometidos pela enchente, e apesar de terem passado por lavagem específica, alguns ainda apresentavam resquícios de lama e outros danos. Como o contratipo do Massaini não estava armazenado junto aos outros materiais em Jacarepaguá, não foi afetado. Ou seja, este material, uma duplicação negativa de 3ª geração (conforme figura 1.14), teria sido a melhor opção naquele momento por conta disso. Além dele, foi utilizada a cópia *lavender*, encarada com um máster¹³⁶, trechos de cópias em 35 mm (todos retirados da versão integral de 1976 e alguns de outras cópias, sem indicação de quais) e um pequeno trecho de uma cópia em 16 mm (também não se sabe qual). Todos esses materiais estavam em mau estado, sendo que alguns já apresentavam a síndrome do vinagre, e, portanto, deveriam estar com algum grau de encolhimento e outros danos químicos e físicos, acrescidos os problemas oriundos dos elementos anteriores, que já estavam impressos fotograficamente na película.

Mas um documento localizado no Arquivo Cinédia trouxe novos elementos à versão apresentada acima. No documento (figura 1.15), um recibo de entrega dos materiais e

¹³⁴ Heffner, em entrevista citada em nota anterior, declara que foi a descoberta desses trechos, em meio ao recolhimento dos materiais após a enchente, que desencadeou a ideia de restaurar *O ébrio* em sua versão “original”.

¹³⁵ O critério adotado nesta listagem foi a ordem cronológica, elencando primeiro os materiais que podem ser considerados matrizes, como a cópia *lavender* e os contratipos, e em seguida as cópias e trechos. Não conseguimos identificar quais destes materiais corresponderiam aos que estão depositados na Cinemateca Brasileira, visto que não possuem indicação do ano em que foram confeccionados.

¹³⁶ No texto do projeto apresentado a Riofilme, já citado anteriormente, fala-se em máster, que acreditamos ser a *lavender* de Gilda, visto que o termo foi largamente utilizado como sinônimo para material de duplicação positiva.

solicitação dos serviços a serem executados pelo laboratório, assinado por Francisco Moreira e datado de 04/09/96, podemos ver que o material entregue foi um máster combinado. Desta fonte foi solicitada a confecção de um contratipo de imagem e então uma cópia muda. Portanto, ainda que o contratipo do Massaini tenha sido usado como referência, ele só pode ter sido usado como elemento de comparação, mas não como matriz do processamento laboratorial.

Figura 1.15: Recibo de entrega de materiais e solicitação de serviços à Líder Cine

Líder Cine Laboratório Ltda.

MATRIZ: 28 de Setembro, 168 - CEP 20551-031 - V. Isabel - Rio de Janeiro - RJ
 Tel.: (021) 294-2002 - Fax: (021) 264-1600 - Telex: (021) 31464

FILIAL: Rua 98 de 4 - 102-10 - CEP 01327-000 - Bela Vista - São Paulo - SP
 Telex: (011) 607-9585 e 232-9505 - Fax: (011) 605-5287 - Telex: (011) 21804

PEDIDO Nº 72299

A PARTIR DE SETEMBRO NOVO TELEFONE (021) 569-2002

Cliente: **CINÉDIA - RIO FILME**

Endereço: _____

C.G.C.: _____ Cidade: _____ Estado: _____

Título do Filme: **OCEBRIO** Insc. Estadual: _____ Tel.: _____

Serviço a ser Executado na: ☐ Matriz ☐ Filial Data: **04/09/96**

Material Entregue	Serviços a Executar	Cód.
MASTER COMBINADO	- LAVAR NO ULTRASSOM	
P/B 35mm	- CONTRATIPO DE IMAGEM	
12 ROLOS	35mm P/B EM JANELA	
	MOCHADA PANCROMÁTICO (MUDA)	
	- COPIA C/MARCAÇÃO DE LUZ	
	MUDA - 35mm P/B.	

OBS.: _____

Nome: **F.S. MOREIRA** Recebido por (laboratório): **[Assinatura]**

Assinatura: _____

Form. 19 - L - 30 Bls. 50x2 - TOMAR CONHECIMENTO DAS CONDIÇÕES CONTIDAS NO VERSO DESTE PEDIDO - 2. Via

Fonte: Arquivo Cinédia

Logo, antes da confecção da cópia de trabalho, que serviria de base para os trechos faltantes serem reinseridos, foi necessária a confecção de um contratipo a partir do máster. Segundo uma das fichas de catalogação, que se refere ao “material da Gilda”, ou seja, a cópia *lavender* encarada como máster, o material teria sido lavado em 1977 e sofrido alguns cortes devido ao mau estado de conservação em que se encontrava. Sendo o contratipo um dos materiais resultantes do processo de restauração, como foi confeccionado nesse momento sem o material remontado estar pronto? Retomaremos e analisaremos esta informação mais adiante. A partir do documento localizado, podemos aventar que essa cópia de trabalho confeccionada a partir do contratipo de imagem novo se tornou o elemento base, e a ela se agregaram todos os elementos faltantes que foram localizados. É compreensível que tenha sido feito um novo

material para servir de base, visto que o máster, comprometido ao menos desde 1977, deveria estar em um estado ainda mais precário em 1996.

Segundo Heffner, o material de base teria 107 minutos e os elementos faltantes totalizaram aproximadamente 17 minutos. Os trechos de menor duração se localizavam, sobretudo, nos inícios e finais de rolos, e os maiores em três sequências específicas: a do pedido de casamento de Gilberto Silva a Marieta (Alice Archambeau), com 3 minutos e 12 segundos; a da conversa do protagonista Gilberto Silva (Vicente Celestino) com a empregada (Marilu Dantas), com 1 minuto e 13 segundos; e a sequência final no bar, que possui cerca de 23 minutos e tinha sido suprimida em mais de 10 minutos.

Abaixo, algumas imagens da sequência do pedido de casamento (figuras 1.16 a 1.33), que foram reintegradas ao filme na restauração. Esta sequência pode ser considerada de suma importância para o desenrolar da trama, pois é nela em que aparece o medalhão, relíquia de família que Marieta enviará a Gilberto como símbolo de seu amor junto com a carta aceitando o pedido de casamento. Esse medalhão reaparecerá em outra cena chave, que se passa alguns anos depois, quando Marieta demonstra ciúmes de Gilberto e, ao vê-lo com o medalhão nas mãos, fala jocosamente que pensava que ele o havia presenteado a Zizinha, paciente que liga frequentemente para Gilberto e que, segundo ele, é uma senhora digna de pena, com diversos problemas físicos e má aparência. Gilberto responde: “Prometo que só darei [a medalha] a mulher que a substituir no meu coração, e como isso é impossível, ela ficará aqui [a coloca no bolso], guardada para sempre, desconfiada...”. O primo José (Rodolfo Arena) presencia toda a cena por detrás das cortinas e se utilizará dessas informações para planejar seu grande golpe envolvendo Zizinha, a medalha e sua bela amante Lola. Pois será esse mesmo medalhão que Lola, se fazendo passar por Zizinha, levará a casa de Gilberto e deixará cair distraidamente após revelar a Marieta o suposto romance entre os dois. Será o medalhão, surrupiado de Gilberto pelo primo, que comprovará, por conta de todo o simbolismo que representava, a suposta veracidade da história de Lola, até então desacreditada por Marieta, ocasionando a separação do casal e sua fuga com o primo José, o que selará definitivamente o destino dos dois.

Figuras 1.16-1.33 – Imagens da importante sequência do pedido de casamento do casal protagonista, que havia retirada das versões anteriores do filme

Figura 1.16

Figura 1.17

Figura 1.18

Figura 1.19

Figura 1.20

Figura 1.21

Figura 1.22

Figura 1.23

Figura 1.24

Figura 1.25

Figura 1.26

Figura 1.27

Figura 1.28

Figura 1.29

Figura 1.30

Figura 1.31

Figura 1.32

Figura 1.33

Fonte de todas as reproduções: DVD da versão restaurada de *O ébrio*

Francisco Moreira, responsável pela remontagem dos materiais, levou cerca de 3 meses para reunir, identificar, reordenar e finalmente remontar todos os trechos. Apesar desta cópia de trabalho ter sido encarada como um copião¹³⁷, foi feita com marcação de luz¹³⁸, conforme atesta o recibo, portanto, supostamente, ela poderia ter sido duplicada direto para um contratipo. Mas não o foi. Através do exame do contratipo de imagem na versão restaurada foi possível identificar emendas e materiais com características diferenciadas (conforme figuras 1.34 e 1.35), o que atesta que foram incluídos trechos posteriormente no próprio contratipo, ou seja, houve manipulação antes da confecção das cópias.

¹³⁷ No universo fotoquímico, o copião era o primeiro material positivo gerado a partir dos negativos originais, sendo utilizado como guia para a montagem dos negativos após a seleção e ordenação dos planos. Como era um material de trabalho, não era realizada marcação de luz e nenhum outro tipo de correção, já que a função era somente servir de material guia.

¹³⁸ Processo realizado para matizar, através de determinadas operações de controle e ajuste, os parâmetros de densidade, contraste e cor em um filme. É realizado após a montagem e antes da feitura da cópia.

Figuras 1.34 e 1.35: Trechos de fotogramas do contratipo de imagem da versão restaurada

Fonte: acervo pessoal da autora

Neste momento, segundo as correspondências da época trocadas entre a Cinédia e a Líder, e a Cinédia e a Riofilme, localizadas no Arquivo Cinédia, se iniciou uma nova fase de problemas, que perdurou por alguns meses, até o início da confecção do contratipo, em julho de 1997. Mas se já havia sido confeccionado um contratipo para poder ser realizada a cópia de trabalho, este seria, então, um segundo contratipo? Na nota fiscal dos serviços executados há somente a descrição de serviços e valores referentes a um único contratipo de imagem. Como é possível? O documento abaixo nos dará algumas respostas.

Em uma correspondência enviada a Riofilme em 23 de junho de 1997¹³⁹, Alice Gonzaga relata os problemas que estão acontecendo na Líder:

Comunicamos que os trabalhos de reconstituição de *O Ébrio* encontram-se em sua fase final. Os serviços de remontagem, ressincronização, limpeza digital do som, remixagem e confecção de um novo negativo ótico estão finalizados. Resta apenas a remontagem do contratipo, a confecção da cópia e o acréscimo da cartela da Riofilme e os créditos relativos à reconstituição.

¹³⁹ Localizada na pasta do projeto de restauração de *O ébrio* no Arquivo Cinédia.

Resta, porém, um problema ainda não sanado que pode comprometer definitivamente todo o esforço e os recursos dispendidos. Conforme pode ser verificado pela cópia em anexo, o serviço verificado foi um contratipo pancromático em janela molhada¹⁴⁰. O objetivo é proporcionar o resgate de um mínimo de meios-tons e diminuir a incidência dos riscos na imagem, já que o material disponível usado foi uma cópia bastante comprometida e contrastada. O serviço executado até o momento não corresponde ao pedido e exacerbou o já crítico contraste, tornando a imagem apenas preta e branca, sem nuances e em muitos pontos sem definição, com estouro das altas luzes (brancos). Sabemos que o material original é precário e eivado de defeitos anteriores de processamento. Porém, se o objetivo maior é justamente corrigir ainda que minimamente tais defeitos, não se entende porque este esforço necessário não é efetuado, até porque está sendo oferecido em tabela de preços e certamente será cobrado da Riofilme, mesmo sem ter sido executado.

Este documento comprova que já havia sido feito um contratipo e que ele teria que ser remontado para serem inseridos os trechos faltantes, conforme o exame do contratipo restaurado comprovou. Entretanto, o processamento laboratorial inadequado estava agravando ainda mais os defeitos oriundos do material de origem, “uma cópia bastante comprometida”, conforme descreve Alice. Ou seja, o material de origem foi mesmo um positivo, e, conforme a descrição do estado de conservação, não pode ter sido o copião. Além do que, um copião não é o material adequado para duplicação, ainda que este, especialmente, tenha passado por marcação de luz. Este elemento certamente serviu de guia para a remontagem, mas foi a cópia *lavender* o material de partida para a confecção do contratipo¹⁴¹, onde posteriormente foram inseridos todos os trechos faltantes, devidamente duplicados das cópias que lhe serviram de origem.

A reclamação para a Riofilme parece ter surtido efeito, e a Líder inicia a execução do contratipo no mês seguinte, em julho, levando aproximadamente seis meses para a entrega de todos os materiais, isto é, em janeiro de 1998.

Parece que a especificidade de tratamento requerida por materiais como os do *O ébrio* acabou por não ser compreendida pelo laboratório de perfil comercial. Apesar da relação de mais de 20 anos de serviços prestados à Cinédia, era a primeira vez que algumas exigências maiores em termos de processamento laboratorial foram colocadas. Heffner declara que foram feitas algumas tentativas no intuito de tentar diminuir o contraste da imagem em preto e branco,

¹⁴⁰ O procedimento de janela molhada consiste na submersão da película a ser copiada em um dispositivo contendo um líquido com índice de refração igual ao do suporte, o que faz com que os riscos sejam preenchidos e tenham sua visibilidade reduzida no material resultante.

¹⁴¹ Acreditamos que o *lavender* tenha sido a matriz tanto para o primeiro e segundo contratipo, pois embora estivesse em más condições, não localizamos nenhum documento que nos faça crer o contrário.

como o *flashing*¹⁴² e o uso de películas específicas. Francisco Moreira, que acompanhou todo o processamento laboratorial na Líder, tentou realizar técnicas de *flashing* antes da revelação do contratipo, mas sem sucesso. Parece ser uma tarefa complexa, para um laboratório comercial, fugir dos padrões técnicos utilizados nos processos de revelação cotidianos e tradicionais e se arriscar na realização de procedimentos técnicos incomuns (para eles), muitas vezes ignorados pelos próprios profissionais do laboratório: leva tempo, tem custo e demanda capacidade técnica, três fatores raros de se conjugar ao mesmo tempo. Executar projetos de restauração, ou até mesmo somente duplicações de material de arquivo, em laboratórios comerciais, é um problema de difícil equação, que acaba por acarretar limitações às possibilidades de atuação. É o que parece ter acontecido ao filme em análise.

Em relação ao tipo de película utilizada, se buscou uma emulsão que também atenuasse os problemas fotográficos oriundos dos elementos de origem, como a alta granulação e a falta de meios tons. Heffner afirma que a escolha recaiu sobre a chamada *technical pan*¹⁴³, de fabricação Kodak, película de grão muito fino que se revelada em baixo contraste oferece ótimos resultados em termos de meios-tons e resolução da imagem. Segundo Heffner, foram realizados testes com trechos de *O ébrio* com resultados excelentes, mas a película teria tido sua fabricação descontinuada durante o processo de restauro e o laboratório resolveu não prosseguir com essa opção. Por fim, acabou sendo utilizada a película pancromática em preto e branco 5234 da Kodak¹⁴⁴, específica para duplicação negativa. A copiagem para o contratipo foi feita em janela molhada. Este método traz bons resultados, mas tem efeito reduzido em materiais muito riscados, onde os riscos já são parte integrante da imagem, como é o caso de *O ébrio*.

A restauração do som do filme acabou se mostrando uma tarefa ainda mais complexa do que o tratamento da imagem. A copiagem excessiva também acarretou inúmeros problemas

¹⁴² O *flashing* é a técnica de expor a cópia ou o filme de duplicação a uma luz (branca ou colorida) de baixa exposição para reduzir o contraste geral, podendo ser feita antes ou depois da impressão da imagem. O *pré-flashing* é largamente utilizado para a redução de contraste, e sua realização é relativamente simples em materiais com emulsão em preto e branco, permitindo maiores variações do que as disponíveis apenas pelo controle da revelação (READ; MEYER, 2000, p. 163).

¹⁴³ Não localizamos maiores informações sobre a utilização desse tipo de emulsão em cinema, nem mesmo no site da Kodak. Somente fóruns de fotógrafos de imagens fixas a citam, e as características se assemelham às relatadas por Heffner. Ainda assim, como a nomenclatura das emulsões mudam ao longo do tempo, o que pode ter acontecido nesse caso, resolvemos manter a informação.

¹⁴⁴ Originalmente denominada *Eastman Fine Grain Duplicating Panchromatic Negative Film 5234*. Maiores informações: https://www.kodak.com/motion/products/lab_and_post_production/intermediate_films/eastman_dupe_neg_5234/default.htm, acesso em 20/01/2018.

à banda sonora, como distorções e inúmeros ruídos de fundo. Apesar de serem de natureza diversa, ao final, o som é transcrito como uma imagem fotográfica impressa na película, estando suscetível às mesmas intempéries ocorridas com ela. Acrescidas, além disso, as limitações tecnológicas da época da feitura do filme. Segundo Heffner (1998), no caso de *O ébrio*, o alcance da tecnologia analógica na resolução dos problemas apresentados pelo som seria escasso, então optou-se pela utilização de ferramentas digitais em algumas etapas do trabalho, sobretudo para a redução dos ruídos, a eliminação de sons aleatórios e a redução de um ruído específico, semelhante ao som do crepitar do fogo, presente ao longo de todo o filme, além da reequalização geral.

O som foi transcrito, utilizando-se diversas cópias remanescentes de *O ébrio* como base, para magnético perfurado 17,5mm, nos estúdios de som do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), no Rio de Janeiro, e então digitalizado para fitas DAT para ser tratado no meio digital. A estação de tratamento foi a Sonic Solutions, da produtora carioca Cineluz. Nesta época, poucas empresas possuíam este tipo de equipamento, já que o uso da tecnologia digital para a finalização do som ainda não estava consolidado. Este mesmo equipamento tinha processado parcialmente o som do filme *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1997) e *O ébrio* teria sido o segundo trabalho realizado. Ainda assim, de acordo com Heffner (1998), o filme não teria sido beneficiado da experiência adquirida com o primeiro trabalho, pois os parâmetros técnicos tiveram que ser outros, por conta da diferente natureza do som de *O ébrio*. As ações realizadas no *software* não agiam somente na banda sonora requerida, mas sim em todos os aspectos sonoros, afetando a qualidade da fala e do canto e causando alterações no timbre dos atores e cantores. Nesse momento optou-se pela combinação de procedimentos analógicos e digitais, utilizando-se de um processador espectral¹⁴⁵ e um redutor de ruídos cedidos pelos laboratórios da Dolby, realizando-se a redução básica do chiado ao mesmo tempo em que se controlava a equalização. De volta à estação de tratamento digital, foram realizadas as outras operações necessárias para então se sobrepor as bandas sonoras geradas. Segundo Heffner (1998), o efeito soou muito melhor, com as vozes e o canto mantendo seu timbre, alcance e volume. Fez-se então a migração do meio digital para o analógico, através da transcrição do som restaurado para magnético perfurado 17,5mm para a execução da mixagem, realizada em meio analógico, para a partir daí se confeccionar o negativo de som óptico, nova matriz sonora

¹⁴⁵ Equipamento que processa, de forma dinâmica e gráfica, todas as frequências do espectro sonoro, que é o conjunto de todas as ondas que compõem os sons audíveis e não audíveis pelo ser humano.

da obra. Além das ferramentas tradicionais, o processo se beneficiou da redução de ruídos presente na tecnologia Dolby Stereo, já que o formato da versão restaurada final do som foi Dolby. Após a finalização da restauração do som e a produção do negativo de som óptico, foram produzidos os materiais de difusão em 35mm, também se utilizando do dispositivo da janela molhada no processamento, realizado nos laboratórios da então Líder Cine.

Apesar de aparentemente parecer de execução mais simples que a imagem, o conjunto de tarefas realizado durante a restauração do som de *O ébrio* se estendeu por cerca de 8 meses, obrigando a equipe a tomar inúmeras decisões entre as idas e vindas entre os meios analógico e digital, pois, para a época, no Brasil, se caracterizava como uma experiência inaugural.

Os materiais resultantes do processo de restauração de *O ébrio*, portanto, foram duas novas matrizes de preservação, o contratipo de imagem p&b em 35mm e o negativo de som óptico em 35mm, e duas cópias de difusão em 35mm.

Ao emprendermos uma tentativa de compreensão da obra de Gilda de Abreu a partir de balizas históricas – tanto seu contexto de realização quanto a tecnologia cinematográfica da época e sua trajetória de difusão – e estéticas, relacionadas, sobretudo, às suas características fotográficas e, por conseguinte, as implicações destas premissas em seu processo de restauro, nos apoiamos nas formulações de Brandi (2005) sobre a natureza da obra de arte. Para o autor, a obra de arte acarreta uma “dúplice instância”: a histórica, que lhe inscreve como produto humano realizado em determinado tempo e lugar; e a estética, que corresponde à sua condição fundamental enquanto obra de arte. Os princípios adotados em uma restauração e sua atuação prática, portanto, deveriam se inspirar nessa estrutura fundamental, sendo tal acepção que pautou a metodologia de análise dos procedimentos realizados em *O ébrio*.

1.2.3. Os resultados alcançados e a reapresentação da obra

Apesar das severas limitações, tanto pelas más condições dos materiais de origem quanto pela restrita utilização de todas as possibilidades técnicas disponíveis, dada a realização do processo em um laboratório comercial, a restauração da versão de *O ébrio* lançada em 1946 pode ser considerada bem-sucedida, sobretudo no que se refere à reconstrução da obra de acordo com a versão de Gilda de Abreu quando do lançamento. O restauro retornou cerca de 17 minutos à versão que circulava até então, fazendo com que o filme tenha atualmente a duração de cerca de 122 minutos, cerca de três minutos a menos do que a versão de 1946. Não

há nenhum grande trecho faltante, somente alguns fotogramas esparsos principalmente em inícios e fins de rolo.

A reconstrução da obra revela uma produção e uma diretora mais consciente da linguagem cinematográfica, como podemos notar, por exemplo, através da decupagem da sequência do pedido de casamento, diferente da forma como vinha sendo apreciada até a restauração. Também trouxe à tona uma montagem mais atenta à concatenação das ações. As intervenções sofridas ao longo de várias décadas, mesmo não tendo inviabilizado o alto poder de comunicação do filme com o público, visto sua carreira comercial de absoluto sucesso, não permitiram uma avaliação cuidadosa das capacidades de Gilda de Abreu como diretora e do próprio título. Sequências inteiras haviam sido retiradas e algumas outras foram cortadas quase ao limite da incompreensão. Como ilustração, basta lembrarmos que o pedido de casamento do casal protagonista (Gilberto Silva e Marieta) tinha sido inteiramente retirado, sobrando uma enorme elipse temporal no lugar, visto que saímos da fase de flerte do casal direto para o altar da igreja.

Em relação à qualidade visual e sonora, embora as motivações dos profissionais envolvidos na restauração estivessem baseadas em princípios adequados e compartilhados na área, os resultados ficaram aquém das possibilidades, pelos motivos já analisados anteriormente, especialmente no que concerne à imagem. Podemos notar, inclusive, na reprodução de fotogramas da sequência do casamento realizada acima (figuras 1.16 a 1.33), a manutenção da desigualdade de densidade do material em alguns planos, como entre as figuras 1.19 e 1.21, sendo que a 1.20, onde podemos visualizar a mão de Marieta retirando a caixa do buquê de flores, está bem mais escura que a anterior e a posterior. Ao longo de todo o filme persistiram problemas de densidade (conforme figura 1.36) e também outros, como, por exemplo, proporção de tela diferentes (conforme figuras 1.37 e 1.38), sobretudo por terem sido utilizados fontes diversas e em diferentes estágios de deterioração para a reconstrução da obra.

Figura 1.36 (primeira): Trecho de fotogramas com materiais de diferentes densidades / Figuras 1.37 e 1.38 (segunda e terceira): Trecho de fotogramas com proporção de tela diferentes

Fonte: acervo pessoal da autora

A maior parte dos danos sofridos ao longo do tempo já se encontravam incorporados fotograficamente e, diante destas características, os procedimentos de natureza analógica têm pouca capacidade de atuação. Talvez as ferramentas da restauração digital tivessem operado de maneira mais efetiva, mas sua utilização ainda não estava disponível no Brasil nesta época. No caso do som, por exemplo, a tecnologia digital associada à analógica foi determinante para a obtenção de melhores resultados. Ainda assim, o caráter inaugural de alguns procedimentos, principalmente por conta da especificidade requerida por este tipo de material, retardou bastante o processo, acabando por se tornar um aprendizado para todos os envolvidos.

Em nossa análise, um dos pontos mais críticos do processo foi a falta de produção de documentação sobre as etapas e decisões tomadas durante a restauração. Segundo Read e Meyer (2000), a importância da documentação das atividades de restauração sempre foi negligenciada, e somente no início dos anos 2000 é que o panorama começou a mudar. No campo das artes plásticas, essa ação é bastante comum, mas foi apenas a partir do início dos anos 2000 que os restauradores de filmes começaram a buscar documentos padronizados para documentar todas as atividades do restauro. Uma vez que as práticas de reconstrução são essencialmente um processo em que, no início e no final, existem dois elementos diferentes, é importante documentar todas as intervenções realizadas durante o processo. Os autores chamam a atenção para a relevância histórica e também prática da documentação. As razões históricas

correspondem à capacidade de compreensão, ao ter acesso à versão não-restaurada, de todas as decisões não-históricas (estéticas, éticas) tomadas durante o processo. Em relação às questões práticas, caso seja necessário, e se os materiais originais ainda estiverem disponíveis, uma reconstrução pode ser repetida facilmente. Além disso, se a restauração for reiniciada após muitos anos, será mais fácil entender como e porque certas intervenções foram feitas (READ; MEYER, 2000, p. 78).

Por conta disso, houve a necessidade de refazer uma possível trajetória dos materiais para que algumas decisões tomadas durante a restauração se tornassem mais claras. E essa ação só esteve ao alcance, em certa medida, devido à documentação de época reunida e conservada pela própria empresa produtora, a Cinédia. Sem o acesso a estes documentos essa tarefa não teria sido exequível.

O relançamento da versão restaurada em salas de cinema comerciais em agosto de 1998, apesar de ter sido acordado desde a celebração do contrato com a Riofilme, justamente por ser a empresa uma distribuidora de filmes, pode ser encarada como uma estratégia bastante incomum. A maior parte das versões restauradas de títulos do passado tem circulação bastante restrita, geralmente em sessões especiais, mostras e festivais específicos. Mas esta não parecia ser a vocação de *O ébrio*, comprovada ao longo de várias décadas de exibição ininterrupta. Ainda assim, alcançar 10.000 espectadores¹⁴⁶ com a reapresentação de uma obra de 1946, com todas as limitações apresentadas, tanto as inerentes quanto as adquiridas, no final da década de 1990, surpreendeu a todos. Entretanto, com exceção da repercussão nas salas de cinema, a volta de *O ébrio* em versão restaurada teve muito pouco, ou quase nenhum impacto, no âmbito da crítica cinematográfica e no âmbito acadêmico. Pouco se debateu e quase não se escreveu sobre o acontecimento, somente algumas críticas¹⁴⁷ esparsas no período do relançamento comercial e só. Nem mesmo as experiências inaugurais levadas a cabo durante o processo de restauração suscitaram algum interesse mais detido, nem na própria área, absolutamente incipiente à época, ou em fóruns mais amplos sobre tecnologia cinematográfica. No entanto, a atenção sobre a obra de Gilda de Abreu vem aumentando a partir de meados da década passada, sobretudo a partir de um crescente interesse em temas relacionados a questões de gênero¹⁴⁸. Mas *O ébrio*,

¹⁴⁶ Segundo os borderôs das sessões localizados no Arquivo Cinédia.

¹⁴⁷ Como a sarcástica matéria de CASTRO, Ruy, intitulado “Hic! Hic! Hic! Só um porre coletivo explica o sucesso de *O Ébrio*, que volta em versão restaurada”. *Veja*, 19 ago. 1998, p 55-56.

¹⁴⁸ Um dos primeiros trabalhos de fôlego sobre Gilda de Abreu é justamente nessa linha, a dissertação de mestrado de Lucilene Pizoquero (2006): *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904 - 1979)*.

enquanto obra fílmica singular, ainda carece de maior atenção, nos mais variados aspectos. Por exemplo, o fato de ter sido o primeiro título da Cinédia que pode ser efetivamente considerado como restaurado, de acordo com as balizas conceituais propostas por esta pesquisa, é um fato de absoluta relevância e que merecia maior destaque, ao menos na área de preservação audiovisual no Brasil. Nesse caso, a história se repete, ressaltamos pouco o que fazemos e muito o que nos falta.

Nesse sentido, esse capítulo procurou entender o processo de restauração de *O ébrio* em seus múltiplos aspectos, desde a trajetória dos materiais e as implicações das intervenções pregressas, até as ações tomadas durante o restauro realizado na virada para os anos 2000. A natureza híbrida desta restauração, isto é, utilizando o processamento fotoquímico para a imagem e as ferramentas digitais para o som, anuncia o que estava por vir: a efetiva introdução da tecnologia digital na área de restauração audiovisual. No próximo capítulo, a fim de compreendermos como a utilização do digital nas práticas de restauro brasileiras implicou em profundas mudanças para o campo, tanto em termos técnicos, quanto metodológicos e éticos, analisaremos a restauração digital do filme *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), inserida no pioneiro projeto de restauração de toda a filmografia do cineasta mineiro.

2. A introdução das ferramentas digitais na virada dos anos 2000 e a restauração digital de *O padre e a moça* (1966)

O campo da restauração audiovisual foi enormemente impactado pela incorporação da tecnologia digital, que possibilitou intervenções inimagináveis até então. Até aproximadamente a virada do século XXI, a restauração audiovisual consistia essencialmente de três atividades, como vimos no capítulo anterior, todas ocorrendo no domínio fotoquímico e analógico: conservação e reparo dos elementos sobreviventes, (re)montagem desses elementos em uma versão considerada a mais próxima possível do “original”, e a duplicação dessas fontes com o intuito de criar uma nova matriz de preservação, a partir da qual as cópias de acesso pudessem ser feitas.

O surgimento de sistemas informatizados para o armazenamento e manipulação de imagens em movimento originadas em película possibilitou o desenvolvimento da tecnologia digital para o campo da restauração. Essas tecnologias começaram a aparecer no início dos anos 1990, projetadas principalmente para a criação de imagens geradas em computador (*computer generated images* ou simplesmente CGI) e a integração destas aos elementos fotográficos em uma mesma imagem¹⁵⁰.

Os fabricantes perceberam que essa tecnologia também poderia ser usada para criar técnicas de aprimoramento da imagem no domínio digital, o que representaria, caso funcionassem adequadamente, ampliação de mercado. Baseando-se nos mesmos princípios nos quais os arquivistas se ancoravam na prática da restauração, especialmente durante o processo de duplicação fotoquímica, decidiram elaborar ferramentas que pudessem ser utilizadas em processos de restauro de forma mais eficaz e (supostamente) barata. Entretanto, ao invés disso, por conta do alto investimento inicial, o custo era proibitivo para a maior parte dos arquivos, e somente grandes empresas norte-americanas da área de entretenimento se aventuraram na seara digital nesse momento, como, por exemplo, o conglomerado Walt Disney. O primeiro grande sistema de pós-produção digital totalmente integrado, o Cineon, da Kodak, foi comercializado pela primeira vez em 1992 e foi usado para realizar o que pode ser considerado o primeiro projeto de restauração digital em larga escala em um longa-metragem, com o filme *Branca de*

¹⁵⁰ Os efeitos especiais dos filmes *O exteminador do futuro 2: julgamento final* (James Cameron, 1991) e *Jurassic Park: o Parque dos Dinossauros* (Steven Spielberg, 1992) são considerados marcos no uso dessa tecnologia.

Neve e os sete anões (David Hand, 1937). Dez anos depois, a situação já tinha mudado significativamente: o custo de um restauro digital reduziu-se a ponto de a técnica ser acessível para atividades sem fins lucrativos, ou seja, para as atividades da maior parte dos arquivos audiovisuais (ENTICKNAP, 2013).

É neste contexto que terá início, em 2003, o projeto de restauração da obra completa de Joaquim Pedro de Andrade, idealizado pelos filhos do cineasta, Alice, Maria e Antonio de Andrade, iniciativa pioneira na utilização da tecnologia digital de 2K de resolução no Brasil. Nesse momento, na área audiovisual, esse tipo de tecnologia era utilizado no país, sobretudo, para as etapas de intermediação digital realizadas durante o processo de finalização de um filme. É a primeira vez, portanto, que um projeto de restauração brasileiro emprega essa ferramenta, o que representou um marco decisivo para o desenvolvimento do campo no país, tendo sido um dos fatores responsáveis pela atualização tecnológica do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, além de propiciar a criação de um Núcleo de Restauração na empresa de pós-produção audiovisual, Teleimage, sediada em São Paulo¹⁵¹.

O processo de restauro do filme *O padre e moça* (1966) iniciou-se em 2005 e levou cerca de dois anos para ser concluído. A obra já tinha sofrido intervenções laboratoriais pregressas, uma no final da década de 1990, capitaneada pela Cinemateca do MAM-RJ e realizada na Líder Cinelaboratórios; e outra em 2000, graças aos esforços de Alice de Andrade, executada na Cinemateca Brasileira. Ambas foram de natureza fotoquímica, sendo que a de 2000 incluiu o tratamento digital da banda sonora, realizado na Ciné Audio Lab, em Paris. Como as matrizes originais já se encontravam em avançado estágio de deterioração, as duplicações realizadas carregaram todos os problemas presentes nos materiais que lhes deram origem. Deste modo, foram as ferramentas digitais utilizadas durante a restauração em 2005 o grande diferencial do processo, e o que permitiu restituir, de maneira mais ampla, a integridade visual e sonora do filme. Por conta do pioneirismo no emprego dessa tecnologia no Brasil, diversas complicações referentes ao restauro digital ocorreram durante o processo e demonstraram ser de difícil solução, em uma dinâmica que muitas vezes se resumia a tentativa e erro, conforme pudemos perceber através da documentação reunida¹⁵².

¹⁵¹ Participei do projeto de restauração da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade e pude acompanhar de perto o impacto causado, tanto nas instituições envolvidas quanto nos profissionais. Tais questões serão detalhadas em tópicos posteriores.

¹⁵² Alice de Andrade, uma das idealizadoras do projeto ao lado dos seus irmãos Maria e Antonio, reuniu um amplo conjunto de documentos referentes ao processo de restauração de *O padre e a moça*, bem como de todo o projeto.

Neste capítulo, a partir da análise da restauração de *O padre e a moça* realizada em 2005, abordaremos questões importantes sobre as diferenças entre as metodologias de trabalho no meio fotoquímico e no digital e quais são suas implicações; e a importância do estabelecimento de princípios éticos claros visto as inesgotáveis possibilidades de intervenção trazidas pela tecnologia digital, visando, sobretudo, a manutenção da dimensão histórica e estética da obra e do período em que foi realizada. Além disso, procuraremos ressaltar o quanto é crucial a compreensão acerca dos limites do digital, que devem ser instaurados a partir do conhecimento acerca do filme a ser restaurado e seu processo de produção, além da trajetória dos materiais.

Dessa forma, buscaremos compreender o impacto da utilização das ferramentas digitais em um processo de restauro deste porte no Brasil, e quais foram as consequências para o desenvolvimento da área no país, o que permitirá avaliarmos se a virada do século XXI foi, de fato, um momento crucial. Por conta disso, será necessário analisarmos a conjuntura histórica que possibilitou a realização de um projeto como esse, integralmente patrocinado por uma empresa pública, a Petrobras, demonstrando, ainda que momentaneamente, um papel mais ativo do Estado no fomento à atividade de restauração audiovisual no Brasil.

2.1. A área de preservação audiovisual no Brasil no início do século XXI

A Secretaria do Audiovisual (SAv), então Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual (SDAv)¹⁵³, foi criada pela Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992. Ligada ao então Ministério da Cultura do governo federal, tinha entre suas competências, a preservação dos conteúdos audiovisuais brasileiros. Mas, como aponta a pesquisa de Maria Laura Bezerra Lindner (2013)¹⁵⁴ sobre as políticas públicas brasileiras para a área de preservação audiovisual, o lugar do campo ao longo dessa década permaneceu indefinido e precário, à margem das discussões prioritárias.

Não há uma sinergia entre os diversos órgãos do MinC em torno de um projeto em prol da salvaguarda do acervo de imagens em movimento do Brasil. O que há são atividades isoladas, impulsionadas por motivos e interesses os mais diversos; elas são,

Essa documentação foi disponibilizada para esta pesquisa e será uma das principais fontes de análise da restauração do filme em questão.

¹⁵³ A Secretaria do Audiovisual ganha essa denominação em 1999.

¹⁵⁴ Para maior aprofundamento sobre as políticas públicas para a área de preservação audiovisual no Brasil nesse período, que foge do escopo dessa pesquisa, ver Lindner (2013).

na maioria das vezes, fruto da ação de atores políticos singulares, que criam circunstâncias instáveis, por estarem voltadas para a resolução de demandas particulares. (LINDNER, 2013, p. 140)

Mas, a partir de meados do ano 2000, especificamente em maio, uma reunião convocada pela Secretaria do Audiovisual com representantes de instituições como a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do MAM-RJ, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), entre outros interessados na salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro, parecia indicar mudanças na postura do Estado. A principal motivação da reunião foram as inúmeras demandas de verba para a restauração de filmes que a SAV vinha recebendo naquele momento, o que fez com que a Secretaria, que contava com José Álvaro Moisés¹⁵⁵ à frente da pasta, buscasse auxílio para a análise da situação e na proposição de soluções, de preferência, imediatas (SOUZA, 2009).

Segundo Heffner (2001), os relatos dos participantes demonstraram que o problema era complexo, com aspectos múltiplos e configurações diversas, e, principalmente, com perspectivas de solução apenas a médio e longo prazos. Como resultado, foi constituído o Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes, composto por representantes da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM-RJ, com o intuito de elaborar propostas para serem implementadas a partir de 2001. Carlos Roberto de Souza, representante da instituição paulista, comenta:

Pela primeira vez, no Brasil, o Estado se dispunha a ouvir depoimentos de alguns especialistas e encarar a ideia de preservação do patrimônio cinematográfico em seu conjunto e não sob a ótica de clientela para a restauração deste ou daquele “filme notável” de algum “cineasta de renome internacional (SOUZA, 2009, p. 248)

Outras iniciativas importantes começaram a ser viabilizadas também no ano de 2000, confirmando que o momento estava realmente propício para o desenvolvimento do campo.

Em um momento de rara coincidência, dois relevantes órgãos investidores da cultura no Brasil resolveram destinar verbas para a área de preservação audiovisual. A BR Distribuidora, empresa da Petrobras e uma das patrocinadoras da construção do Arquivo de Matrizes da Cinemateca Brasileira, decide investir na realização de um *Censo Cinematográfico Brasileiro*. A ideia havia sido sugerida por Gilberto Gil, membro do conselho de assessoramento cultural da companhia à época. Concomitante a essa ação, o Grupo Gestor apresenta à SAV projeto

¹⁵⁵ José Álvaro Moisés foi Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura entre os anos de 1999 e 2002. Francisco Weffort ocupou o cargo de Ministro de 1995 a 2002, ou seja, durante os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso na Presidência da República.

semelhante, chamado de “Proposta para o encaminhamento de um estudo acerca da dimensão, natureza, condições de guarda e estado de conservação do acervo fílmico brasileiro”. A Secretaria do Audiovisual prefere diferenciar as duas iniciativas e denomina a ação patrocinada por ela de *Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro – Fase Emergencial*, disponibilizando os recursos poucos meses depois, em janeiro de 2001 (SOUZA, 2009, p. 250). Ambos os projetos foram coordenados pela Cinemateca Brasileira e realizados em parceria com a Cinemateca do MAM-RJ. Finalmente, operações básicas (e absolutamente primordiais) para inventariar o acervo de ambas instituições puderam ser levados a cabo sem interrupções, fato que não havia sido possível até então devido a sistemática falta de recursos. Na Cinemateca do MAM-RJ, por exemplo, será a primeira vez que um amplo diagnóstico de sua coleção será realizado, o que ocasionará um enorme impacto, “[...] com inúmeros reflexos sobre a forma de guarda, a identificação dos materiais, sua revisão e a formação de um banco de dados informatizado. O segundo maior acervo de filmes brasileiros do país ganhava pela primeira vez uma visão completa de sua natureza, mazelas e necessidades”¹⁵⁶ (HEFFNER, 2001). Apesar dos efeitos imediatos serem bastante benéficos, com a consolidação de processos internos de trabalho, o que garantiria um salto qualitativo para a entidade, aconteceu justamente o contrário. O processo foi interrompido em meados de 2002 de forma trágica e irresponsável, com a decisão unilateral da diretoria do Museu de Arte Moderna de não mais armazenar o acervo fílmico da Cinemateca, alegando que não havia condições adequadas para seu armazenamento e exigindo a transferência do material. Tal ação teve consequências drásticas para a coleção, acumulada ao longo de quase 50 anos à época: além da significativa redução do volume do acervo (cerca de 80% dos 100 mil rolos existentes foram transferidos), a dispersão da coleção fez com que parte da história de um dos mais importantes arquivos de filmes brasileiros fosse, de certa forma, perdida¹⁵⁷.

Na Cinemateca Brasileira, os investimentos oriundos da BR Distribuidora também viabilizarão a contratação de pessoal e a compra de equipamentos. Em outra (feliz) coincidência, o início do projeto do Censo ocorreu de forma simultânea à inauguração do primeiro módulo do Arquivo de Matrizes na Vila Clementino, em abril de 2001, e, desta forma, foi possível realizar a revisão do material e o acondicionamento em estojos de polietileno antes

¹⁵⁶ Fui integrante da equipe dos projetos Diagnóstico e Censo na Cinemateca do MAM e pude acompanhar a verdadeira transformação pela qual a instituição passou durante o período.

¹⁵⁷ Maiores informações sobre este processo podem ser encontradas em Lindner (2013), Freire (2012) e Souza (2009).

dos filmes serem armazenados nos novos depósitos climatizados. É a primeira vez em sua história, cerca de 55 anos após sua criação, que a instituição apresentava condições adequadas para o armazenamento a longo prazo¹⁵⁸ (LINDNER, 2013). O Laboratório de Restauração também se beneficiou com a realização dos projetos: conseguiu aumentar sua equipe, comprar alguns equipamentos e efetuar a duplicação emergencial e a restauração de diversos títulos¹⁵⁹. Foi, inclusive, em 2000, que a restauração fotoquímica de *O padre e a moça* foi realizada pela instituição¹⁶⁰.

O Relatório final da Fase I do Censo Cinematográfico Brasileiro aponta que, dentre outras ações: mais de 140 mil rolos de filmes foram analisados – 88.933 pertencentes ao acervo da Cinemateca Brasileira e 51.285 ao acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; informações sobre o estado do patrimônio cinematográfico brasileiro foram sistematizadas; mais de nove mil registros, com dados sobre 600 títulos do período 1897-1940, foram disponibilizados na internet; um primeiro mapeamento dos acervos audiovisuais existentes pelo país foi realizado; além de terem sido duplicados 139 mil metros de filme em situação emergencial (CINEMATECA BRASILEIRA, 2002). Diante de tamanho alcance (embora um país de dimensão continental como o Brasil careça de ações de ainda maior envergadura), a experiência acumulada poderia ter servido de ponto de partida para a elaboração de um plano nacional de preservação audiovisual. Entretanto, apesar das consequências positivas, a falta de continuidade e consistência das ações da Secretaria do Audiovisual demonstram que não há um espaço consolidado para a área. Além disso, conforme Souza (2020)¹⁶¹, a então diretoria da Cinemateca Brasileira também teria sido responsável, pois não entendeu o significado e a amplitude do projeto.

Em relação à formação e qualificação dos profissionais da área, o início dos anos 2000 também pode ser considerado emblemático. Para auxiliar na capacitação do pessoal contratado para os projetos do Censo e do Diagnóstico, a Cinemateca elaborou um processo de treinamento e a publicação de dois manuais, com concepção e texto de Fernanda Coelho, que concatenavam os procedimentos utilizados pela instituição: um destinado ao manuseio de películas cinematográficas e outro para a catalogação dos materiais¹⁶². No âmbito acadêmico, de forma

¹⁵⁸ Tomando como referência o ano de 1946 como o de criação do órgão.

¹⁵⁹ Maiores informações podem ser localizadas no Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira.

¹⁶⁰ Essa informação consta no Relatório de Atividades da instituição do ano 2000.

¹⁶¹ Entrevista concedida à autora em 17 de janeiro de 2020.

¹⁶² A primeira versão dos manuais foi publicada em 2001 pela Cinemateca Brasileira, reeditada em 2003 (através de um convênio IPHAN/SAv) e em 2006. A última versão do manual de manuseio de películas cinematográficas

pioneira na América Latina, a Universidade Federal Fluminense incluiu, em 2000, no currículo da graduação em Cinema, a disciplina optativa *Preservação e restauração de filmes*, coordenada pelo professor João Luiz Vieira e Hernani Heffner e ministrada pelo último durante quatro anos. Desde 2005 a disciplina, agora denominada *Preservação, Memória e Políticas de Acervo Audiovisual*, faz parte da grade curricular obrigatória do curso de Cinema e Audiovisual da UFF. Logo em seguida, no ano de 2006, o Conselho Nacional de Educação, através da Resolução nº10, instituiu as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual e determinou a inclusão de disciplina e o fomento à pesquisa sobre preservação audiovisual. Inclusive, até a publicação destas diretrizes, a formação em Cinema era uma habilitação do curso de Comunicação Social. Com a reformulação total do currículo em 2005, o curso de Cinema e Audiovisual foi finalmente instituído em 2007 e formalizado em 2008. Apesar da determinação, foram poucos os cursos de Bacharelado em Cinema e Audiovisual que passaram a oferecer a disciplina desde então. Somente sete deles têm a disciplina inclusa na grade curricular e com caráter obrigatório, são eles: Instituto Federal de Goiás (IFG) a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu, no Paraná; a Universidade Federal do Pará (UFPA); a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); a Faculdade Estácio de Sá e a Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA), ambas no Rio de Janeiro, e o Centro Universitário UNA (Una), na unidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais (MENEZES, 2019).

Outro fator importante que aconteceu em 2000 e que demonstra o desenvolvimento do setor no período foi a inédita implantação de um departamento de Restauração em um laboratório cinematográfico de caráter comercial, a Labocine, então sediada no Rio de Janeiro. O desejo de criar um laboratório na Cinemateca do MAM-RJ foi acalentado pelo montador e restaurador Francisco Moreira por cerca de vinte anos, período em que foi funcionário da instituição. “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...” (MOREIRA, 2001). Após frustradas tentativas, tanto na Cinemateca quanto no Centro Técnico Audiovisual (CTAv), também no Rio de Janeiro, o módulo de restauração acabou por ser implantado na Labocine.

pode ser acessada através desse link: <http://egov.df.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Manual-de-manuseio-de-pel%C3%ADculas-cinematogr%C3%A1ficas.pdf>. Acesso em: 25/08/2019.

O primeiro filme restaurado por Moreira na Labocine, ainda em 2000, foi *Aviso aos navegantes*, de Watson Macedo (1950), que também foi o primeiro trabalho de restauração viabilizado por leis de incentivo, através de um projeto capitaneado pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB) com patrocínio da BR Petrobras Distribuidora. Entidade sem fins lucrativos criada em 1969 por ilustres pesquisadores do cinema brasileiro (como Alex Vianny, Paulo Emilio Sales Gomes, Lucilla Ribeiro Bernardet, Maria Rita Galvão, José Tavares de Barros, Cosme Alves Netto, entre outros), o CPCB “[...] tem entre seus principais objetivos o estímulo à pesquisa e à preservação fílmica da cinematografia nacional, de modo a ajudar na salvaguarda da memória do audiovisual brasileiro”¹⁶³. Foi nos anos 2000 que o CPCB passou a atuar de forma mais direta na área de restauração, com a proposição e supervisão de projetos através da captação de recursos via Lei Rouanet associada ao patrocínio da Petrobras.

Moreira, em já citada entrevista de 2001, declarou que havia vantagens em se trabalhar em um laboratório comercial, visto que tinha à sua disposição uma oficina mecânica bem equipada e equipamentos, ou seja, infraestrutura. Um dos maiores desafios teria sido a adaptação de um equipamento industrial, no caso, um copiador em 35mm¹⁶⁴, para as atividades de restauro. Essas máquinas não estão preparadas, a princípio, para suportar os diversos danos presentes em um material deteriorado, como, por exemplo, o encolhimento acentuado e o suporte fragilizado, e por conta disso necessitam de adequações. Caso contrário, acabam por acentuar ainda mais os danos e podem até mesmo comprometer definitivamente o material.

É importante pontuar que o processo de restauração de *Aviso aos navegantes* enfrentou o usual panorama de dificuldades que a quase totalidade dos projetos de restauro de filmes brasileiros atravessa: os materiais se encontravam em avançado estágio de deterioração, e foi necessário conjugar diversos tipos de fontes – 35mm, 16mm e até uma fita de vídeo VHS – para se chegar em um resultado minimamente aceitável em relação à reconstrução, sobretudo narrativa, da obra. Ainda assim, os resultados obtidos através da restauração fotoquímica foram considerados aquém do esperado pela própria entidade: “tendo em vista as naturais diferenças

¹⁶³ Em: <http://www.cpcb.org.br/sobre-nos/>. Acesso em 26/08/2019.

¹⁶⁴ No trecho seguinte da entrevista, Moreira declara que a intenção de adaptar copiadores para outras bitolas, como 16mm, 8mm e super 8, além de equipamentos para transcrição de som óptico, também estariam entre os planos da empresa. Ou seja, pretendiam atuar de forma ampla na área de restauração.

das fontes utilizadas, o filme necessita ainda de uma equalização das imagens, que somente poderá ser conseguida através de um aperfeiçoamento digital”¹⁶⁵.

Além do filme de Watson Macedo, ao longo da primeira década de 2000 o CPCB conseguirá efetuar diversos projetos de restauração, como *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1970), *A hora da estrela* (Suzana Amaral 1985), e *Rico ri à toa* (Roberto Farias, 1957). Todos os restauros foram coordenados tecnicamente por Francisco Moreira, realizados na Labocine e contaram com incentivo via Lei Rouanet e patrocínio da Petrobras, método de captação de recursos que se instituiu como o padrão de grande parte dos projetos no período.

Outro fator importante a ser destacado é que, apesar dos filmes elencados acima poderem ser considerados de relevância histórica e artística, e estarem, segundo informações reunidas pelo CPCB, em estado de deterioração avançado, a curadoria acerca dos títulos que devem ser priorizados não parte de critérios mais gerais que englobem tanto a chancela das instituições de salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro quanto uma política pública de alcance nacional. O CPCB, por exemplo, não possui um acervo de filmes, entretanto, quem tem maior capacidade de articulação política tem mais chances de reunir os recursos necessários para levar adiante um projeto de restauração no Brasil.

O novo panorama cultural que será engendrado pelo primeiro governo Lula, a partir de 2003, pretendia incluir, na esfera de atuação da Secretaria do Audiovisual, uma política institucional para a área de preservação audiovisual. Para além da realização de ações de fomento pontuais como editais, o campo passaria a ser entendido como parte integrante da cadeia audiovisual, e, portanto, teria espaço e recursos específicos. Conforme Lindner (2013, p. 148), “ao assumir a SAV, o Secretário Orlando Senna trazia um esboço de política audiovisual pactuada com o setor no Seminário Nacional do Audiovisual, realizado em dezembro de 2002”. O documento resultante deste seminário trazia diversos itens concernentes à preservação, pleiteando, logo de início, o reconhecimento “da preservação fílmica como um valor estratégico na afirmação da identidade da Nação, da sua Cultura e de sua Soberania” (idem). Entretanto, os resultados ao longo dos anos seguintes não estarão, como veremos, em consonância com as diretrizes iniciais.

¹⁶⁵ Em: <http://www.cpcb.org.br/realizacoes/restauracoes/aviso-aos-navegantes/>, acesso em 26/08/2019.

Nesse novo contexto, é realizada outra tentativa¹⁶⁶ de integração da Cinemateca Brasileira, a maior instituição brasileira dedicada à salvaguarda do patrimônio audiovisual nacional (e a maior da América Latina) – à Secretaria do Audiovisual. A entidade estava vinculada, naquele momento, ao IPHAN¹⁶⁷. Após intensa negociação, sobretudo por conta do justificado receio do Conselho da Cinemateca de uma possível diluição de sua missão institucional e perda de autonomia, além da disputa por recursos com outros setores do audiovisual, como a produção, a integração foi aprovada em março de 2003, e formalizada pelo Decreto nº 4.805 em agosto do mesmo ano.

Os relatórios de atividades da Cinemateca Brasileira entre 2003 e 2006 apontam que o orçamento (somados os recursos orçamentários e extra orçamentários) saltou de R\$1.635.547,85 para R\$4.153.921,09, ou seja, um aumento de mais de 150%, totalizando investimentos no valor de R\$12.140.149,46 no período. Se compararmos o orçamento total de 2002, de R\$747.119,52 com o montante destinado à instituição já no primeiro ano do governo Lula (e de sua vinculação à SAV), o aumento já é bastante significativo, de mais de 100%¹⁶⁸.

Mas o que esse aumento substancial de orçamento representará, de fato, para o órgão, e para a área de preservação no Brasil como um todo? O *Censo Cinematográfico Brasileiro*, por exemplo, financiado por recursos da Petrobras, ou seja, extra orçamentários, foi descontinuado pelo então diretor-executivo Carlos Magalhães e substituído pelo programa *Cinemateca Brasileira: prospecção e memória* em 2004. Apesar deste programa dar continuidade às atividades de diagnóstico e duplicação emergencial do acervo, além da disponibilização das bases de dados denominadas, respectivamente, Filmografia Brasileira (FB) e Documentação (DOC), absolutamente essenciais para a pesquisa sobre cinema brasileiro, o programa deixou de ter um caráter amplo para se concentrar em uma única instituição. Embora o projeto *Censo* não tenha tido alcance efetivamente nacional, foram realizadas ações importantes, como o mapeamento de acervos de outras regiões do Brasil, e a perspectiva era dar continuidade e maior capilaridade a essas atividades.

¹⁶⁶ Havia sido realizada uma tentativa de integração da Cinemateca Brasileira à Secretaria do Audiovisual em 1999, quando da reestruturação do MinC por Francisco Weffort. Para maiores informações sobre a trajetória institucional da Cinemateca Brasileira, ver Souza (2009), sobretudo a Parte II.

¹⁶⁷ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é uma autarquia federal do Governo do Brasil, criada em 1937, vinculada atualmente ao Ministério do Turismo, responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial do país.

¹⁶⁸ Fontes: Relatórios de atividades da Cinemateca Brasileira (2003 a 2006). Para um maior aprofundamento sobre os investimentos na área de preservação audiovisual durante de 2003 a 2010, ver Lindner, 2013, p. 148-191.

Ainda que o aumento dos investimentos tenha proporcionado o crescimento de diversas áreas da Cinemateca Brasileira, problemas relacionados à carência de pessoal e aos baixos salários permanecem¹⁶⁹ (CINEMATECA BRASILEIRA, 2006).

O Setor que mais recebeu aportes de recursos e passou por um processo de atualização tecnológica sem precedentes foi o Laboratório de Restauração. Como tal fato tem relação direta com o foco desta pesquisa, será preciso apresentarmos um breve histórico da trajetória do setor para entendermos melhor esse impacto: como um amontoado de quase sucata se transformou em um Laboratório de Restauração considerado exemplo para arquivos audiovisuais da América Latina, vindo a se tornar, dentre os laboratórios existentes em cinematecas, um dos mais bem equipados do mundo.¹⁷⁰ Apesar da trajetória do laboratório estar presente nas pesquisas de COELHO e SOUZA sobre a Cinemateca Brasileira, ambas de 2009, as abordagens se encontram dispersas ao longo do texto e partem de outras premissas, diferentes da análise em questão, cujo enfoque é, especificamente, a restauração de filmes no Brasil. O Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira tem papel ativo para o desenvolvimento do campo, o que culminará na realização de um projeto como o de restauro da obra de Joaquim Pedro. Portanto, precisaremos voltar a meados da década de 1970, quando o processo se iniciou.

Criado em 1976 a partir de aquisição de equipamentos – “peças, carcaças, pedaços de equipamentos e algumas máquinas antigas inteiras” (SOUZA, 2009, p. 110) – da Líder Cinelaboratórios, empresa carioca que havia recém adquirido os laboratórios Rex com a finalidade de expandir seus negócios para São Paulo. A aquisição se iniciou após convencê-los de que a Cinemateca não se constituiria como concorrente de mercado, o que não seria mesmo possível, visto o caráter cultural da instituição. A partir daí, uma parceria informal se estabelece, e a empresa passa a comunicar a Cinemateca periodicamente quando do descarte de algum equipamento antigo.

Carlos Augusto Calil, responsável pelo Departamento de Preservação da Cinemateca Brasileira à época, foi quem esteve à frente desse processo, e seu senso de oportunidade foi

¹⁶⁹ Fui coordenadora, de 2006 a 2013, do Acervo Audiovisual do CTAv, órgão também ligado à SAV e ao Ministério da Cultura. Participei de projetos em parceria com a Cinemateca Brasileira no período, como o Banco de Conteúdos Culturais, e pude acompanhar de perto as queixas relativas à carência de equipe, sobretudo no Setor de Preservação.

¹⁷⁰ A principal fonte para a elaboração desse histórico será a tese de Carlos Roberto de Souza (2009). Embora não esteja isolado como um tópico específico, a trajetória do laboratório de Restauração, desde sua constituição, é apresentada em diversos momentos da pesquisa. Outra fonte utilizada é a dissertação de Fernanda Coelho (2009), que embora aborde o laboratório sob a perspectiva da conservação, tema de sua pesquisa, também apresenta aspectos relevantes sobre a trajetória do setor.

essencial para que a empreitada fosse bem-sucedida, já que teve a perspicácia de perceber e tirar proveito de um momento singular – ou seja, o momento de descarte do maquinário antigo dos laboratórios Rex por conta da modernização tecnológica empreendida pelos novos donos – para adquirir a infraestrutura básica necessária, e, o mais importante, a preços acessíveis, para a implementação de um laboratório na instituição. Segundo Souza (2009), o auxílio de Joseph Illés, experiente laboratorista húngaro radicado no Brasil – estrangeiro como a maioria dos técnicos de laboratório, conforme citado em capítulo anterior – durante o trâmite com a Líder e sua posterior contratação para a remontagem e instalação dos equipamentos foram essenciais para o encaminhamento do projeto, que aconteceu com diversos percalços.

Durante o período de implementação do laboratório, Calil teve a oportunidade de realizar o II Curso de Verão organizado pela FIAF no Arquivo de Filmes da República Democrática Alemã, que abordaria, sobretudo, questões relacionadas à conservação e restauração de filmes. Apesar de muito produtivo, principalmente por ter tido acesso a publicações específicas sobre documentação e catalogação de filmes, inexistentes no Brasil à época, e aos métodos utilizados nas instituições estrangeiras congêneres, uma das grandes lições foi perceber que a solução para os nossos problemas, especialmente em relação às práticas da restauração de filmes, teria que ser inventada por nós, brasileiros. Essa constatação se baseia em uma história já conhecida no meio de preservação audiovisual no país¹⁷¹: Calil relata que o responsável pela conservação e pelo laboratório de restauração do Staatlichesfilmarchiv, Hans Karnstädt, ao ser questionado sobre o tratamento adequado para filmes de nitrato melados, revelou nunca ter visto um material nessas condições. Apesar desse caso ter acontecido há quatro décadas atrás, a realidade acerca dos problemas enfrentados pelos arquivos audiovisuais brasileiros e pelos profissionais da área no Brasil ainda não mudou substancialmente: o estado de conservação precário de parte do patrimônio audiovisual do país requer soluções específicas que somente a experiência brasileira consegue aportar.

Mas será efetivamente no final de maio de 1977 que o Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira passará a operar realizando atividades de copiagem e revelação. Uma das figuras centrais para tal fato será João Sócrates de Oliveira, arquiteto de formação que entra na instituição sem ter tido experiência prévia na área de cinema e se tornará um restaurador de

¹⁷¹ Essa história foi relatada a mim durante entrevista realizada com Carlos Augusto Calil em 21/05/2019. E também pode ser encontrada em Souza (2009), Coelho (2009) e Buarque (2011).

filmes de renome internacional¹⁷². Ele passa a integrar a equipe neste ano e assume a empreitada, ao lado de Calil, de “construir o módulo de restauração de pouco mais do que sucata” (SOUZA, 2009, p. 114).

Apesar dos percalços, sobretudo financeiros, sempre presentes, o período entre os meados da década de 1970 e a década de 1980 representará um grande salto para a Cinemateca Brasileira: o acervo mais que triplica de tamanho, passando de 15 mil para 50 mil rolos, e cerca de 1/3 da coleção se encontra em depósito climatizado. Também goza de reconhecimento internacional, voltando a ser membro da FIAF, além do destaque que o trabalho realizado pelo Laboratório vinha recebendo, sendo considerado um modelo a ser seguido na América Latina. João Sócrates se torna oficialmente o coordenador de Preservação em 1985 e passa a integrar a Comissão Técnica da FIAF, o que consagrará sua legitimidade fora do país (SOUZA, 2009). No âmbito interno, cria-se, no início de 1985, o Programa para Restauração de Filmes, voltado para o tratamento do acervo da instituição. As metas eram ambiciosas, e, apesar dos poucos recursos, trabalhos importantes foram realizados, como a confecção de materiais da filmografia de Glauber Rocha para a mostra *Glauber por Glauber*, realizada pela Embrafilme. Por conta disso, os filmes do cineasta foram localizados, reunidos e depositados na instituição¹⁷³ (COELHO, 2009).

Devido ao agravamento dos problemas estruturais no local onde estava instalado à época, o Parque do Ibirapuera, as atividades do Laboratório de Restauração tiveram que ser interrompidas em março de 1992, quando foi realizada uma última tentativa de operação com a duplicação da cópia de *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, 1950) vinda da Cinemateca Real da Bélgica. O resultado foi trágico, e os esforços passaram a ser concentrados na implementação dos módulos técnicos na nova sede, antigo Matadouro da cidade de São Paulo, na Vila Clementino. Com a ida de João Sócrates para o Centro de Restauração do British Film Institute no início de 1995, a instalação de um “laboratório-modelo”, critério de exigência adotado pelo mesmo, começa a parecer um sonho cada vez mais distante. Entretanto, conforme Souza (2009) detalha em sua tese, a fim de reverter a situação de abandono dos equipamentos do Laboratório, o que poderia ser um caminho sem volta, visto que a deterioração deste tipo de maquinário, quando sem uso, é acelerada, Patrícia de Filippi é

¹⁷² No capítulo sobre a análise do processo de restauro de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), trabalho realizado por João Sócrates, será possível conhecer melhor o trabalho desse profissional.

¹⁷³ Essa mostra foi essencial para a preservação e retorno ao Brasil dos materiais de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, como veremos no capítulo posterior.

convidada a retornar à instituição em 1996, se responsabilizando pela supervisão das duplicações de filmes realizadas no laboratório Líder, no Rio de Janeiro¹⁷⁴, e pela adequação do espaço já destinado ao Laboratório de Restauração no Matadouro.

Em alguns meses, com ajuda apenas de Carlos Eduardo de Freitas e do mecânico Dalton Rodrigues, [...] a técnica [...] instalou uma reveladora de filmes preto-e-branco e colocou em funcionamento duas copiadeiras: uma Debie Matipo e uma CTM com janela-molhada que fora comprada pela Unesco em 1988, aportara ao Brasil anos depois e nunca havia sido efetivamente colocada em funcionamento no Ibirapuera, inclusive porque o Laboratório de Restauração já se desmantelava pela ação dos cupins (SOUZA, 2009, p. 233).

No começo dos anos 2000, os já citados projetos *Censo Cinematográfico Brasileiro* e *Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro*, iniciados em 2001, farão com que a demanda pelos serviços do laboratório aumente substancialmente, visto que a metodologia proposta por ambos era que o setor funcionasse como “um efetivo agente salvador de materiais no limiar do desaparecimento” (SOUZA, 2009, p. 261). Tal abordagem acabará por demonstrar as limitações do laboratório, tanto em relação ao tempo necessário para a duplicação de um volume tão grande de material, quanto de maquinário e pessoal disponíveis. De acordo com o Relatório Final da Fase I do Censo (2003), os seguintes critérios passaram a ser adotados, em ordem de importância: prioridade para a transferência de materiais em suporte de nitrato de celulose, sobretudo os datados até 1930 (período do cinema silencioso); materiais em elevado grau de deterioração, que sofram risco de desaparecimento; títulos considerados significativos da história do cinema brasileiro e que estejam em estado de conservação precário, e títulos de terceiros, considerados relevantes, encaminhados no âmbito do projeto, mas que não possuam materiais sob a guarda das cinematecas¹⁷⁵. Ou seja, critérios existiam, o que não existia, de fato, eram equipamentos e técnicos em número suficiente para a realização do trabalho.

Esse fato também demonstra a necessidade de se refletir, principalmente para um país da dimensão do Brasil, e com arquivos e acervos audiovisuais por todo seu território, sobre a existência de laboratórios regionais de dimensões adequadas às especificidades locais. Se o laboratório não conseguia dar conta da demanda de projetos como o Censo e o Diagnóstico, que eram realizados em somente duas instituições – Cinemateca Brasileira e Cinemateca do

¹⁷⁴ Enquanto o Laboratório de Restauração esteve fechado, entre 1992 e 1996, os trabalhos de duplicação de materiais, quando surgia algum aporte financeiro, era realizado na Líder Cinelaboratórios, no Rio de Janeiro, sempre acompanhado por um técnico indicado (e contratado) pela Cinemateca Brasileira. (SOUZA, 2009).

¹⁷⁵ Para um maior detalhamento dos critérios, ver o Relatório Final da Fase I do Censo Cinematográfico (2003) e SOUZA, 2009, p. 262.

MAM-RJ – ainda que estas concentrassem uma grande parcela do patrimônio audiovisual brasileiro, e recebessem eventualmente materiais de outras instituições, como daria conta de projetos semelhantes, mas de envergadura efetivamente nacional?

Segundo o mesmo relatório, durante o projeto foram processados 139 mil metros de filme, 19 mil a mais do que a meta inicial de 120 mil, o que correspondia a contratipos de imagem e contratipos combinados de 53 títulos; contratipos de som de 10 títulos; másteres de imagem e másteres combinados de 63 títulos; másteres de som de 25 títulos; cópias de som de 6 títulos, e cópias de imagem e cópias combinadas de 44 títulos. Alguns títulos tiveram mais de um tipo de material confeccionado, como, por exemplo, *O cajueiro nordestino* (Linduarte Noronha, 1962), que teve um máster combinado e uma cópia combinada processados.

O êxito do projeto teve reverberação em outros segmentos da área audiovisual: o número 34 da revista eletrônica de cinema Contracampo, dedicada à crítica cinematográfica, publicou em dezembro de 2001 um dossiê especial sobre preservação audiovisual, com artigos de Daniel Caetano, Eduardo Valente e Ruy Gardnier, editores da revista, textos de Hernani Heffner, e entrevistas e depoimentos de uma série de profissionais, como Carlos Roberto de Souza Francisco Moreira, Gilberto Santeiro, Fernanda Coelho, Patrícia de Filippi, Mauro Domingues, Carlos e Myrna Brandão, Roberto Carvalho e Antônio Leão. A iniciativa confirma os (bons) ares que sopravam àquela época para a preservação, e também demonstra a ampliação do âmbito da discussão para além da própria área. Outro fator que pode ter contribuído para essa repercussão é a participação de uma nova geração de estudantes de cinema interessados em preservação audiovisual, como é o caso de Marina Meliande e Felipe Bragança, realizadores, que participavam como estagiários do projeto do Censo na Cinemateca do MAM-RJ, sendo que este último também era colaborador da revista Contracampo.

Neste período, a Cinemateca Brasileira passará por mudanças internas, administrativas e políticas que terão consequências substanciais em relação ao direcionamento da instituição e suas práticas, o que afetará diretamente o Laboratório de Restauração. Carlos Wendel de Magalhães assume em julho de 2002 o lugar de Sylvia Naves na diretoria executiva, que se afastara por motivos pessoais e de saúde. Formado em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas, tinha sido diretor do Museu Lasar Segall, trabalhado na Fundação Bienal e no Instituto Cultural Itaú e era membro do Conselho da Cinemateca Brasileira. Apesar de não ser da área de preservação audiovisual, tinha experiência em administração pública. Durante os 11

anos de sua gestão como Diretor-executivo do órgão, o Laboratório de Restauração se tornou o Setor que mais recebeu aporte de recursos, em detrimento de outros setores.

Antes mesmo das mudanças na administração, o perfil do Laboratório de Restauração já vinha sendo questionado. Devido à alta demanda por serviços impulsionada pela realização do Censo, Carlos Roberto de Souza (2009) propõe uma alteração estrutural em sua constituição legal, isto é, que o Laboratório adquirisse personalidade jurídica própria, a fim de agilizar e flexibilizar o gerenciamento de recursos obtidos através dos serviços prestados a terceiros, nos moldes do laboratório de restauro L'Immagine Ritrovata, situado em Bolonha, na Itália. Criado no seio da Cineteca di Bologna, se constitui como pessoa jurídica independente e passou por um processo de consolidação sem precedentes a partir da década de 1990, se tornando um dos laboratórios de restauração mais importantes do mundo atualmente, com filial até em Hong-Kong. Mas tal ideia não é consensual na área¹⁷⁶. Apesar de, à primeira vista, parecer um grande negócio, esta “faceta dupla”, ou seja, por um lado, ter que dar conta da demanda do(s) arquivo(s), e, por outro, das demandas do mercado, é de difícil equilíbrio, e requer um firme posicionamento acerca das prioridades e propósitos institucionais, além de um grande entrosamento entre os setores. Ou seja, o foco deve ser o tratamento do acervo sob sua guarda e, especialmente, de sua titularidade, e em títulos que estejam em risco de sobrevivência. Ademais, a realidade de um arquivo de filmes europeu, como é o caso a Cineteca di Bologna¹⁷⁷, e do estado de conservação do patrimônio audiovisual do qual é responsável, é diferente da realidade brasileira, que tem um passivo enorme de títulos a serem duplicados e restaurados e é acometida por periódicas ondas de instabilidade financeira.

Mas será efetivamente a partir de 2003 que o Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira enfrentará um novo desafio, de âmbito técnico: o projeto de restauração digital da obra de Joaquim Pedro de Andrade, que trataremos no tópico em seguida.

Entretanto, acreditamos ser importante abordar rapidamente o que estava acontecendo na esfera internacional, visto que será a partir dos anos 2000 que o debate sobre questões

¹⁷⁶ Fui selecionada para o FIAF Summer Restoration School em 2010, que acontece no laboratório L'Immagine Ritrovata. Em uma das aulas, perguntei ao diretor do laboratório, Davide Pozzi, sobre a natureza jurídica independente do laboratório e qual a implicação disso para os trabalhos empreendidos pela entidade que lhe deu origem, a Cineteca di Bologna. Para minha surpresa, a pergunta foi recebida de maneira ríspida, e a resposta se limitou ao seguinte: “Se dependêssemos somente da Cineteca já teríamos fechado”.

¹⁷⁷ Mesmo em um arquivo de filmes como a Cineteca di Bologna acontecessem sinistros: em julho de 2018, uma das células do depósito de nitratos Sasso Marconi pegou fogo. Cerca de 150 curtas metragens do período silencioso foram destruídos, mas a instituição informou que todos já tinham sido duplicados para outro suporte. O caso foi pouco comentado no Brasil. Fonte: http://www.cinetecadibologna.it/news/n_175, acesso em 10/12/2019.

conceituais relacionadas ao campo da restauração começou a se aprofundar. Nossa hipótese é que as possibilidades aparentemente inesgotáveis trazidas pela tecnologia digital provocaram tal reflexão.

Como vimos na Introdução, foi justamente a partir da virada do século XXI que um conjunto de publicações mais aprofundadas sobre os aspectos concernentes à restauração audiovisual começou a ser lançado, concentrando-se, sobretudo, na discussão em torno do original. O tema não estava ausente dos estudos sobre a área de preservação, mas neste momento podemos localizar uma mudança: questões conceituais começaram a ser debatidas com maior profundidade, como nos já citados trabalhos de Cherchi Usai, (2000 e 2002), Read e Meyer (2000) e Turci (2004). As publicações de Cherchi Usai, *Silent cinema: an introduction* (2000) e *Film as an art object* (2002), embora não tratem exclusivamente de restauração, refletem sobre questões conceituais importantes sobre o artefato fílmico, que tem implicação direta para o campo. Já o livro editado por Read e Meyer, *Restoration of motion picture film* (2000), é a primeira publicação que apresenta em detalhes todo o processo de restauração de um filme, utilizando uma abordagem que compreende tanto os aspectos técnicos quanto os éticos. A edição foi uma iniciativa do Gamma Group, formado nos anos 1990 como uma parceria através da European Union Force Film Programme, cujo intuito era criar um programa de treinamento para arquivistas de filme em início de carreira e especialistas de laboratórios cinematográficos. O grupo acabou permanecendo junto para fins de pesquisa, promoção e compartilhamento de conhecimentos acerca da tecnologia de preservação e restauração de filmes. Já a tese de Arianna Turci, *Digital Restoration within European Film Archives* (2004) é o primeiro trabalho de fôlego sobre o papel da restauração digital nos arquivos de filmes europeus, com o objetivo de identificar a forma de utilização da tecnologia digital nos processos de restauro. Visto a falta de informação consolidada sobre a prática dos arquivos e as questões éticas relacionadas com o uso da tecnologia digital à época, a pesquisa foi guiada por entrevistas realizadas com arquivistas de alguns dos principais arquivos europeus, como os Archives Françaises du Film du Centre National de la Cinématographie, a Cinemateca Portuguesa, a Cineteca di Bologna, a Filmoteca Española, entre outros.

Em relação à formação, o primeiro programa de mestrado acadêmico em Arquivística Fílmica foi lançado ainda em 1990 na Universidade de East Anglia em colaboração com o East

Anglia Film Archive em Norwich, no Reino Unido. Mas foi somente ao longo da primeira década dos anos 2000 que vários programas são lançados¹⁷⁸.

Sobre o início da utilização das ferramentas digitais em processos de restauração, é importante ressaltar que também foi no começo dos anos 2000 que os arquivos audiovisuais estrangeiros tiveram suas primeiras experiências práticas com a tecnologia digital. Turci (2004) aponta que, das instituições europeias pesquisadas¹⁷⁹, apesar de algumas já terem utilizado o digital de forma pontual em restauros de filmes ainda no final dos anos 1990, a maior parte passa a incorporar a tecnologia em seus processos de trabalho a partir da virada para o século XXI. Entretanto, nesse momento, o digital ainda será utilizado pela maioria dos arquivos em casos específicos, particularmente em trechos de filmes onde a tecnologia fotoquímica não conseguiu atuar de maneira efetiva. E se utilizaram de parcerias com laboratórios comerciais, pois o alto custo dos equipamentos ainda era proibitivo para os arquivos audiovisuais. Como foi o caso, por exemplo, da Filmoteca Española, que restaurou digitalmente um pequeno trecho de *Un chien andalou* (*Um cão andaluz*, Luiz Buñuel, 1929). O fragmento havia sido duplicado do nitrato original, e apresentava muitos riscos no lado da emulsão, fazendo com que as técnicas de processamento fotoquímico não resultassem em melhora significativa. Por conta disso, o arquivo restaurou digitalmente somente este trecho.

Outro fator importante, além do alto custo, é que os escâneres dessa época nem sempre conseguiam digitalizar filmes em formatos não padronizados, como 8 e super 8 mm, 9,5 mm e 28 mm, entre outros, além de filmes com perfurações danificadas ou com perfurações fora do padrão, bem como materiais em suporte de nitrato ou acetato já com encolhimento acentuado e bastante fragilizados. Essa realidade se alterará de maneira substancial nos anos seguintes, especialmente por conta da incorporação maciça das ferramentas digitais nos processos de restauração empreendidos por uma grande quantidade de arquivos, sobretudo os europeus e os norte-americanos¹⁸⁰. Acessórios específicos serão desenhados especialmente para as práticas da área, como roletes não dentados, que permitem que materiais encolhidos e com perfurações danificadas sejam processados (cf. figura 2.1), além de outros complementos, como a “janela

¹⁷⁸ Essas informações encontram-se mais detalhadas na Introdução, nas págs. 28 e 29.

¹⁷⁹ Das nove instituições contatadas por Turci, oito concordaram em participar das entrevistas. Foram elas: Archives Françaises du Film, Cinemateca Portuguesa, Cineteca di Bologna, Filmoteca Española, Cineteca Nazionale di Roma, Nederlands Filmmuseum (atual Eye Filmmuseum), Suomen Elokuva-Arkisto (Arquivo de Filmes Finlandês) e Danish Film Archive.

¹⁸⁰ Até hoje a realidade brasileira, por exemplo, é bastante diferente. Felizmente, ao menos a Cinemateca Brasileira possui escâneres, mas sendo o Brasil um país de grandes dimensões com dezenas de arquivos audiovisuais dos mais diferentes portes, mais instituições poderiam (e deveriam) possuir tal equipamento.

molhada” ou *wet gate* em inglês (figura 2.2), que reproduz o efeito obtido pelo processo homônimo utilizado no processamento fotoquímico, que permite que os riscos de suporte sejam suavizados¹⁸¹.

O Centro Nacional de Cinematografia (CNC) da França foi um dos poucos arquivos (europeus) a restaurar uma obra inteira utilizando exclusivamente os meios digitais nesse momento. Foi no ano de 2003 com o filme *Bucking Broadway* (John Ford, 1917), considerado perdido até então. A obra é um dos títulos realizados pelo diretor durante o período silencioso que sobreviveu, e foi “encontrada” graças ao reconhecimento da estrela do período, Harry Carey, pelos arquivistas da instituição, visto que o material estava identificado erroneamente como *Drame du Far West*.

Figura 2.1 – Detalhe dos roletes não dentados do Arriscan XT, modelo de escâner da empresa ARRI¹⁸², transportando filme com perfurações rompidas

Fonte: *website* da empresa Arri (<https://www.arri.com/en/camera-systems/archive-solutions/arriscan-xt>)

¹⁸¹ Esse procedimento foi explicado no capítulo anterior e inclusive foi utilizado na restauração de *O ébrio*.

¹⁸² Com sede em Munique, na Alemanha, a empresa foi fundada em 1917 e é um dos maiores fabricantes e distribuidores mundiais de câmeras de cinema, equipamentos de intermediação digital e de iluminação. Desenvolveram o Arriscan, escâner de filmes amplamente utilizado para reformatação digital de filmes de arquivo.

Figura 2.2: Acessório denominado *Wetgate* (janela molhada), destinado a ser utilizado no Arriscan

Fonte: <https://news.creativecow.net/story.php?id=869689>

Por conta dos fatores elencados acima, que denotam o quão incomum era, nesse período, restaurações digitais de um filme em sua completude – mesmo os levados a cabo por grandes arquivos europeus – o projeto de restauração digital da obra de Joaquim Pedro reforça seu caráter pioneiro, não só no Brasil quanto no mundo, tendo sido decisivo para o desenvolvimento da área no país.

2.2. A restauração digital de *O padre e a moça* (1966)

O projeto de restauração digital da filmografia completa de Joaquim Pedro de Andrade foi idealizado pelos filhos do diretor, Alice, Maria e Antonio de Andrade, e realizado do final de 2003 a meados de 2007 pelo Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, coordenado por Patricia de Filippi à época, em parceria com a Teleimage na etapa da restauração digital de imagem e dos Estúdios Trama na restauração do som. A Teleimage também absorverá o restauro da banda sonora após a saída da Trama na metade do processo. O projeto teve patrocínio integral da Petrobras e contou com uma etapa digital e uma etapa fotoquímica, pois o objetivo final foi o retorno da obra à película, tanto para fins de conservação dos materiais quanto para sua difusão no formato original, isto é, 35mm¹⁸³. Este fato acresce a

¹⁸³ Com exceção do filme *Cinema novo*, de 1967, que foi filmado em 16mm.

importância dessa iniciativa, visto que a operação de retorno ao suporte fotoquímico também se constituiu como etapa relevante do processo, dada a natureza diferente da formação das imagens e sons no universo digital e no fotoquímico. O custo total do projeto foi de R\$6.132.046,00, sendo que o montante gasto com a restauração dos filmes foi de R\$3.677.598,00 (conforme figura 2.3).

Figura 2.3: Tabela resumida de custos do projeto de restauração da obra de Joaquim Pedro

RÉSUMÉE			
1. FILMS		Réaux	Euros
	Total	RS 3 677 598,00	1 446 352,85 €
2. ÉQUIPE			
Equipe (hors charges sociales)	RS 909 786,00		
Travaux supplémentaires (Janvier-Mai 2007)	RS 51 100,00		
	Total	RS 960 886,00	377 904,33 €
3. PRODUCTION			
Production	RS 541 362,00		
Travaux supplémentaires (Janvier-Mai 2007)	RS 6 100,00		
	Total	RS 547 462,00	215 309,89 €
4. ADMINISTRATION			
Administration	RS 317 106,00		
Travaux supplémentaires (Janvier-Mai 2007)	RS 27 901,00		
	Total	RS 345 007,00	135 686,90 €
5. ELLABORATION & AGENCEMENT			
	Total	RS 250 089,00	98 356,85 €
6. DIVERS			
Attaché de presse, communiqués	RS 47 764,00		
Charges Sociales de l'équipe	RS 85 235,00		
Matériel graphique (dépliants, affiches)	RS 45 874,00		
Interviews et making of de la restauration	RS 33 486,00		
Frais des rétrospectives	RS 6 545,00		
Divers (Site Internet, sous-titres, livre)	RS 114 500,00		
DVDs de travail	RS 17 600,00		
	Total	RS 351 004,00	138 045,44 €
TOTAL FINAL		RS 6 132 046,00	2 411 656,25 €

Fonte: ANDRADE (2007, p. 173)

Entre filmes de enorme sucesso de público e outros que haviam circulado muito pouco, o projeto recuperou toda a filmografia de Joaquim Pedro, composta por 14 títulos, sendo 8 filmes de curta-metragem (*O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, ambos de 1959; *Couro de gato*, 1961; *Cinema novo*, 1967; *Brasília, contradições de uma cidade nova*, 1967, *A linguagem da persuasão*, 1970; *Vereda tropical*, 1977 e *O aleijadinho*, 1978) e 6 filmes de longa-metragem (*Garrincha, alegria do povo*, 1963; *O padre e a moça*, 1966; *Macunaíma*, 1969; *Os infiidentes*, 1972, *Guerra conjugal*, 1975 e *O homem do pau-brasil*, 1981). Como

resultado das restaurações foram confeccionados 14 internegativos e 70 cópias (5 cópias para cada título) em 35 mm, além de másteres digitais e a ampla organização do acervo documental do diretor.

A semente do projeto remonta a 1998, a partir do convite feito a Alice de Andrade por Katia Adler, diretora do Festival de Cinema Brasileiro de Paris, para realizar, na capital francesa, uma homenagem aos dez anos de morte de Joaquim Pedro com uma retrospectiva integral. A pesquisa acerca dos materiais revelou a precariedade do estado de conservação dos filmes e a urgência da restauração de sua obra. Naquela época, não havia cópias de muitos títulos e, pior, nem havia a possibilidade de gerar novas cópias devido às más condições dos negativos originais. Mesmo Joaquim Pedro sendo considerado um dos mais importantes cineastas do cinema brasileiro moderno, este fato não impediu que sua filmografia tivesse chegado a esse nível de deterioração. O que nos leva a crer que cineastas de menor renome, e filmes em formatos e bitolas realizados fora dos cânones consagrados comercialmente, como os curtas metragens, as obras em 8, super 8 e 16 mm, possam estar em piores condições.

Por terem chegado ao grau irrecuperável de deterioração, laudos técnicos indicaram que um rolo de *O padre e a moça* e todos os de *Garrincha, alegria do povo* tinham sido descartados; já os negativos de *Couro de gato* e *Brasília, contradições de uma cidade nova* eram dados como “desaparecidos”, enquanto diversos outros filmes apresentavam problemas como manchas, rasgos e riscos, porém em estágios menos graves, variáveis caso a caso (ANDRADE, 2007).

Foi nesse período que dois títulos, *Macunaíma* e *O padre e a moça*, passaram pela primeira vez por um processo de restauro fotoquímico¹⁸⁴, que não foi, no entanto, suficiente para recuperar o material de danos maiores, como rasgos, riscos profundos e manchas provocadas por fungos, sinais da decomposição física e química em alguns rolos das matrizes. O pioneirismo e a envergadura do projeto – a restauração digital da obra completa de um cineasta – ainda que realizado em parceria com experientes profissionais de restauração de uma instituição como a Cinemateca Brasileira, como Patrícia de Filippi e Carlos Eduardo de Freitas¹⁸⁵, além da equipe técnica envolvida, fez com que a metodologia de trabalho, as escolhas

¹⁸⁴ Esse processo de restauro fotoquímico de *O padre e a moça* será detalhado em tópico posterior.

¹⁸⁵ Profissional experiente, Carlos Eduardo era funcionário do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira até novembro de 2019, quando os últimos nove funcionários públicos da instituição foram transferidos para a Funarte, transferência que representou uma grande perda para a área técnica. Os órgãos da Secretaria Especial de Cultura passaram do Ministério da Cidadania para o Ministério do Turismo na mesma data, segundo decreto presidencial nº 10.107 de 6 de novembro de 2019. Ver: <http://www.in.gov.br/web/dou/-/decreto-n-10.107-de-6-de-novembro-de-2019-226515233>, acesso em 14/11/2019.

técnicas e éticas fossem descobertas e aperfeiçoadas ao longo do processo. Afinal, a realização de um projeto de restauração digital em 2K no Brasil era novidade para todos os envolvidos, o que representou um grande desafio.

O padre e a moça foi um dos últimos títulos a ser restaurado, tendo o trabalho sido iniciado em março de 2005. Tal fato parece ter lhe beneficiado, visto toda a experiência acumulada em cerca de 18 meses de execução do projeto, desde outubro de 2003. Diferente do restauro de *O ébrio*, analisado no capítulo anterior, foi reunida uma ampla documentação de todo o processo, desde a pesquisa acerca dos materiais existentes, passando por relatórios das etapas realizadas e entrevistas com os profissionais envolvidos, até registros audiovisuais. O material se encontra agrupado e organizado, além de catalogado em um nível básico, sob a guarda de Alice de Andrade, que me disponibilizou, como já dissemos, amplo acesso a ele¹⁸⁶. É importante chamar atenção para um aspecto relevante dessa documentação: as informações, em sua grande maioria, foram coletadas pelos idealizadores do projeto, sobretudo Alice e Maria de Andrade, e a equipe contratada por elas. Não foram localizados, nesse conjunto, documentos elaborados pela equipe da Cinemateca Brasileira, pela Teleimage, pelos Estúdios Trama ou o Estúdio JLS.

A análise da documentação privilegiou a restauração de *O padre e a moça*, objeto desta pesquisa, mas também procurou examinar documentos gerais sobre o projeto. Entrevistas também foram realizadas¹⁸⁷, com Alice de Andrade, uma das idealizadoras e coordenadora do projeto; com Johann Prijs, restaurador de filmes holandês que forneceu consultoria para o retorno dos arquivos digitais restaurados à película; Renata Borghini Borges, restauradora que integrou a equipe de restauração digital na Teleimage, e Eduardo Escorel, assistente de direção e montador do filme. Além disso, o número especial da revista eletrônica *Contracampo* dedicado ao filme, lançado em 2002, que conta com artigos e diversas entrevistas com figuras centrais da equipe técnica, como Mário Carneiro, diretor de fotografia, falecido em 2007, também serviu de fonte para essa análise. E, por último, nossa participação como integrante do grupo do I Estágio em Restauração Digital (sobre o qual falaremos mais adiante), formação

¹⁸⁶ Luciana Corrêa de Araújo, pesquisadora que integrou a equipe do projeto, me disponibilizou entrevistas realizadas por ela e por Maria de Andrade com Patricia de Filippi que foram essenciais para a compreensão de detalhes técnicos.

¹⁸⁷ Patricia de Filippi, figura-chave nesse projeto, foi contactada algumas vezes, mas nunca retornou as mensagens. No entanto, as diversas entrevistas realizadas com ela às quais tive acesso, como a mencionada na nota anterior, esclareceram questões técnicas e éticas da restauração da obra de Joaquim Pedro, incluídos detalhes específicos sobre o restauro de *O padre e a moça*, o que acreditamos que preenche essa lacuna.

inserida no projeto e realizada entre agosto e outubro de 2005, justamente no período em que *O padre e a moça* estava sendo restaurado, acrescenta informações importantes, visto que foi possível acompanhar de perto algumas etapas do processo.

2.2.1. As filmagens e suas consequências para os materiais fílmicos¹⁸⁸

Baseado num poema de Carlos Drummond de Andrade, *O padre e a moça* foi o primeiro longa de ficção de Joaquim Pedro. A equipe técnica era composta por nomes como Mário Carneiro, responsável pela fotografia, a câmera e a cenografia; a montagem ficou a cargo de Joaquim Pedro e Eduardo Escorel, também assistente de direção; a música é de Carlos Lyra, feita a partir de temas religiosos eruditos e executada pelo Quinteto Villa-Lobos, com orquestração de Guerra-Peixe. No elenco, temos a estreia de Paulo José no cinema, e mais Mário Lago e Fauzi Arap, todos atores vindos do teatro. E Helena Ignez, que já era atriz reconhecida, como a protagonista feminina, tendo trabalhado em *O pátio* (Glauber Rocha, 1959), *A grande feira* (Roberto Pires, 1961) e *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962). O filme ganhou o prêmio de melhor direção no Festival de Teresópolis, prêmio de qualidade do Instituto Nacional do Cinema (INC), e prêmio de melhor fotografia no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, todos em 1966.

O filme retrata o envolvimento de um padre (Paulo José), recém-chegado a um vilarejo onde irá cumprir sua missão sacerdotal, e a moça (Helena Ignez) bonita do lugar. A relação causará ciúmes nos habitantes da cidadezinha culminando em um trágico desfecho. As filmagens foram realizadas de final de janeiro a início de maio de 1965, e tiveram como locações o pequeno vilarejo de São Gonçalo de Rio das Pedras, no distrito do Serro, alto do Jequitinhonha, em Minas Gerais, além da Gruta do Maquiné e a Serra do Espinhaço, no entorno da localidade (figura 2.4).

¹⁸⁸ Grande parte desse tópico se baseia em já citada entrevista de Mário Carneiro publicada na *Contracampo* (2002), em entrevista de Eduardo Escorel realizada por mim em 2/05/2019 e em ARAÚJO (2013).

Figura 2.4: Joaquim Pedro (sentado) e Mário Carneiro (com a câmera) durante as filmagens de *O padre e a moça*

Fonte: Revista Contracampo (2002). Foto: Fernando Duarte

São Gonçalo de Rio das Pedras era um local de difícil acesso. Em 1965 não havia luz elétrica nem água encanada, e ficava cerca de duas horas e meia de distância do município de Diamantina, que apresentava melhores condições. A situação, portanto, era de precariedade¹⁸⁹, o que, em certa medida, marcará o material fílmico remanescente. A equipe havia passado por um período de preparação no vilarejo, e Mário Carneiro, a pedido de Joaquim Pedro, e graças à sua formação como arquiteto, projeta e constrói dois banheiros para a equipe (que, segundo Mário, se tornaram os banheiros públicos da cidade inteira) e reforma a ponte por onde o jipe com os equipamentos de filmagem teria que passar nesse ínterim. Segundo Escorel, a equipe era bem pequena, composta por onze pessoas, sendo que todos acumularam mais de uma função durante a realização.

Um dos elementos de grande destaque no filme é a fotografia em preto e branco de Mário Carneiro, toda baseada em meios tons e sombras (figura 2.5). Por um lado, como opção estética, por conta de sua formação como artista plástico¹⁹⁰, e, por outro, como solução criativa para a pouca luz artificial que dispunha, especialmente para as filmagens noturnas, por conta

¹⁸⁹ Condição incorporada como princípio no manifesto *Estética da fome* (Glauber Rocha, 1965) e da discussão feita pelo Cinema Novo, conforme sintetiza um dos trechos do texto: “O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência”.

¹⁹⁰ Mário Carneiro foi aluno do pintor e gravurista Iberê Camargo durante cerca de 7 anos, a partir de 1949, sendo que a relação dos dois perdurou por toda a vida, o que influenciou enormemente a formação de Carneiro, que se formou em Arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura de Paris, em 1953. Filho de diplomata, o artista conviveu, durante o período em que viveu na França, entre o final de 1940 e o início de 1950, com nomes como Lygia Clark, Cecília Meireles, Herbert Read e Vinicius de Moraes.

das condições restritivas em que encontravam durante as filmagens. Mário Carneiro reafirma: “Eu gostava muito desse negócio de pouca luz, embora os filmes daquela época não permitissem muita iluminação natural”. As películas cinematográficas da década de 1960 não possuíam uma curva sensitométrica com amplitude, isto é, a relação entre densidade óptica e a exposição recebida não apresentava bons resultados tanto nas baixas quanto nas altas luzes. A iluminação de estúdio, absolutamente controlada, representaria as condições ideais para o material de que dispunham; isso, entretanto, era algo bem distante da realidade das filmagens de *O padre e a moça*.

Figura 2.5: Paulo José (Padre) em cena de *O padre e a moça*

Fonte: Arquivo da Filmes do Serro. Foto: Eduardo Escorel

Como não havia luz elétrica no vilarejo, foi levado um gerador de energia, com capacidade máxima para 15.000 watts. Mas Mário recorda que quando três refletores de 5.000 watts eram ligados, o gerador já apresentava sinais de sobrecarga. A solução, segundo ele, era ligar somente dois refletores de 5.000 watts e distribuir o restante em dois de 1.000 e um de 2.000 watts, totalizando 14.000 watts. Para realizar as filmagens noturnas, era acrescentado mais 2.000 watts, o que, no geral, se demonstrou razoável para o filme de ASA 150 que era utilizado durante o dia e o de ASA 180¹⁹¹ que era utilizado durante à noite. Mas exceções, claro,

¹⁹¹ O índice ASA (ou ISO, como é internacionalmente conhecido) mede a sensibilidade do filme à luz. Quanto maior o índice ASA, mais sensível à luz é o filme. Quanto mais sensível o filme, menor a quantidade de luz que você precisa para registrar uma cena.

foram inevitáveis. Um dos problemas eram os planos gerais à noite, especialmente com o personagem de Paulo José, caracterizado de padre e, portanto, todo vestido de negro, somente com a gola da camisa branca à mostra. A iluminação, nesse caso, se mostrava bastante insuficiente, pois não era possível realizar uma contraluz para recortar a figura dele, essencialmente negra, caminhando no escuro. Mário recorda que em determinada cena noturna, era possível somente vislumbrar a gola branca da camisa enquanto o personagem caminhava, nada mais. "Eu preciso de uma contraluz!", dizia. Mas o gerador não apresentava bom rendimento nem com a capacidade de luz permitida, então a possibilidade de acrescentar ainda mais luz era inviável, o que acabou por comprometer a fotografia em ambientes mais amplos nas filmagens à noite. Uma das soluções paliativas era acrescentar mais luz nos postes, que originalmente, não possuíam luzes tão fortes. Além disso, se mantinha a luz interna do quarto da personagem Mariana (Helena Ignez) sempre ligada nessas situações, pois se localizava no andar superior de um dos casarões e servia como uma fonte de luz a mais.

Além dos problemas com a carência de iluminação, também foram enfrentadas dificuldades com a câmera no início das filmagens. A câmera havia sido descoberta na Escola de Agronomia em Belo Horizonte. Estava desativada há um tempo e foi enviada ao Rio de Janeiro para ser feita uma revisão a fim de checar se o equipamento e as lentes estavam funcionando perfeitamente, o que acabou por se comprovar. A câmera foi levada até a locação de jipe, que era como as viagens entre Diamantina e São Gonçalo eram feitas. A estrada era pedregosa, o que fez com que o equipamento sofresse impactos durante todo o trajeto. Como as lentes de câmera de cinema são equipamentos bastante sensíveis, esse deslocamento acabou por afetar seu funcionamento, ocasionando sua desregulagem. Mário relembra que, ao fazer uma revisão depois da chegada, percebeu que o foco de determinada lente não estava correspondendo com a aferição feita por ele. Joaquim Pedro, que tinha uma relação ambígua com o fotógrafo, certas vezes de bastante desconfiança, resolveu insistir em sua utilização, alegando, segundo Mário, de que o problema deveria ser dele, e não da lente. Após assistirem o copião, comprovaram que o material filmado estava realmente fora de foco e que teria que ser refeito. Até essa comprovação levou-se algum tempo, pois o copião levava de 10 a 15 dias para chegar, visto que era levado para o Rio de Janeiro por Luiz Carlos Barreto, produtor do filme, para ser revelado nos laboratórios Líder e então retornar e ser assistido em um cinema em Diamantina.

Um outro exemplo do conturbado relacionamento entre Joaquim e Mário foi o episódio da cena que era conhecida, entre a equipe, como “a cena da mula sem cabeça”¹⁹², que foi feita com o efeito conhecido como noite americana¹⁹³. Segundo o manual do *American Cinematographer*¹⁹⁴, considerado o guia “definitivo” dos fotógrafos de cinema, uma das formas de se conseguir o efeito de noite americana é a subexposição do filme em três ou quatro pontos¹⁹⁵ no diafragma da lente utilizada. Mário Carneiro, que já tinha alguma experiência em fotografia de cinema, alertou Joaquim que talvez não funcionasse a contento, visto que os parâmetros para a luz brasileira, segundo ele, deveriam ser outros. O diretor, de acordo com Mário, mais uma vez insistiu, ratificando que se estava no manual só poderia estar correto, e acabaram filmando a sequência segundo o manual. A informação foi conferida com os laboratórios Líder, que informou que bastavam um ou dois pontos, fazendo com que mais uma vez o material filmado fosse perdido.

Um fato importante a se chamar atenção a partir desse episódio é que grande parte deste tipo de manual estrangeiro se baseia em parâmetros técnicos que muitas vezes não se aplicam no Brasil, seja por questões naturais – a luz na América Latina é, de fato, diferente da América do Norte – ou por questões industriais – oriunda, por exemplo, de condições limitadas (ou inadequadas) durante o processamento laboratorial.

Joaquim Pedro, segundo as entrevistas de Mário Carneiro, Eduardo Escorel, Helena Ignez, entre outros, era extremamente obsessivo e detalhista, além de ter uma preocupação formal muito grande. Conforme relatado por Mário, Joaquim tinha uma necessidade profunda de examinar o enquadramento, quando o visionamento estivesse acessível, o que não era possível durante toda as filmagens. Nos momentos em que o filme se torna mais “documental”, conforme a caracterização utilizada por Mário para exemplificar o momento em que ele passou

¹⁹² A mula sem cabeça é um personagem do folclore brasileiro, sendo a forma que assume a concubina do padre após ser amaldiçoada. Simbologia utilizada, no filme, para o personagem de Helena Ignez. Escorel relata, em entrevista publicada na revista *Contracampo* edição 42, que a sequência da mula sem cabeça deveria entrar após o Padre e Mariana retornarem à cidade, sendo que o padre via uma mula sem cabeça e começava a persegui-la até chegar à igreja. Ele relata que foi uma sequência complicadíssima, que Paulo José teve que se atracar com a mula e chegou a quebrar um dente por conta do coice que recebeu.

¹⁹³ Noite americana (*american night* ou *day for night*) é um efeito criado nos estúdios de Hollywood que consiste em filmar uma cena à luz do dia de modo que ela pareça ter sido feita à noite, criando uma “falsa realidade noturna”. Uma grande vantagem é justamente economizar com iluminação artificial, o que parece ter sido extremamente necessário no filme em questão.

¹⁹⁴ A primeira edição é de 1960. Encontra-se atualmente na décima edição, lançada em 2016.

¹⁹⁵ Ponto (ou *stop*) é um termo utilizado na fotografia para denominar a relação entre a distância focal de uma lente e a abertura do seu diafragma.

a usar a lente teleobjetiva, não havia tempo hábil para que Joaquim acompanhasse o enquadramento, o que, para o fotógrafo, conferiu mais liberdade. Foi quando passou a utilizar algumas variações de foco, foco em primeiro plano, elaborações, segundo ele, criadas pelo olhar e não somente pela marcação. Mário conta que o detalhismo do diretor fazia com que ele demandasse a marcação minuciosa dos planos, inclusive andava com a câmera para demonstrar o que queria, carregando o equipamento com tripé e demais acessórios:

Joaquim gostava muito desses planos difíceis, mas era muito pouco barroco, Joaquim era mais clássico, não gostava de movimentos aleatórios... Ele ficava muito tenso... sofria. Tinha uns planos do Paulo José em que ele dá uma volta em torno da câmera. Eu prendi ele com uma corda, Paulo José tinha que andar sempre naquela mesma distância. Então eu sentia a corda esticada e estava bom, era por aí. Joaquim já ficava mortificado se mudasse um pouco, tinha que ser do mesmo tamanho, do mesmo enquadramento. Ele tinha essa necessidade de controle da imagem muito grande.

Na porção “documental”, tal controle absoluto ficou impossibilitado. Uma das sequências que pode ser dada como exemplo desse momento no filme é a fuga de Mariana e o padre pelo morro, após eles saírem da cidade (figura 2.6).

Figura 2.6: Mariana e o padre após fugirem da cidade

Fonte: Cinemateca do MAM-RJ

Como não havia a possibilidade de conferir o que estava sendo filmado através de um moderno monitor de vídeo acoplado à câmera, ou *video assist*, como é conhecido, visto que se tornou de uso comum somente anos mais tarde no Brasil, o diálogo entre o fotógrafo e o diretor poderia ser muito complicado e gerar uma série de mal entendidos. Uma relação de extrema confiança, portanto, se fazia necessária, o que, de certa forma, parecia não acontecer em *O padre a moça*. Segundo Mário, Joaquim se mostrava reticente com o despojamento que ele demonstrava ao fazer as coisas com pouca luz, o que era atribuído ao amadorismo de sua formação: “Você tem uma formação de cinema amador, é preciso ser profissional”¹⁹⁶. Ainda segundo o fotógrafo, a compreensão que se tinha sobre o que era ou não profissional, se limitava ao grau de dificuldade: tudo o que não se podia fazer ou o que demandava grande dificuldade, era encarado como profissional; o que podia ser realizado com certa facilidade era, supostamente, coisa de amador. E como Mário insistia que era possível criar com poucos recursos, adaptando-se à realidade brasileira, apenas com pequenos acréscimos de luz e efetuando uma releitura dos procedimentos tidos como padrão, isso acabava por criar zonas de atrito.

Além das informações sobre a fotografia, Eduardo Escorel fornece dados relevantes do ponto de vista da montagem, que também trarão consequências para o material fílmico resultante. Ele relata que Joaquim Pedro sempre teve uma maneira específica de trabalhar, pois filmava em função da montagem, ou seja, toda a decupagem era planejada estritamente de acordo como o material iria ser montado. No caso de *O padre e a moça*, de acordo com Escorel, a montagem não era tanto uma questão da estruturação interna de cada sequência, os problemas e as dificuldades da montagem eram mais ligados à estrutura mais geral da narrativa do filme, isso sim era primordial. Outro fator importante era a direção dos atores (figura 2.7). Joaquim era um excelente diretor de atores, conforme Helena Ignez reitera na entrevista para a Contracampo. Helena e Luiz Jasmin (ator originalmente escalado para fazer o papel do padre, mas que adoeceu dois dias antes das filmagens) participaram de quatro meses de ensaios na casa de Joaquim na Rua Nascimento e Silva, em Ipanema, no Rio de Janeiro. Ou seja, era tudo ensaiado, não havia espaço para o improviso.

¹⁹⁶ Joaquim Pedro era formado em Física pela Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, em 1956, mas também tinha formação em cinema, tendo estudado no Institut des Hautes Études Cinématographiques – IDHEC (atual École Nationale Supérieure des Métiers de l’Image et du Son – FEMIS) em Paris, além de cinco meses de estágio em direção de ator, no Théâtre National Populaire; e aulas de filmologia na Sorbonne, durante 1960 e 1961. Fonte: http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_bio.asp, acesso em 10/11/2019.

Figura 2.7: Joaquim Pedro indica atuação para Helena Ignez e Paulo José

Fonte: Revista Contracampo (2002). Foto: Fernando Duarte

O método de trabalho de Joaquim Pedro de Andrade, conforme pudemos vislumbrar nas observações apresentadas acima, terá implicações diretas nos materiais de *O padre e a moça*. Ainda que as condições de filmagem fossem precárias, o que trouxe resultados imediatos para a feitura da obra, inclusive a perda de material filmado, a meticulosidade do diretor estará presente na preocupação demonstrada com os tipos de materiais fílmicos utilizados. Para Patrícia de Filippi (2006)¹⁹⁷, o grande rigor de Joaquim pôde ser percebido por conta da unidade vista no material. A começar pela homogeneidade das películas, isto é, a maioria dos seus filmes apresentam o mesmo lote de emulsão – ação que só pode ser feita por alguém que tenha consciência da importância desse fato. A princípio, em *O padre e a moça*, esse tipo de controle estaria a cargo de Mário Carneiro. Porém, como vimos, mesmo que maior quantidade de testes tivesse sido feita, ele afirmou que “não tinha esse amor pelo material”, sendo a câmera, para ele, a expressão máxima desta sua necessidade de “mergulhar no material”. Completa: “Mas eu nunca fui de fato uma pessoa como o Fernando Duarte [seu assistente de fotografia em *O padre e a moça*], que desmontava todo dia a câmera inteira, filho de relojoeiro. Ele adorava limpar a câmera inteirinha, fazia isso com carinho, com cuidado.” Esta postura teria um dos motivos a gerar desconfiança por parte de alguns companheiros, como, por exemplo, o próprio Joaquim Pedro, que teria lhe dito: “O Mário não tem essa vocação pra ter esses cuidados, ele não gosta

¹⁹⁷ Entrevista concedida a Luciana Corrêa de Araújo em 2/02/2006.

de laboratório...”. Característica que o fotógrafo confirma, apesar de não se furtar de realizar testes e experimentações quando julgava necessário.

Os dados sobre o rigor de Joaquim também permitem que alguns equívocos em torno da falta de controle em relação às questões técnicas durante o período do Cinema Novo sejam, em certa medida, desconstruídos. Patricia de Filippi, por exemplo, cita a surpresa ao trabalhar pela primeira vez com um título do período, no caso, *Deus e diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e perceber o esmero dos cortes e as emendas no negativo, e em como o material tinha sido bem processado laboratorialmente. A sofisticada fotografia dos filmes desse momento, em especial do título em questão, *O padre e a moça*, não é obra do acaso, mas sim consequência de rigor e controle sobre os procedimentos técnicos e sua metodologia.

O filme foi bem recebido por parte da crítica de cinema no Brasil¹⁹⁸ e teve boa repercussão internacional, tendo sido bastante elogiado, sobretudo do ponto de vista da imagem, quando exibido no Festival de Berlim de 1966. Este elogio, segundo Mário Carneiro, teria deixado Joaquim Pedro bastante irritado, a ponto de proferir: “Eu não faço filme pra botar azeitona em empada de fotógrafo!”. E esse desgosto supostamente só passaria quase vinte anos depois, quando teria assistido o filme no Festival de Roterdã, em 1983, onde estava recebendo uma homenagem, e finalmente se deu conta do primor da fotografia. Mário conta que Joaquim Pedro o procurou em sua casa após retornar do festival, levando uma garrafa de vodka, para, afinal, cumprimentá-lo pelo belo trabalho fotográfico: “Realmente foi muito melhor essa sua opção, e o filme tem uma linguagem que se fechou em torno daquelas soluções de sombra e luz, o negro amor de rendas brancas do poema, você usar assim, eu acho que isso aí de fato foi muito audacioso, e vim aqui pra tomar uma vodkinha...”. Diante do aval de Joaquim Pedro, Mário afirma: “eu ousou dizer que foi uma aventura que deu certo”.

2.2.2. As intervenções pregressas

Os negativos de imagem e som, compostos por dez rolos cada, encontravam-se depositados na Cinemateca do MAM-RJ quando Alice de Andrade resolveu fazer o primeiro inventário do estado de conservação da filmografia de seu pai, logo após sua morte, que

¹⁹⁸ Entretanto, de acordo com entrevistas de Mário Carneiro e Paulo José (ambas de 2002), o filme teria sido muito mal recebido pelos integrantes do Cinema Novo ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

aconteceu em 1988¹⁹⁹. Na época, o conservador-chefe da instituição, Francisco Moreira, informou-a que oito dos dez rolos de imagem do filme haviam sido duplicados, na Líder Cinelaboratórios, e que os outros dois deveriam ser refeitos porque o máster originado não havia apresentado qualidade satisfatória. Essa teria sido a primeira intervenção de duplicação, de natureza fotoquímica, nos materiais de *O padre e a moça*.

Tentativas foram feitas no intuito de confirmar se as matrizes de imagem e som do filme estiveram depositadas na instituição desde sua realização, mas a inexistência de registros da entrada do material impossibilitou essa verificação. Essa informação seria importante para tentarmos traçar a trajetória das condições de armazenamento dos materiais e, dessa forma, tentar entender os motivos do avançado grau de deterioração em relativo pouco tempo, cerca de vinte anos após sua feitura. Um deles pode ter sido as condições inadequadas de armazenamento, mas não podemos precisar.

Podemos conjecturar que os negativos de imagem e som se encontravam em um estado de conservação precário já no momento desse primeiro levantamento devido a algumas pistas: a primeira delas é a própria existência de uma duplicação. Como a confecção de um máster tem um custo alto, para um arquivo priorizar a feitura de um material como esse, é porque tal ação deveria ser urgente em termos de conservação. A outra pista são as informações acerca desse máster coletadas quando foi realizada o que chamaremos de segunda intervenção, entre 1999 e 2000. A documentação a que tivemos acesso demonstra que foram identificadas a presença de danos em alguns rolos com características típicas de terem sido causados por deterioração avançada da fonte de duplicação, como, por exemplo, marcas de grifas, que são indícios de que as matrizes de copiagem apresentavam encolhimento avançado do suporte²⁰⁰. Outra hipótese é que esse descarrilhamento do material no equipamento tenha sido causado por erro de manipulação no laboratório. Mas acreditamos que a primeira ilação seja mais coerente, visto a profusão e recorrência dos danos, característica mais relacionada à deterioração do material do que ao erro humano. Ademais, um dos rolos dessa duplicação positiva, especificamente o rolo 7, não foi localizado. Em seu lugar, uma duplicação negativa, ou seja, um contratipo, que obrigatoriamente teve como fonte um material positivo, no caso, uma cópia de difusão, visto os riscos acentuados no início e fim do rolo, danos característicos de cópia. O máster, portanto,

¹⁹⁹ Informação dada a esta autora em entrevista realizada em 30/04/2019. A data do pedido do primeiro inventário não é precisa, o que nos leva a crer que pode ter sido realizado já no início da década de 1990.

²⁰⁰ Isso acontece porque a distância entre as perfurações já está fora do padrão devido ao encolhimento, o que faz com que o filme se desprenda dos roletes dentados e acabe sendo danificado pelas grifas.

estava incompleto, fato que nos leva a crer que a conjectura sobre a deterioração esteja no caminho certo. Isto é, a deterioração estaria tão avançada que o rolo 7 do negativo de imagem sequer conseguiu ser processado. O elemento resultante carregará o registro desses danos, ou seja, eles estarão impressos no novo suporte. Sobre essa primeira intervenção, essas são as informações que puderam ser coletas até esse momento, visto que nenhuma documentação sobre o processo foi localizada.

A segunda intervenção, iniciada em 1999, já foi de natureza híbrida: fotoquímica para o processamento da imagem e digital no tratamento do som, sendo que o objetivo final do processo foi a confecção de novas matrizes de preservação em película, inclusive do som. Esse segundo processo foi desencadeado por um convite, feito a Alice de Andrade em 1998, para a organização de uma retrospectiva da obra de Joaquim Pedro por conta dos dez anos de seu falecimento, como já informado. A partir daí, a procura por materiais revelou o estado de conservação precário das poucas cópias de exibição localizadas e de suas respectivas matrizes.

Alice de Andrade inicia então um longo percurso em busca de parceiros e recursos para financiar a restauração da filmografia de seu pai. O diretor das coleções fílmicas da Cinemateca Francesa à época, Bernard Martignand, lhe dá uma sugestão preciosa: por conta da distribuição internacional de grande parte dos títulos, cópias e outros materiais podiam estar dispersos em laboratórios e cinematecas em diferentes locais pelo mundo. Ao procurar o Banco Interamericano de Desenvolvimento, que lida com calamidades e catástrofes como tsunamis, terremotos e epidemias, o responsável pela América Latina²⁰¹ repassou a Alice contatos de pessoas que poderiam ajudar a sensibilizar e conscientizar o ocupante do mais alto do poder executivo brasileiro, o presidente da República, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso. Um dos amigos da família, também sociólogo e próximo ao presidente, conseguiu, em menos de uma semana, a liberação de recursos para a restauração de *Macunaíma*, que será o primeiro título da obra de Joaquim a passar por um primeiro processo de restauro (ANDRADE, 2007). Eis aqui mais um exemplo de como as ações de preservação, mas não só, se efetivam no Brasil: prevalecem os contatos pessoais, não a existência de políticas públicas.

À medida que o projeto avançava, parcerias importantes foram sendo firmadas, primeiro com a Cinemateca Brasileira e, logo depois, com o Ministério da Cultura. Conforme

²⁰¹ Alice de Andrade não informa quem era.

apresentamos anteriormente, o início dos anos 2000 foi um momento importante, ainda que pontual e instável, de apoio do governo brasileiro à área de preservação audiovisual no Brasil. Será com esses dois parceiros que foi realizada a segunda intervenção em *O padre e a moça*, ação financiada pela União Latina²⁰² e que podemos considerar a primeira restauração de fato da obra, visto que o processo anterior se configurara muito mais como uma duplicação emergencial do que um restauro.

A restauração fotoquímica da imagem foi realizada pelo Laboratório da Cinemateca Brasileira, coordenado por de Filippi, a partir do negativo original e do máster de imagem incompleto feito por iniciativa da Cinemateca do MAM-RJ na Labocine quando da primeira intervenção. Os negativos de som foram dados como descartados pela instituição carioca por conta de complicações severas ocasionadas pela síndrome do vinagre. Por conta disso, a restauração digital foi feita a partir de cópias de difusão das cinematecas Francesa, Portuguesa e Brasileira, na empresa Ciné Audio Lab, em Paris, com supervisão de Henry Dupont. O material resultante foi processado no Brasil, na Rob Filmes, e a nova matriz sonora foi confeccionada nos laboratórios da Labocine. Nesse momento, todos os materiais que se encontravam depositados na Cinemateca do MAM foram transferidos para a Cinemateca Brasileira.

Em um documento intitulado *Relatório parcial da restauração*, de 05/08/2005²⁰³, quando a restauração digital de *O padre e a moça* já estava em andamento, Patrícia de Filippi faz ponderações importantes sobre o restauro realizado em 2000. Patrícia relata que durante a feitura do máster de imagem procurou-se suavizar as manchas de cristalização (deterioração exemplificada na figura 2.8) presentes no negativo original, fonte da duplicação. Para tanto, a matriz foi copiada utilizando-se luz difusa e intercalação de trechos com copiagem em janela molhada e em janela seca, dependendo da gravidade do problema e do trecho. A restauradora chama atenção para o fato de que a copiagem com janela molhada ocasiona maior contraste na imagem, enquanto isso não acontece com a copiagem com janela seca. Naquele momento, as opções residiam ou na busca da melhor definição da imagem, e, por conseguinte, maior ex

posição (isto é, maior visualização) dos problemas existentes, como as rachaduras no suporte fílmico de acetato causadas pela cristalização; ou na diminuição da intensidade das

²⁰² A União Latina, criada em 1954, é uma organização internacional composta pelos países cujas línguas oficiais ou nacionais são línguas românicas (línguas neolatinas ou línguas latinas). Seu objetivo principal é promover e disseminar sua essência comum e aquilo que identifica o mundo latino.

²⁰³ Esse relatório integra a documentação reunida por Alice de Andrade.

manchas e sinais de cristalização pela copiagem através do procedimento com janela a seco e difusor e, portanto, na perda de um pouco de definição.

Figura 2.8: Imagem de um rolo de filme cristalizado²⁰⁴

Fonte: acervo pessoal da autora

A experiência com as ferramentas digitais durante a restauração de 2005 permitiu a reflexão sobre as decisões e procedimentos adotados anteriormente, principalmente por se tratar da mesma obra. A partir dos primeiros testes realizados, notou-se que o artifício utilizado em 2000 para minimizar as manchas e defeitos resultou em significativa perda de definição da imagem. A tecnologia 2K empregada em 2005 demonstrou que havia uma diferença de resolução considerável entre o escaneamento feito a partir do negativo original, ainda que deteriorado, e o máster confeccionado cinco anos antes. Portanto, o que havia sido feito durante o processamento laboratorial com o objetivo de minimizar visualmente os danos causados pela cristalização e admitido como resultado satisfatório para a projeção em película 35mm, já não servia para os resultados esperados com a utilização da tecnologia digital. Patrícia de Filippi então conclui que as matrizes de preservação confeccionadas em 2000, sobretudo os trechos duplicados com janela molhada e luz difusa, não poderiam servir como fonte para restauração digital. Essa conclusão implicou na feitura de um novo máster de imagem, ação que detalharemos no tópico posterior. A reflexão apresentada neste trecho traz uma questão

²⁰⁴ Essa imagem serve para ilustrar um rolo em estado avançado de cristalização e não corresponde à deterioração dos materiais de *O padre e a moça*, que era intensa, mas não tinha atingido esse nível, como veremos depois.

importante a ser retida: a natureza de cada tecnologia tem implicações diretas na escolha dos procedimentos a serem adotados e, logo, no resultado final. Para a restauração de um filme, o conhecimento sobre as características do tipo de tecnologia que será utilizada é tão relevante quanto as próprias escolhas.

Visto que os negativos de som haviam sido descartados, a restauração da banda sonora foi realizada a partir de cópias de difusão oriundas de três arquivos diferentes, como dissemos: Cinemateca Francesa, Cinemateca Portuguesa e Cinemateca Brasileira. Sobre o processo, que foi realizado na França, Filippi²⁰⁵ relata que não o acompanhou de perto por conta do trabalho no Brasil e que, inclusive, se ressentia de tal fato. Entretanto, conhecia o estado de conservação da cópia da Cinemateca Brasileira, cuja fotografia estava esmaecida, o que é um problema para a imagem mas não para o som, que é um material que precisa ser processado em alto contraste, ao menos o de área variável (figuras 2.9 e 2.10), caso do material de *O padre e a moça*. Essa restauração também foi revista quando realizada a nova intervenção em 2005.

Figura 2.9: Negativo de som com pista sonora em área variável (dupla bilateral)

Fonte: acervo pessoal da autora

²⁰⁵ Em entrevista concedida a Luciana Corrêa de Araújo em novembro de 2006.

Figura 2.10: Diferentes tipos de pista de som óptico (da esquerda para direita: pista de densidade variável; pista de área variável unilateral; pista de área variável bilateral, pista de área variável dupla bilateral)

Fonte: READ e MEYER (2001, p. 211)

Estas ponderações reforçam o princípio de que toda restauração está atrelada ao momento em que foi realizada, devendo ser reversível em alguma medida, daí a importância de documentar todo o processo. Um outro fator importante a se ressaltar é que, no meio fotoquímico, cada duplicação gerada, independente dos procedimentos utilizados, implica em alguma perda de definição de imagem, além do aumento do contraste, tal como já havíamos observado no capítulo anterior quando explicitamos a trajetória dos materiais de *O ébrio*. Obviamente que com materiais em bom estado de conservação, essas características conseguem ser controladas de modo que a resolução da imagem e o acréscimo no contraste sejam minimamente afetados, mas é relevante atentarmos para que essas propriedades são inerentes ao processamento fotoquímico.

Os materiais resultantes dessa restauração foram:

- um máster de imagem confeccionado no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, em que, segundo o inventário dos materiais depositados na instituição, os rolos 6 e 8 combinam trechos oriundos do máster confeccionado na Labocine, o que chamamos de primeira intervenção, e trechos processados no Laboratório da Cinemateca;
- um novo negativo de som, feita a partir do arquivo digital em fita DAT²⁰⁶ feito em Paris, processado na Rob Filmes e gerado na Labocine;

²⁰⁶ Digital Audio Tape (DAT) é um cassete de gravação digital apresentado pela Sony no final dos anos 1980. Devido ao elevado preço dos equipamentos e das fitas, foram utilizadas quase exclusivamente nos meios profissionais. Inclusive foi através da gravação do som em fitas DAT que o digital foi introduzido na produção cinematográfica. Encontra-se em desuso.

- um contratipo de imagem feito no Laboratório da Cinemateca Brasileira e duas bandas de legendas feitas na Labocine, uma em francês e outra em inglês, confeccionadas por conta do patrocínio aportado pela Secretaria do Audiovisual e da União Latina.

2.2.3. O processo de restauração digital

2.2.3.1. Antecedentes e aspectos gerais do projeto

Antes de iniciarmos de fato a análise da restauração de *O padre e a moça*, acreditamos ser necessário trazer mais informações sobre o projeto de restauração digital da obra de Joaquim Pedro de Andrade, importante para entendermos questões de ordem geral e que afetarão o restauro do filme²⁰⁷. Em 2000, Alice de Andrade e seus irmãos, Maria e Antonio, reativaram a Filmes do Serro, antiga produtora criada por Joaquim Pedro em 1965 e que detinha os direitos da maioria dos títulos de sua filmografia. Juntos, desenvolveram um projeto para a restauração da obra do pai, mas a complexidade da operação, que exigia recursos significativos e a resolução de problemas de direitos econômicos com muitos coprodutores (incluindo dois canais de TV no exterior) das obras, fez com que o projeto permanecesse em suspensão até 2002 no emaranhado das comissões das leis de incentivo cultural brasileiras.

Foi também no ano de 2000, na Europa, que Alice teve o primeiro contato com a restauração digital. Havia vários meses que a herdeira estava em busca de laboratórios de restauração digital a fim de testar as potencialidades dessas ferramentas para que, segundo ela, fosse realizado o “restauro definitivo” de *Macunaíma*, visto que o processo fotoquímico não tinha obtido resultados que pudessem ser considerados realmente satisfatórios. Mesmo tendo sido realizado por um laboratório reconhecido na área, o francês Éclair, em sua opinião, o material parecia ter ficado com a fotografia subexposta, isto é, partes da imagem ficaram muito escuras, com perda de detalhes nas baixas luzes.

Por conta da realização do Congresso Anual da Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF) em Londres naquele ano, Carlos Roberto de Souza, então Coordenador do Acervo da Cinemateca Brasileira, aproveitou para levar a Paris os negativos originais de

²⁰⁷ Para essa contextualização utilizaremos a já citada entrevista realizada com Alice de Andrade e seu *mémoire de máster* apresentado à Université Paris 8, na França, *Qui a peur du numérique? La restauration de L'œuvre de Joaquim Pedro de Andrade* (2007).

Macunaíma para que fossem feitos testes com a tecnologia digital²⁰⁸. Alice relata que levaram os rolos de filme de automóvel para Bruxelas, “onde, maravilhados²⁰⁹, descobrimos no telecine Spirit Datacine de alta definição, um negativo original de extraordinária beleza.” (ANDRADE, 2007, p. 28). O equipamento tinha a funcionalidade de correção de cor e era capaz de digitalizar em resoluções de HD, 2K e 4K, além de ter a capacidade de limpar automaticamente danos superficiais, como sujeiras e riscos leves. O impacto das possibilidades trazidas pelo equipamento convenceu Alice da necessidade de restaurar *Macunaíma* digitalmente, fazendo com que deixasse o material depositado na Cinémathèque Royale em Bruxelas, e saísse imbuída do desejo de buscar financiamento para concretizar o restauro do filme com o laboratório belga.

A utilização da tecnologia digital nos laboratórios em São Paulo, sobretudo para os serviços de intermediação e pós-produção cinematográfica, já era uma realidade quando o projeto dos irmãos Andrade finalmente foi aprovado pelo Ministério da Cultura para a captação de recursos. Por conta do inventário dos materiais realizados anteriormente, além das intervenções e testes com alguns deles, era sabido que seria necessário o uso das ferramentas digitais. O projeto foi então reformulado a fim de incorporá-las, e apresentado à Petrobras na ocasião das comemorações de cinquenta anos da empresa como uma aposta na implementação de uma nova política de valorização do patrimônio cinematográfico brasileiro. A Petrobras aceita a solicitação e concede patrocínio integral para o projeto. Segundo Alice, também no âmbito de comemorações do quinquentenário, foram concedidos recursos para as obras de Glauber Rocha²¹⁰ e Nelson Pereira dos Santos.

É evidente a diferença entre os recursos necessários para a realização de uma restauração fotoquímica e uma restauração digital. O laboratório Teleimage decidiu aportar um grande volume de recursos em seu parque tecnológico para dar conta da restauração digital da obra completa de Joaquim Pedro, a fim de se tornar conhecido e líder neste (então) promissor mercado. Além, é claro, de já ter a realização do projeto, no valor de mais de 3 milhões, acertada.

²⁰⁸ Carlos Roberto, em entrevista já citada, relatou que o transporte do filme para Paris havia sido autorizado pelos detentores de direitos e que todo o trâmite para a retirada do material da Cinemateca Brasileira foi seguido.

²⁰⁹ Na mesma entrevista, Carlos Roberto contou que não ficou “maravilhado” conforme relata Alice de Andrade. Segundo ele, ela teria se surpreendido pois esperava que o material estivesse em pior condição do que de fato estava.

²¹⁰ Traremos mais informações sobre a restauração da obra de Glauber Rocha no capítulo 3.

Conforme relato de Alice, inicialmente, o orçamento do projeto, seu cronograma de implementação, a configuração da rede de computadores que conectava as estações de restauração, o número de restauradores contratados e a quantidade de memória exigida pelo sistema foram mensurados pelo departamento técnico da Teleimage a partir do emprego do formato HD. Este formato apresenta resolução de 1920 x 1080 pixels por quadro, o que corresponde a 1920 linhas verticais e 1080 linhas horizontais, conforme vemos na figura 2.11 (quadro comparativo da proporção de linhas verticais e horizontais dependendo do formato de resolução), e uma profundidade de 8 bits, o que significa que, em uma escala de preto a branco, existem até 256 possíveis subdivisões de tons para cada cor primária – vermelho, verde e azul (RGB) – em cada pixel da imagem (figura 2.12).

Figura 2.11: Quadro comparativo de resoluções de imagem

Fonte: domínio público

Figura 2.12: Representação da profundidade de cor em quantidade de bits

Fonte: domínio público

Entretanto, a partir de dados então consolidados e dos testes realizados, somente um processo tendo como base a resolução de imagem 2K com uma profundidade de 10 bits seria suficiente para reproduzir com fidelidade os materiais originais em película, especialmente as restaurações que visavam retornar ao suporte de origem.

Alice ressalta que a restauração exclusivamente fotoquímica de alguns títulos em melhores condições era possível, mas a realização da obra integral com a tecnologia digital acabou se tornando um excelente “cartão de visita” para a Teleimage, que ofereceu um considerável desconto para que toda a operação fosse executada pelo laboratório. Por conta disso, segundo ela, o valor total de R\$3.312.386,00 (custo somente da Teleimage, conforme vemos no total da primeira coluna da figura 2.13) acabou ficando abaixo até mesmo do único laboratório tradicional especializado em restauração de filmes no Brasil, que, à época, era a Labocine.

Figura 2.13: Quadro financeiro dos custos do projeto com os filmes

A. FILMS					
Titres	Coût total	Taxe Dolby	Acquisition Droits	CB	
1. Couro de gato	RS 165 614,30	RS 600,00	RS 0,00	15 745,62	65 134,01 €
2. Macunaíma	RS 331 228,60	RS 4 000,00	RS 0,00	31 491,24	130 268,03 €
3. Brasília, Contradições...	RS 165 614,30	RS 600,00	RS 0,00	15 745,62	65 134,01 €
4. Os inconfidentes	RS 331 228,60	RS 4 000,00	RS 0,00	31 491,24	130 268,03 €
5. Guerra conjugal	RS 331 228,60	RS 4 000,00	RS 0,00	31 491,24	130 268,03 €
6. Garrincha	RS 331 228,60	RS 4 000,00	RS 11 000,00	31 491,24	130 268,03 €
7. O padre e a moça	RS 331 228,60	RS 4 000,00	RS 0,00	31 491,24	130 268,03 €
8. O homem do pau brasil	RS 331 228,60	RS 4 000,00	RS 0,00	31 491,24	130 268,03 €
9. O Aleijadinho	RS 165 614,30	RS 600,00	RS 0,00	15 745,62	65 134,01 €
10. A linguagem da persuasão	RS 165 614,30	RS 600,00	RS 0,00	15 745,62	65 134,01 €
11. O poeta do Castelo	RS 165 614,30	RS 600,00	RS 0,00	15 745,62	65 134,01 €
12. O mestre de Apipucos	RS 165 614,30	RS 600,00	RS 0,00	15 745,62	65 134,01 €
13. Vereda tropical	RS 165 614,30	RS 600,00	RS 0,00	15 745,42	65 134,01 €
14. Cinema Novo	RS 165 614,30	RS 600,00	RS 10 600,00	15 745,42	65 134,01 €
TOTAIS	RS 3 312 286,00	RS 28 800,00	RS 21 600,00	RS 314 912,00	1 302 680,25 €
+	RS 21 600,00				
TOTAL A	RS 3 677 598,00				

Fonte: ANDRADE (2007, p. 171)

O aporte inicial de recursos empenhado pela Teleimage foi essencial para o projeto. Por precaução, tinha sido estabelecido em contrato que a empresa estava sujeita a significativas sanções financeiras em caso de demasiado atraso. No entanto, mesmo toda a experiência dos técnicos do laboratório em corrigir problemas durante a utilização da tecnologia 2K não impediu que os cronogramas estabelecidos fossem logo ultrapassados. Devido a isso, a configuração da rede de computadores, o número de estações de trabalho e operadores trabalhando em turnos de 8 horas e a capacidade de processamento e armazenamento do servidor central tiveram que ser ampliados e reestruturados três vezes. A capacidade inicial de 4 terabytes²¹¹ teve que ser aumentada em cinco vezes, chegando a 20 terabytes no final do projeto (ANDRADE, 2007).

Abaixo, o detalhamento da equipe e dos equipamentos referentes ao trabalho com a imagem disponibilizados pela Teleimage para o projeto:

- 36 restauradores de imagens trabalhando em 15 estações de restauração manual, equipadas com o software *Combustion*, utilizado para composição das imagens;
- 2 estações equipadas com software desenvolvido especificamente para restauração, o *Diamant*²¹², utilizado no modo semiautomático;

²¹¹ O terabyte é um múltiplo do byte, unidade utilizada para informações digitais. O prefixo *tera* representa a quarta potência de 1000 e significa um trilhão de bytes.

²¹² *Diamant* é um software profissional de restauração criado em 2001 pela empresa austríaca HS-Art, tendo se estabelecido como um dos mais populares softwares de restauração digital do mundo.

- 1 estação de efeitos especiais em tempo real *Cyborg* (sistema de composição, hardware e software), especializada no tratamento de distorções (com uma ferramenta de transformação integrada chamada *Distort*, muito útil para corrigir imagens abauladas), que também foi utilizada para a composição das cartelas de informações sobre a restauração adicionadas aos créditos dos filmes;
- 1 estação *Nucoda* (hardware e software) capaz de processar imagens em 2K em tempo real. Neste equipamento, os supervisores de equipe dividiam as imagens entre os restauradores e, em seguida, verificavam os resultados do trabalho antes de prosseguir, podendo retornar, a qualquer momento, às imagens de referência.

As informações seguras acerca do estado de conservação dos materiais de cada filme possibilitaram que a quantidade de títulos fosse dividida em quatro etapas. O número de títulos por etapa foi fixo, mas os filmes poderiam ser alterados, de forma a garantir maior flexibilidade durante a prospecção de materiais e na organização do trabalho. Os filmes em melhor estado, com maior nível de detalhamento acerca dos materiais e seus problemas, foram escolhidos para inaugurar o projeto, para que a equipe pudesse ajustar a metodologia de trabalho sem grandes dificuldades. O longa-metragem *Macunaíma* (figura 2.14) e os curtas-metragens *Linguagem da persuasão* e *Vereda tropical* foram os integrantes da primeira etapa, sendo que a restauração durou nove meses ao invés dos três meses originalmente planejados.

A liberação dos recursos financeiros estava condicionada à finalização de cada etapa: uma parte foi desbloqueada no início do projeto; outra depois que os filmes foram entregues à Petrobras²¹³ para verificação da realização do trabalho, além de 50% do montante antes do início de cada etapa. Tal distribuição tinha relação direta com o custo da equipe contratada pela Filmes do Serro, composta por nove pessoas²¹⁴, e dependia da liberação dos recursos pelo projeto, diferente das equipes da Teleimage e da Cinemateca Brasileira, integrantes dos quadros técnicos das respectivas entidades.

²¹³ Os materiais entregues à Petrobras foram em suporte DVD, pois os materiais em película foram depositados em arquivos audiovisuais para serem armazenados adequadamente.

²¹⁴ A composição da equipe será explicitada mais adiante.

Figura 2.14: Trechos de materiais de *Macunaíma* (da esquerda para direita: internegativo de imagem, negativo de imagem e cópia combinada resultante da primeira intervenção)

Fonte: Documentação do projeto

O trabalho de restauração digital só começou de fato após três meses de preparação de cada título – desde a busca de materiais, passando pela comparação de elementos e o estabelecimento da estratégia de restauração até as intervenções físicas necessárias antes do escaneamento, como limpeza, reparo manual de perfurações, refeitura de emendas, contagem de fotogramas, compensação de quadros ausentes (conforme figura 2.15).

Figura 2.15: Exemplo de compensação de fotogramas faltantes²¹⁵ em *Guerra conjugal* (1975)

Fonte: Documentação do projeto

Durante esse período também era reunida, sob a supervisão de Maria de Andrade, a documentação sobre a filmografia de Joaquim Pedro de Andrade, com a finalidade de criar um site da Filmes do Serro e publicar online as informações sobre a restauração²¹⁶. Uma equipe composta por dezessete pessoas trabalhou durante um ano reunindo e digitalizando documentos encontrados nos arquivos pessoais do cineasta, coletando dossiês de imprensa, fotografias, além de gravações de áudio e vídeo. Essa documentação não-fílmica, inclusive, teve utilidade para a recuperação de informações que porventura pudessem ser proveitosas para o processo de restauração dos filmes.

A equipe de nove pessoas da Filmes do Serro, além de Alice, coordenadora técnica e responsável pela procura dos materiais, Maria, curadora, editora das publicações e documentalista, e Antonio, produtor executivo e relações públicas, a Filmes do Serro contratou uma equipe de seis pessoas, duas para atuar em São Paulo (gerente de produção e assistente

²¹⁵ Essa operação consiste na compensação, a partir da comparação entre elementos de um mesmo filme, a quantidade de fotogramas que estaria faltando em um (ou mais) deles. Em geral, utiliza-se para isso um material conhecido como “ponta preta” (como podemos ver no material à direita na figura 15).

²¹⁶ O site da Filmes do Serro encontra-se *online* no seguinte endereço: <http://www.filmesdoserro.com.br/>, acesso em 20/11/2019.

técnico) e quatro pessoas no Rio de Janeiro (administrador, assistente de produção, estagiário e assistente de pesquisa). A equipe trabalhou de outubro de 2003 a junho de 2007, alternando o tempo entre o projeto de restauração e os respectivos projetos pessoais. Um respeitado escritório de advocacia, liderado pela experiente advogada especializada em direitos autorais, Silvia Gandelman, também foi contratado. A atualização dos contratos de direitos de distribuição e de agenciamento de cada título levou cerca de quatro anos, e liberou os herdeiros de consultar os co-produtores cada vez que uma obra fosse licenciada.

Por conta do atraso para dar início à execução do cronograma estabelecido, e a fim de livrar-se das vultosas multas implicadas, a Teleimage incorporou os custos operacionais da Filmes do Serro até que se passasse para a etapa de trabalho seguinte.

Além da equipe citada acima, o projeto contou com diversos colaboradores, como Luciana Corrêa de Araújo, pesquisadora de cinema e atualmente professora da Universidade Federal de São Carlos, que havia acabado de concluir o doutorado sobre os primeiros filmes de Joaquim Pedro e participou ativamente de todo o processo. Integrantes das equipes dos filmes e colaboradores mais próximos do cineasta também participaram, como os montadores Eduardo Escorel e Carlos Brajsblat; os produtores Luiz Carlos Barreto, César Mêmolo Júnior e Klaus M. Eckstein; os diretores de fotografia Mário Carneiro, Pedro de Moraes, Affonso Beato, Guido Cosulich e seus assistentes à época, Fernando Duarte e Joel Lopes; além de outros técnicos familiarizados com o cineasta, desde atores, amigos e colegas, até jornalistas que o entrevistaram ao longo de sua carreira.

Segundo Alice (2007), a pesquisa serviu de base para a reconstituição da trajetória de cada título: como, onde e quais os motivos de serem produzidos da maneira que foram, em quais países foram distribuídos e por quais festivais circularam. Foram coletados os mais diversos materiais, em película e suportes magnéticos, em diversos pontos do Brasil e em países como Alemanha, Itália, Portugal, Cuba, França, Estados Unidos, Espanha, Bulgária e Uruguai. Após a pesquisa e reunião dos materiais, Patricia de Filippi e sua equipe da Cinemateca, composta de oito pessoas, analisavam minuciosamente cada elemento fílmico e registravam (por vezes também em foto e vídeo) todas as informações presentes nos suportes, tais como a marca do fabricante e os códigos de fabricação, indicações de montagem e de marcação de luz, marcas de cópiagem de elementos anteriores, anotações do laboratório etc. Essa pesquisa a partir das informações contida em cada elemento é extremamente importante para o estabelecimento de critérios e para embasar as escolhas feitas durante o restauro.

Desde o início do projeto havia a consciência de que o montante aprovado para captação pelo Ministério da Cultura era insuficiente para o retorno de todos os 14 títulos ao suporte original, isto é, a película 35mm. *Couro de gato* e *Macunaíma* foram os selecionados para retornar ao 35mm: a estratégia era que a qualidade da restauração de ambos, sendo o primeiro um título em preto e branco e o segundo um exemplo de material em cor, persuadiria a Petrobras ou outras empresas sobre a importância do retorno de todos os títulos para película, fazendo com que fossem aportados os recursos necessários para a realização da empreitada. Alice ressalta que naquela época eles não tinham plena consciência de que o retorno ao suporte original era etapa imprescindível para uma restauração ser considerada séria, portanto a permanência de alguns títulos somente no formato digital também foi cogitada. Por ser um projeto pioneiro e de grande escala, nenhum dos integrantes da equipe, mesmo os mais experientes, possuía conhecimento abrangente que abarcasse todos os aspectos do processo. Segundo Renata Borghini²¹⁷, um projeto dessa natureza foi novidade para todos, até mesmo para uma empresa comercial do porte da Teleimage, e o método de trabalho foi sendo aperfeiçoado na prática. Além dessas questões, lidar com os conflitos causados pela divergência entre os interesses de um laboratório comercial, inserido em uma estrutura de produção de cunho industrial, e a complexidade e paciência exigidos por uma restauração também foi um aprendizado que demandou tempo e flexibilidade de ambas as partes.

Em relação ao som, grande parte das obras apresentava dublagem precária, estão levemente fora de sincronismo e com tonalidade irregular tanto das vozes quanto dos ruídos, resultado da qualidade de captura dos microfones utilizados à época, considerados desagradáveis para a audição contemporânea. Por conta disso, foi necessário que o restaurador de som francês, Henry Dupont, viesse diversas vezes ao Brasil durante o processo, se tornando o profissional responsável pela recuperação das informações sobre a época de produção dos materiais e a etapa digital do restauro.

Dessa forma, os limites foram sendo estabelecidos gradativamente, de acordo com o desenrolar do projeto e com prioridade para o aperfeiçoamento da metodologia de restauração. No entanto, um dos princípios básicos estabelecidos desde o começo foi que qualquer alteração na duração dos filmes, ou seja, na quantidade de fotogramas²¹⁸, seria realizada no suporte

²¹⁷ Informação relatada durante entrevista realizada em 17/09/2019.

²¹⁸ Após o cotejamento dos materiais e o estabelecimento de qual seria a versão mais completa e mais próxima da obra original.

original em película e pelos técnicos do laboratório de restauração da Cinemateca Brasileira, mais experientes com esse tipo de intervenção do que a equipe da Teleimage. Além disso, é mais seguro realizar essa alteração no meio analógico do que no digital, mais propenso a oscilações diversas. Outro fator importante a ser mencionado é em relação à escolha dos materiais de referência para a restauração de imagem: além de selecionar os materiais que serviriam de base para o processo, outros elementos complementares, os mais completos possíveis e compensados, quando necessário, caso houvesse fotogramas ou sons ausentes, também eram utilizados como referência de imagem para o trabalho de restauração. Todos esses materiais foram telecinados e chamados de “referência beta”, isto é, fitas de vídeo digital usadas como sincronismo de referência para as equipes de imagem e de som. Afora essa função, também serviriam de base de comparação com os elementos restaurados ao longo do projeto, pois em uma restauração é sempre necessário incorporar o método de analisar os resultados a partir de uma perspectiva comparativa entre o estado anterior e o posterior, sobretudo na seara digital, que exige atenção redobrada para que características originais não sejam alteradas ou simplesmente removidas.

No caso do som, todos os elementos disponíveis foram escutados pelo supervisor Henry Dupont, que os analisou atentamente e coletou todas as informações necessárias antes de decidir acerca das matrizes sonoras e elementos complementares para a restauração de cada título. Quando um material positivo adequado não era localizado, visto que a digitalização do som não pode ser realizada a partir de material negativo pois causa distorção na captação das ondas sonoras, repetidos testes eram realizados no laboratório da Cinemateca Brasileira até os melhores parâmetros para a copiagem e revelação dos elementos serem alcançados. A única exceção foi o filme *Couro de gato*, cuja restauração de som foi feita a partir do magnético mixado original, localizado em 2005 junto com o negativo original de imagem no laboratório L.T.C., na França.

Com exceção desse título, a restauração de som dos demais filmes partiu de cópias com boa qualidade sonora ou materiais positivos confeccionados para esse fim. Após a escolha (ou confecção) das matrizes, os elementos eram digitalizados em um telecine ITK, da empresa inglesa Cintel, que se mostrou mais adequado para essa função do que o Spirit Datacine. No ITK, Henry Dupont conseguia manipular a cabeça de som para obter resultados específicos, enquanto no Spirit não havia essa possibilidade. A banda sonora digitalizada era armazenada em fitas DAT ou em beta digital, para então serem retrabalhadas nas estações de restauro.

O trabalho com o som foi iniciado nos estúdios Trama e lá foi feito até agosto de 2005, sob a supervisão de Marcos Eagle, profissional com larga experiência na restauração de fonogramas, mas com pouca intimidade com a técnica cinematográfica. Depois desse período, a relação entre o supervisor brasileiro e Henry Dupont se tornou insustentável, devido aos problemas de comunicação e da dificuldade de Eagle em compreender as especificidades fílmicas. Alice relata que assim que Dupont chegou em São Paulo e foi verificar o trabalho com o som de *Macunaíma*, descobriu que este havia sido totalmente re-sincronizado nos estúdios Trama. Ou seja, havia dificuldade em entender que questões históricas relativas à produção cinematográfica brasileira eram relevantes, e que os “erros” ocasionados por supostas falhas da época deveriam ser mantidos. Essa questão retoma uma questão fundamental: o conceito de *defeito* de produção, que, neste caso específico, apesar de causar um efeito não desejado, se incorpora à obra e deve ser considerado elemento integrante original.

A restauração de som então passou a ser realizada também pela Teleimage em seus estúdios de som recém-instalados, sob a supervisão de Luiz Adelmo, mixador de filmes, e uma equipe composta por três profissionais. Alice (2007) ressalta que o diálogo com essa equipe foi mais frutífero e o trabalho foi mais preciso, tendo transcorrido sem maiores problemas, embora a comunicação com Dupont passasse por alguns mal-entendidos pontuais.

Os dois estúdios existentes na Teleimage para a restauração de som eram compostos pelos seguintes equipamentos:

- Estúdio 1: equipado com uma estação Pyramix em uma plataforma Windows, com o software Algorythmix Bundle e *plug-ins* Cedar;
- Estúdio 2: equipado com uma estação Pro-Tools em uma plataforma MAC, na qual ainda foram feitos ajustes usando o software (*plug-ins*) chamado Waves.

A maior parte do trabalho foi realizada na estação Pyramix: tanto a edição bruta, quanto a limpeza dos danos, como emendas malfeitas, rasgos e sujeiras, que resultam em sons conhecidos como “cliques” e “rachaduras” (ou *clicks e cracks*, em inglês, expressão mais utilizada na área). Na estação Pro-Tools o som era preparado para sua másterização, realizada em um estúdio externo. As pistas sonoras eram filtradas e limpas, respeitando-se os níveis do áudio, as opções de mixagem e os timbres das vozes dos filmes originais. A má reputação do som da produção cinematográfica brasileira da década de 1960 é notória, mas uma restauração com balizas éticas firmes em relação ao material original deve respeitar inclusive as falhas técnicas da época. Devido a isso, e por conta que os estúdios da Teleimage não apresentavam

as condições adequadas para a audição do material, José Luiz Sasso²¹⁹, mixador de cinema com grande experiência com as ferramentas analógicas, e, por conseguinte, com as características sonoras de *O padre e a moça*, foi contratado para tal fim. Seu estúdio, o JLS, inclusive, foi aprovado pela Dolby para a supervisão das másterizações de som. Ainda que os filmes tenham sido originalmente mixados em sistema mono, a finalização do som restaurado dos títulos foi no sistema Dolby, para, segundo Alice, “garantir a fidelidade na reprodução do som”.

No quesito fidelidade aos materiais originais, a imagem é ainda mais suscetível às infinitas possibilidades de intervenção das ferramentas digitais, aspecto importante discutido nesta pesquisa. As ferramentas de correção de cor existentes no telecine que estava sendo utilizado, o Spirit, permitem que os três canais de cor e as zonas luminosas da imagem – as baixas, médias e altas luzes – sejam trabalhadas separadamente. Os diretores de fotografia (ou seus assistentes ou sucessores) dos filmes que acompanharam essa etapa podiam, portanto, reproduzir as cores e os contrastes originais das obras, mas com ferramentas tão potentes por vezes a tentação era irresistível e alterações (e supostos melhoramentos) eram realizados. Por vezes, foi necessário retornar ao material e desfazer as mudanças estéticas realizadas. Alice declara que a falta de conhecimento técnico específico sobre as consequências de intensas intervenções digitais e a necessidade de uma intermediação técnica gabaritada no assunto para dialogar com a Teleimage, fez com que contratassem Johan Prijs, um laboratorista holandês com vasta experiência em restauração de filmes na Europa, em locais como o laboratório de restauração Haghefilm, em Amsterdã, e na Cineteca Nazionale, em Roma, e em laboratórios privados de vários países, tanto em processos fotoquímicos quanto digitais. Johan encarnou, na expressão de Alice, o “olho externo” da equipe, uma autoridade independente que os auxiliou a frear os impulsos criativos dos colaboradores, sendo que alguns, como diretores de fotografia dos filmes, se sentiam no direito de melhorá-los²²⁰. Os princípios éticos que nortearam o projeto (e de qualquer restauração que se pretenda séria) rejeitavam a correção de defeitos originais, visto que eles são parte integrante dos filmes e dizem muito sobre a forma como foram

²¹⁹ José Luiz Sasso é mixador com amplo conhecimento da engenharia de som para cinema, com atuação desde o final da década de 1960. Foi oficialmente o primeiro técnico brasileiro credenciado pelo laboratório Dolby. Em 1993 fundou o próprio estúdio de som, o JLS, que presta serviços de gravação, sonorização e mixagem para obras audiovisuais.

²²⁰ Juana Suárez, diretora do Moving Image Archiving and Preservation Program, da NYU, onde cursei o doutorado sanduíche, ao ouvir esse relato de minha parte, contou que, ao trabalhar com os diretores de fotografia originais dos filmes nos projetos de restauração que coordenou, os convidava para assistir os materiais, coletava todas as informações e impressões que pudessem ser úteis e então os dispensava, não permitindo que participassem da etapa de correção de cor. Esta talvez tivesse sido uma boa solução também para o projeto em questão.

produzidos, ou seja, as obras e suas características têm estatuto de artefato histórico, como discutimos na Introdução.

Essa análise dos aspectos gerais do projeto de restauração da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade e da metodologia empregada ao longo do processo serão importantes para entendermos questões específicas do restauro de *O padre e a moça*.

2.2.3.2. A restauração digital de *O padre e a moça*

A restauração digital de *O padre e a moça* (1966) foi realizada durante a quarta e última etapa do projeto, iniciada em março de 2005, paralelamente a *O homem do pau-brasil* (1981). Devido ao avançado estágio de deterioração dos materiais, o restauro desse título representou um grande desafio para todos os envolvidos. No momento do início do processo existiam os seguintes elementos, todos em 35mm²²¹:

- negativo original de imagem incompleto (faltando a parte 7 de um total de 10 rolos simples, substituído por um contratipo de imagem): suporte de triacetato de celulose, marca Kodak, com alguns trechos de Gevaert Belgium, Ferrania (nas trucagens) e Orwo (*starts* e pontas de início e fim de rolo). O material se encontrava em péssimo estado de conservação, com síndrome do vinagre afetando todos os rolos e com as seguintes manifestações de deterioração físico-químicas²²²: manchas desuniformes ao longo de todos os rolos evidenciando a desplastificação e o processo irreversível da quebra das macro moléculas das cadeias de celulose, típicas da deterioração por reação à alta umidade a que devem ter sido submetidos; abaulamento e transferência de brilho do suporte para a camada de emulsão que em muitos trechos estava na iminência do desprendimento; alguns trechos com cristalização nas bordas e diversos outros com cristalização em toda a superfície da imagem, manchas intensas de oxidação, causando alteração de contraste em alguns trechos;
- negativo de som: material vindo de Paris (faltando a parte 1 de um total de 5 rolos duplos), sem maiores informações. Como o negativo original de som estava depositado na Cinemateca

²²¹ Informações oriundas do inventário dos materiais dos filmes de Joaquim Pedro depositados na Cinemateca Brasileira, realizado em 2007, e parte integrante da documentação reunida pelo projeto.

²²² As informações acerca do estado de conservação do negativo de imagem são oriundas do já citado *Relatório parcial da restauração*, elaborado por Patricia de Filippi. O detalhamento da deterioração do material se deve, provavelmente, a ele ter sido a base da restauração digital, visto que não localizamos relatórios detalhados dos outros elementos fílmicos utilizados.

do MAM-RJ e foi dado como descartado no inventário realizado logo após a morte de Joaquim Pedro, esse material provavelmente é uma duplicação;

- negativo de som: material confeccionado em 2000 na Labocine tendo como fonte a fita DAT processada na Rob Filmes a partir de restauração sonora executada no Ciné Audio Lab, em Paris, sob a supervisão de Alice de Andrade. Em bom estado de conservação;

- máster de imagem: material confeccionado em 2000 no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira combinando partes do máster de imagem confeccionado pela Cinemateca do MAM-RJ na Líder. Os rolos 1, 3, 4, 5 e 7 foram produzidos em 2000 a partir do negativo original de imagem, os rolos 2 e 9 são oriundos do máster antigo, os rolos 6 e 8 tem trechos feitos em 2000 e trechos oriundos do material antigo, em bom estado de conservação;

- contratipo de imagem: material confeccionado em 2000 no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira a partir do máster de imagem descrito acima, em bom estado de conservação;

- 2 cópias combinadas: materiais de difusão, com muitos riscos e emendas de durex, estado mediano de conservação;

- cópia combinada: cópia pertencente ao CTAv, vinda da Cinemateca do MAM, onde estava depositada, solicitada para verificação de estado técnico para a restauração do som;

- cópia combinada: material confeccionado em 2000 no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira a partir do contratipo de imagem confeccionado no mesmo período, em estado mediano de conservação;

- bandas de legendas em inglês e francês: materiais feitos na Labocine em 2000 para projeto patrocinado pela Secretaria do Audiovisual e União Latina.

O primeiro passo de uma restauração é a análise e comparação dos materiais (figura 2.16).

Figura 2.16: Análise de diferentes materiais de *O padre e a moça* na mesa comparadeira

Fonte: Documentação do projeto

Por conta dos artifícios utilizados durante a intervenção de 2000, que gerou um máster com problemas de definição, conforme expusemos anteriormente, o material escolhido como base para a restauração digital foi o negativo original de imagem, ainda que em péssimo estado de conservação. Se cinco anos antes alguns rolos já não foram duplicados devido à deterioração, com alguns anos a mais a situação se mostrou ainda pior. Foram feitas diversas tentativas, mas alguns trechos com encolhimento acentuado realmente não conseguiram ser processados durante o escaneamento por conta da deterioração físico-química do suporte. Portanto, a supervisora do laboratório da Cinemateca Brasileira decidiu duplicar novamente esses trechos, pois optou-se por não utilizar o máster de 2000 devido a todos os problemas já apontados. Diversos testes foram realizados, e os trechos problemáticos foram duplicados para um máster em filme virgem Kodak 2366²²³ de suporte em poliéster transparente. Entretanto, durante o processo de escaneamento, um outro problema foi detectado: o equipamento não estava processando adequadamente os novos trechos, as altas luzes (detalhes nas luzes brancas) não estavam sendo captadas corretamente. Os técnicos da Teleimage insistiam que o material estava sem definição nas altas luzes. Os trechos foram então analisados minuciosamente, projetados em outros equipamentos, visionados por outros profissionais como Johan Prijs e os detalhes,

²²³ O filme para duplicação positiva Eastman 2366 (35mm) é um filme duplicador de baixa velocidade da Kodak, com base transparente de poliéster, destinado à confecção de másteres em preto e branco.

segundo Patricia de Filippi, estavam todos lá. Após bastante reflexão, recordou-se do fato de que o único título que tinha se utilizado de um máster de imagem em preto e branco com base transparente até então tinha sido *O padre e a moça*, mais nenhum outro. O filme que utilizou o máster de imagem como base para o escaneamento tinha sido um filme colorido, *Aleijadinho*, cuja base não é transparente, mas alaranjada. Os demais títulos partiram todos de outros elementos. O mistério pôde então ser decifrado: o problema era a base transparente e não o material em si. Partiu-se então para a confecção de um máster destes trechos em filme virgem pancromático 5234²²⁴ – suporte usado para confeccionar contratipo, com base “azul”, segundo Patricia de Filippi. No caso, a base “azul” (figura 2.17) resolveria o problema no escaneamento causado pela base transparente (figura 2.18).

Figura 2.17: Material negativo de *O padre e a moça* onde pode ser visualizada a base “azul” do suporte, mas que pela definição utilizada pela Kodak é cinza

Fonte: Documentação do projeto

²²⁴ O filme pancromático Eastman 5234 tem um alto grau de nitidez e é destinado, originalmente, para duplicações negativas, e a sua base é de acetato de celulose. Patricia de Filippi o utilizou para uma duplicação positiva, realizada durante o processamento laboratorial. No manual da Kodak o material é definido com tendo uma base cinza, e não azul, conforme dito pela técnica. Fonte: https://125px.com/docs/motionpicture/kodak_2018/5234_Ti0147.pdf, acesso em 20/11/2019.

Figura 2.18: Material com base transparente do lado esquerdo e material com base cinza do lado direito (parte superior antes da emenda)

Fonte: Documentação do projeto

Abaixo listaremos as matrizes de escaneamento de cada rolo de *O padre e a moça*, visto que tal fato trará consequências para o processo de restauração digital e para a análise aqui proposta:

- rolo 1: negativo original de imagem, com encolhimento de 1,3% a 1,85 % e nível de acidez 3, fungos e marcas de grifa;
- rolo 2: negativo original de imagem, com encolhimento de 1,6% a 1,8 % e nível de acidez 3, riscos acentuados e abaulamento;
- rolo 3: máster de imagem em 5234 e trechos do negativo original de imagem, com encolhimento de 0,86% a 1,8% e nível de acidez 3, marcas de grifa, abaulamento, ressecamento e transferência de brilho, sendo que os últimos 30 metros, em suporte Gevaert Belgium, estavam afetados por fungos, com a imagem muito sulfurada e metalizada;
- rolo 4: negativo original de imagem, com encolhimento de 1,6% a 1,8 % e nível de acidez 3, manchas de fungo, marcas de grifa e abaulamento;
- rolo 5: máster de imagem em 5234 e trechos do negativo original de imagem, com encolhimento de 1,3% a 1,6 % e nível de acidez 3, com riscos e ressecamento acentuados;

- rolo 6: negativo original de imagem, com encolhimento de 1% a 1,5 % e nível de acidez 3, manchas de fungos, desprendimento de emulsão nas bordas;
- rolo 7: máster de imagem em 5234. O contratipo de imagem que deu origem a esse material estava com muitos riscos já incorporados fotograficamente (figura 2.19), com encolhimento de 0,5 % e nível de acidez 1;

Figura 2.19: Reprodução em vídeo de uma imagem do rolo 7, com manchas intensas e muitos riscos já incorporados fotograficamente

Fonte: Documentação do projeto

- rolo 8: negativo original de imagem, com encolhimento de 0,8% a 1 % e nível de acidez 3, riscos, abaulamento e cristalização acentuados, metalização e sulfuração em estágio inicial, desprendimento de emulsão, trechos de contratipo de imagem de 2000 (somente para o trecho com desprendimento de emulsão) e máster de imagem em 5234;
- rolo 9: negativo original de imagem e máster de imagem em 5234, com encolhimento de 0,3% a 0,8 % e nível de acidez 3,
- rolo 10: negativo original de imagem, com encolhimento de 1,5% a 2,3 % e nível de acidez 3, contratipo de imagem feito em 2000 e máster de imagem 5234. O último plano e os créditos finais eram do suporte Gevaert (figura 2.20) e apresentavam encolhimento de 2,3%, nível não suportado pelo equipamento; por isso, o trecho foi separado do rolo e substituído pelos outros materiais (figura 2.21).

Figura 2.20: Trecho bastante deteriorado do negativo em suporte Gevaert Belgium

Fonte: Documentação do projeto

Figura 2.21: Plano anterior da mesma sequência da figura 18 com material Kodak

Fonte: Documentação do projeto

De acordo com o detalhamento do estado de conservação dos materiais acima, podemos confirmar que as matrizes utilizadas para o escaneamento apresentavam danos diversos ocasionados pela deterioração físico-química, sobretudo o negativo original de imagem, o que ocasionará uma miríade de problemas durante a restauração digital e que demandará soluções específicas, como, por exemplo, para trechos com estriamento de emulsão (figuras 2.22 e 23).

Figura 2.22: Trecho do negativo com estriamento de emulsão

Fonte: Documentação do projeto

Figura 2.23: Detalhe de material positivo cuja fonte de duplicação apresentava estriamento de emulsão

Fonte: Documentação do projeto

O avançado grau de deterioração das matrizes implicou em acertos na metodologia antes mesmo do processo de restauração digital de fato ser iniciado, conforme explicitado anteriormente. E embora essa operação esteja presente no projeto como um todo, no restauro de *O padre e a moça* será particularmente constante. Importante observar que um título que havia sofrido duas intervenções anteriores, a primeira mais próxima de uma duplicação

emergencial e a segunda já com ações que a caracterizam como uma restauração, se configurou como um dos títulos mais complicados de todo o projeto.

De acordo com a metodologia adotada no projeto, a marcação de luz era realizada antes do processo de escaneamento. O mesmo técnico da Teleimage participou dessa etapa ao longo de todo o projeto, acompanhado por Antonio de Andrade e pelo diretor de fotografia do filme, Mário Carneiro, sendo que o trabalho durou cerca de quatro dias. Segundo Alice (2007), as abundantes dúvidas surgidas durante a marcação de luz do filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*, restaurado durante a primeira etapa do projeto, fizeram com que estabelecessem um procedimento padrão: a operação seria analisada tanto por Johan Prijs, supervisor de imagem, como também por Patricia Filippi, supervisora da restauração, e a própria Alice de Andrade. Alice frisa que por diversas vezes as sugestões de intervenção dos operadores, como ocultar entradas de luz na câmera ou marcar a luz usando máscaras, foram recusadas. Johan Prijs era o mais radical da equipe em termos de procedimentos éticos, pois ele defendia a manutenção de todas as características (e problemas) originais dos materiais, mesmo que a eventual ‘melhora’ ou ‘correção’ pudesse contribuir para intensificar a fruição estética do filme. Alice conta, por exemplo, que antes da chegada de Johan, no curta *A linguagem da persuasão*, foi apagado um longo fio de cabelo na testa da atriz quando esta estava enquadrada em close-up. Alice acredita que, neste caso, embora o cabelo estivesse no material original, seu apagamento teria sido benéfico para o filme.

Após o escaneamento, as cenas eram divididas entre os restauradores de modo que fosse mantida a integridade das sequências, ou seja, um mesmo técnico trabalhava com o mesmo trecho do filme. Segundo Renata Borghini²²⁵, que se tornou supervisora do seu turno, esse procedimento foi implementado após algum tempo e se mostrou mais produtivo, pois caso fosse verificado algum erro ou problema, era possível identificar o profissional que havia realizado a restauração do trecho para compreender o que havia acontecido e corrigir o direcionamento. Antes, as sequências eram distribuídas aleatoriamente, o que dificultou o andamento do trabalho.

Outro fator a ser destacado é a formação dos operadores das estações de restauração de imagem que atuavam na Teleimage. Diferentemente da formação dos técnicos de laboratórios cinematográficos analógicos, profissionais experientes que conheciam bem os processos

²²⁵ Em entrevista já citada.

tecnológicos e as questões históricas relacionadas ao artefato fílmico, a equipe dos restauradores digitais, bastante jovem, não tinha ideia de quem era Joaquim Pedro de Andrade, a estética de seus filmes ou o período histórico no qual estava inserido. Em suma, não tinham a menor proximidade com a filmografia do cineasta e a produção cinematográfica brasileira em geral, com raras exceções²²⁶. Também desconheciam questões técnicas relacionadas à formação da imagem no meio fotoquímico ou à tecnologia do cinema. Sabiam operar o *software* de restauração com destreza e só. Conforme relatado por Renata, a grande maioria encarava esse trabalho como uma porta de entrada para ingressar no setor de efeitos especiais ou de pós-produção da empresa, sem nenhuma pretensão de seguir na área ou aprofundar os conhecimentos sobre restauração audiovisual. Esse perfil dos restauradores digitais, cuja experiência se limita a operar o *software* de restauração permanece até hoje em alguns laboratórios comerciais, embora um trabalho de restauração cuidadoso em nada se assemelhe a uma atividade de cunho industrial, ainda que o termo “filme restaurado” venha sendo utilizado de forma equivocada há tempos. Certamente essa falta de formação dos profissionais pode acarretar consequências indesejáveis. No mínimo, problemas de comunicação em relação à especificidade fílmica, como foi o caso, por exemplo, dos estúdios Trama, citado anteriormente. Entretanto, em um projeto como o do Joaquim Pedro, realizado em parceria com a Cinemateca Brasileira e com uma coordenação atenta e rigorosa, tal fator parece não ter ocasionado grandes problemas, salvo, porventura, algum atraso. Ainda assim, o estabelecimento de um diálogo mais consistente com os restauradores digitais poderia ter trazido benefícios para o processo, visto que eram eles que lidavam com os materiais e seus problemas no meio digital cotidianamente e poderiam aportar soluções oportunas caso tivessem uma visão mais ampla sobre o trabalho. Essa questão é um tópico a se pensar detidamente por todos os profissionais que atuam na área de restauração audiovisual, principalmente por conta da utilização massiva, praticamente incontornável, da tecnologia digital em processos de restauro.

Por outro lado, a supervisora do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira e sua equipe também aprenderam sobre as características específicas do digital, como, por

²²⁶ Durante o período do I Estágio em Restauração Digital, sempre que tinha oportunidade, questionava os operadores se eles sabiam quem era Joaquim Pedro, se já tinham assistido ao filme no qual estavam trabalhando ou se conheciam e/ou assistiam cinema brasileiro, e as respostas, em todas as ocasiões, eram negativas. Alguns demonstravam interesse momentâneo, mas nada mais que isso. Renata Borghini, que entrou na Teleimage como operadora do *software* de restauro, passou a supervisora e depois foi coordenadora do Departamento de Restauração, foi uma exceção, tendo inclusive participado do estágio justamente para compreender melhor o trabalho que estava exercendo e aprofundar seu conhecimento. Permaneceu na Teleimage até a empresa desativar o Departamento de Restauração em 2015.

exemplo, a dimensão de alguns tipos de problemas ocasionados pela deterioração, que, segundo Patricia de Filippi, passaram a impressão de serem maiores do que realmente eram. As decisões tomadas durante a restauração de 2000, embasadas em escolhas asseguradas pelas características do meio fotoquímico, tiveram que ser revistas quando transpostas para o meio digital, como já apontado. O que pareceu adequado para um resultado final que iria ser exibido em 35 mm, com toda a peculiaridade da projeção fílmica em película, isto é, uma certa instabilidade e oscilação próprias do suporte, não serviu para o digital. Afinal, o filme em película é um artefato com concretude física passando por mecanismos diversos de maneira analógica, o que acaba resultando em uma fruição específica, sobretudo da imagem e seus possíveis defeitos. No digital, por conta, por exemplo, da maior estabilidade na projeção, visto que consiste de um arquivo digital codificado em uma cadeia de bits sendo reproduzido digitalmente, a formação da imagem (e dos sons) é diferente, o que resulta em um outro tipo de experiência sensorial. Uma mancha causada pela cristalização do suporte, por exemplo, tem outra dimensão visual na projeção digital e parece destoar da própria natureza do meio. E como o filme *O padre e a moça* era um dos títulos mais deteriorados da filmografia de Joaquim Pedro, esses problemas representaram um grande desafio, mesmo com toda a potencialidade das ferramentas digitais.

Outro exemplo sobre as dificuldades da transposição para o meio digital aconteceu em um rolo da matriz de escaneamento que apresentava problemas de estabilidade. Duas cenas tinham sofrido “exposição dupla ou tripla” (figura 2.24) durante a filmagem. O erro foi confirmado pela projeção do trecho, mas quando transferido para o ambiente digital, o que era um problema se transformou numa “aberração”, segundo as palavras de Alice: Helena Ignez parecia ter vários narizes e bocas. Segundo Alice, o gerente técnico da Teleimage argumentou que a imagem deveria ser deixada como estava, porque “era um defeito do original”. Segundo as balizas éticas do projeto de restauração, a argumentação estava correta. Entretanto, a imagem digital resultou em uma experiência visual totalmente diferente. Resolveu-se enviar o trecho para a França para ser digitalizado em outro tipo de *scanner*, o Sacha, do Archives Françaises du Film, que possibilitava que o material fosse escaneado quadro a quadro. Esperava-se que, ao suprimir a necessidade de estabilização, o defeito fosse preservado como era originalmente. As imagens geradas permitiram a análise do problema de forma mais detalhada, procurando identificar quais eram os fotogramas com mais problemas de exposição. Correções foram feitas no software Diamant, onde buscou-se a interpolação dos fotogramas, e o resultado acabou

sendo bastante superior ao alcançado pela Teleimage. O material retornou ao laboratório brasileiro para ser retrabalhado de acordo com os parâmetros indicados pela equipe de restauração digital da instituição francesa, o que resultou em uma solução adequada para um problema de difícil equação (figura 2.25).

Figura 2.24: Plano com problema de exposição²²⁷

Fonte: Documentação do projeto

²²⁷ O tamanho e a qualidade da reprodução não permitem que o problema seja visualizado claramente, mas é possível notar um certo desfoque na imagem, sobretudo na figura da Helena Ignez, a tal “dupla exposição”, o que não notamos na imagem seguinte.

Figura 2.25: Mesmo plano corrigido

Fonte: Documentação do projeto

Conforme explicitado nos aspectos gerais do projeto de restauração, após o escaneamento as imagens eram divididas entre a equipe de restauração e passavam pelo tratamento digital em estações equipadas com Combustion e Nucoda (figuras 2.26 e 27).

Por conta da intervenção digital excessiva, realizada na tentativa de minimizar os rastros deixados pelos danos físico-químicos nas matrizes do escaneamento, foram causados muitos “ruídos digitais” e Patricia de Filippi declarou²²⁸ que foi necessário “voltar atrás”, visto que o limite de manipulação tinha sido ultrapassado. A profissional frisa que as escolhas foram feitas somente após a projeção digital do material restaurado, rolo a rolo, em tela grande, pois é difícil mensurar a qualidade do resultado em uma pequena tela de computador e a partir de sequências isoladas.

²²⁸ Na citada entrevista de novembro de 2006.

Figura 2.26: Fotograma com desprendimento de emulsão (no centro da imagem) de *O padre e a moça* na estação Nucoda

Fonte: Documentação do projeto

Figura 2.27: Fotograma com desprendimento de emulsão (na porção superior esquerda) de *O padre e a moça* na estação Nucoda

Fonte: Documentação do projeto

O rolo 7 foi um dos mais problemáticos, devido à incorporação da deterioração à fotografia (conforme figura 2.19 mostrada anteriormente). Por conta disso, tentou-se localizar outros materiais que pudessem ter tido como origem outra matriz para essa parte que não o respectivo rolo. Foram localizados dois materiais na Cinemateca de Cuba, um contratipo de imagem e uma cópia; no entanto, os materiais também estavam em mau estado de conservação e não puderam ser utilizados.

Em relação ao som, a metodologia aplicada, conforme apresentado anteriormente, se iniciava pela seleção dos melhores materiais positivos para servir de base para a restauração digital do som. Caso não fossem localizados, materiais negativos eram escolhidos e, então, positivos eram confeccionados no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, após a realização de testes com densidades diferentes até ser decidido qual seria a mais adequada. O material então era transcrito e tratado nos estúdios de som, respeitando-se as características originais da época e a especificidade dos materiais.

No caso de *O padre e a moça*, já havia sido feita uma intervenção anterior em 2000, como vimos. Apesar da restauração anterior já ter sido digital, os resultados foram revisados e uma nova intervenção foi considerada necessária. Henry Dupont, supervisor da restauração sonora, realizou alguns ajustes em julho de 2006. Patricia de Filippi e Alice de Andrade ouviram os materiais sonoros confeccionados anteriormente e os oriundos da nova revisão feita por Dupont nos estúdios de José Luiz Sasso²²⁹. Além destes materiais, outros foram consultados, como os que deram origem à primeira intervenção, ou seja, as cópias das Cinematecas Francesa, Portuguesa e Brasileira. Quando se ouviu o som óptico restaurado na primeira intervenção digital, que estava em uma fita beta de referência, junto com o som das cópias que serviram de matrizes, notou-se que havia uma distorção sonora que não estava presente em nenhuma das fontes. Também foi ouvido o material revisado por Dupont e constatou-se que de fato estava diferente do som restaurado anteriormente.

Patricia e Sasso já haviam realizado testes anteriores com o negativo óptico que foi confeccionado em 2000 para compará-lo com o som das matrizes, e o que foi pressentido antes confirmou-se nesse momento: o som restaurado apresentava artefatos digitais, que são criados pelo sistema durante o processo de correção quando características são erroneamente

²²⁹ Essa audição gerou um documento, o “Relatório de escuta do som de *O padre e a moça*”, datado de 19/09/2006. O documento é parte integrante da documentação do projeto, e foi uma das principais referências para a análise da restauração digital do som do filme apresentada neste trecho.

interpretadas como dano ou erro gerando distorções. O artefato digital causa uma alteração indesejada ou não intencional nos dados digitais, seja áudio ou imagem, e é uma característica deste tipo de tecnologia com a qual tem que se lidar constantemente nestes processos. As matrizes apresentavam uma espécie de chiado de fundo, típico para os padrões sonoros da época, e a manipulação digital acabou exacerbando tal ruído. Uma nova intervenção foi feita com o intuito de minimizar o chiado, mas sem manipulação excessiva a fim de não criar de artefatos digitais, o que, segundo Sasso²³⁰, era absolutamente possível, além da manutenção das características sonoras o mais próximas possíveis dos materiais originais.

Alice (2007) declara que em relação à restauração do som foi impossível utilizar os mesmos critérios éticos adotados para as intervenções na imagem. Por um lado, porque restauração visa dar uma nova existência a um filme e um som ruim compromete essa possibilidade, podendo até mesmo perturbar mais que uma imagem deteriorada. Por outro lado, a qualidade do som dos filmes da época foi muito marcada por um conjunto de precariedades durante a produção que resultava em diálogos incompreensíveis e sons desagradáveis, e segundo Alice, difíceis de serem suportados por audiências contemporâneas. Por conta disso, no trabalho com o som admitiu-se algum tipo de melhoria em relação aos originais, evitando-se, porém, qualquer tipo de distorção. Ou seja, optou-se por priorizar a fruição estética.

Uma imagem em película e uma imagem digital nunca serão idênticas, mas sempre uma aproximação. Os sais de prata que constituem uma imagem impressa fotoquimicamente em filme se organizam em um sistema caótico de cristais, com formas e dimensões variáveis. Os pixels que formam uma imagem digital compõem um sistema de elementos idênticos, organizados de maneira ordenada em uma manifestação precisa. Ambas os suportes têm a capacidade de reproduzir imagens com muita precisão, entretanto, se utilizam de formas de representação completamente diferentes. Porém, segundo Alice de Andrade (2007), o processo de reprodução das imagens digitais em filme não foi exato, ao menos na época da realização do projeto. Para imprimir um longa-metragem, por exemplo, levava-se mais de uma semana. Cada equipamento (a Teleimage possuía dois da marca Celco) tem calibragem de fábrica para receber determinados tipos de emulsão. A escolha da emulsão, portanto, é decisiva para se obter o resultado planejado. E Alice ressalta que havia uma maior complexidade para a impressão de filmes preto-e-branco, como é o caso de *O padre e a moça*. Os testes e ajustes do equipamento

²³⁰ Conforme documento mencionado na citação anterior.

duraram cerca de um mês e meio antes de ser possível imprimir o primeiro título do projeto em p&b. Ainda assim, geralmente as impressões tinham que ser refeitas para dar conta das especificidades de cada filme.

Os materiais resultantes da restauração digital de *O padre e a moça* foram novas matrizes de preservação e difusão em película 35mm: um novo negativo original de imagem impresso a partir do material restaurado digitalmente, assim como o negativo de som, e cinco cópias, sendo uma de preservação, uma de difusão, e as três restantes com legendas em espanhol, francês e inglês. Os materiais foram depositados em diferentes arquivos audiovisuais: os elementos de preservação se encontram armazenados na Cinemateca Brasileira, e as cópias no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, com exceção da cópia com legendas em francês, depositada na Cinemateca Francesa, e a cópia de preservação sem legendas, que encontra-se na Cinemateca Portuguesa. Além dos materiais em película, as matrizes digitais também foram armazenadas para fins de preservação em fitas LTO 3. Optou-se por guardar o material escaneado já com a marcação de luz, mas sem as intervenções digitais, e também o material após a restauração, no formato DPX 10 bit log, além do som restaurado digitalmente, em discos magnético-ópticos (MO disks). Para fins de difusão digital, foram armazenados em fitas HDCam SR.

A análise da restauração digital da obra de Joaquim Pedro se pautou pela metodologia já empreendida quando da análise de *O ébrio* no capítulo anterior, isto é, por premissas históricas e estéticas. Buscamos compreender o contexto de produção do filme e as escolhas estéticas postas em execução, e como essas características implicaram no processo de restauração digital do título, incluídas também as consequências das intervenções anteriores. Para tanto, foi necessário entendermos onde esse restauro estava inserido, ou seja, no projeto de restauração digital da filmografia completa de Joaquim Pedro de Andrade e, antes disso, a conjuntura histórica que possibilitou a realização de um projeto pioneiro deste porte, transformando o início dos anos 2000 em um marco para a restauração audiovisual no Brasil.

2.2.4. Uma possível dinâmica de reavaliação da obra

2.2.4.1. Os resultados alcançados pelo projeto

O projeto de restauração digital da obra de Joaquim Pedro de Andrade, tanto por seu caráter pioneiro na utilização da tecnologia 2K no Brasil quanto pela envergadura da empreitada – a restauração de 14 títulos de uma única vez – pode ser considerado um caso único e, apesar dos problemas e acertos de metodologia que um projeto dessa dimensão impõe, extremamente bem-sucedido. A tecnologia digital, conforme pudemos observar, trouxe desafios e exigiu adequações nos procedimentos de trabalho, mesmo para profissionais com experiência na área de restauração. Tendo sido um projeto capitaneado por uma produtora, no caso, a Filmes do Serro, a parceria com uma das mais relevantes instituições públicas dedicadas à salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro, a Cinemateca Brasileira, e um grande laboratório comercial, a Teleimage, também permitiu a troca e consolidação de conhecimentos e a profissionalização e abertura de mercado para a área de restauração digital.

No que concerne à formação, foi realizado no âmbito do projeto e com financiamento do Programa Ibermedia, o I Estágio em Restauração Digital, que ofereceu bolsas para quatro participantes brasileiros e quatro participantes de outros países latino-americanos (Argentina, Bolívia, Chile e México). Com o intuito de compartilhar a experiência adquirida até aquele momento e mesclando aspectos teóricos e práticos, o estágio aconteceu entre agosto e outubro de 2005, quando o projeto já perfazia quase dois anos e meio. A formação possibilitou que os participantes conhecessem todos os procedimentos adotados durante o processo de restauração da obra de Joaquim Pedro, tanto na Cinemateca Brasileira quanto na Teleimage. O estágio também ofereceu palestras com participantes externos, como a advogada Silvia Gandelman, sobre a questão dos direitos, um distribuidor de cinema, o chefe de financiamento de projetos culturais do Ministério da Cultura, o representante da Dolby no Brasil, o representante da Sony para falar sobre *backups* digitais, entre outros. Ao final do estágio foi realizado um Fórum de Preservação e Restauração de Filmes, entre 14 e 16 de outubro de 2005, na Cinemateca Brasileira, que contou com pesquisadores, cineastas, técnicos e representantes de arquivos audiovisuais, tendo como pauta a preservação, a restauração e a difusão de filmes no Brasil e na América Latina.

Apesar da documentação reunida pela Filmes do Serro, uma das lacunas do projeto foi a ausência de coleta da documentação elaborada pelo Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira. A produtora inclusive havia contratado uma assistente durante o período do estágio para organizar, classificar e analisar a documentação em torno do projeto, cujo objetivo final seria a publicação de um livro, o que acabou não ocorrendo. A organização

acabou por se limitar à documentação fotográfica. Julia Wallmuller (2007) chama a atenção para o papel essencial da documentação de todo e qualquer processo, inclusive a elaboração de uma pré-documentação da restauração:

Antes de qualquer intervenção ser realizada, uma “Pré-documentação” do tratamento deve ser elaborada para apresentar o contexto do projeto e o plano de restauração, os quais são essenciais para documentar o processo de restauração. O contexto esclarece o raciocínio por trás da restauração e seus objetivos, e inclui informações sobre a estrutura do projeto, instituições e indivíduos envolvidos, e o resultado planejado. (WALLMULLER, 2007, p. 7)

Para Wallmuller, essa pré-documentação deveria descrever e discutir toda a metodologia e formas de intervenção possíveis, além da avaliação acerca de seus aspectos positivos e negativos, com justificativas para as intervenções planejadas e as descartadas, além dos aspectos conceituais que embasaram tais decisões. No material reunido a que tivemos acesso, podemos vislumbrar documentos com essas características; entretanto, foram realizados durante o processo, não anteriormente.

Patricia de Filippi estava envolvida em outros projetos de restauração além do de Joaquim Pedro, e, segundo Alice, apesar de os serviços da Cinemateca Brasileira estarem sendo pagos pelo projeto, e de terem sido contratados mais funcionários para o laboratório de restauração a fim de reforçar a equipe, os técnicos acabaram tendo que priorizar as atividades da instituição e não puderam se dedicar tanto ao projeto. Este é um risco em potencial quando um projeto patrocinado – que tem que cumprir prazos definidos e demandas específicas – é realizado no âmbito de uma instituição pública, que, por princípio, deve priorizar as ações internas. Prestar serviços externos requer uma difícil equação para um órgão público com as características iguais aos nossos: harmonizar, no entanto, sem prejudicar as atividades internas, com a prestação de serviços ao público externo.

Alice de Andrade relata que a “documentação da restauração” elaborada pela equipe do laboratório de restauração da Cinemateca Brasileira incluía

listas manuscritas, desenhos mais ou menos compreensíveis, cujo simbolismo variava de acordo com seus autores, sem que os documentos tivessem preocupações de inteligibilidade [...]. As notas básicas de correção diárias estavam espalhadas pelas várias pastas de trabalho dos muitos colaboradores do projeto, embora as opções em cada estágio do processo tivessem sido efetivamente explicadas e rastreadas (ANDRADE, 2007, p. 40).

Ou seja, a documentação parecia servir muito mais ao exercício do trabalho cotidiano do que propriamente a documentar o processo de restauração e as decisões envolvidas. A reunião (e

elaboração) da documentação de um restauro parece ser um grande desafio, pois demanda muita disciplina, como verificamos em relação ao *O ébrio* no capítulo anterior. Embora não tenha sido realizada da forma ideal, segundo os parâmetros preconizados, por exemplo, por Wallmuller (2007), a iniciativa por parte dos idealizadores do projeto foi decisiva para que tenha sido efetivamente reunido um amplo conjunto de importantes registros, que, inclusive, permitiram a elucidação de alguns pontos essenciais de nossa análise.

Cabe destacar que uma falha relevante no que concerne à documentação também foi cometida pelo projeto, que a própria Alice de Andrade (2007) ressalta: os metadados referentes à marcação de luz não foram guardados. O material digitalizado e com a marcação de luz realizada era copiado para uma versão em fita beta digital. Caso alguma parte do trabalho precisasse ser refeita durante o processo, procurava-se repetir a calibragem da luz de acordo com a imagem gravada, plano por plano. Levando-se em conta a perspectiva da reversibilidade de uma restauração, o armazenamento dos dados sobre a marcação de luz representa uma parte importante da documentação do processo. Inclusive por conta da reiterada demanda de alguns profissionais da área, alguns *softwares* de restauração como, por exemplo, o Diamant, passaram a incluir a geração automática do “relatório da restauração” (*restoration report*), com informações sobre quais ferramentas do sistema foram aplicadas a quais partes do trabalho (sequências ou fotogramas únicos), com a possibilidade de inserção de observações do restaurador/operador. Entretanto, na época do projeto, tal opção ainda não era disponibilizada.

Outro problema recorrente para o qual não foi encontrada nenhuma solução ao longo da execução do projeto foi a calibração do projetor digital. Após a aprovação da restauração pelos diferentes setores, o material era assistido em uma sala de cinema comercial com equipamento de exibição digital em 2K. A Teleimage não conseguiu reproduzir os parâmetros indicados pelos fabricantes em nenhum momento, o que causava distorções das mais variadas durante o visionamento do material, sobretudo em relação à tonalidade e densidade fotográficas. Essa ocorrência pode ser explicada pela falta de experiência em lidar com esse equipamento à época: em 2005-2006 a projeção digital ainda estava longe de ser uma realidade.

Especificamente sobre a restauração digital de *O padre e a moça*, visto o precário estado de conservação das matrizes e com a maior parte dos danos já incorporados fotograficamente, o resultado pode ser considerado bastante satisfatório. Em danos dessa natureza, a restauração fotoquímica tem pouca capacidade de atuação, conforme verificado em relação à intervenção anterior, e a utilização da tecnologia digital foi decisiva na recuperação da unidade estética da

obra. Como analisado anteriormente, o contexto de produção do filme e as implicações (e opções) estéticas adotadas geraram um resultado com características imagéticas e sonoras específicas e, por vezes, difícil de ser reproduzido fielmente no universo digital. A fotografia em meios tons e baixas luzes, com alguns trechos com problemas de exposição, e o som, cuja captação e processamento de época reuniam um conjunto de problemas que culminavam em uma qualidade final precária, representaram desafios importantes, tanto em termos técnicos quanto éticos. Sobretudo em relação à restauração de som, a manutenção das características originais se tornou um dilema, visto que a fruição sonora pelo espectador estaria, de certa forma, comprometida, e acabou se optando pela diminuição dos erros do momento de produção. Apesar do projeto se basear em princípios éticos definidos, buscando-se respeitar o que teriam sido as características originais da obra, localizamos uma contradição ética: priorizou-se a fruição estética do som em detrimento dos seus atributos históricos. Conforme aponta Wallmuller (2007, p. 6), “o conceito de restauração eticamente inspirado reivindica a preservação de tais defeitos, enquanto considerações estéticas imploram por sua remoção”. Mas o grande dilema é que essas propriedades da época estavam afetando a leitura da própria obra, equação, portanto, de difícil resolução. Manter o compromisso de somente reduzir os danos e os erros em alguma medida ao invés de removê-los completamente é assinalado por Wallmuller (idem) como uma solução possível. Obviamente que os parâmetros para a diminuição dos erros se basearão em premissas altamente subjetivas do restaurador, mas ainda que não haja respostas definitivas, o importante é que os questionamentos sejam feitos e avaliados e ao longo de todo o processo. Por esse motivo é que a transparência e a documentação das intervenções são vitais, sobretudo em uma operação de caráter subjetivo como essa. Afinal, a discussão ética não pressupõe regras definitivas aplicadas a toda e qualquer situação, devendo ser analisada caso a caso.

Segundo o conceito de pátina em Brandi (2005), que se refere à adição ou remoção de elementos na obra de arte durante o processo de restauração, não há autoridade de uma instância sobre a outra, ou seja, a instância histórica não deve sobrepujar-se à instância estética ou vice-versa, mas o que deve servir de baliza é a instância de maior peso na obra, embora nem sempre o problema se apresente de maneira simples:

E como a essência da obra de arte deve ser vista no fato de constituir uma obra de arte e só em segunda instância no fato histórico que individua, é claro que se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida e se deverá ter o cuidado de apenas, se possível, com a conservação à

parte, com a documentação e com a recordação da passagem histórica que, desse modo, é removida e cancelada do corpo vivo da obra. (BRANDI, 2005, p. 84)

Martin Koerber, curador do arquivo fílmico da Deutsche Kinemathek (Cinemateca Alemã), ao refletir sobre a aplicação da ideia de pátina para o universo audiovisual e, especificamente, para as práticas da restauração digital, conclui que o conceito não se aplicaria ao cinema ou às imagens em movimento.

Algumas pessoas se referem à restauração digital como “limpar” os filmes. [...] O pânico de ser “muito limpo” é tão estranho. Um filme antigo precisa parecer “velho” - estragado e arranhado? Certamente que não, se você souber o que está fazendo na restauração e tiver um bom elemento para imprimir ou digitalizar. [...] Quão limpo pode ficar – quão limpo deve ficar? [...] Os traços de tempo encontrados no filme geralmente não têm muito a ver com o tempo, mas com a falta de tempo gasto para garantir que seus negativos originais sejam mantidos bem e com a falta de tempo para manter limpas as máquinas e os filmes. Muito do famoso “visual do filme” dos filmes mais antigos é apenas um traço de tratamento descuidado que é realmente não intencional e aleatório e, portanto, o contrário de pátina. Projetores sujos causam arranhões nas cópias, projetionistas descuidados garantem que seus pontos de sinalização proeminentes pisquem em um padrão disperso ao longo da última cena de cada rolo - esses traços visíveis de más práticas não são pátina, mas apenas os danos que deveriam, por todos os meios, serem “limpos” (apud ANDRADE, 2007, p. 60).

O caso de *O padre e a moça* se insere nas questões levantadas acima, e a transparência acerca das intervenções no som durante o processo de restauração digital fazem com que sejam categorizadas como plausíveis do ponto de vista histórico e adequadas em relação ao aspecto estético. Dessa forma, acreditamos que, de modo geral, o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, uma das premissas de um trabalho de restauro (BRANDI, 2005), foi atingida satisfatoriamente no título analisado.

2.2.4.2. A recirculação de *O padre e a moça* restaurado

Joaquim Pedro costumava definir *O padre e a moça* como um “filme de negação”²³¹. Essa negação, que deslocaremos para um sentido próximo, o de interdição, parece acompanhar a trajetória da obra desde o início, tanto em relação ao significado dos seus aspectos simbólicos e força estética até a sua concretude material.

Desde o momento de produção, o filme sofreu com ameaças de censura. Mário Carneiro relata²³² que a “reação mineira” à obra foi dura, preconceituosa, principalmente o repúdio da

²³¹ Para um maior desenvolvimento dessa ideia, ver texto de ARAÚJO (2002), in: <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>. Acesso em 2/12/2019 e em ARAÚJO (2013).

²³² A partir de entrevista já citada.

comunidade clerical de Diamantina, que, segundo o fotógrafo, atrapalhou o quanto pôde as filmagens. Ele conta que determinada vez, em um encontro com um promotor público pelas ruas da cidade, a equipe foi diretamente ameaçada, pois o Monsenhor estaria extremamente desagradado com a realização do filme e eles poderiam ser “enquadrados” a qualquer momento. Ao fim, o filme conseguiu ser realizado, mas teria, segundo Mário, levado bastante tempo para ser exibido em Minas Gerais.

Outro momento singular na trajetória de *O padre e a moça* foi na época do seu lançamento: bem acolhido pela maioria da crítica de cinema, o filme foi extremamente mal recebido por um determinado grupo de militantes de esquerda. O interesse do filme em contar uma tragédia amorosa rendeu duras críticas da parte de alguns amigos do Centro Popular de Cultura (CPC), organização associada à União Nacional de Estudantes (UNE), criada em 1962, no Rio de Janeiro, e também pelos integrantes do Cinema Novo ao qual o grupo estava ligado. Entre os debates dos integrantes do CPC houve quem defendesse que Joaquim Pedro deveria ter seus filmes combatidos, que ele era um burguês. Há um caso célebre de uma discussão em que um conhecido ator e dramaturgo, um dos fundadores do CPC, Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), teria dito que os padrões éticos do cineasta eram reacionários, e, portanto, que ele não deveria mais fazer filmes. Além da questão política, de que seria um filme “deslocado de seu tempo”, há a questão da exuberância da fotografia, que parece ter suplantado os outros aspectos estéticos da obra nesse primeiro momento. Por conta de tudo isso, houve um sentimento de recusa de Joaquim Pedro pela obra, a interditando de certa maneira, sendo que a reconciliação teria acontecido somente dezessete anos depois, como já relatamos.

O segundo período de “interdição” do filme pode ser caracterizado pela péssima qualidade das cópias de difusão que circularam nas décadas seguintes. A precariedade dos materiais de exibição não permitia que a potencialidade, sobretudo estética, do filme, pudesse ser apreciada em sua plenitude. Unindo-se a isso a má fama angariada durante a época de lançamento, relegou o filme a uma circulação bastante restrita durante os anos de 1980 e 1990.

Mas a primeira intervenção realizada no início dos anos 2000 coloca a obra em evidência e permite sua redescoberta e reavaliação, que culminará com a recirculação da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade como um todo após o processo de restauração digital. Um exemplo disso é a já citada edição especial da revista eletrônica de cinema Contracampo sobre *O padre e a moça* e as retrospectivas integrais da obra do cineasta tanto no Brasil, como na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2006, quanto internacionalmente, como no Festival

Internacional de Cine Independente, em Buenos Aires, na Argentina; no New York Film Festival, nos Estados Unidos, na Cinemateca Francesa, na Filmoteca Española, em Madri, na Espanha, no Festival Internacional de Cinema de Havana, em Cuba, entre outros. Os filmes foram sendo lançados individualmente em DVD desde 2006, iniciando com *Macunaíma*, e uma caixa de DVDs com a obra completa foi lançada em maio de 2009, com distribuição da Videofilmes. Inclusive em 2018, mais de uma década depois da realização do projeto, foi lançada uma caixa de *Blu-rays* com a obra completa restaurada nos Estados Unidos²³³, pela Kino Lorber.

A restauração digital de *O padre e a moça* possibilitou a recirculação da obra com sua potencialidade artística restabelecida, tanto no formato digital, que inegavelmente facilitou e ampliou a difusão e o acesso ao filme, quanto em seu formato original em película. Permitiu que novos olhares e nova fortuna crítica fosse elaborada sobre ela, que, afastada do acolhimento controverso da época de lançamento, pode ser apreciada por outro viés. Como já vislumbrava Glauber Rocha em crítica de 1966:

O que consagra *O padre e a moça* (e será consagrado cada vez mais, quanto mais se distancie deste tempo confuso de hoje) é justamente sua moderna classicidade: seu ritmo tenso, seus delicados golpes de amor, sua personalidade artística. Porque Joaquim Pedro de Andrade, afirmando seu estilo e negando as teorias que a respeito do seu estilo até mesmo seus amigos mais íntimos fizeram, marca o difícil ponto da autoria cinematográfica. Escolhendo o pior caminho chega ao ponto mágico da criação. (Jornal do Brasil, 14/04/1966).

Dessa forma, ao analisar a restauração digital de *O padre e a moça*, procuramos entender o impacto da utilização da tecnologia digital e suas implicações tanto para o filme quanto para a área no país, a partir de um projeto pioneiro e de grande dimensão como o do Joaquim Pedro de Andrade. Enquanto se restauravam digitalmente somente trechos de filmes, mesmo na Europa, conforme apresentamos, levou-se a cabo, no Brasil, a empreitada de restaurar a filmografia de um mesmo cineasta. O acúmulo de conhecimento e a reverberação gerada permitiram que a restauração de filmes no país alcançasse um outro patamar. No próximo capítulo, a partir da análise da restauração digital de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), buscaremos entender como a consolidação da tecnologia

²³³²³³ No término do doutorado sanduíche, em 30 de janeiro de 2019, realizei um evento no Michelson Theater, no Departamento de Cinema Studies da New York University, sobre a restauração de *O padre e a moça*. O evento contou com a apresentação do professor da universidade e pesquisador de cinema brasileiro Robert Stam e minha, a exibição do filme restaurado e um debate após a projeção com o crítico de cinema Fábio Andrade. O teatro estava lotado e o público recebeu muito bem o filme, tendo se mostrado bastante interessado pela obra e sua restauração.

digital foi absorvida pelo campo, e como um período que parecia tão promissor não passou de um surto momentâneo, ao menos no Brasil.

3. A consolidação da tecnologia digital e a restauração de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)

Do final dos anos 1990 até meados da primeira década de 2000 assistimos à introdução e disseminação da utilização das ferramentas digitais na área de restauração audiovisual. Conforme analisado no capítulo anterior, a tecnologia digital começou sendo empregada, com raras exceções, em casos pontuais, partindo de um custo proibitivo para a grande maioria das cinematecas e arquivos audiovisuais até tornar-se mais acessível a projetos não-comerciais, tornando-se parte integrante do processo de restauro de um filme.

Para Fossati (2018), o período crucial para a consolidação do digital na produção cinematográfica ocorreu entre os anos 1997 e 2007, o que teve influência direta no campo da preservação audiovisual, como veremos adiante. De tecnologia empregada esporadicamente e em domínios específicos a partir do início da década de 1990, como o som, passou a ser utilizada regularmente a partir de 2005, sobretudo por conta da adoção definitiva da intermediação digital durante a etapa de pós-produção²³⁴. Denominação originalmente usada para descrever o processo que começa com a digitalização do filme e termina com seu retorno para película (conhecido como *back-to-film*), ou seja, é um termo que se refere a uma etapa intermediária de pós-produção, quando o material captado e finalizado em película cinematográfica é transferido para o formato digital e depois retorna para o suporte inicial analógico. A intermediação digital ficou associada, sobretudo, ao estágio conhecido como marcação de luz ou correção de cor (*color grading*), embora inclua todas as etapas do processo de pós-produção, inclusive a masterização final de um filme, mesmo quando a obra é captada e finalizada digitalmente.

Entretanto, ainda que as ferramentas digitais tenham dominado a etapa de pós-produção de um filme, durante a primeira década do novo milênio a distribuição e a exibição ainda eram majoritariamente analógicas. Foi a partir da segunda década que a tecnologia digital efetivamente passou a ser utilizada em todas as etapas da produção cinematográfica²³⁵: a

²³⁴ Segundo artigo de John Belton (2008), por volta de 50% dos filmes produzidos em Hollywood passaram por intermediação digital em 2005, aumentando para cerca de 70% em meados de 2007.

²³⁵ O ritmo da substituição pela tecnologia digital se deu de forma diferente, sobretudo em relação à digitalização das salas de exibição nos EUA e Europa, onde ocorreu de maneira mais acelerada. No Brasil, a partir do Programa Cinema Perto de Você, criado pela Ancine e instituído em 2012, iniciou-se o financiamento da digitalização do parque exibidor brasileiro através de uma linha de crédito do Fundo Setorial do Audiovisual. O primeiro edital beneficiou cerca de 750 salas. Fonte: <https://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/>, acesso em 29/02/2020.

captação, a edição e a finalização, a distribuição e a exibição, o que impactou profundamente toda a cadeia do audiovisual, sobretudo a área de preservação, devido, principalmente, à diminuição da manufatura de filme virgem aliada à descontinuidade de produção de alguns materiais²³⁶.

Foi justamente neste período de consolidação definitiva do digital que foi realizada a restauração de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). Iniciada em 2007, estava inserida em um projeto mais amplo de restauração da filmografia do cineasta capitaneado por sua filha Paloma Rocha, chamado Coleção Glauber Rocha. Patrocinado pela Petrobras por meio da Lei Rouanet, o projeto previa, além da restauração dos filmes, a difusão das obras através da exibição dos títulos em salas de cinema e o lançamento em DVD. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* foi o último dos quatro títulos a ser restaurado na primeira etapa do projeto, composta por *Barravento* (1961), *Terra em transe* (1967) e *A idade da Terra* (1980). Concluído em 2008, o processo de restauro da imagem foi realizado em 4K no Laboratório Prestech (Prestech Film Laboratories), em Londres, sob a coordenação de João Sócrates de Oliveira; e a restauração do som foi executada no Brasil no Estúdio JLS, coordenado por José Luiz Sasso.

A restauração da obra levou cerca de 12 meses. O filme havia sofrido uma intervenção anterior, em 1983, de natureza fotoquímica, realizada no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira coincidentemente também por João Sócrates. Os negativos haviam sido perdidos durante um incêndio no Laboratório GTC, em Paris, em junho de 1973, e essa duplicação foi realizada no intuito de confeccionar uma nova matriz de preservação e novos materiais de difusão. Por conta da fotografia altamente saturada, um dos maiores problemas decorrentes da deterioração dos materiais foi o esmaecimento das cores. A duplicação fotoquímica realizada na década de 1980, apesar de ter sido uma estratégia essencial para a melhor conservação do filme a longo prazo, não conseguiu, por conta de limitações inerentes ao procedimento analógico, restituir completamente a já iniciada degradação das camadas de cor apresentada pelos elementos do filme, além de outros danos. Por conta disso, foram as ferramentas digitais utilizadas durante a restauração de 2007 que possibilitaram a restituição da potencialidade visual e sonora da obra. O título se configura como um caso único, porque, apesar de a restauração não ter sido integralmente realizada no Brasil, foi o primeiro filme

²³⁶ A Kodak, por exemplo, descontinuou, somente em 2003, três tipos diferentes de materiais. Fonte: <https://www.kodak.com/en/motion/page/chronology-of-film>, acesso em 20/09/2020.

brasileiro a passar por um processo de restauro com a tecnologia de resolução 4K. Por não poder contar com os negativos originais e ter disponível somente materiais comprometidos em termos cromáticos e sonoros, difíceis decisões tiveram que ser tomadas ao longo do processo e soluções inventivas tiveram que ser experimentadas.

Neste capítulo, a partir da análise da restauração de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, pretendemos verificar de que forma a tecnologia digital pode atuar em materiais com deterioração cromática e com fotografia altamente saturada, permitindo o restabelecimento da integridade estética da obra ao mesmo tempo que são mantidas as características históricas do período em que foi a obra realizada. Também buscaremos compreender se a realização da restauração em um contexto histórico diverso, ou seja, com a tecnologia digital completamente incorporada às práticas da atividade, demonstrou-se diferenciado em alguma medida. E, além disso, se a execução do processo em um laboratório estrangeiro – ainda que coordenado por um profissional brasileiro – apresentou distinções em relação aos laboratórios brasileiros e aos resultados alcançados. .

Dessa forma, procuraremos entender os impactos para a restauração de filmes no Brasil da realização de um processo com essas características para, e como a área absorveu a consolidação definitiva da tecnologia digital. Devido a essas questões, será necessário analisarmos a conjuntura histórica do campo nesse momento, especialmente o contexto brasileiro. Tentaremos compreender quais os motivos da derrocada, em pouco mais de uma década, de um mercado aparentemente promissor e em expansão no início dos anos 2000 até o fechamento de laboratórios cinematográficos e/ou seus respectivos departamentos de restauração de filmes em 2015.

3.1. A consolidação da tecnologia digital nas práticas da preservação audiovisual no Brasil

A segunda metade da primeira década dos anos 2000 se inicia com um evento bastante significativo para a área de preservação audiovisual no Brasil: foi realizado, entre os dias 20 e 29 de abril de 2006, na Cinemateca Brasileira, o 62º Congresso Anual da Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF), com o tema *O futuro dos arquivos de filmes no mundo do cinema digital: arquivos de filmes em transição*. O evento contou com a participação de mais de 250 profissionais da área e interessados, e foi considerado o primeiro grande congresso da Federação do século XXI. No editorial, chamado *Spirit of the times*, do número

71 do *Journal Film Preservation*²³⁷, que contou com artigos sobre o encontro em São Paulo, Robert Daudellin expressa a relevância do congresso realizado no Brasil:

O filme está mudando. A comunidade de arquivos de filmes também está mudando - até um pouco mais rápido depois da 62ª Assembleia Geral Anual da FIAF, em maio passado [sic] em São Paulo. Aproveitando a energia do ambiente de um dos países de mais rápido crescimento e mais ambiciosos do mundo, os mais de 200 arquivistas de cinema reunidos na Cinemateca Brasileira esboçaram uma agenda que deve servi-los bem pelos próximos cinco anos²³⁸. (*JOURNAL OF FILM PRESERVATION*, 2006, n.p)

O Simpósio Técnico, que abordou questões técnicas e éticas relacionadas ao tema principal do Congresso, foi um dos grandes destaques da programação. No texto de apresentação, podemos notar a preocupação diante da disseminação da tecnologia digital nas práticas dos arquivos de filmes e a convocação à reflexão:

A ética e a tecnologia se deparam mais uma vez em nosso mundo. Dentro de poucos anos, dez no máximo, os cinemas exibirão imagens digitais em projetores digitais e filmes, se ainda existirem. Os arquivos de filmes precisam se planejar para enfrentar essas mudanças, algumas das quais resultarão em saídas desconhecidas até o momento. Espera-se que os arquivos não se transformem em instituições "mortas", mas que continuem a guardar, restaurar e dar acesso a esse novo modelo de cinema e suas interrelações com os mercados de vídeo e outras mídias (DVDs, periféricos), agora tão interligados que é preciso redescrevê-los ano após ano. (*CATÁLOGO DO 62º CONGRESSO DA FIAF*, 2006, p. 14)

O Simpósio, cuja organização geral foi de Alfonso del Amo, coordenador da Comissão Técnica da FIAF, e Paul Read, membro da Comissão, ocorreu nos dias 24 e 25 de abril no Cinesec, visto que a cabine de projeção da sala maior da Cinemateca Brasileira ainda não estava preparada para projeções simultâneas em película e digital como o programa requeria. Os temas abordados giraram em torno da tecnologia digital, envolvendo assuntos relacionados à projeção, intermediação digital na pós-produção e preservação digital de longo prazo. Além disso, na tarde do primeiro dia aconteceu o *The Reel Thing*²³⁹, simpósio com curadoria de Grover Crisp e Michael Friend, dedicado principalmente à discussão sobre questões atuais e experiências

²³⁷ O *Journal of Film Preservation* é um periódico publicado duas vezes por ano pela FIAF, abordando discussões gerais e especializadas sobre todos os aspectos teóricos, técnicos e históricos das atividades de preservação audiovisual. Lançado em 1972 sob o título *FIAF Information Bulletin*, após 46 edições e uma trajetória de adensamento e alcance dos artigos publicados, passa a se chamar *Journal of Film Preservation* em 1993.

²³⁸ Participei do 62º Congresso da FIAF e pude presenciar o clima amistoso entre os participantes e a ótima organização do evento. Tal fato que não se repetiria quando da minha participação no 64º Congresso, realizado em Buenos Aires, na Argentina, que teve diversos contratemplos dos mais variados tipos.

²³⁹ *The Reel Thing* passou a ser um evento anual a partir de 2008, realizado em Los Angeles. Além disso, também acontece conjuntamente com a Conferência Anual da AMIA (*Association of Moving Image Archivists*).

práticas da restauração de filmes. Entre os trabalhos, a única brasileira a se apresentar foi Patricia de Filippi, com o tema *Restauração digital na Cinemateca Brasileira*²⁴⁰.

A realização de um Congresso Anual da FIAF com a temática digital demonstrou a urgência da discussão e reflexão sobre os impactos causados (e os vindouros) nas práticas dos arquivos de filmes e o necessário planejamento para o futuro. Ter sido realizado na Cinemateca Brasileira manifestou o respaldo político da instituição entre seus pares, e confirmou o momento benéfico que a área de preservação audiovisual vinha atravessando no Brasil desde o início dos anos 2000.

Em termos de organização do setor, dois fatos importantes também aconteceram em 2006: o primeiro foi a criação do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais, o SiBIA, como desdobramento de dois projetos desenvolvidos pela Cinemateca Brasileira: o Censo Cinematográfico Brasileiro e o projeto Prospecção e Memória. O SiBIA, proposto pela Secretaria do Audiovisual do então Ministério da Cultura e coordenado pela Cinemateca Brasileira, era um programa que visava estabelecer uma rede de instituições dedicadas à preservação audiovisual em todo o Brasil. Realizou dois encontros nacionais, em 2008 e 2009, e chegou a contar com a participação de mais de trinta instituições. Apesar de não ter sido extinto oficialmente, o programa se desarticulou após a saída de Carlos Roberto de Souza da coordenação, em 2011, e nenhum outro encontro foi realizado.

O segundo fato relevante foi a criação da Mostra de Cinema de Ouro Preto, cuja temática é dedicada ao patrimônio audiovisual e onde acontecem os encontros anuais da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA)²⁴¹ desde que foi criada, em 2008. A CineOP vem se consolidando como um dos principais fóruns de discussão e encaminhamento de reflexões e ações para a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro, incluídos debates conceituais e técnicos sobre os impactos e a utilização da tecnologia digital²⁴². Citar a criação

²⁴⁰ A Cinemateca Brasileira não possuía estações de computadores com softwares de restauração digital neste momento. Esta época corresponde justamente ao período em que estava sendo realizado, entre outros projetos, o do Joaquim Pedro de Andrade, conforme apresentado no capítulo anterior. Não foram localizados registros sobre o conteúdo da apresentação realizada por Patricia de Filippi.

²⁴¹ A ABPA é uma associação formada por profissionais ligados à preservação audiovisual no Brasil, pesquisadores, educadores, técnicos e estudantes.

²⁴² Entretanto, existe uma questão delicada que vale a pena ser ressaltada: ao mesmo tempo que o evento viabiliza, sobretudo em termos financeiros e de logística, o encontro dos membros e as assembleias anuais da ABPA, a Associação fica condicionada às escolhas da curadoria e aos espaços de programação disponibilizados de acordo com a estrutura geral da Mostra, organizada por uma empresa privada, a Universo Produção. A despeito do cenário desolador que se vislumbra para o setor cultural nos próximos anos, acreditamos que a busca por autonomia e pela autossustentabilidade de suas ações são diretrizes a serem buscadas pela ABPA.

da Associação é necessário, pois ela acabou por se constituir como uma voz independente importante no diálogo com o governo federal em relação à construção de políticas públicas para o setor.

Um outro fator que ganhará força neste período é a abertura de departamentos dedicados à restauração de filmes dentro de laboratórios comerciais de pós-produção e finalização, como é o caso dos Estúdios Mega e da Teleimage, ambos em São Paulo, e da Labocine, no Rio de Janeiro. Os Estúdios Mega, inclusive, foi parceiro no projeto Coleção Glauber Rocha, tendo realizado a restauração dos títulos da coleção, com exceção de *O dragão da maldade*. Foi a empresa que realizou a digitalização de *Deus e o diabo na terra do sol*²⁴³, em 2003, estopim para a execução do projeto mais amplo de restauração da filmografia de Glauber Rocha. A Teleimage iniciou seu Departamento de Restauração com o filme *Pelé eterno* (Aníbal Massaini Neto, 2004), para a correção digital de parte das imagens de arquivo que integram o documentário, que levou cerca de cinco anos para ser concluído por conta do volume do trabalho de pesquisa. Após esse trabalho, a empresa decidiu expandir o setor com o projeto de restauração digital da obra completa de Joaquim Pedro de Andrade, conforme vimos quando da análise do restauro de *O padre e a moça*.

O caso da Labocine foi um pouco diferente em alguns aspectos. Como os dois exemplos citados, o setor de Restauração também se iniciou a partir dos serviços de intermediação digital já oferecidos por essas empresas, que se utilizavam da estrutura existente para servir de base para a inclusão da tecnologia destinada para o restauro digital de filmes. Isto é, *softwares* específicos, computadores com maior capacidade de processamento e servidores com capacidade de armazenamento adequada. Entretanto, ao invés de renomados cineastas do Cinema Novo, cujos filmes foram realizados a partir da década de 1960, a Labocine decide investir na restauração digital de *Bonequinha de seda*, obra realizada em 1936 por Oduvaldo Viana. O fato é que o filme foi produzido pela Cinédia, parceira de longa data do laboratório, como constatamos durante a análise da restauração de *O ébrio* no primeiro capítulo, e este talvez tenha sido o motivo principal para que o laboratório tenha assumido tal empreitada. Além, é claro, da possibilidade de adentrar em um mercado em expansão e com um diferencial em relação às outras empresas: ter como trabalho inaugural a restauração de um filme realizado na década de 1930, ou seja, há quase 80 anos atrás, Mas esse caso modelo levou muito mais tempo

²⁴³ Trataremos desse assunto quando da apresentação dos antecedentes do projeto Coleção Glauber Rocha mais adiante.

que se esperava. A restauração do título, que contou com uma etapa fotoquímica e outra digital, se iniciou em 2006 e levou cerca de sete anos para ser concluída, tanto por conta das interrupções provocadas pelas dificuldades encontradas quanto pelo aporte de investimentos efetuados ao longo do processo²⁴⁴. Diferente dos Estúdios Mega e da Teleimage, a Labocine não contou com a garantia e o volume de recursos de um projeto de restauração composto por vários títulos ou de uma obra completa, como foi com a Coleção Glauber Rocha e com o projeto do Joaquim Pedro, mas sim o restauro de um único título, o que fez com que a empresa contasse com um montante de investimentos menor do que suas congêneres. O que, por fim, representou menos profissionais exclusivamente dedicados ao projeto, menos equipamentos e, por conseguinte, menor velocidade na execução do trabalho. Visto o custo de 100 mil dólares (cerca de 200 mil reais à época), valor bastante reduzido para um trabalho desta envergadura, o esforço foi em certa medida recompensado, tanto pelo custo quanto pela experiência acumulada pelos técnicos ao longo do processo.

Além disso, uma questão importante merece ser ressaltada: o restauro de *Bonequinha de seda* acabou por revelar limitações intrínsecas das ferramentas digitais em relação a um dos grandes problemas apresentados pelos materiais remanescentes: a profusão de riscos e abrasões incorporadas fotograficamente à imagem (conforme figura 3.1). A resposta diante das primeiras etapas de tratamento do material no *software* de restauração Diamant, tanto na modalidade automática quanto semiautomática, foi mínima, visto que a ferramenta não conseguia localizar os problemas pois já faziam parte da imagem, revelando uma limitação inerente a estas formas de dano. Tentou-se interferir de maneira mais drástica e o resultado foi ainda pior, com a criação de inúmeros artefatos e a acentuação de algumas deformações na tentativa de estabilização geral ou parcial dos quadros.

²⁴⁴ Fui coordenadora técnica da restauração do filme junto com Hernani Heffner e acompanhei de perto a empreitada.

Figura 3.1: Imagem com riscos incorporados fotograficamente e outros danos

Fonte: acervo pessoal da autora

Ou seja, no geral, a atuação da ferramenta digital não trouxe resultados significativos para os problemas considerados mais graves e de maior intensidade. Após a exibição de algumas amostras do trabalho e consultas a especialistas em eventos internacionais²⁴⁵, comprovou-se que os procedimentos adotados estavam, a princípio, corretos, e que, infelizmente, a atuação dos *softwares* de restauração nos danos apresentados pelo filme não teria a repercussão desejada, ao menos não na versão em que se encontravam. Dada a particularidade dos danos, se estabeleceu um canal de comunicação permanente entre o laboratório e a empresa desenvolvedora do *software*, a HS-Art, o que viabilizou aperfeiçoamentos específicos para a limpeza dos riscos e arranhões incorporados fotograficamente nas versões posteriores do *software*, ocorrendo até mesmo a vinda de um dos representantes do setor de desenvolvimento e manutenção da empresa ao Brasil, o que contribuiu para uma melhora significativa dos resultados (figura 3.2).

²⁴⁵ Leonardo Puppín, responsável técnico pelo trabalho na Labocine, esteve no National Association Broadcasters Show, nos EUA, em 2008 e eu, como co-restauradora do filme, apresentei as amostras durante o Taller de Altos Estudios sobre Preservación Fílmica, na Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de Los Baños, em Cuba, também em 2008, e no FIAF Summer Restoration School, realizado no laboratório de restauração audiovisual L'Immagine Ritrovata, na Itália, em 2010.

Figura 3.2: Mesma imagem anterior após a restauração

Fonte: acervo pessoal da autora

Este caso é importante ser citado, pois confirmamos que as ferramentas estrangeiras, mesmo as desenvolvidas especificamente para a restauração de filmes, como é o caso do *software* austríaco Diamant, não respondem de forma completamente satisfatória, dada a especificidade dos problemas de deterioração apresentados pelos filmes brasileiros, ainda que riscos e outros danos não sejam exclusividade dos materiais brasileiros²⁴⁶. Por conta disso, parcerias com laboratórios de restauração e fabricantes de *softwares* são importantes, sobretudo para projetos de pequeno porte e com materiais que estejam bastante comprometidos.

Neste sentido, a ideia de se investir em um laboratório de restauração de uma cinemateca é, a princípio, uma opção estratégica, visto que a ótica de um laboratório comercial sempre será direcionada para projetos financeiramente lucrativos. Portanto, a continuação dos investimentos no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira no decorrer da década foi importante, embora tenha gerado conflitos internos, sobretudo em relação a administração do setor. A diretoria-executiva insistia na realização de parcerias e acordos para alavancar e modernizar o laboratório, através de recursos obtidos, sobretudo, pela Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC). No entanto, os acordos eram considerados complicados politicamente, pois demandavam “a definição de prioridades de uso do laboratório e a administração do trabalho

²⁴⁶ Mais detalhes sobre a restauração de *Bonequinha de seda* em Butruce (2019).

diário de uma equipe mista (parte interna, parte externa) que utiliza maquinário e insumos” (SOUZA, 2009, p. 284). Além disso, a concentração de funcionários no setor acabava por gerar desequilíbrios na “distribuição de tarefas para a rotina interna e a demanda externa” (idem). A expressão “modernização tecnológica” será recorrente nos Relatórios de Atividades da instituição nos próximos anos. No relatório de 2006, sublinhamos a seguinte afirmação sobre a atualização tecnológica do setor: “o Laboratório de Restauração passou a exercer plenamente o projeto programado, criando novos caminhos para atender às tendências tecnológicas de mercado e de acesso” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2006, p. 14). Ainda que a atualização tecnológica seja uma questão relevante a ser considerada por um arquivo de filmes, a prioridade de uma instituição com esse perfil é a garantia de conservação, nas melhores condições possíveis, do acervo sob sua guarda. Portanto, se tornar um laboratório “competitivo” aos olhos do mercado deveria ser uma das prioridades, principalmente no âmbito de uma instituição pública? Levando-se em consideração a questão da autossustentabilidade econômica, caso o equilíbrio entre as demandas de trabalho internas e externas fosse atingido, talvez sim, o que implicaria na constituição de uma personalidade jurídica própria para o Laboratório, como parece ter sido pensado durante a realização do projeto do Censo.²⁴⁷

XApesar das divergências internas em relação ao papel e ao espaço do Laboratório de Restauração perante a missão da Cinemateca Brasileira de forma geral, o setor continuará a ter papel central na instituição nos próximos anos. Uma prova disso será a realização do Programa de Restauro de Filmes, aprovado na Lei Rouanet pela Cinemateca Brasileira através da SAC. A princípio, seriam realizadas três etapas, totalizando 10,5 milhões de reais. Acabaram sendo realizadas duas edições, a primeira em 2007, com o custo de 3 milhões; e a segunda em 2009, no valor de 3,5 milhões de reais, ambas patrocinadas pela Petrobras. A responsabilidade pela elaboração do edital e pela execução do programa foi da Cinemateca Brasileira. Segundo o Relatório de Atividades (2006, p. 19), o objetivo seria “proporcionar meios técnicos para a restauração de importantes obras da filmografia nacional, seja do patrimônio cultural sob sua guarda seja de iniciativa de outras instituições ou detentores privados de acervos significativos para [a] memória audiovisual brasileira”. A parte seguinte do texto parece se referir à tecnologia digital, embora não a cite explicitamente: “Essa iniciativa está ligada à preocupação da Cinemateca em contribuir para estabelecer padrões de qualidade dos processos de restauração,

²⁴⁷ Essa discussão foi feita de forma um pouco mais aprofundada no capítulo anterior, nas págs. 118 e 119.

uma vez que as tecnologias atuais têm permitido opções muito diferenciadas, com resultados muitas vezes desiguais”. Além disso, o Programa visava também a “continuidade e aprofundamento” do “aparelhamento” do Laboratório de Restauração. Com isso, conforme o Relatório, estaria “ampliada a capacidade de atender à crescente demanda decorrente da conscientização sobre a necessidade de preservação da memória audiovisual brasileira”. Chamamos atenção para algumas questões problemáticas neste texto: a primeira diz respeito ao restauro “de importantes obras da filmografia nacional”. É requerido, em um arquivo de filmes, que haja um processo curatorial quando da seleção de obras a ser restauradas, mas essa curadoria deve, sempre, estar atrelada a questões de conservação. Ou seja, obras que estejam em risco eminente de desaparecimento por conta de severa deterioração devem ser priorizadas, sobretudo dentro da ótica de uma instituição de preservação de filmes. Essa questão parece ter sido solucionada no texto do primeiro edital, conforme veremos adiante. O segundo ponto se refere a atender a “crescente demanda” por restauração. O Laboratório integra uma instituição de caráter público, pautada por sua missão de salvaguardar o patrimônio audiovisual brasileiro, o que, obviamente, inclui a atividade de restauração. Entretanto, essa afirmação nos leva a crer que a demanda cresceu pelo aumento da conscientização acerca da importância da preservação, ou seja, uma demanda externa, e que, o setor deveria estar pronto para atender. Lindner (2013, p. 160) ressalta: “Faz falta a reflexão sobre a relação entre o público e o privado em um órgão vinculado a um Ministério que defendia explicitamente a construção de uma política *pública* de cultura visando a sociedade como um todo”.

No entanto, apesar do direcionamento do Laboratório revelar, no âmbito geral, uma condução problemática em alguns momentos, uma chamada pública dedicada à restauração de filmes acabou por ser uma ação de bastante relevância visto o estado precário de conservação de boa parte do patrimônio audiovisual brasileiro, fazendo com que seja cumprida a missão principal da Cinemateca Brasileira.

A primeira edição do Programa, cuja convocatória, de abrangência nacional, foi lançada em abril de 2007, contou com a inscrição de 40 projetos, sendo que 18 foram selecionados, 12 longas metragens, 22 curtas metragens e diversos conjuntos de materiais que totalizaram 270 títulos (ver Anexos²⁴⁸). Conforme estipulado pela Convocação, pessoas físicas e pessoas

²⁴⁸ Esse anexo é constituído pela relação dos projetos contemplados e os referidos títulos que passaram por restauração total ou parcial e os que não conseguiram ser restaurados. Esta listagem foi extraída do Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira de 2008.

jurídicas sem fins lucrativos puderam participar da seleção, com exceção das instituições privadas com fins lucrativos. Segundo o Relatório de Atividades (2008), a continuidade de programas como este representava “um importante passo rumo à consolidação de um plano nacional de preservação”. A afirmação é discutível, visto que um plano nacional, enquanto instrumento de política pública, deve ser construído a partir das demandas do conjunto dos arquivos, levando-se em conta suas necessidades e características.

Analisando os dados sobre as inscrições, percebemos que foram recebidas de todas as cinco regiões do Brasil e todas foram contempladas, mas o resultado se concentrou na região Sudeste, de onde foram selecionados 12 projetos (9 de São Paulo e 3 do Rio de Janeiro). Os outros 6 projetos selecionados se dividem da seguinte forma: 1 da região Norte (Pará), 2 da região Nordeste (1 da Bahia e 1 do Ceará), 1 da região Centro-oeste (Mato Grosso do Sul) e 2 da região Sul (Rio Grande do Sul). Ou seja, ainda que todas as regiões do Brasil tenham sido contempladas, o que estava de acordo com uma política de descentralização do governo federal à época, cerca de 67% do total de projetos foram da região Sudeste.

Cada projeto teve como resultado novas matrizes de preservação e cópia de exibição, em 35 ou 16mm, dependendo do formato original do filme. Os materiais em película foram telecinados, sendo 5 deles em formato HD (*high definition*) e o restante em formato SD (*standard definition*) e armazenados em fitas Betacam digital. Posteriormente foram reformatados para arquivos digitais para poderem ter a imagem e o som sincronizados e retornarem para as fitas beta digital para a confecção das matrizes de vídeo e para fitas LTO, onde foram armazenados os arquivos digitalizados. Também foram feitos arquivos Mpeg-2 para gravação de DVDs, sendo que foi feita autoração de conjuntos com vinte mídias cada para a Petrobras, patrocinadora do projeto, para o contemplado e para a Cinemateca Brasileira. Ademais, a Cinemateca Brasileira também obteve, a título de contrapartida, a propriedade dos materiais de preservação, uma cópia de exibição e os direitos para inclusão da obra na Programadora Brasil²⁴⁹. Chama a atenção que os materiais originados em película sejam telecinados e não escaneados - e a maioria ainda no formato SD (640 x 480 pixels ou 720 x 480 pixels), já considerado de baixa resolução à época. Entretanto, a duplicação fotoquímica havia

²⁴⁹ A Programadora Brasil foi um programa de difusão do cinema brasileiro cujos objetivos foram a promoção e exibição de filmes em circuitos não-comerciais, atendendo aos Pontos de Cultura, do Programa Cultura Viva; cineclubes; escolas e universidades públicas e privadas; além de outras instituições. Foi uma ação da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura que existiu entre 2006 e 2013. No período, a Programadora Brasil construiu um catálogo com 970 filmes e vídeos de todas as regiões do país, organizados em 295 programas (DVDs), com encartes que valorizavam a diversidade e as informações sobre o cinema brasileiro.

sido realizada, e como os materiais originais eram desse suporte, o objetivo principal, que era a confecção de novas matrizes de preservação, foi alcançado.

Além do primeiro edital do Programa de Restauro finalizado em meados de 2009, outros projetos de restauração, de menor porte, também foram realizados nesse ano, como a cooperação técnica com o projeto Leon Hirszman; o projeto Resgate do Cinema Silencioso, patrocinado pela Caixa Econômica Federal; e a Restauração e Divulgação de filmes realizados B. J. Duarte – etapa 1, patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Foi ao longo do ano de 2009 que aconteceu, de fato, a atualização do parque tecnológico do Laboratório da Cinemateca Brasileira, devido, principalmente, à realização do projeto Banco de Conteúdos Culturais e a segunda edição do Programa de Restauro de Filmes. O Laboratório de Imagem e Som da Cinemateca foi reestruturado para o estabelecimento dos novos fluxos de trabalho e a incorporação de novos equipamentos. Segundo o Relatório de Atividades, as salas da Central Técnica do Laboratório foram reformadas e foram adquiridos um escâner DiTTo, da marca Cintel, com capacidade de escaneamento até 4K de resolução; um novo telecine modelo DSX de alta resolução (HD e 2K), também da Cintel²⁵⁰; o *software* Lustre, plataforma de correção de cor da empresa canadense Autodesk, quatro estações de trabalho dedicadas a restauração digital; duas estações de trabalho para captura e processamento digital; rede de armazenamento de dados com capacidade de 56 Tb com controladores; gravador de dados em fita LTO; gravadores e reprodutores de vídeo nos formatos HDCam SR, HDCam, Betacam Digital; monitores de alta definição e *broadcast*, cabeamento em fibra óptica e equipamentos de controle como o osciloscópio e o vectorscópio²⁵¹. Especificamente para os processos de trabalho de restauração, foram adquiridos equipamentos como o Arrilaser, da marca Arri, que permite gravar arquivos de dados digitais em filme, operação conhecida como *transfer back-to-film* (transferência de volta para filme), e a processadora de filmes coloridos Calder, ampliando a capacidade técnica do Laboratório como nunca antes na trajetória do setor. Lançado em 2009, o projeto Banco de Conteúdos Culturais, desenvolvido no âmbito do acordo de cooperação técnica entre o Ministério da Cultura e o Ministério da Ciência e Tecnologia,

²⁵⁰ Mais informações sobre o escâner, ver: https://www.bcs.tv/store/model_detail.cfm?id=813321, e sobre o telecine: http://www.film-video.ru/docs/cintel/dsx_user_handbook_issue_1_v3.pdf, acesso em 10/03/2020.

²⁵¹ O osciloscópio é um aparelho eletrônico que permite a visualização e análise de sinais de tensão na forma de um gráfico em função do tempo. Pode ser do tipo digital ou analógico, e é considerado um dispositivo indispensável para o trabalho com equipamentos eletrônicos. Um vectorscópio é um tipo especial de osciloscópio usado em aplicativos de áudio e vídeo.

têm como objetivo a digitalização e difusão de conteúdos audiovisuais brasileiros²⁵². O primeiro acervo a ser trabalhado, conjuntamente com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), foi a coleção de filmes do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo)²⁵³. A plataforma, que se encontra disponível, é uma importante iniciativa de disponibilização de acervos digitalizados – filmes, cartazes, fotografias, entre outros – indo de encontro à ideia, prioritária naquele momento, de democratização do acesso aos bens culturais²⁵⁴.

Em dezembro de 2009 foi lançada a segunda convocação para seleção de projetos de restauro de filmes. Nesta segunda edição do Programa, o valor total dos serviços oferecidos pela Cinemateca Brasileira foi de R\$3.500.000,00, o mesmo montante investido pela Petrobras para a modernização do Laboratório de Imagem e de Som (nova denominação do outrora Laboratório de Restauração, conforme consta no Relatório de Atividades de 2009) da instituição e a contratação de serviços de restauração digital e/ou fotoquímica. Foi incluída a seleção de um projeto convidado, no valor máximo de R\$ 500.000,00. Nesta edição, o processo foi direcionado a pessoas físicas e jurídicas de qualquer natureza, com ou sem fins lucrativos. Filmes coloridos também foram incluídos. Esta edição do Programa possibilitou a aquisição de novos equipamentos, a implantação de novos métodos e a contratação de equipe técnica. Segundo o Relatório de Atividades de 2010, esta seria a primeira vez que o Laboratório estaria apto a realizar todas as etapas de um restauro fílmico que envolvessem tanto processamento fotoquímico quanto digital: “as experiências anteriores em que a equipe da Cinemateca esteve envolvida e coordenou foram desenvolvidas parcialmente em nossas instalações e por nossos colaboradores e parcialmente em outros laboratórios comerciais nacionais e internacionais”. (CINEMATECA BRASILEIRA, 2010, p. 17). Apesar dos critérios da convocação terem sido semelhantes, com exceção da possibilidade de empresas com caráter lucrativo poderem se inscrever, os projetos selecionados foram diversos da primeira edição. Não foi localizado no Relatório, por exemplo, uma análise de inscrições por estado do Brasil, e nem em qual proporção as regiões foram contempladas. Foram selecionados 11 projetos, totalizando 8 curtas metragens e 6 longas metragens, sendo 5 deles propostos pessoas físicas, 5 por pessoas jurídicas e somente 1 de uma instituição pública, Fundação Cultural do Estado da Bahia – DIMAS,

²⁵² O Banco de Conteúdos Culturais permanece online em <http://www.bcc.org.br/>, acesso em 05/03/2020.

²⁵³ Fui coordenadora técnica do projeto pelo CTAv desde a sua implantação até o final de 2011, quando a parceria e o repasse de recursos foram interrompidos.

²⁵⁴ Segundo Rodrigo Archangelo (informação verbal), funcionário da Cinemateca Brasileira até junho deste ano, o projeto também foi bastante proveitoso internamente, pois auxiliou na consolidação de determinados fluxos de trabalho. Fonte: reunião do grupo de pesquisa História e Audiovisual em agosto de 2020.

resultados muito distintos da edição de 2007, tanto em relação aos proponentes, à quantidade de contemplados e ao perfil dos projetos (ver Anexos). O projeto convidado foi o filme *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976).

Todos estes vultosos investimentos no Laboratório de Imagem e Som na segunda metade da primeira década de 2000, concentrados, sobretudo, em tecnologia digital, demonstram uma determinada visão da missão institucional da Cinemateca Brasileira expressa, pelo órgão, da seguinte forma:

A contínua ampliação da infraestrutura do laboratório está diretamente relacionada à implantação dos equipamentos e diferentes fluxos de trabalho, planejados anteriormente quando repensado o próprio papel institucional da Cinemateca no contexto cultural e técnico no início do século XXI. Os métodos, aparatos e estratégias norteadores dos processos de restauração e preservação aliados às presentes mudanças tecnológicas exigem formulações constantes e ampliação do diálogo com os novos modelos de produções audiovisuais. (CINEMATECA BRASILEIRA, 2009, p. 37)

É sabido que a tecnologia digital fez com que instituições de memória como cinematecas e arquivos audiovisuais começassem a repensar seu papel, principalmente por conta do aumento da demanda por acesso às obras provocado, entre outros fatores, por plataformas de difusão e *streaming* como o Youtube, por exemplo. Embora tenham ampliado suas ações de difusão e acesso – o Banco de Conteúdos Culturais é, inclusive, uma iniciativa com esse perfil – os arquivos audiovisuais não podem (nem devem) ser encarados como meros provedores de conteúdo, visto que sua missão primordial é preservar o patrimônio sob sua guarda. Outra questão importante a ser considerada é a obsolescência programada dos equipamentos e ferramentas digitais, visto que um dos grandes gargalos de uma instituição pública é a manutenção e atualização do seu parque tecnológico, dada a burocracia da administração pública brasileira.

Por conta de todas as questões elencadas acima, podemos afirmar que a consolidação das ferramentas digitais no campo do restauro favoreceu a criação de departamentos dedicados à atividade em laboratórios comerciais e incentivou, ainda que momentaneamente, a realização de projetos de restauração. A parceria de instituições como a Cinemateca Brasileira nestes processos possibilitou a troca de conhecimentos entre a esfera pública e a privada, o que acabou por estimular o desenvolvimento da área no Brasil, iniciado nos anos 2000. A restauração digital de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* estava inserida neste contexto, e ainda que não tenha sido totalmente realizada no país, pode ser considerada um exemplo de projeto que

se beneficiou de um maior amadurecimento do campo em relação à utilização da tecnologia digital, conforme analisaremos a seguir.

3.2. A restauração digital de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

O restauro digital de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, finalizado em 2008, estava inserido no projeto de restauração e difusão da obra de Glauber Rocha, a Coleção Glauber Rocha, iniciado em 2003. Diferentemente dos outros três títulos integrantes da primeira etapa do projeto, cujas restaurações foram integralmente executadas no Brasil, o tratamento da imagem e o processamento fotoquímico dos materiais de *O dragão* foram realizados em Londres, no Laboratório Prestech, coordenado por João Sócrates de Oliveira. A restauração do som foi realizada no Estúdio JLS por uma equipe coordenada por José Luiz Sasso, parceiro do projeto de restauração da obra de Glauber Rocha desde o princípio. O projeto contou com uma etapa digital e uma etapa fotoquímica, pois o objetivo, assim como no restauro de *O padre e a moça*, era a confecção de novas matrizes de preservação e o relançamento nos cinemas no formato original, em 35mm, além da difusão digital no mercado doméstico. O valor total do projeto foi de R\$ 3.400.000,00 (três milhões e quatrocentos mil reais) e o valor da restauração de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* foi R\$ 360.000 (€ 100.000 mil à época).

A seleção dos quatro títulos que compunham a primeira etapa do projeto se baseou no critério de existência de materiais de preservação, nos filmes cujos direitos pertenciam à família e no orçamento total disponível. Tanto *O dragão* quanto *Terra em transe* não possuíam mais negativos originais e teriam novas matrizes de preservação em película confeccionadas, enquanto *Barravento* e *A idade da Terra*, que as possuíam, mas já com danos aparentes causados pela deterioração físico-química do suporte, passaram por restauração mas permaneceram no formato digital.

O embrião do projeto remonta a 2001, quando da restauração de *Deus e diabo na terra do sol* e o posterior lançamento, em 2002, de DVD duplo através de uma parceria da Riofilme e da Versátil, produtora e distribuidora de DVDs e Blu-rays. Seguindo o caminho de investimento iniciado pela Riofilme com *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), conforme apresentamos no primeiro capítulo, Arnaldo Carrilho, presidente da empresa à época, resolveu aportar recursos para a recuperação do segundo longa-metragem de Glauber Rocha. Carrilho acreditava que o cinema brasileiro tinha pouco espaço nas salas de cinema e, ao invés de insistir

nessa forma de distribuição, resolveu apostar no mercado doméstico. . A *restauração* de *Deus e o diabo na terra do sol*, que acreditamos mais adequado chamar de *digitalização*, visto que foi o filme não retornou ao formato original em película, objetivo final para poder ser considerado efetivamente um processo de restauro, custou R\$ 70.000,00²⁵⁵. A parte da imagem foi realizada nos Estúdios Mega e o som na Rob Filmes, e contou com supervisão técnica do diretor de fotografia do filme, Waldemar Lima, que foi um grande incentivador do projeto. A ação chamou bastante atenção e fez com que Paloma Rocha decidisse realizar um projeto mais amplo de recuperação da obra de seu pai, que culminou com a realização da Coleção Glauber Rocha, cuja primeira etapa levou cinco anos para ser concluída.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro, por conta da peculiaridade – primeiro longa-metragem colorido do diretor – foi o último filme a ser restaurado, o que parece ter beneficiado o título, visto que o projeto já se desenrolava há cerca de quatro anos. Uma das grandes lacunas enfrentadas nesta pesquisa foi a falta de documentação do processo, assim como aconteceu com *O ébrio*. João Sócrates afirmou em entrevista²⁵⁶ que não foi reunida tal documentação, e não forneceu maiores explicações sobre os motivos. Uma fonte que contém dados importantes sobre a restauração foi o DVD duplo do filme²⁵⁷, cujo disco de extras, chamado por Paloma Rocha de *Disco da memória*, dirigido por ela e o cineasta Joel Pizzini, documenta o processo e localiza o contexto de criação da obra, além de incluir onze documentários de curta duração, entre cerca de 10 e 25 minutos, sobre diferentes aspectos do filme. Segundo Paloma Rocha, os documentários foram realizados a partir de 400 horas de material de arquivo, entre entrevistas, programas de rádio e televisão, cinejornais e outros registros, depositados em instituições como o Tempo Glauber, fundado em 1983 por Lúcia Rocha, mãe do cineasta, para reunir a diversa e abundante documentação por ele produzida, além de documentos depositados na Cinemateca do MAM-RJ, Cinemateca Brasileira e também acervos particulares (ROCHA, ca. 2010). Além deste material, foram realizadas entrevistas com a idealizadora do projeto, Paloma Rocha; com o montador Eduardo Scorel; o diretor de fotografia do filme, Affonso Beato; o coordenador técnico da restauração, João Sócrates de

²⁵⁵ O valor, inclusive, corrobora com essa afirmação, pois uma restauração custa, em média, entre 200 e 300 mil reais, podendo existir variações para menos ou mais, dependendo da complexidade do processo e dos materiais resultantes.

²⁵⁶ Entrevista por e-mail concedida em 18/03/2020. A entrevista prevista seria uma conversa por meio virtual, visto que João Sócrates reside fora do Brasil e se constitui como figura-chave do processo de restauro, mas, infelizmente, o restaurador declinou e optou por responder por escrito às perguntas enviadas.

²⁵⁷ Todos os títulos que compõem essa etapa foram lançados em DVDs duplos e contém o chamado *Disco da memória*.

Oliveira; e com Fábio Fracarolli, responsável pela restauração de imagem dos outros títulos do projeto realizados nos Estúdios Mega. Além disso, para entendermos a trajetória dos materiais, foram realizadas entrevistas com Carlos Augusto Calil, curador da obra de Glauber Rocha na década de 1980 e então Diretor Técnico e de Operações Não-Comerciais da Embrafilme, responsável pela organização e salvaguarda inicial do acervo audiovisual do cineasta; além de Ana Pessoa, que trabalhou junto a Calil na pesquisa dos materiais nos anos 1980, e Zelito Viana, produtor do filme.

3.2.1. As filmagens e os materiais resultantes: o *Tropicolor*

Primeiro longa-metragem colorido de Glauber Rocha, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* contou na equipe técnica com nomes como: Affonso Beato na direção de fotografia; Walter Goulart no som; Eduardo Scorel na montagem; Paulo Lima e Paulo Gil Soares na cenografia e figurinos, com a participação de Hélio Eichbauer nos figurinos, e a produção de Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto e Claude Antoine, sendo que Glauber Rocha colaborou diretamente em diversas funções. A companhia produtora e distribuidora foi a Mapa Filmes. No elenco temos Maurício do Valle (Antonio das Mortes), Odete Lara (Laura), Othon Bastos (professor), Hugo Carvana (delegado Matos), Jofre Soares (coronel Horácio), Lorival Pariz (Coirana), Rosa Maria Penna (Santa Bárbara), Emanuel Cavalcanti (Padre), além da participação da população de Milagres, na Bahia, onde o filme foi rodado. O título ganhou diversos prêmios, entre eles o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes, o Prêmio Coruja de Ouro e o Prêmio Adicional de Qualidade, do Instituto Nacional de Cinema (INC), todos em 1969.

O filme retoma o personagem de Antônio das Mortes²⁵⁸, o “matador de cangaceiro” de *Deus e o diabo na terra do sol*, além das figuras de beatos e cangaceiros. A história se inicia com a invasão de Coirana e um grupo de cangaceiros ao povoado de Jardim das Piranhas, onde ameaçam instalar o caos. Apesar da oposição do coronel Horácio, Antonio das Mortes é contratado pelo delegado Matos para aniquilar o bando. O delírio de grandeza do Coronel, as ambições políticas do delegado, a descrença do professor, a melancolia e solidão de Laura e a crise mística do Padre são o pano de fundo para o clima tenso que se instaura em Jardim das

²⁵⁸ Inclusive o filme circulou internacionalmente com o título *Antonio das Mortes*.

Piranhas. Antonio das Morte recebe uma revelação da Santa e passa a atuar em nome de seus conceitos de moral e justiça, unindo-se ao Professor para eliminar os jagunços de Mata Vaca, contratados pelo coronel Horácio para restabelecer a ordem no local. O filme funciona como uma alegoria para o contexto político e social do final dos anos 1960, utilizando-se de elementos da literatura de cordel e da religiosidade popular²⁵⁹.

As filmagens foram feitas no pequeno município de Milagres (figura 3.3), e levaram cerca de três semanas para serem concluídas. Segundo Beato (2020)²⁶⁰, ele foi para Bahia com Glauber Rocha e retornaram exatamente um mês depois, sendo que o período de filmagem levou 21 dias, acrescidos de alguns dias de pré-produção, descanso e desmontagem da produção. É um prazo relativamente curto para um longa-metragem, especialmente para um filme com as características de *O dragão*, o que atesta a afirmação de Glauber: “Eu sei fazer grandes filmes com pouco orçamento em pouco tempo”²⁶¹.

Figura 3.3: Município de Milagres visto do alto

Fonte: Documentário *Milagrez* (Paloma Rocha, 2008)

²⁵⁹ Para uma análise aprofundada sobre essas questões, ver *O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo* (XAVIER, 2012, p. 273-321)

²⁶⁰ Em entrevista concedida à autora em 26/02/2020.

²⁶¹ Em áudio incluso em *Santo guerreiro*, extra do DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

O município, que também foi uma das locações de *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1963) e outros títulos, é conhecido pela festa de Nossa Senhora dos Milagres e pela forte religiosidade da população local, características que se encaixaram perfeitamente para o que Glauber Rocha tinha imaginado para o filme. Para Zelito Viana (2008), Milagres era praticamente um estúdio de cinema à época. Exageros à parte, a população parecia já ter certa prática cinematográfica, especialmente os que acabavam se envolvendo diretamente com a produção, tanto como figurantes quanto como assistentes de produção. Um dos diretores de produção, por exemplo, era Demerval Novais, morador de Milagres, que não era de cinema, mas tinha experiência por ter trabalhado em produções anteriores realizadas no município. Apesar disso, a cidade e a população eram bastante carentes de recursos e infraestrutura²⁶², e tiveram que ser construídos um refeitório e banheiros para a equipe.

Figura 3.4: Glauber Rocha na câmera com Affonso Beato (de óculos) atrás dele

Fonte: Documentário *Milagrez* (Paloma Rocha, 2008)

²⁶² Segundo Calmon (2008), em entrevista para o já citado *Santo guerreiro*, a população ficava do lado de fora do refeitório aguardando a equipe terminar de comer para consumir os restos. A cena em que o coronel Horácio oferece comida à população pode ser encarada, em certa medida, como documental.

O período de pré-produção do filme, ainda na Bahia, aconteceu durante o conturbado ano de 1968, mas por se tratar de uma produção com a televisão francesa, não houve qualquer dificuldade financeira. Entretanto, os negativos em película 35mm foram importados e ficaram presos na Alfândega entre quatro e cinco meses, o que acabou por atrasar as filmagens. Zelito Viana, um dos produtores do filme, teria feito apelos até mesmo a Mário Henrique Simonsen²⁶³, que não tinha cargo no governo nesse momento mas, segundo Viana, tinha influência, visto que o Instituto Nacional de Cinema não teria auxiliado em nada na liberação do material. Durante esse período de espera, como Odete Lara e Hugo Carvana já estavam contratados, Glauber consegue uma câmera e negativos em 16mm e filma *Câncer*, que só seria finalizado quatro anos depois, na Itália. Tácito Quintas, que trabalhava na Mapa Filmes e foi um dos diretores de produção de *O dragão*, foi quem teria conseguido liberar os negativos para filmagem, após insistentes e quase que diárias idas à Alfândega.

Segundo Paloma Rocha (2017), o cineasta estava filmando quando foi promulgado o Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968²⁶⁴, quando começou o período mais sombrio da ditadura militar no Brasil, expresso por medidas como o fechamento do Congresso, a suspensão das garantias constitucionais e a concentração dos poderes no Presidente. Este contexto parece estar presente na obra, dado a carga de violência e agressividade desveladas. Segundo Antonio Calmon (2008)²⁶⁵, assistente de direção do filme, Ronaldo Duarte (figura 3.5), por exemplo, foi convidado para ser assistente de direção para conseguir se refugiar na Bahia, pois estava sendo perseguido pelos militares, inclusive já havia sido preso e torturado barbaramente após participar de manifestações contra o regime no Rio de Janeiro.

Apesar do clima instaurado no Brasil à época, Glauber Rocha teve total liberdade para realizar o filme, e as filmagens em Milagres transcorreram sem maiores problemas. Zelito Viana (2008) relembra que o filme expôs um lado do cineasta que as pessoas não conheciam: o lado do profissional de cinema, “de grande produtor, no sentido amplo do termo”, características confirmadas pelo cumprimento dos prazos e por se manter dentro do orçamento. Calmon (2008)²⁶⁶ acrescenta que por mais que o cineasta improvisasse e tivesse que se adequar

²⁶³ Mário Henrique Simonsen foi engenheiro, economista, professor e banqueiro, além de presidente do Banco Central no governo de Castelo Branco nos anos 1960 e Ministro da Fazenda do governo de Ernesto Geisel entre 1974 e 1979.

²⁶⁴ Nas entrevistas realizadas com integrantes da equipe técnica do filme, todos afirmam que as filmagens foram realizadas no segundo semestre de 1968, mas não se recordam com precisão da data.

²⁶⁵ Em entrevista do documentário *Milagrez*, extra do DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

²⁶⁶ Em entrevista do documentário *Veredas*, também extra do DVD.

às condições, ele sempre tinha uma base de roteiro extraordinariamente bem trabalhada. O roteiro, inclusive, foi escrito durante um mês, de quatro a seis horas por dia, no apartamento do sogro de Zelito Viana, o advogado Sinval Palmeira, no Rio de Janeiro. Após o término da escrita do roteiro, Calmon teria feito, a pedido de Glauber, toda a decupagem do filme, plano a plano. Ou seja, a pré-produção do filme foi muito bem planejada e rigorosa, o que parece ter sido muito benéfico para a execução das etapas posteriores.

Figura 3.5: Glauber à esquerda e Ronaldo Duarte no canto direito do quadro durante as filmagens de *O dragão*

Fonte: Documentário *Milagrez* (Paloma Rocha, 2008)

Após ter realizado sete filmes, sendo quatro curtas metragens, *Pátio* e *A cruz na praça* (ambos de 1959), *Amazonas*, *Amazonas* (1965) e *Maranhão 66* (1966); e três longas-metragens, *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), todos com fotografia em preto e branco, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* será a primeira experiência de Glauber Rocha em cores. A exuberância da fotografia saturada de Affonso Beato é um dos grandes destaques do filme, inclusive tendo sido responsável pelo

início da carreira do fotógrafo fora do Brasil, devido ao reconhecimento internacional que o trabalho recebeu²⁶⁷.

Beato (2020) afirma que era, à época, um dos poucos fotógrafos que conhecia sensitometria e tinha aprofundamento técnico e científico, fatores que acabaram sendo essenciais para o trabalho fotográfico em *O dragão*. Glauber Rocha teria assistido *Memórias do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964) e o filme de estreia de Arnaldo Jabor, *O circo*, de 1966, filmes fotografados por Beato e que tinham sido muito bem recebidos, tendo circulado por festivais internacionais e ganhado alguns prêmios, inclusive de fotografia. Por conta disso e devido ao seu conhecimento técnico, o fotógrafo foi contatado por Glauber Rocha justamente por essas qualidades, pois o cineasta gostaria de saber mais sobre como fazer um efeito de luz para uma cena específica de *O dragão*: um estouro de luz branca quando o Santo Guerreiro (São Jorge) espeta a lança no coronel Horácio (figuras 3.6 e 3.7).

Figura 3.6: Cena de São Jorge indo de encontro ao coronel Horácio (antes do efeito de luz)

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

²⁶⁷ Destacam-se os trabalhos com o diretor americano Jim McBride e o espanhol Pedro Almodóvar, em filmes como *Tudo sobre minha mãe* (1999), *Carne trêmula* (1997) e *A flor do meu segredo* (1995).

Figura 3.7: Momento em que São Jorge espeta a lança e acontece o estouro de luz

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

A sugestão de Beato de abrir o diafragma da câmera “violentamente” para permitir a entrada de luz foi recebida, segundo o fotógrafo, com entusiasmo por Glauber, que apreciou tanto a simplicidade e efetividade da solução que acabou por convidá-lo para fotografar o filme. Beato já conhecia bem a cidade de Milagres, pois tinha sido assistente de fotografia de Ricardo Aronovich em *Os fuzis*, o que também contribuiu para um melhor planejamento e aproveitamento dos recursos locais.

Luiz Carlos Barreto (2008)²⁶⁸ relembra que Glauber Rocha considerava o uso da cor no cinema brasileiro muito “porta de tinturaria”²⁶⁹, ou seja, o cineasta achava que a maioria dos diretores não conseguia usar a cor dramaticamente, mas somente como elemento decorativo, característica da qual ele teria tentado se afastar com *O dragão*. Portanto, mesmo ao optar pelo uso da cor, Barreto acredita que a visão de cinema *glauberiana*, pautada, sobretudo, pela inventividade, não foi afetada.

O entendimento entre Glauber e Beato sobre a utilização da cor no filme foi bastante harmonioso, e a cenografia e os figurinos contribuíram decisivamente para a intenção estética pretendida, criando um conjunto coeso. Beato afirma que as cores deveriam ter um tratamento

²⁶⁸ Em entrevista para o documentário *Tropicolor*, extra do DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

²⁶⁹ Expressão popular utilizada para designar algo meramente decorativo.

especial, o que fez com que fugissem dos padrões realistas. Hélio Eichbauer (2008)²⁷⁰ declara que a cor funcionou, inclusive, como definidora dos personagens e da própria interpretação dos atores. Tal afirmação pode ser percebida pelos seguintes exemplos: o lenço rosa de Antônio das Mortes, o emblemático vestido roxo de Laura, o terno branco de Matos e o pijama vermelho do coronel Horácio, além do vermelho e azul da entrada do Alvorada Bar (figuras 3.8 a 3.11). Eichbauer aponta ainda que o uso da cor, em um primeiro momento, pode ser pensado como algo não dramático, não político, o que vai de encontro ao entendimento inicial de Glauber Rocha sobre a utilização da cor na produção nacional. Entretanto, essa compreensão sobre o uso da cor como elemento meramente decorativo pode ter sido benéfica em algum sentido, pois, de certa forma, pode ter acabado driblando a censura na época por supostamente aproximar o filme de uma outra leitura, de caráter mais comercial.

Figura 3.8: Lenço rosa de Antonio das Mortes e o terno branco de Matos

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

²⁷⁰ Em entrevista para o documentário *Tropicolor*, já citado.

Figura 3.9: Vestido roxo de Laura e as cores vivas das flores de papel

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

Figura 3.10: O destaque do pijama vermelho do coronel Horácio

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

Figura 3.11: Densidade da cor vermelha na fachada colorida do Alvorada Bar

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

De modo geral, a sensibilidade à luz, ou seja, a ASA (atualmente a denominação adotada chama-se ISO, mas o parâmetro é o mesmo) do filme, interfere no contraste e na granulação da fotografia. Beato (2020) afirma que fez muitos testes e escolheu uma película de 50 ASA, que é um tipo de película de grão muito fino, de sensibilidade baixa, ideal para filmagem com luz do dia, e fez com que ela reagisse como uma película de 200 ASA, interferindo diretamente na sensibilidade do negativo. O objetivo era intervir diretamente na cor e aumentar a saturação das cores primárias. Entretanto, forçar a sensibilidade de 50 para 200 ASA também possibilitaria alteração no índice de exposição e, por conseguinte, ocasionaria maior entrada de luz. Portanto, o fotógrafo teve que agir justamente nesse parâmetro, pois o que se buscava era que uma película com menor sensibilidade se comportasse como uma de maior sensibilidade, mas para que isso ocorresse sem consequências indesejadas era essencial evitar que o filme fosse superexposto. Os índices de exposição eram informados ao fotômetro como se estivesse sendo utilizada uma película de 200 ASA (embora fosse uma de 50 ASA), e, para evitar a superexposição, além dos testes feitos antes da filmagem, trabalhou-se com filtros de densidade e um polarizador na câmera para filtrar a entrada de luz. Ou seja, a quantidade de luz foi controlada por conta desses acessórios, e foi possível ressaltar as características visuais que se queria. Esse efeito ocasionou a alteração da curva sensitométrica da película, aumentando a

granulação e proporcionando a mudança de textura, resultando, visualmente, em uma textura “áspera” e na almejada saturação das cores primárias.

Esse fato se explica porque o contraste de um filme é diretamente relacionado ao tamanho dos grãos da emulsão, logo, grãos menores são mais uniformes e por isto tendem a se organizar melhor quando expostos à luz, possibilitando a formação, na emulsão, de cores mais densas e, portanto, saturadas, quando reveladas. Ou seja, quanto mais baixa a ASA do filme, menores e mais finos são os grãos, o que resulta em maior contraste, que era o que se pretendia para a obra, buscando, conforme Beato, a saturação nas cores primárias.

O termo *Tropicolor*²⁷¹, de invenção baiana, justamente tenta dar conta de uma determinada utilização da cor presente em um conjunto de filmes da época, como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e também *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). A cor nestas obras é expressa cinematograficamente pelo que Beato chama de “cor tropical”, onde os tons de verde, amarelo e vermelho são tão fortes que se distanciam bastante, segundo o fotógrafo, do “azulzinho” dos filmes da Nouvelle Vague, isto é, das tonalidades mais frias e suaves das latitudes de clima temperado. Conforme a definição de Beato, os filmes em *Tropicolor* são filmes com alto contraste, alta densidade e alta saturação: “*Tropicolor* seria o expressionismo tropical”.

Glauber Rocha (apud 2008) queria que o filme “fosse uma *trip* completa, uma *trip* de sons e cores, um negócio desencadeado de vez”; entretanto, para conseguir esse efeito em *O dragão*, não houve espaço para o improviso em termos fotográficos. Beato (2020) conta que todas as escolhas técnicas já tinham sido planejadas de antemão, antes do início das filmagens em Milagres. Tal fato é corroborado pelo operador de câmera do filme, Ricardo Stein (2008), que relembra que Beato era muito metódico e não deixava espaço para o improviso, visto que sentia grande responsabilidade em relação à iluminação e à imagem do filme. Emanuel Cavalcanti (2008)²⁷² endossa essa visão, e afirma que o fotógrafo ficava medindo a luz a todo instante; inclusive acordava bem cedo, antes do resto da equipe, para fazer a medição da luz.

Mas Beato (2020) relata que não havia muitos recursos, e mesmo que a intenção estética do uso da cor tenha sido planejada tecnicamente e executada com o máximo rigor possível, as possibilidades de intervenção durante o processamento laboratorial do material também foram

²⁷¹ *Tropicolor*, muito provavelmente, foi baseado no termo *Technicolor*, denominação utilizada para o processo de coloração de filmes, bastante popular em Hollywood entre 1922 e 1952, conhecido pelas cores vívidas e vibrantes que proporcionava às obras.

²⁷² Em entrevista para o documentário *Tropicolor*, já citado, assim como a menção anterior de Ricardo Stein.

utilizadas. A revelação dos negativos foi realizada nos Laboratórios Rex, em São Paulo, e Beato relata que no momento da copiagem ele “forçou” a revelação em dois *stops*²⁷³, para que a densidade e a saturação das cores fossem bem altas. Tal ação acabou por gerar um problema técnico para o laboratório, pois a lâmpada da copiadora não tinha capacidade suficiente para copiar um negativo com tanta densidade, ocasionando a troca da lâmpada por outra com muito mais luminância. O processamento dessa forma foi possível devido ao acompanhamento de Beato de todo o processo e pela sensibilidade do laboratório, que contactou o fotógrafo por conta do problema e procurou buscar conjuntamente uma solução. O fato é incomum para um laboratório comercial, embora os laboratórios Rex fossem reconhecidos pela qualidade superior do seu processamento fotoquímico, como apontamos no capítulo 1.

A cor também foi uma questão para o processo de montagem. O montador Escorel (2008) ressalta que é necessário ter atenção ao se montar um filme com cores muito vivas, como *O dragão*, especialmente na passagem de um plano para outro, pois discrepâncias de tonalidade podem gerar efeitos diversos dos pretendidos inicialmente.

Conforme apresentado acima, podemos afirmar que a cor e as especificidades fotográficas relacionadas ao momento da filmagem e ao processamento dos materiais tiveram importância incontestável para a potência estética da obra ou, como conceitua Brandi (2005), para sua *artisticidade*.

Em relação ao som, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* foi o primeiro filme de Glauber Rocha com captação de som direto, o que trouxe consequências para a forma de captura, o processo de finalização e os materiais resultantes. A câmera utilizada para a filmagem foi uma Éclair, bastante ruidosa, e por conta disso foi necessário um *blimp*, artefato de metal que envolve a câmera para redução do ruído do motor. Segundo André Faria (2008)²⁷⁴, um amigo de Zelito Viana no Ministério da Agricultura tinha uma peça que não sabia o que exatamente o que era, mas que parecia ser o que precisavam. E era justamente o *blimp* da Cameflex (conforme figura 3.12).

²⁷³ *Stop* é uma medida de quantificação da intensidade da entrada de luz em um equipamento fotográfico ou cinematográfico. Por exemplo, aumentar a exposição em 1 *stop*, significa que será capturado o dobro de luz que no momento anterior. Logo, aumentar 2 *stops*, quer dizer que a intensidade da luz será quadruplicada.

²⁷⁴ Em entrevista para o documentário *Tropicolor*, citado anteriormente.

Figura 3.12: Glauber Rocha junto a câmera com o *blimp* de chumbo

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

Para a garantia de sincronismo entre imagem e som, ambos os equipamentos de captação teriam que estar ligados na mesma fonte de energia e, por conseguinte, na mesma velocidade. Mas como a velocidade tanto da câmera quanto do equipamento de gravação do som não era constante, para garantir o sincronismo entre eles e uma boa captação de som, além do *blimp* de chumbo, era necessário um gerador também *blimpado* de 60 ciclos. Como nessa época não existia tal equipamento, a solução encontrada por Zelito Viana foi inusitada: comprou-se um ônibus escolar antigo, onde foi colocado o gerador, e também um tambor de duzentos litros de água, onde foi inserido o escapamento do veículo para que o som fosse amortecido. O ônibus era colocado a 300 metros de distância do local de filmagem. Dessa forma, o sincronismo entre a câmera e o Nagra (marca do gravador de som portátil utilizado na época) foi assegurado e o som direto pode ser captado. Em relação ao instrumento de captação, foi utilizado somente um microfone, o Eletrovoice, considerado bem pesado, e, segundo Goulart (2008), adaptações tiveram que ser feitas por conta dessa característica, visto que algumas cenas foram filmadas sem cortes, especialmente as sequências de cantoria.

Mesmo com essas limitações, Escorel (2008), montador, considera, em comparação aos filmes anteriores de Glauber, o de melhor acabamento em termos sonoros. A mixagem teve melhor finalização, com edição de ruídos, o que agregou maior densidade sonora à obra. Além disso, segundo ele, o som direto possibilitou um registro de característica documental em alguns

momentos, o que permitiu aos atores um certo tipo de improvisação que pôde ser melhor aproveitado, oferecendo maior credibilidade e espontaneidade pelo fato de o sincronismo ser preciso. O trabalho de montagem se iniciou já durante as filmagens: a preparação do material, sincronização e transcrição do som direto foram sendo feitos paralelamente à produção.

O rigor de Glauber Rocha, exemplificado nas informações apresentadas ao longo deste capítulo, também é expresso pelo método com os atores: o cineasta gostava de falar e direcioná-los durante o transcorrer das cenas, o que não foi possível em *O dragão* por conta da captação do som direto. Portanto, o conhecido “método glauberiano” de direção de atores foi levado a cabo durante os ensaios, pois, conforme relembra o câmara Ricardo Stein (2008), era feita somente uma tomada de cada plano, que eram refeitos somente se acontecesse algum erro grave. Ou seja, o filme foi realizado praticamente por planos de tomadas únicas, possível devido ao cuidadoso planejamento e controle na execução.

O filme teve grande repercussão internacional, tendo sido um sucesso de público e de crítica. Ganhou o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes de 1969 e prêmios de público em festivais como a Semana Internacional do Cinema de Autor, na Espanha, também em 1969.

Segundo Glauber Rocha (apud 2008), o filme teria rendido cerca de 1 milhão de dólares²⁷⁵. Entretanto, também conforme seu depoimento, nenhuma parte desse montante teria retornado aos produtores brasileiros ou ao cineasta, permanecendo com o canal de televisão francês Antenne 2, co-produtor do filme, e a televisão da Baviera, para onde o filme teria sido vendido. Por conta da coprodução internacional, as matrizes do filme foram enviadas para a França, onde deveriam permanecer, para que os materiais de comercialização em outras línguas pudessem ser confeccionados. Esse fato marcou definitivamente a sobrevivência dos negativos originais, como veremos a seguir.

3.2.2. A trajetória dos materiais e a intervenção anterior

Os negativos de imagem e som de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* encontravam-se na França, no Laboratório GTC²⁷⁶, criado pela fusão das atividades de laboratório das empresas Gaumont e Pathé em 1946-1947, quando um incêndio atingiu suas

²⁷⁵ *O dragão da maldade* teria sido o filme de maior público de Glauber Rocha. Junto com o já citado *Macunaíma*, corresponde a um momento em que Cinema Novo adota uma estratégia de maior comunicação com o público.

²⁷⁶ A partir do final de 2005, o laboratório passa a integrar o Eclair Group.

instalações em junho de 1973 e destruíram os materiais. Os negativos originais de *Terra em transe* (1967) também estavam lá e foram queimados nessa mesma ocasião, conforme citamos anteriormente.

Na produção cinematográfica brasileira não havia a prática, e na maior parte das vezes nem os recursos financeiros, para serem confeccionados materiais intermediários com finalidades de preservação, como um máster e um internegativo. Esses elementos possuem propriedades que resguardam de forma mais fidedigna as nuances fotográficas dos negativos. No caso de *O dragão* não foi diferente, tais materiais não foram feitos. Dessa forma, com a destruição dos negativos originais, as cópias de difusão do filme, com todos os problemas que encontramos nesse tipo de material, ganharam o estatuto de matrizes.

Segundo Paloma Rocha (s.d., p. 242), antes de ir para o Festival Internacional de Cinema de Veneza em 1980, Glauber Rocha teria deixado com sua mãe, Lúcia Rocha, “várias malas com diversos escritos, entre eles, romances, roteiros cinematográficos e teatrais, críticas cinematográficas, letras de música, poemas e anotações variadas, além de recortes de jornais, livros, discos, coleções de revistas e fotografias”²⁷⁷. Parecia estar prevendo o que lhe aconteceria no ano seguinte – o cineasta falece em 22 de agosto de 1981 – pois em dezembro de 1980 escreve duas cartas para Carlos Augusto Calil, então diretor da Embrafilme. Em uma delas constavam indicações dos locais onde estariam localizados os negativos e cópias de suas obras, além de uma ordenação de como os títulos deveriam ser exibidos, acompanhado do pedido de que fossem depositados na Cinemateca Brasileira (ver a carta nos Anexos). A outra carta tratava de um projeto editorial, a ser lançado em três volumes.

Mas as tratativas entre ambos para a organização do acervo do cineasta datam do início de 1980, conforme consta no texto *Salve quem puder: a vida, ou os filmes* (CALIL, 1985). Após alguns encontros, Calil é eleito por Glauber o curador de sua obra, tanto escrita quanto filmada. “A partir de agosto de 1980, cuidou-se, portanto, de ir reunindo na Cinemateca Brasileira os negativos e cópias disponíveis no país e, principalmente, de montar na Embrafilme o complicado quebra-cabeça em que se transformara o mapa dos filmes no exterior” (CALIL, op. cit., p. 6).

Após o falecimento de Glauber, o sentido de urgência se instalou, e a prospecção internacional dos materiais fílmicos foi iniciada, tanto para fins de preservação como para a

²⁷⁷ Segundo Carlos Augusto Calil, em entrevista no dia 17/07/2020, os materiais relativos ao cinema teriam sido repassados a ele, e os de caráter pessoal ficaram a cargo de D. Lúcia Rocha.

realização da Retrospectiva, chamada Glauber por Glauber, cuja estreia aconteceu no cinema São Luiz, no Rio de Janeiro, em 1985. Foi durante a prospecção dos materiais que se descobriu que os negativos de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, e também de *Terra em transe*, teriam se perdido em um incêndio²⁷⁸. Glauber teria falecido sem saber do ocorrido, pois Claude Antoine, o produtor francês, sempre se esquivava quando perguntado sobre o paradeiro desses títulos. Acabou confessando o acontecido cerca de 10 anos depois, em 1983. Segundo Calil, a informação causou tanta incredulidade que não foi possível acreditar somente na versão de Claude Antoine, e empreendeu-se uma pesquisa sigilosa, através do Centro Nacional de Cinematografia da França (CNC), a fim de verificar a veracidade das informações. Em comunicação enviada pelo CNC em 24 de novembro de 1983, é confirmada a destruição dos negativos de *Terra em transe* e de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (cujo título internacional é *Antonio das Mortes*) em um incêndio acontecido no Laboratório GTC em 25 de junho de 1973 (ver em Anexos). Claude Antoine, portanto, havia falado a verdade, ainda que muito tempo depois. Nessa mesma carta, é informado que foi confeccionado um contratipo de imagem e de som a partir de uma cópia da versão francesa de *O dragão*, ou seja, com as legendas das músicas em francês, além de um letreiro inicial explicativo também em francês.

Foi, portanto, nesse período, que se realizou a primeira restauração, de natureza fotoquímica, de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, supervisionada por João Sócrates, coordenador do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira à época. A versão de João Sócrates (2020) sobre a prospecção dos materiais e sobre os materiais que serviram de fonte para o restauro diverge da versão contada por Calil²⁷⁹ e por Paloma Rocha²⁸⁰. Segundo Sócrates, a partir da prospecção dos materiais do filme através da rede de arquivos e cinematecas integrantes da Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF), foram localizadas diversas cópias de difusão, sendo que a maioria delas apresentava “danos substanciais”. Entretanto, uma cópia dublada na versão francesa, em boas condições, teria sido localizada na Cinemateca da República Tcheca e utilizada como a matriz para a restauração da imagem. Já a versão original do som, em português, teria sido compilada a partir de diversos materiais, sendo que a principal fonte teria sido uma fita U-Matic²⁸¹. Já segundo Calil, o

²⁷⁸ A perda de filmes devido à falta de cuidados e a sinistros inesperados não são, portanto, exclusividade do Brasil.

²⁷⁹ Versão essa publicada no texto de apresentação do catálogo da retrospectiva *Glauber por Glauber*, em 1985, e também informada a mim em entrevista de 17/07/2020.

²⁸⁰ Em entrevista ao documentário *O retorno do Dragão*, extra do DVD do filme.

²⁸¹ Acredito que aqui houve um equívoco de João Sócrates em relação à data, pois as fitas U-Matic serviram de fonte para a restauração digital do som realizada em 2008, e não em 1983.

material que serviu de fonte para a duplicação da imagem foi o internegativo localizado na França em 1983, repatriado pela Embrafilme, que inclusive pagou pelos serviços ao laboratório GTC, pois o produtor Claude Antoine havia solicitado a confecção dos materiais e não havia pago (ver carta do laboratório em Anexos).

Em relação ao som, a versão em português teria tido como origem somente cópias em película²⁸². Essa versão é confirmada por Paloma Rocha (2007), que inclusive acrescenta que a versão em português do som teria vindo de uma cópia da Cinemateca de Cuba, o que o registro da base de dados da Cinemateca Brasileira corrobora, como veremos adiante. Ana Pessoa (2020) também confirma a versão de Calil²⁸³. Sócrates afirma que os elementos fílmicos resultantes dessa restauração foram um internegativo de imagem colorido e um negativo de som óptico de área variável.

Segundo Sócrates (2020)²⁸⁴, a duplicação da imagem foi realizada no laboratório da Cinemateca Brasileira: a película utilizada foi da marca Kodak e o material foi o Eastman Color 5247. Essa informação acerca do material utilizado confirma uma característica da época, sobretudo dos laboratórios com recursos escassos: a utilização de um material de determinada tipologia para outro fim. A película 5247, lançada pela Kodak em 1980, é um material negativo, ou seja, é designado, a princípio, para filmagem, e não para duplicação e confecção de um internegativo, a partir de uma cópia, material positivo, como no caso de *O dragão*. O material internegativo, por sua especificidade, tem o custo mais elevado que o negativo, e por esse motivo, provavelmente, a escolha recaía sobre a opção mais barata. Embora os materiais apresentem semelhanças, pois ambos são negativos, a mudança de finalidade requer experiência laboratorial dos profissionais envolvidos no processamento para que o resultado seja satisfatório. O que João Sócrates, conforme apresentamos anteriormente²⁸⁵, aparentava possuir. Conforme Sócrates (idem), utilizou-se “a técnica de pré-exposição [do filme virgem] para reduzir o contraste sem sacrifício da reprodução da micro imagem nas altas luzes. O

²⁸² Essa declaração altera a trajetória dos materiais informada por João Sócrates em entrevista. Tentaremos levar em conta as duas versões e traçar um possível caminho a partir de ambas, cotejando-as com outros elementos da pesquisa.

²⁸³ Em conversa com a autora em 3/08/2020. Ana Pessoa trabalhou (junto com Fausto Fleury) na coordenação e produção da retrospectiva *Glauber por Glauber*.

²⁸⁴ Em entrevista realizada por e-mail em 18/03/2020.

²⁸⁵ No trecho referente à criação e consolidação do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira no capítulo 2, págs. 113-118.

processamento foi feito utilizando-se o processo ECNII²⁸⁶ com redução de 4°C (quatro graus centígrados) na temperatura do revelador de cor”. Em relação ao tratamento do som, apesar da compilação da versão original em português ter sido feita pelos técnicos da Cinemateca Brasileira, o restauro foi realizado no estúdio Álamo, em São Paulo, pois a instituição não possuía equipamentos para o processamento do material sonoro. As cópias originadas a partir do internegativo de imagem e do novo negativo de som foram confeccionadas no laboratório Líder.

Como o material que serviu de fonte para a restauração da imagem foi uma cópia (ou um internegativo) na versão francesa, os créditos, o letreiro inicial de apresentação de alguns termos utilizados ao longo do filme e as legendas das músicas, todos em francês, integram a imagem (conforme figuras 3.13 e 3.14).

Figura 3.13: Letreiro inicial de apresentação em francês

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

²⁸⁶ O processo ECNII ou ECN-2, conforme apresentado no manual da Kodak, é um tipo de processamento fotoquímico geralmente utilizado para películas cinematográficas, baseado em um processo de 4 etapas, onde as variáveis de temperatura e tempo de cada etapa são controladas a fim de manter as propriedades do material. Para maiores informações, ver: <https://www.kodak.com/uploadedfiles/motion/h2407.pdf>, acesso em 18/07/2020.

Figura 3.14: Legenda em francês de trecho da música

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

Segundo Calil (2020), ele teria aventado a possibilidade de serem retiradas as legendas das músicas, entretanto, João Sócrates teria rechaçado a ideia, que acabou não sendo levada a cabo. O processo, ainda que complicado por contar somente com a tecnologia analógica da época, era factível. Calil inclusive acredita que, por conta disso, o tratamento da imagem teria somente o estatuto de duplicação e não poderia ser considerada uma restauração, pois a imagem não teria retornado ao que seria a versão original, sem legendas. Essa visão prioriza a ideia de original enquanto versão “inicial”, como já discutido, mas parece ignorar o fato de que o material que deu origem a essa intervenção foi uma versão francesa, e apagar esses traços equivaleria, de certa forma, a apagar a trajetória histórica da obra e desse material em particular. A inclusão de uma cartela explicativa inicial nas novas cópias confeccionadas, explicitando a fonte e contextualizando o porquê das legendas em francês, teria sido importante, principalmente para o público brasileiro, mas não foi incluída²⁸⁷.

Como já apontado, as possibilidades de intervenção no universo fotoquímico são limitadas. Ainda que o material não estivesse com sinais avançados de deterioração, o que restringiria, de antemão, o alcance de qualquer interferência, a própria natureza do meio

²⁸⁷ Calil (2020) argumenta que para um espectador “desavisado”, que não conhece o contexto de produção da obra ou a trajetória dos materiais que deram origem àquela cópia, ao se deparar com as legendas em francês, provavelmente as entende como um “erro”, um “defeito” de *O dragão*, o que acabaria por prejudicar a fruição do filme. O entrevistado inclusive afirmou que nunca assistiu à versão restaurada por conta disso.

analógico delimita as condições de atuação. Entretanto, as legendas também foram mantidas quando da restauração digital (conforme as figuras 3.13 e 3.14 comprovam). Portanto, as escolhas de um processo de restauração têm que ser baseadas em uma série de fatores, técnicos e também éticos, e não somente nas possibilidades oferecidas pela tecnologia, que, no caso do digital, são inúmeras.

Uma característica que diferencia essa intervenção dos processos analisados nos capítulos anteriores é que a restauração foi realizada não por conta da deterioração do material, mas por sua ausência. Importante ressaltar que a conscientização acerca da importância de salvar a obra de Glauber Rocha, através de uma empreitada alavancada inicialmente pelo próprio cineasta, e liderada, após seu falecimento, por Carlos Augusto Calil, se deu de forma relativamente rápida. Entre 1969, data de lançamento de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, por exemplo, e o início de seu processo de restauro fotoquímico em 1983, contabilizamos somente 14 anos, período que pode ser considerado curto para o restauro de um filme, especialmente devido às condições de conservação reservadas ao patrimônio fílmico no Brasil. Essa intervenção precoce será decisiva para o sucesso da restauração digital levada a cabo em 2008, 25 anos depois.

3.2.3. O processo de restauro digital

3.2.3.1. Aspectos gerais do projeto de restauração da obra de Glauber Rocha

Apesar de termos apresentado anteriormente a Coleção Glauber Rocha, projeto de restauração e difusão da obra do cineasta responsável pelo restauro digital de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, é necessário aprofundarmos alguns pontos a fim de compreendermos melhor o contexto de realização e as escolhas do projeto.

Paloma Rocha (2017)²⁸⁸ relata que foi após a realização do projeto de digitalização e difusão de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), em 2001, que se aproximou definitivamente das questões concernentes à preservação da obra do pai. Apesar do pioneirismo, não era tão comum à época a execução de um projeto como esse com um filme considerado “antigo”, em preto e branco; Paloma relembra que o projeto recebeu muitas críticas, justamente por não ter

²⁸⁸ Em entrevista concedida a autora em 18/09/2017.

reapresentado o “clássico” de Glauber no formato original em película. Além de todas as limitações da tecnologia digital daquele momento, que obviamente interferiram no resultado final. Foi nesse período que Paloma decidiu realizar um projeto mais amplo de recuperação da filmografia de Glauber Rocha. Por conta do cinquentenário da Petrobras, comemorado em 2003, alguns projetos especiais foram selecionados para patrocínio, e a Coleção Glauber Rocha foi um deles²⁸⁹.

Assim como no projeto de Joaquim Pedro, cuja parceria com o laboratório Teleimage foi essencial, a participação dos Estúdios Mega foi crucial para a Coleção Glauber Rocha. Entretanto, o processo realizado com *Deus e o diabo* havia comprovado, tanto para a proponente quanto para a empresa, que seriam necessários maiores investimentos em tecnologia digital para dar conta das necessidades de um projeto mais amplo de restauração.

Desde 2000, os Estúdios Mega²⁹⁰ vinham investindo em seu parque tecnológico, com direcionamento para a aquisição de equipamentos de intermediação digital. Segundo Fabio Fracarolli (2020)²⁹¹, em 2001 foi adquirida uma estação de trabalho chamada *Restore*, que consistia de um *software* acompanhado de um computador exclusivo. Esse equipamento, fabricado pela empresa norte-americana *da Vinci Systems*²⁹², pioneira na produção de equipamentos para pós-produção digital, teve um custo de 380 mil dólares (cerca de 760 mil reais à época). A estação não tinha a capacidade de digitalizar, sendo que os materiais tinham que ser digitalizados previamente em outra máquina, como, por exemplo, um telecine. Ainda assim, o custo era bem alto, se mostrando proibitivo para praticamente a totalidade dos arquivos audiovisuais brasileiros nesse momento. Por conta disso, os responsáveis pela introdução dessa tecnologia no Brasil foram as empresas de pós-produção e finalização audiovisual, que tinham que se adaptar rapidamente às tendências de mercado, sobretudo ao lucrativo mercado publicitário.

Segundo Fracarolli (2020), a entrada dos Estúdios Mega na área de restauração de filmes foi vista, a princípio, com alguma desconfiança pela comunidade cinematográfica. Afinal, o

²⁸⁹ Assim como o projeto de restauração digital da filmografia completa de Joaquim Pedro de Andrade.

²⁹⁰ Os Estúdios Mega, empresa de origem e sócios cariocas, abriu uma filial em São Paulo em 1998 a fim de preencher uma lacuna deixada pelo fechamento do estúdio Abertura, que atuava na área de pós-produção e finalização.

²⁹¹ Em entrevista concedida a autora em 06/04/2020.

²⁹² A empresa da Vinci Systems, fundada em 1984, atuou no desenvolvimento e fabricação de equipamentos de pós-produção e era considerada um dos grandes nomes da área até 2009, quando foi comprada pela Blackmagic Design, empresa australiana que se consolidou no segmento do cinema digital. Para mais informações, ver: <https://www.blackmagicdesign.com/>, acesso em 19/07/2020.

que uma empresa de finalização, que atuava principalmente no segmento de publicidade, poderia querer com a área de restauração? Mas esse receio inicial foi se dissipando pouco a pouco e se transformando em parceria, tanto com os profissionais de cinema quanto com os de preservação audiovisual. Fracarolli relembra que passou a participar de eventos dedicados à preservação e profissionais da Cinemateca Brasileira foram convidados a visitar os estúdios e conhecer os equipamentos dedicados à restauração. Essa iniciativa, por parte da empresa, mostrou ser uma estratégia interessante de conhecimento de seus interlocutores (e possíveis clientes), pois como o investimento era alto, caso a rejeição a essas ferramentas fosse intransponível, existia a possibilidade de devolução do maquinário e resgate de parte dos recursos investidos. Conhecendo melhor a opinião dos diferentes profissionais envolvidos e as prováveis reações à entrada da tecnologia digital no campo do restauro, a empresa resolveu assumir o risco e iniciar a execução de serviços na área.

O tratamento de *Deus e o diabo na terra do sol* foi o primeiro trabalho levado a cabo pela empresa com a recém adquirida estação de restauração, o que demonstrou ser uma aposta de alto risco. Uma situação ocorrida com Fracarolli, técnico responsável pelo tratamento digital da imagem do filme, exemplifica bem essa afirmação. O restaurador conta que dois emblemáticos planos do início do filme, de dois animais mortos, em um enquadramento bem próximo, onde vemos o focinho e depois o olho (conforme figuras 3.15 e 3.16)²⁹³, apresentavam muitos pontos de sujeira²⁹⁴, que acabavam por se confundir com as moscas que rodeavam o animal.

²⁹³ Difícil conseguir apresentar imagens dos planos citados onde seja possível visualizar perfeitamente as moscas, visto que elas não param de se movimentar.

²⁹⁴ É comum encontrar maior quantidade de sujidades nos inícios de rolo, onde a cena citada se localiza.

Figura 3.15: Plano de cavalo morto após efetuada a limpeza

Fonte: DVD de *Deus e o diabo na terra do sol*

Figura 3.16: Segundo plano de gado morto após efetuada a limpeza

Fonte: DVD de *Deus e o diabo na terra do sol*

Após a limpeza, a visualização das moscas foi acentuada, interferindo numa possível fruição da obra, ou seja, a presença de tantas moscas indica que a morte dos animais fora recente. Fracarolli afirma que recebeu muitas críticas por conta dessa cena quando o filme foi exibido²⁹⁵. Na ocasião, um determinado cineasta, cujo nome não foi revelado, argumentou que

²⁹⁵ Fracarolli (2020) declara que as maiores críticas que recebeu foram por conta da marcação de luz, que não foi realizada por ele. A marcação de luz não é realizada pelo técnico de restauração, é uma outra etapa do processo,

a obra já havia sido assimilada de uma forma e que a limpeza do material não poderia alterar tal fato. “Livros foram escritos sobre essa cena”, teria argumentado o cineasta. Outra pessoa que acompanhava a discussão, então questionou, concordando com a remoção: “Mas essas sujeiras foram filmadas?” O que essa situação revela é que esse espectador-cineasta, supostamente qualificado, queria que um dano fosse incorporado como linguagem pois era assim que sua memória se recordava do filme, e que existiam livros para “provar”. O intuito de um processo de restauração não é efetuar melhoramentos, como já apontamos algumas vezes, entretanto, degradações causadas pela manipulação do material e pelo tempo não devem ser perpetuadas como dados históricos. A tomada de decisões em um restauro envolve diversos fatores e por muitas vezes não é simples, mas alguns princípios devem ser sempre observados. Retomando Wallmuller (2007) e os conceitos de *dano*, *erro* e *defeito*, é necessário atentar que *dano* é considerado os vestígios das manipulações ocorridas ao longo do tempo, a deterioração físico-química, além do uso ou mau uso do material, como riscos, rasgos, impressões digitais, manchas, encolhimento e esmaecimento da cor, entre outros. Reduzir ou remover danos é justamente uma das finalidades de um processo de restauro. Diante dessa perspectiva, a remoção de pontos de sujeira dos planos de *Deus e diabo na terra do sol* citados está correta. O material de origem foi o negativo de imagem original, que, segundo Fracarolli, estava em bom estado, com exceção de danos pontuais, como a já referida sujeira, além do ressecamento das emendas entre os planos.

Fracarolli declara que o “caso das moscas” de certa forma o tranquilizou, pois ele tomou consciência de sua atuação enquanto restaurador digital e reconheceu a importância dos profissionais que atuam no domínio fotoquímico, pois lidam com os materiais fisicamente, através de intervenção direta. O que representa, afinal, muita responsabilidade. O técnico acredita que a importância de se explicar no que consistia, de fato, a restauração digital de um filme para o público mais amplo, naquela época (e ainda hoje), foi subestimada. Ou seja, que o

que, no caso de *Deus e o diabo*, foi acompanhada por Waldemar Lima, diretor de fotografia original do filme, que, segundo Fracarolli, a alterou, pelos motivos que elencaremos a seguir. Como já apontamos anteriormente, a participação de fotógrafos durante a marcação de luz de um filme restaurado é controversa. Ainda segundo Fracarolli, Waldemar contou a ele que a referência para a fotografia do filme, acordada com Glauber Rocha, seria a visualidade da literatura de cordel, com pretos e brancos bem contrastados e “estourados”, sem nuances de cinza. Durante o processamento laboratorial, esse contraste teria sido amenizado, pois tinha sido entendido como erro pelo laboratório. Como não havia existido diálogo com os técnicos do laboratório sobre tal intenção, o “erro” acabou sendo mantido. Por conta disso, Waldemar teria passado a vida com a mágoa de ter sido reconhecido por um trabalho fotográfico que, segundo Fracarolli, ele “odiava”. Quando foi dada a oportunidade de refazer a marcação de luz do filme, o fotógrafo teria aproveitado a oportunidade e feito valer a intenção “original”. Inclusive, na capa do DVD do filme veio escrito “versão definitiva”.

processo não representava nenhum tipo de recriação de algo que não existia (ao menos não deveria), mas sim a restituição da integridade do material. Além disso, ter como primeiro trabalho um filme de um cineasta tão reconhecido como Glauber Rocha, além de todos os desafios éticos e técnicos que envolvem um restauro, foi uma empreitada ainda mais complicada. A empresa resolveu apostar porque seria um caso modelo. Mas a experiência parece ter valido a pena, pois chamou atenção para a área e para a discussão de dilemas importantes no campo, além de fazer com que a família de Glauber, no caso, Paloma Rocha, elaborasse um projeto mais amplo de restauração da filmografia do pai, cuja parceria com os Estúdios Mega foi fundamental. A direção geral do projeto foi da própria Paloma Rocha, e a curadoria e pesquisa de Joel Pizzini. Contaram com outros colaboradores, como Eduardo e Lauro Escorel, em *Terra em transe*; e Luis Abramo, em *Leão de sete cabeças*, entre outros.

A empresa participou da primeira etapa do projeto Coleção Glauber Rocha nos filmes *Terra em transe* (1967), *Idade da terra* (1980) e *Barravento* (1961). E, na segunda etapa, de *Leão de sete cabeças* (1970), único título que acabou sendo restaurado nessa fase e que contou com o aporte financeiro do Fundo de Cultura da Bahia, por meio da Secretaria de Cultura do governo da Bahia. A tecnologia utilizada para os filmes da primeira etapa do projeto foi a HD²⁹⁶ (*high definition*) e a estação de tratamento digital utilizada também foi da empresa da Vinci, atualizada e agora chamada Revival, de uso bem disseminado na área. Os filmes teriam retornado para película²⁹⁷ e as matrizes digitais geradas foram fitas HDCam SR e fitas LTO.

A equipe destinada ao trabalho nos Estúdios Mega, segundo Fracarolli (2020), aumentou um pouco para dar conta do trabalho, visto que em *Deus e o diabo na terra do sol*, realizado em 2001, somente ele atuou diretamente no tratamento do material. A seleção dos materiais utilizados como fonte dos restauros foi feita em parceria com a Cinemateca Brasileira, que também preparou fisicamente os materiais para o processo de telecinagem na empresa. Para o *Leão de sete cabeças*, a tecnologia empregada já foi a 2K. Segundo Fracarolli (2020), naquele momento, a tecnologia digital de qualidade HD e a 2K não representavam grande diferença em termos de resultado²⁹⁸, mas o custo era praticamente o dobro.

²⁹⁶ Ver Quadro comparativo de resoluções de imagem no capítulo anterior, pág. 143.

²⁹⁷ Fracarolli (2020) afirmou não saber quais materiais em película foram confeccionados.

²⁹⁸ Durante a participação no projeto de restauração digital da obra de Joaquim Pedro, assistimos alguns testes comparativos entre as tecnologias HD e 2K e pudemos constatar que, visualmente, a diferença era imperceptível. Vale ressaltar que a qualidade necessária para uma boa digitalização está condicionada à qualidade do material de origem. Películas mais recentes e com grãos mais finos demandarão resoluções mais altas.

A restauração de *Terra em transe* lançada em DVD em abril de 2006 foi acompanhada do lançamento da edição revista e ampliada de *O século do cinema*, de Glauber Rocha, pela editora Cosac&Naify. O título foi o terceiro da Coleção Glauberiana (os outros dois foram *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 2003, e *Revolução do cinema novo*, em 2004), que contou com coordenação editorial de Ismail Xavier. Importante ressaltar o relançamento da produção literária, pois denota que o resgate do legado de Glauber Rocha não ficou restrito à sua filmografia. O filme restaurado foi relançado nos cinemas em 2005, e também causou grande polêmica, principalmente por conta do estouro das altas luzes nas cenas finais com o personagem Paulo Martins (Jardel Filho) (figura 3.17).

Figura 3.17: Plano integrante da sequência final de *Terra em transe*

Fonte: DVD de *Terra em transe* restaurado

O retorno para a película, após o processo de restauração digital, ainda estava em processo de consolidação naquele momento, e as altas e baixas luzes eram difíceis de ser transpostas fotograficamente para o meio fotoquímico. Como não tive acesso à documentação mais aprofundada sobre o projeto e as questões técnicas²⁹⁹, torna-se tarefa complicada analisarmos quais teriam sido as causas precisas desses problemas. Entretanto, a própria

²⁹⁹ Segundo Fracarolli (2020), a documentação sobre todos os problemas existentes e a gravidade, em todos os filmes restaurados por ele nos Estúdios Mega, era realizada antes de iniciar o processo. Ele e o restante da equipe passavam dias assistindo os materiais e confeccionavam um mapa de todo o filme, plano a plano. Perguntado sobre a localização dessa documentação, Fracarolli informou que a propriedade intelectual era da empresa e os arquivos digitais teriam ficado com eles, restando somente alguns em papel com sua posse, cuja localização, infelizmente, ele não lembrava.

natureza do digital e o material utilizado como fonte da restauração influenciam definitivamente no resultado final. Conforme apontado, os negativos de imagem e de som do filme em 35mm não existiam mais. Entretanto, um máster, localizado na Alemanha durante a pesquisa empreendida na década de 1980, conforme descrito no texto de Calil publicado em 1985 (ver Anexos), teria servido de fonte para o restauro da imagem. Ainda assim, mesmo que a fonte da restauração tivesse sido um material somente de segunda geração, ou seja, tivesse sido confeccionado a partir dos negativos originais, os inícios e fins de rolos quase sempre apresentam mais danos físicos, pois, em geral, são as extremidades que sofrem mais manipulação, se tornando mais suscetível a danos. Embora não consigamos precisar exatamente em quantos rolos o filme está dividido e quais seriam os planos iniciais e finais de cada um, a sequência de Paulo Martins, por estar no final do filme, estaria no final do último rolo, e, por conseguinte, mais passível a danos. Por conta disso, uma hipótese é que essa sequência poderia ter mais problemas como riscos, abrasões e sujeiras e precisado ser mais manipulada digitalmente, e quanto maior a manipulação, mais afetada é a qualidade da imagem final.

Em relação à restauração de som dos títulos, todas foram realizadas sob a coordenação de José Luiz Sasso, tendo sido utilizadas diversas cópias com boa qualidade sonora como fontes para o restauro do som, visto que, para o tratamento da banda sonora, o material adequado para transcrição tem que ser positivo, ou seja, uma cópia.

Não localizamos informações sobre a repercussão dos lançamentos de *Idade da terra* e *Barravento* restaurados, tampouco foram citadas maiores polêmicas em relação à exibição dos dois títulos durante as entrevistas realizadas. Inclusive, uma matéria sobre a exibição da versão restaurada de *Idade da terra* no Festival Internacional de Cinema de Veneza em 2007, indica que, diferente do furor causado em 1980, o filme teria passado praticamente despercebido³⁰⁰. Apesar da falta de documentação específica do processo de restauração dos filmes, especialmente o detalhamento dos aspectos técnicos, os extras incluídos nos DVDs contêm um significativo material sobre cada título. O chamado *Disco da memória* apresenta a documentação do processo em formato audiovisual, com enfoque mais amplo do que somente o restauro, mas com pistas importantes sobre a trajetória das obras e de seus materiais. Embora essa falta de um maior aprofundamento técnico não nos permita avaliar mais detidamente

³⁰⁰ Restaurado, "A Idade da Terra" retorna quase despercebido após 27 anos, matéria publicada na Folha de S. Paulo em 10/09/2007, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq10092007111.htm>, acesso em: 20/07/2020.

algumas etapas do processo, a análise dos aspectos gerais do projeto de restauração de parte da filmografia de Glauber Rocha trouxe informações importantes para uma melhor compreensão das escolhas feitas em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

3.2.3.2. A restauração digital

Conforme apresentado no tópico anterior, quatro títulos da filmografia de Glauber Rocha – *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, *Idade da terra* e *Barravento* – já haviam passado por processo de digitalização e/ou restauro nos Estúdios Mega, empresa de finalização comercial parceira do projeto³⁰¹. Mas, por que, então, a restauração de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* não foi realizada pela empresa e sim pelo Laboratório Prestech, em Londres?

Segundo Paloma Rocha (2017), naquele momento, existia um clima nocivo de competição entre as empresas que realizavam serviços de restauro, no caso, Teleimage e Estúdios Mega, ambas sediadas em São Paulo. Em 2006, após ler a notícia que João Sócrates viria ao Brasil, mais especificamente ao Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, para realizar uma conferência no Recine – Mostra Internacional de Cinema de Arquivo, Paloma Rocha resolveu entrar em contato com ele e convidá-lo para efetuar a restauração do filme. Nas palavras dela, “foi por pura intuição”, já que, naquele momento, não conhecia mais profundamente a trajetória e a experiência profissional do restaurador. Além da intuição, alguns fatores podem ser levados em conta: o filme não possuía mais negativos originais, era o primeiro título em cores dirigido por Glauber Rocha e, naquela época, não era possível realizar restauração com 4K de resolução no Brasil. Além disso, como vimos, foi João Sócrates quem coordenou tecnicamente a intervenção realizada nos anos 1980.

Os materiais de origem para a restauração de *O dragão* foram, no caso da imagem, um internegativo (seja confeccionado por João Sócrates ou pelo Laboratório GTC) e, no caso do som, materiais diversos. Paloma Rocha afirmou que tiveram muito pouco tempo para pesquisa dos materiais, mas que teriam localizado um material na França que o filho do produtor Claude Antoine não teria permitido que fosse disponibilizado. De toda forma, mesmo que esse material tivesse sido acessado, não representaria um ganho significativo, pois com a destruição dos

³⁰¹ Sobretudo por conta dos valores abaixo do mercado praticados, pois, segundo Fracarolli (2020), a empresa nunca lucrou com os trabalhos de restauração de filmes.

negativos e inexistência de um máster, o material mais próximo do original seria uma cópia de exibição confeccionada no período de lançamento do filme, por volta de 1969, ou seja, com trinta e oito anos, e com todos os possíveis problemas de um material como esse, como riscos, abrasões, fotogramas faltantes, descoramento, entre outros. Como o internegativo confeccionado na década de 1980 teve como origem uma cópia da época de lançamento, na versão francesa, esse distanciamento dos negativos originais seria somente de uma geração, com a vantagem de ser um material com propriedades específicas de preservação, diferente de uma cópia.

A restauração digital de *O dragão* foi iniciada em 2007 e os seguintes elementos fílmicos estavam disponíveis no Brasil no início do processo³⁰²:

- internegativo de imagem em 35mm: 11 rolos simples, versão francesa, em relativo bom estado. Na informação sobre esse material consta que foi depositado na Cinemateca Brasileira pela Embrafilme, o que seria uma evidência da versão informada por Calil, de que esse elemento teria sido repatriado da França;
- internegativo de som em 35mm: 6 rolos duplos, versão francesa, em ótimo estado. Embora não exista a indicação de quando o material deu entrada na instituição, o depositante também foi a Embrafilme e o número de registro é o mesmo do internegativo de imagem, o que indica, muito provavelmente, que foi depositado no mesmo momento;
- internegativo de som em 35mm: 11 rolos simples, versão em português, em bom estado. Nesse registro consta a informação de que esse material deu entrada em 1985 na instituição e que teria sido transcrito nos estúdios Álamo a partir de cópia de exibição oriunda da Cinemateca de Cuba. O depositante é a própria Cinemateca Brasileira, o que indica que foi confeccionado pelo próprio arquivo. Essas informações são muito importantes, pois assinalam que o material foi confeccionado pouco tempo depois da pesquisa empreendida por Calil e um pouco antes da realização da retrospectiva Glauber por Glauber, quando uma cópia na versão em português foi exibida. Ou seja, podemos afirmar que um novo negativo de som foi efetivamente confeccionado no Brasil por volta de 1985;
- 1 cópia combinada: cópia de trabalho confeccionada em 1998 na Líder, a partir do internegativo de imagem da versão francesa e o internegativo de som da versão em português,

³⁰² Esse inventário é oriundo das informações reunidas na base de dados da Cinemateca Brasileira. Portanto, podem existir materiais em outros arquivos audiovisuais do Brasil, como cópias de difusão. Dada a trajetória da obra, isto é, do envio dos negativos para a França praticamente logo depois de ser finalizado, seria muito difícil existir outros materiais intermediários como másteres ou internegativos.

para a grande retrospectiva do cinema brasileiro que aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) nesse ano. A cópia de trabalho geralmente é produzida para verificar se a marcação de luz está correta ou se ainda necessita de ajustes³⁰³;

- 3 cópias combinadas em 35mm: materiais com estatuto de preservação, sendo que duas estavam em bom estado e uma delas já se encontrava com síndrome do vinagre. Uma delas também foi confeccionada em 1998, provavelmente essa é a cópia com a marcação de luz correta;

- 2 cópias combinadas em 35mm: materiais de difusão, em ótimo estado, as duas são da versão em português, sendo que uma tem legendas em francês e a outra em inglês, que foi confeccionada para a retrospectiva no MoMA;

- 2 cópias combinadas em 16mm: materiais com estatuto de preservação, versão em português, sendo que uma estava em bom estado e a outra já se encontrava com síndrome do vinagre e faltando o rolo 3;

- 1 cópia combinada em 16mm: material de difusão, versão em português, em relativo bom estado. Consta a informação de que a cópia é uma redução feita na Líder a partir do internegativo de imagem em 35mm da versão francesa sincronizado com o novo negativo de som em português.

- banda de legendas em inglês em 35mm: material com estatuto de preservação, confeccionada para a produção da cópia com legendas em inglês para a retrospectiva no MoMA.

Após a pesquisa, a primeira etapa de um restauro é a análise e comparação dos materiais³⁰⁴. Pelas razões apontadas acima, estava claro que o material de partida para a restauração da imagem seria o internegativo de imagem da versão francesa, que estava em relativo bom estado e era um material de terceira geração. Essa fase inicial, portanto, não foi necessária, o que, com certeza, representou uma economia em termos de tempo, pois a análise e comparação dos materiais pode ser bem exaustiva e demorada. As informações passadas por João Sócrates (2020)³⁰⁵ confirma que essa operação não foi realizada, partindo-se para a análise

³⁰³ Segundo Souza, em entrevista já citada, no caso dos materiais confeccionados para a mostra no MoMA, foram feitas cópias de trabalho para a retirada dos diálogos e medição da pietagem para a sincronização de legendas.

³⁰⁴ Conforme apresentamos durante a análise da restauração de *O padre e a moça* (1966) no capítulo anterior, pág. 156.

³⁰⁵ Apesar de a pesquisa de fontes indicar que a versão de Calil (corroborada por Paloma Rocha e Ana Pessoa) sobre a vinda do internegativo de imagem e som da França é a mais correta, esse dado não invalida as informações técnicas fornecidas por João Sócrates sobre o tratamento do material. O que difere as duas versões é onde o internegativo foi confeccionado (na França ou no Brasil), e não qual material foi a fonte do restauro de imagem e, por conseguinte, por quais procedimentos técnicos passou. A comprovação definitiva poderia vir da análise física

dos rolos do internegativo de imagem em equipamentos de visionamento manual, as enroladeiras. Durante essa análise, foi realizada a estabilização dos danos físicos do material com fita adesiva, e, posteriormente, a limpeza em lavadora com percloroetileno e cavitação de ultrassom. Partiu-se então para a telecinagem. Segundo Sócrates, a primeira captura da imagem em telecine era analisada e selecionava-se um ou mais pontos críticos e, dependendo das características da imagem ao longo dos rolos, esses trechos eram utilizados para ajustar o escâner para o processo de escaneamento. O escâner utilizado foi o Kodak Cineon Genesis Plus (figura 3.18).

Figura 3.18: João Sócrates durante o escaneamento de um rolo de *O dragão da maldade*

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão* (Paloma Rocha, 2008)

Após o escaneamento, aplicou-se uma passagem automática no *software* de restauração Diamant para a estabilização da imagem, seguida por um primeiro *dust busting*, ferramenta do programa direcionada à remoção de sujeiras, riscos, vestígios de rasgos, abrasões, manchas, entre outros (figura 3.19). Além do Diamant, foram utilizados para a restauração digital os *softwares* Kodak Cineon, Shake e Combustion, sendo que foram três as estações de tratamento que ficaram exclusivamente dedicadas ao trabalho com o filme (figura 3.20).

dos materiais, mas o momento que o país – e o mundo – estão atravessando por conta da pandemia do Coronavírus, impede que essa operação seja levada a cabo, visto que a Cinemateca Brasileira se encontra fechada por período indeterminado desde março deste ano.

Figura 3.19: Fotograma com rasgo (à esquerda) e fotograma corrigido (à direita)

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão*

Figura 3.20: Estação de tratamento digital no Laboratório Prestech, em Londres

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão*

Apesar de o internegativo de imagem estar em relativo bom estado de conservação, segundo Sócrates (2008), o esmaecimento das cores já se evidenciava. A restauração de filmes coloridos é tarefa delicada. Além de avaliar as propriedades do material, Yumibe (2015) alerta que a restauração cromática geralmente envolve a consideração do significado histórico da cor como parte de uma experiência que foi transformada ao longo do século XX e que continua a

mudar. Em alguns períodos, a cor foi considerada um complemento decorativo – como vimos, Glauber Rocha inclusive partilhava dessa opinião em relação ao seu uso no cinema brasileiro da década de 1960 – em outros, um componente essencial da realidade de uma imagem ou do arsenal estilístico de um cineasta.

O filme foi realizado em Eastmancolor, denominação comercial de um sistema de impressão de filmes a cores criado pela Kodak, introduzido na década de 1950 e bastante disseminado desde então, tendo sido amplamente adotado a partir da década de 1960. Esse sistema de cor ficou conhecido por sua instabilidade cromática, causada principalmente por ter sido desenvolvido, inicialmente, com outra finalidade. Heckman, (2015), que pesquisa as origens dos problemas de instabilidade do Eastmancolor, explica que dada a dificuldade em relação à estabilidade química e o custo de produzir acopladores de corantes que funcionassem adequadamente para a película, a Kodak inicialmente pensou que o material em Eastmancolor seria usado principalmente no fluxo de trabalho das produções da Technicolor, sistema de cor mais estável, porém mais complexo e de custo mais elevado naquele momento. Ou seja, o Eastmancolor seria utilizado apenas para impressões dos copiões de trabalho durante as filmagens, em materiais praticamente descartáveis e de uso transitório. Yumibe completa: “Como tal, a longevidade química dos matizes do material não foi priorizada durante o desenvolvimento e, quando o material foi adotado cada vez mais para cópias de lançamento, esses parâmetros persistiram” (2015, p. 12). Além disso, as cópias de exibição também eram entendidas como objetos efêmeros, isto é, de pouco valor financeiro após a circulação inicial de um filme. Mesmo quando seu uso se disseminou, levou algum tempo para que aprimoramentos definitivos fossem levados a cabo. A Kodak teria aprimorado a estabilidade química do Eastmancolor somente na década de 1980, mas o legado da decisão implementada pela empresa durante décadas pode ser sentido até hoje, através do grande volume de filmes com descoramento presentes nos arquivos. Com *O dragão* não foi diferente. Embora a confecção de um internegativo em relativo pouco tempo depois de seu lançamento tenha evitado um descoramento mais acentuado do filme, pois nesse momento já foi realizado um ganho cromático, algum esmaecimento de um filme com sistema de cores Eastmancolor parece inevitável, visto os motivos elencados acima (figuras 3.21 e 3.22)³⁰⁶.

³⁰⁶ Imagens retiradas de material em vídeo com bastante compressão, portanto as cores (e a textura dos grãos) no exemplo restaurado não estão reproduzidas fielmente.

Figura 3.21: Imagem de material de *O dragão da maldade* com descoramento

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão*

Figura 3.22: Mesma imagem anterior com a metade dela já restaurada cromaticamente e a outra metade ainda sem restauro

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão*

Fazendo a comparação entre uma cópia em 16mm com nível de descoramento bastante acentuado, onde só restou praticamente uma camada de cor, a magenta, dentre os três componentes (os outros dois são o verde e o azul), e o material restaurado a diferença é ainda mais clara (figuras 3.23 e 3.24).

Figura 3.23: Imagem de cópia 16mm com descoramento acentuado

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão*

Figura 3.24: Imagem da mesma cena anterior com as cores restauradas

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão* (2008)

Desta forma, um processo de restauração fotoquímica não é capaz de restituir a cor integralmente, pois não é possível devolver à imagem, de forma analógica, algo que não existe mais em sua composição. A tecnologia digital, nesse caso, é a melhor solução. E podemos aventar que esse foi um dos principais motivos de o restauro do filme ter sido efetuado em 4K de resolução, para que fosse possível restituir toda a potencialidade cromática da obra.

Segundo Sócrates (2008), o rolo 8 (de um total de 11) foi o elemento que serviu de parâmetro para toda a estratégia de recuperação de cor do filme. Esse rolo corresponde à sequência onde a personagem Laura (Odete Lara) mata o amante, o delegado Mattos (Hugo Carvana) e ela, junto com o Professor (Othon Bastos), realizam uma espécie de enterro na caatinga, onde visualizamos a explosão de cores do vestido de Laura e do buquê de flores de papel em suas mãos (figura 3.25). Toda a sequência é marcada por elementos de cor bastante saturados, como o Alvorada Bar, o pijama de coronel Horácio (Jofre Soares) e o já citado vestido de Laura e seu buquê. Por isso, aventamos que foi devido a essas questões que a escolha de Sócrates recaiu sobre esse trecho.

Figura 3.25: Imagem integrante do trecho escolhido como parâmetro para a restauração de cor

Fonte: DVD de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* restaurado

Após a restauração digital do material, foi realizada a marcação de luz. Alguns projetos de restauro adotam como metodologia efetuar esse processo antes do tratamento digital, pois alguns profissionais alegam que a operação, por conta dos ajustes em parâmetros como contraste, saturação e brilho, por exemplo, já poderia resolver parte dos problemas existentes nos materiais e pouparia tempo. O processo de restauro digital, especialmente quando realizado de forma manual, que é a mais adequada, pode ser bem demorado. Entretanto, a marcação de luz representa uma intervenção significativa, e o aconselhável é salvaguardar as duas versões do material, ou seja, o material bruto escaneado sem qualquer intervenção, resguardadas

inclusive as bordas dos fotogramas, visto que existem informações relevantes localizadas aí; e o material após a restauração digital e com a luz correta. Realizar a marcação de luz antes do restauro acrescentaria mais uma versão a ser guardada, o que implica em mais custos, portanto, essa escolha pode ser inviabilizada dependendo do orçamento de cada projeto.

A etapa inicial da marcação de luz quadro a quadro, foi feita, em um primeiro momento, para homogeneizar as cores. Posteriormente, com a orientação pessoal do diretor de fotografia do filme, Affonso Beato, foram feitos ajustes mais detalhados.

A saída do material (*film out*) foi feita em 4K utilizando-se o equipamento da empresa MGI, a Solitaire Cine V, premiada impressora de filmes³⁰⁷. O material sensível utilizado foi o Fuji 160 (comercialmente chamado de Eterna Vivid 160), e a revelação foi feita em ECNII com a temperatura de revelação a 37°C. Segundo o fabricante³⁰⁸, essa película, um material negativo em cores, tem como características cores intensas, alto contraste e excelente nitidez, além de ser indicada para impressão de material oriundo de videocâmeras e escâners, propriedades bastante adequadas para um filme como *O dragão*.

Vale chamar a atenção para uma importante alteração realizada em relação ao material original: o reenquadramento da proporção de tela (*aspect ratio*) do filme, que passou de 1:37 (conhecido como formato Academia) para 1:85. Segundo Paloma Rocha (2017), “cada obra tem uma necessidade, a difusão era uma prioridade”. Isso se explica pelo fato de que o formato 1:37 é um formato pouco utilizado atualmente, e a maior parte dos cinemas não conseguem exibi-lo da forma adequada, sendo que o formato panorâmico 1:85 é amplamente disseminado (figura 3.26).

³⁰⁷ Para mais informações sobre o equipamento, ver: <http://www.promarketinc.com/pdf/mgisolitairecine5.pdf>, acesso em 22/07/2020.

³⁰⁸ Ver: https://www.fujifilm.com/products/motion_picture/lineup/eterna_vivid160/#Overview, acesso em 22/07/2020.

Figura 3.26: Comparação entre a proporção de tela 1:37 e a 1:85

Fonte: *The essential reference guide for filmmakers* (KODAK, s.d.)

A questão relevante no caso de *O dragão da maldade* é que, como podemos visualizar acima, uma porção superior e inferior da imagem tem que ser cortada para se adequar um material originalmente em um formato quadrado como o 1:37 para um formato mais retangular como o 1:85. Nas imagens comparativas abaixo, é possível perceber, pelos antebraços do personagem Mata Vaca, no centro do quadro, a largura da imagem que foi cortada por conta do reenquadramento.

Figura 3.27: Comparação da tela na proporção 1:37 à esquerda e na proporção 1:85 à direita

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão*

Como não tivemos acesso aos materiais, não é possível precisar se o reenquadramento foi efetuado somente nos materiais de difusão ou também nos novos materiais de preservação. Cortar definitivamente uma porção da imagem, ou seja, alterá-la por conta do padrão da

exibição do momento em que o filme foi relançado, embora não seja incomum, é bastante discutível. Toda restauração carrega as características do tempo em que foi realizada, logo, em geral, essas alterações são realizadas somente nos materiais de difusão, pois todos os aspectos originais estariam resguardados no material bruto escaneado. Ainda assim, é uma adaptação, e deveria constar em uma cartela explicativa inicial no início do filme.

Em relação ao restauro do som, o processo pode ser considerado bem mais complexo que o da imagem. Antes mais nada, é necessário termos em mente que existiam duas versões, para ser mais exata, três versões sonoras de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Uma versão de quando foi o filme lançado; outra versão feita imediatamente após o lançamento, pois o filme foi censurado e o próprio Glauber Rocha, para driblar a censura, inseriu músicas de Luiz Gonzaga por cima dos diálogos problemáticos em alguns trechos. A terceira versão era versão francesa, com os diálogos em francês e as músicas em português (com legendas em francês na imagem). A versão restaurada foi a versão original lançada, sem as intervenções feitas por Glauber devido à censura.

José Luiz Sasso (2008)³⁰⁹ conta que chegaram a ele muitos materiais, mas a maioria com baixa qualidade sonora. Dentre todos esses materiais, Sasso selecionou os seguintes: internegativo de som feito a partir da cópia cubana, uma cópia 35mm, uma cópia em 16mm, fitas VHS, fitas U-Matic³¹⁰, e até mesmo uma cópia pirata do filme disponível na internet. As fitas U-Matic teriam sido geradas em 1993 e foram observadas diversas lacunas sonoras em relação à fonte de imagem, ou seja, existia mais imagem do que som. Uma cópia 16mm, muito descorada e riscada, já em avançado processo de deterioração, apresentava trechos de som que não existiam em outros materiais (por vezes, esses trechos correspondiam a palavras ou sílabas) em qualidade razoável, pois a trilha óptica do som é em preto e branco, e, obviamente, não passível de descoramento como a imagem. É importante chamar a atenção para essa informação em termos de preservação dos materiais. Embora um material como esse, à primeira vista, não estivesse em condições de ser alçado a uma matriz de preservação, inclusive porque existiam outros materiais, com características mais próximas do original e em melhor estado de conservação, no conjunto dos materiais existentes e da trajetória do filme, essa cópia em 16mm (figura 3.28) se tornou bastante relevante. Por conta disso, é sempre indicado, especialmente

³⁰⁹ Em entrevista para o documentário *O retorno do Dragão*.

³¹⁰ Localiza-se aqui a origem do equívoco de João Sócrates quando afirma que a fonte utilizada para o restauro do som na década de 1980 teriam sido fitas U-Matic.

levando em conta a condição de parte considerável do patrimônio fílmico brasileiro, ser preservada a maior quantidade de elementos possível, observando-se os parâmetros de conservação, obviamente.

Figura 3.28: Imagem da cópia em 16mm com descolorimento acentuado e riscos profundos

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão*

A grande dificuldade para o restauro de som de *O dragão* é que os materiais foram sendo descobertos em trechos, o que, por conseguinte, gerou grande dificuldade para a garantia do sincronismo da imagem com o som. Para recompor, por exemplo, sílabas, como na música *Carinhoso* (Pixinguinha e João de Barro, 1916-1917), que Odete Lara canta em uma sequência da parte inicial do filme, foi necessária a análise de muitos materiais. A perda de trechos de som tão pequenos como sílabas se dá por conta da perda de fotogramas, muito comum em materiais de difusão, que estavam servindo de fonte para a restauração e também foram as matrizes para a confecção do internegativo. Não estava sendo localizado o som da letra “M” do trecho “Meu coração, não sei porquê [...]” em nenhum dos materiais escolhidos como fonte, e o som acabou por ser encontrado somente na cópia disponível da internet. Esse trecho, como um todo, foi um dos mais complicados, pois nenhum material existente no Brasil apresentava a versão completa

de Odete Lara cantando. Para essa parte foram utilizadas ao menos 8 fontes diferentes (figura 3.29).

Figura 3.29: Imagem da pista de som com divisões diminutas, que correspondem aos sons de sílabas

Fonte: Documentário *O retorno do Dragão*

O que ficou claro também foi o desnível do som. Sasso (2008) declarou que verificou as cerca de 12 fontes sonoras para se certificar se o desnível era de origem ou não. Confirmou-se que sim, que o som tinha sido propositalmente aumentado em certas passagens, como durante as cantorias da população local. Portanto, não foi realizada nenhuma alteração. Outra importante característica sonora do filme sublinhada por Sasso é o uso do silêncio. E silêncio, para a tecnologia do som óptico utilizado na época, não existia, conforme frisa o restaurador de som: “tinha sempre um chiado de fundo com ‘umas pipoquinhas’³¹¹”. Continua Sasso: “mantivemos a mesma ‘dignidade’ do chiado para manter a mesma sonoridade da época”. Ou seja, respeitou-se as características da produção cinematográfica da época, que podem ser entendidas também como “defeitos” de origem. A instância histórica do artefato, que se encontra imbricada com seus aspectos estéticos, foi mantida, preservando-se a dupla instância do objeto, como preconiza Brandi (2005).

³¹¹ “Pipoquinhas” podem ser entendidas como pequenos estouros repentinos de som.

Mesmo à distância, a relação entre os coordenadores da restauração de imagem e de som, segundo Sócrates (2020), foi harmoniosa, tendo bastado alguns contatos para os parâmetros de restauro serem acordados. Sócrates lembrou que conhecia Sasso e seu trabalho desde 1976, o que facilitou o contato entre os profissionais. Como resultado da restauração foram confeccionadas novas matrizes de preservação e difusão em 35mm: negativos de imagem e som do filme, negativos de imagem e som do trailer, e duas cópias, sendo que uma foi confeccionada com material Fuji e outra com material Kodak. As matrizes digitais foram armazenadas em *hard disks* externos, na resolução 4k; em fitas HDCam SR, além de fitas DAT para o som restaurado³¹². Causa surpresa as saídas digitais não estarem também armazenadas em fitas LTO e sim em fitas HDCam, visto que em 2008, ano de finalização da restauração, que levou cerca de um ano, esse formato já estava disseminado e era considerado um dos mais confiáveis. Portanto, é difícil crer que foi uma opção técnica, tendo em vista a experiência de João Sócrates. Uma provável explicação para tal fato se deve, talvez, ao maquinário existente no Laboratório Prestech, visto o alto custo de equipamento de gravação de fitas LTO. Embora fosse um laboratório privado, ou seja, não estava atrelado a nenhuma instituição, a trajetória profissional de Sócrates o afastaria do exercício da profissão como empreendimento estritamente comercial. Outra explicação poderia estar atrelada à restrição orçamentária do projeto, que tinha um escopo mais amplo do que a restauração dos quatro filmes escolhidos para essa primeira etapa.

A análise da restauração digital de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* se pautou pelas balizas utilizadas nos dois títulos anteriores, ou seja, na compreensão do processo a partir de premissas históricas e estéticas. A partir dessa metodologia, procuramos entender o contexto de produção da obra e as opções estéticas postas em execução, além da trajetória do material a partir deste momento e as consequências para as posteriores intervenções. Para dar conta dessas questões de maneira mais ampla, também foi necessário compreendermos o contexto histórico no qual o projeto estava inserido, e como a consolidação da tecnologia digital nos processos de restauro influenciou o trabalho de restauro dessa obra de Glauber Rocha e o retorno de toda sua potencialidade cromática e sonora.

³¹² Entre os registros dos materiais do filme existentes na Cinemateca Brasileira, em meio ao lote depositado em 2008, apareceu a (surpreendente) incorporação de um internegativo combinado. No registro consta a informação de que no início dos rolos, onde localiza-se as inscrições do laboratório, estaria escrito “1985”. Difícil compreender a confecção de um elemento como esse em meio ao restante, e sem a análise física do material podemos somente aventar que, talvez, ele possa ser a resposta da versão apresentada por Sócrates sobre a restauração fotoquímica de 1983. Mas esse dado não altera a trajetória apresentada, pois, afinal, é um internegativo.

3.2.3.3. Os resultados atingidos pelo projeto

A primeira etapa do projeto de restauração e difusão da obra de Glauber Rocha priorizou títulos cujos direitos autorais pertenciam à família e que não possuíam mais os negativos originais, como *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O projeto adotou a tecnologia de alta definição, a HD (1920x1080 linhas), como padrão técnico, com exceção de *O dragão*, que foi em 4K (4096x2160 linhas) por entender, naquele momento, que essa resolução seria a qualidade suficiente para os materiais existentes. Acredito que essa escolha também tenha sido influenciada por questões orçamentárias, visto que, na prática, a resolução 2k (2048x1080 linhas) tem, horizontalmente, 128 linhas de resolução a mais que a HD, mas o custo, à época, era bem mais alto. Essa primeira etapa durou cerca de 5 anos, desde o início do processo de restauro do primeiro título trabalhado, *Terra em transe*, em 2003; até a estreia do último filme restaurado, em maio de 2008, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Os resultados da restauração de alguns títulos foram recebidos com polêmica, conforme abordamos anteriormente, sendo que o fato de restaurar a obra de um cineasta como Glauber Rocha, parece avivar questões e memórias muito particulares, tanto de profissionais da área cinematográfica quanto de cinéfilos e o público em geral. Mas trabalhar com uma filmografia cujo reconhecimento artístico está consolidado, como a de Glauber, acabou sendo bastante benéfico para a área de restauração de filmes no país, pois ampliou o debate sobre o campo e incluiu interlocutores que talvez não se interessassem pelo tema. Além claro, de ter auxiliado no desenvolvimento do mercado de restauro no Brasil, possibilitando a troca de conhecimentos entre profissionais de segmentos diversos, e a profissionalização da área.

No caso específico de um filme como *O dragão*, que apresentava questões técnicas bem particulares, como, por exemplo, a demanda por um escaneamento da imagem em maior resolução, a realização de parte do projeto em Londres parece ter sido a mais acertada, especialmente por contar com um profissional que já tinha manipulado os materiais do filme anteriormente. Apesar da distância, a relação entre os técnicos responsáveis pela imagem e pelo som parece ter sido harmoniosa e profícua, especialmente por compartilharem compreensão semelhante acerca do processo de restauro. Ou seja, deve-se buscar restituir a potencialidade visual e sonora do filme, mas sem alterar as características da época de sua realização. Com exceção da proporção de tela, alterada para se adequar ao sistema de projeção de grande parte

das salas de cinema contemporâneos. Compreensível em certa medida, pois a difusão da obra de Glauber Rocha para um novo público era uma das prioridades do projeto, mas questionável em termos éticos. Espera-se que essa alteração, bastante significativa, tenha sido levada a cabo somente nos materiais de difusão, mas que tenha se mantido as características das matrizes nos elementos de preservação. Outro aspecto relevante é a falta de cartelas explicativas sobre a restauração no início do filme. Em geral, são incluídas cartelas com informações resumidas sobre as matrizes da restauração e em que estado se encontravam. Nem em *O dragão da maldade* nem nos outros títulos do projeto estas cartelas foram incluídas. Uma lacuna importante. Por outro lado, uma escolha do projeto que vale a pena ser ressaltada foi a manutenção dos letreiros em francês. Apesar de com as ferramentas oferecidas pela tecnologia digital existir a possibilidade de ter apagado esse vestígio, optou-se por mantê-lo, escolha que pode ser considerada bastante criteriosa, pois evidencia a trajetória da obra e de seus materiais.

Para Sócrates (2020), a restauração de *O dragão* foi uma experiência única, diferente do que ele vinha fazendo. Ele tinha acabado de restaurar *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) e estava se preparando para restaurar *Os Nibelungos - A morte de Siegfried* (Fritz Lang, 1924), ambos filmes silenciosos, além de uma grande quantidade de trabalhos menos elaborados. Segundo Sócrates, raramente trabalhavam com filmes sonoros e nunca tinha lidado com um título brasileiro desde que começou a atuar profissionalmente na Inglaterra. O mais próximo que havia se aproximado do cinema brasileiro havia sido com o restauro de filmes ingleses do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, *They Call me a Fugitive* (1947) e *Went the Day Well* (1942), capitaneado pelo British Film Institute e pela World Film Foundation.

Apesar da documentação reunida no Disco da memória, extras inclusos na versão do filme restaurado lançado em DVD, que consiste de entrevistas com os envolvidos na restauração e realização do título, além de materiais de arquivos referentes à obra, a documentação mais aprofundada sobre o processo de restauro representou uma grande lacuna. A análise detalhada do estado de conservação dos materiais de origem, registros fotográficos mais específicos da situação de cada um deles e do desenrolar da restauração fizeram bastante falta durante a pesquisa. Algumas informações importantes, como, por exemplo, o material que serviu de fonte para o restauro de imagem, não puderam ser totalmente confirmadas. Visto que existem versões divergentes fornecidas pelos entrevistados, baseadas em suas memórias da época, seria essencial termos documentos do momento do restauro que comprovassem, definitivamente, qual versão é a correta. Além disso, a pré-documentação do processo, como

indica Wallmuller (2007), cujo principal objetivo é relatar toda a metodologia e as formas de aplicações pretendidas durante a restauração, foi parcialmente executada, ao menos em relação à intervenção digital, conforme nos informou o restaurador digital Fabio Fracarolli (2020), mas, infelizmente, perdeu-se com o fechamento dos Estúdios Mega. Acreditamos que um problema como esse poderia ser evitado caso o projeto contasse com um profissional de preservação dedicado à reunião, organização e catalogação da documentação, como foi feito, em parte, durante o projeto de restauração da obra de Joaquim Pedro. Entretanto, a elaboração de documentação sobre as restaurações, seja antes, durante, ou após o processo, parece ser efetivamente um grande obstáculo, visto que foi algo comum a todos os projetos analisados nesta pesquisa.

Sobre o processo de restauração digital de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, dada as condições dos materiais de origem – que não haviam sofrido alterações substanciais ou se encontravam em avançado estágio de deterioração, como os títulos que analisamos nos capítulos anteriores – mas que tiveram como fonte cópias de difusão, o resultado é bastante satisfatório. É relativamente comum no Brasil que restaurações partam de materiais de difusão, mas dependendo do alcance do título no circuito de exibição, entre outros fatores, essas cópias podem estar em melhor ou pior estado. Cherchi Usai (2019) apresenta esse exemplo, explicitando que, muitas vezes, um filme que fez muito sucesso de público e circulou amplamente corre o risco de estar em um estado de conservação muito mais precário do que uma obra que teve um alcance mais restrito. *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981) é um exemplo brasileiro emblemático nesse aspecto. O sucesso alcançado pelo filme fez com que os negativos originais fossem tão duplicados que em pouco tempo estavam absolutamente comprometidos em termos de preservação. A trajetória dos materiais de *O dragão* foi por outro caminho, mas o contexto de realização da obra e as escolhas estéticas postas em execução ocasionaram resultados visuais e sonoros bem particulares, que demandaram soluções específicas e cuidadosas durante o processo de restauro. Soluções essas que podem ser consideradas, de forma geral, bem-sucedidas. Uma fala final de João Sócrates durante o documentário *O retorno do Dragão* expressa algumas ponderações sobre a atividade de restauração de filmes e também parece expressar, de forma resumida, as bases da metodologia adotada:

Hoje em dia, a gente está muito mal acostumado. E eu acho até que é uma questão que tem que se pensar bem. A gente tenta remover tudo, todos os sinais de tempo do

filme, a gente tenta remover tudo, a gente quer o filme novinho, como se ele fosse filmado ontem. Às vezes eu me pergunto se a gente tá fazendo a coisa certa. Será que tá certo? Será que a gente não tá exagerando? Será que a gente não deve considerar um pouco que um certo nível de ruído representa um pouco de dignidade para aquele material? Que é um material importantíssimo e tem uma história... será que a gente não tá eliminando parte da história daquele filme?

O único filme restaurado do que seria a segunda etapa do projeto Coleção Glauber Rocha foi *Leão de sete cabeças*, realizado nos Estúdios Mega e finalizado em 2010. No meio do trabalho, segundo Fracarolli (2020), ele e a equipe que atuavam no Departamento de Restauração foram demitidos. Ele teria sido o último a sair, tendo trabalhado sozinho e sem salário durante dois meses, ainda que a finalização do trabalho implicasse no pagamento da última parcela do serviço à empresa, que, conforme o técnico, seria algo em torno de duzentos mil reais. Indicação de que algo já não andava muito bem, sendo que pouco tempo depois os Estúdios Mega fecharam as portas. Apesar dos relatos de Fracarolli acerca da negligência e do péssimo gerenciamento da empresa pelo alto escalão, acreditamos que o fechamento do setor de restauro, antes mesmo do fechamento total da empresa, pode ser considerado um indício do início da deflagração do processo de derrocada desse mercado.

3.3. Uma década de restauração digital no Brasil: do mercado promissor ao fechamento de laboratórios

A consolidação da intermediação digital como etapa integrante da produção audiovisual em meados da primeira década do século XXI parecia trazer consequências benéficas para a área de restauração de filmes. Com o barateamento desse tipo de serviço, a tecnologia digital passou a ser adotada amplamente nos procedimentos de restauração e proporcionou o desenvolvimento das ferramentas e da própria área. Mas o Brasil, que aparentava seguir por caminho semelhante, visto os projetos de restauro realizados desde a virada do milênio, tomou uma outra direção a partir de 2010, com o início do fechamento de Departamentos de Restauração nas empresas de finalização, que haviam se tornado o nicho do até então (aparentemente) promissor mercado. Apesar de Fracarolli (2020) afirmar, com veemência, que os restauros nunca deram lucro para os Estúdios Mega, e que teria sido a concorrência desleal entre as empresas que ofereciam esses serviços o que teria acabado com esse mercado. Talvez essa percepção possa até estar correta em alguma medida, mas o fechamento dos departamentos de todas as empresas citadas nos leva a crer que essa hipótese é pouco provável. Caso contrário,

alguma delas teria permanecido oferecendo esses serviços, portanto acreditamos que o motivo principal seja outro.

A ampla adoção da tecnologia digital em todas as etapas da cadeia audiovisual a partir de 2010 – produção, distribuição e exibição – fez com que uma grande entrada de recursos nos laboratórios cinematográficos brasileiros, oriunda da confecção de cópias em película de filmes estrangeiros distribuídos no país, cessasse. Funcionava como uma reserva de mercado: era obrigatório que os filmes estrangeiros lançados nos cinemas brasileiros confeccionassem seus materiais de difusão em película no país. Apesar de empresas como Labocine, Teleimage e Estúdios Mega terem se mostrado parceiras importantes dos projetos de restauro analisados eram, afinal, empresas comerciais que visavam lucro. Todas possuíam laboratórios fílmicos e, portanto, reduziram bastante sua margem de lucro com a diminuição e posterior interrupção de produção de cópias em película 35mm ao longo da segunda década dos anos 2000.

Além disso, as mudanças implementadas nas políticas culturais desde o início do governo de Dilma Rousseff, em 2011³¹³, ocasionaram uma significativa diminuição de investimentos na área de preservação e restauração audiovisual e, conseqüentemente, a realização de projetos de restauro de filmes. Com a entrada de Marta Suplicy no Ministério da Cultura, em 2012, inclusive a Cinemateca Brasileira e seu Laboratório de Restauração foram afetados. O grande volume de repasse de recursos através da Sociedade de Amigos da Cinemateca desde o início dos governos Lula fez com que a instituição atualizasse seu parque tecnológico de maneira fenomenal e em relativo curto espaço de tempo, algo raro para um arquivo audiovisual, e crescesse vertiginosamente. Entretanto, não houve investimentos na estabilidade de seu corpo funcional, quase todo terceirizado. Esse fenômeno não é exclusivo da Cinemateca Brasileira e acomete grande parte das instituições de memória no país, não afetando somente a área de preservação audiovisual. Inclusive, a precarização, uma das consequências da terceirização das relações trabalhistas, tem assumido contornos e alcances significativos no mundo todo, sendo parte integrante de um fenômeno global, em um intenso fluxo de profundas transformações do trabalho e do emprego nas últimas décadas. Como a falta de estabilidade do quadro funcional parece ser um dos grandes desafios enfrentados pelos arquivos audiovisuais,

³¹³ Não detalharemos esse assunto pois se distancia do foco desta pesquisa, mas é importante ressaltar que o alcance assumido pelo Ministério da Cultura nos governos Lula acabou representando um grande desafio em termos de continuidade e articulação para o governo Dilma. As instáveis gestões de Ana de Hollanda (2011-2012) e Marta Suplicy (2012-2014) na pasta da Cultura acabaram não consolidando ações já iniciadas e não avançaram em outros pontos importantes. Para maior aprofundamento, ver Rubim, Barbalho, Calabre (orgs., 2015).

fator especialmente problemático para uma atividade que demanda ações de longo prazo e profissionais com conhecimentos específicos consolidados, sobretudo, através da experiência prática, como é o caso da preservação audiovisual e, conseqüentemente, do campo da restauração de filmes, desenvolveremos um pouco mais essa questão.

A terceirização no Brasil não é um processo recente: iniciou-se na década de 1970 e foi alavancado durante os governos de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002). Na década de 1990, o governo federal promoveu uma reforma administrativa e instituiu o Programa Nacional de Desestatização, com o objetivo de redefinir a atuação direta do Estado em atividades de competência não exclusiva, autorizando parcerias com particulares que passariam a atuar em caráter complementar na gestão de serviços públicos relacionados à saúde, cultura, pesquisa científica e preservação do meio ambiente, sob a supervisão estatal. Isso permitiu alguma flexibilização em determinados setores da administração pública, mas criou também um outro fenômeno: a terceirização dos quadros técnicos das instituições através de alguns mecanismos de contratação, como a contratação por projetos através de entidades do terceiro setor, como ONGS (Organizações Não-Governamentais), OSCIPS (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público). O quadro de servidores públicos, portanto, não foi sendo renovado, e com a aposentadoria dos funcionários, uma parte considerável do corpo técnico de algumas instituições foi sendo preenchida por pessoal terceirizado³¹⁴. Um dado importante: a Cinemateca Brasileira, por exemplo, que passou para a administração pública em 1984, ou seja, há 36 anos atrás, nunca, em sua história, teve sequer um concurso público realizado para a contratação de servidores para a instituição. Os servidores públicos que atuavam na instituição assim se tornaram justamente nesse período, na passagem para a gestão pública³¹⁵.

Um termo de parceria foi celebrado entre a SAC e o Ministério da Cultura em 2008, no valor de 105 milhões de reais, com previsão de desembolso ao longo de cinco anos por meio

³¹⁴ Minha trajetória profissional espelha esse quadro: dos vinte anos que atuo na área de preservação audiovisual, onze deles foram em instituições públicas (quatro anos no Arquivo Nacional e sete anos no Centro Técnico Audiovisual) contratada como terceirizada, sem qualquer estabilidade empregatícia ou direitos trabalhistas. Essa é a realidade de muitos dos meus colegas de profissão.

³¹⁵ Os últimos servidores públicos (cerca de dez pessoas) foram afastados em novembro de 2019 após a não resolução de um *imbróglio* administrativo envolvendo a gestão por Organização Social (OS), adotada em marco de 2018. A administração através de OS supostamente não comportaria a manutenção dos funcionários públicos. O problema perdura até o momento e os funcionários correm o risco, inclusive, de serem penalizados pelo tempo que permaneceram na instituição durante a vigência do contrato com a OS e terem que devolver gratificações e outros valores. Nesse interim, cinco funcionários já se aposentaram.

de projetos específicos, como, por exemplo, a já citada Programadora Brasil e o Banco de Conteúdos Culturais. Cerca de 20 planos de trabalhos foram elaborados. Denúncias de malversação dos recursos chegaram a Marta Suplicy através da Secretaria do Audiovisual, e a Controladoria Geral da União (CGU) iniciou investigações. Em janeiro de 2013, o então diretor-executivo da Cinemateca Brasileira, Carlos Magalhães, foi exonerado, e o repasse de verbas para a Sociedade de Amigos da Cinemateca, responsável pela contratação de boa parte da equipe da instituição, foi interrompido, o que fez que 60 dos 139 funcionários à época, fossem demitidos³¹⁶. As atividades do Laboratório de Restauração também foram paralisadas nesse momento. As investigações não atestaram nenhum desvio, mas cerca de 1 milhão e meio de despesas correntes não conseguiram ser comprovadas, e a instituição efetuou um acordo com a União para que este valor retornasse na forma de prestação de serviços, como cursos de extensão, por exemplo³¹⁷. A crise instaurada encontra ecos até hoje, sendo que se tornou mais aguda desde o início de 2020. A instituição vive, atualmente, o que pode ser considerado um dos piores momentos desde sua criação³¹⁸.

³¹⁶ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1269355-cri-se-na-cinemateca-poe-na-berlinda-secretario-do-minc.shtml>, acesso em 24/08/2020.

³¹⁷ O curso *História do cinema silencioso brasileiro e mundial*, coordenado por Eduardo Morettin e realizado entre setembro e novembro de 2019 na Cinemateca Brasileira, é um exemplo. Para maiores informações sobre o curso, ver: <http://cinemateca.org.br/curso-historia-cinema-silencioso/>, acesso em 27/08/2020. A informação sobre valores foi ouvida de Maria Dora Mourão durante reunião do Fórum Paulo Emilio em setembro de 2020, que reúne associações em prol da Cinemateca Brasileira.

³¹⁸ A trajetória da instituição é marcada por crises, e acredita-se que a atual crise tenha raízes mais antigas do que a deflagrada em 2013. Não aprofundaremos esse tema pois foge do escopo da pesquisa, mas é importante apresentar um breve histórico da crise recente. O órgão passou para o modelo de gestão via organização social em 2018 e desde então estava sendo administrada pela ACERP, Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto. Como a OS já administrava a TV Escola e, portanto, tinha um contrato com o governo federal através do Ministério da Educação, o contrato de administração da Cinemateca Brasileira se tornou um termo aditivo deste contrato maior. Com a suspensão do contrato, de forma unilateral, pelo Ministério da Educação em dezembro de 2019, a dotação orçamentária foi interrompida e a instituição desde então vinha sendo custeada com recursos próprios da ACERP até março de 2020, quando a situação se tornou pública pela imprensa. Em 7 de agosto, a ACERP devolveu as chaves da Cinemateca e o controle administrativo retornou para o governo federal, que efetuou contratações emergenciais de uma brigada de incêndio e segurança e limpeza predial. Os funcionários tiveram seus contratos rescindidos em agosto sem receber os salários atrasados desde março de 2020 e a instituição encontra-se atualmente sem nenhum quadro técnico especializado. Negociações encontram-se em andamento para que a SAC assuma em caráter emergencial durante três meses, realizando a contratação dos funcionários até que uma nova OS assuma a gestão. Para esse período de três meses, a SAC contará com recursos oriundos de emendas parlamentares intermediados pela Prefeitura de São Paulo. A expectativa é que a SAC assuma em outubro. O assunto tem mobilizado tanto a imprensa brasileira quanto a internacional, além de associações como a ABPA, e coletivos como o SOS Cinemateca, a Cinemateca Acesa e a Cinemateca Viva. Vários manifestos, cartas e artigos têm sido escritos sobre o tema, e diversos debates vêm sendo realizados, sobretudo pela comunidade de preservação e o setor audiovisual. Uma ação do Ministério Público Federal em defesa da Cinemateca Brasileira também se encontra em andamento.

Em relação ao volume de investimentos no campo da restauração de filmes em geral, a drástica redução do aporte de recursos para projetos com este enfoque continuou a gerar consequências, ocasionando a extinção do Núcleo de Restauração da Teleimage e a demissão da equipe desse setor em 2015. Para completar o cenário de decadência, a consolidação da projeção digital no circuito exibidor e a redução substancial do volume de processamento de cópias 35mm, maior fonte de renda da Labocine, “inviabilizou a continuidade da empresa a longo prazo”³¹⁹, o que culminou com seu fechamento definitivo em março de 2015. Desde então, a área de restauração de filmes no Brasil retraiu-se vertiginosamente, o que demonstra que apesar dos aportes iniciais realizados pelas empresas privadas, o setor era dependente dos recursos oriundos do Estado e de medidas de proteção de mercado. Com exceção do Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, que passou a operar sobretudo para demandas internas desde 2016, mas que está com suas atividades paralisadas desde março deste ano, e a empresa Afinal Filmes, que passou a oferecer serviços de restauração digital por volta de 2017, não há outras opções. Um edital de Restauero e Digitalização de Conteúdos Audiovisuais, que disponibilizaria um total de R\$ 23.375.000,00 de recursos oriundos do Fundo Setorial do Audiovisual, foi lançado em dezembro de 2018. Suspenso algum tempo depois para ajustes; foi lançado novamente em maio de 2019 e então suspenso mais uma vez, e apesar de não atender satisfatoriamente o setor traria algum fôlego para a área, mas acabou não sendo realizado³²⁰. Não se sabe o que aconteceu com o montante destinado ao edital. Projetos existem, e, com plena certeza, filmes a serem restaurados, muitos deles; entretanto, não há recursos,

³¹⁹ Esta explicação foi enviada a mim via correio eletrônico em 30/01/2015 por Leonardo Puppim, gerente de pós-produção digital e responsável pelos projetos de restauração digital da empresa.

³²⁰ A ABPA, através de membros da diretoria e em caráter consultivo, participou do grupo de trabalho criado para discutir ações de preservação, dentre elas o edital, e algumas mudanças pontuais conseguiram ser efetuadas. O grupo de trabalho não versava somente sobre o edital, mas acabou se tornando o foco do debate. No GT havia também representantes de outras áreas, como Fábio Barcelos representando a Ancine, Antonio Laurindo representando o Ministério da Justiça, André Klotzel, Eduardo Levy e Adhemar de Oliveira – do Conselho Superior de Cinema. O Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA), elaborado pelos membros da ABPA, foi apresentado logo na primeira reunião, a fim de servir como um guia para a construção de políticas públicas e uma fonte para a compreensão mais aprofundada de termos como *preservação*, *restauração* e *digitalização*, conceitos que não pareciam estar claros na forma como o edital tinha sido redigido e que não abarcava a preservação como um conjunto de ações sistemáticas para a plena manutenção e acesso da memória audiovisual. Reforçamos que a restauração e a digitalização eram o fim de um processo e que a preservação inclui outros diversos aspectos. A redação final do Edital, que não foi submetida à aprovação da ABPA, teve alguns poucos pontos que levaram em conta as discussões e melhoraram – pouco – a redação inicial. Com relação ao outro ponto das discussões – a proposta de um Plano Nacional de Preservação –, a informação final foi que sua redação estaria a cargo do Conselho Superior de Cinema e levaria em consideração o PNPA. Desde o final de 2018, nenhuma informação sobre a redação desse documento foi repassada, nem se a mesma será efetivamente feita.

muito menos políticas: de mercado promissor ao declínio absoluto em pouco mais de uma década, assim encontra-se a restauração de filmes no Brasil.

Considerações finais

Quando comecei a trabalhar com restauração de filmes, uma pergunta surgiu e desde então me acompanha: afinal, o que é restaurar um filme? O que fazemos no Brasil pode ser categorizado como restauração? Quais as possibilidades de atuação de um restaurador diante das limitações técnicas, econômicas e políticas enfrentadas durante a prática da atividade no país? O primeiro impulso para a realização desta pesquisa partiu destas inquietações, e com o impacto causado pela incorporação da tecnologia digital nos anos 2000, outras foram agregadas. A inimaginável capacidade de intervenção alcançada pelas ferramentas digitais ao longo destes vinte anos abriu um outro leque de questionamentos. A evocação de uma conduta ética durante um processo de restauro se tornou o centro dos debates. Mas como equilibrar a necessária adoção de critérios éticos, aliada ao respeito à dimensão histórica e estética dos filmes, ao utilizar as possibilidades oferecidas pelo digital? As características e trajetórias dos materiais e suas condições de produção são evidências importantes que integram uma das respostas possíveis, e este foi o percurso que fizemos ao analisar a restauração de *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969).

O emprego da tecnologia digital possibilita um entendimento equivocado sobre em que consiste, de fato, a restauração de um filme. Cherchi Usai traz algumas reflexões importantes logo no capítulo inicial da nova edição de *Silent cinema* lançada em 2019. Relevante frisar que este capítulo, chamado *Pixels* e exclusivamente dedicado ao digital, foi incluso nessa edição, fato que demonstra a relevância e necessidade do debate sobre as consequências do seu advento. O autor argumenta que o filme *Uma viagem à Lua* (*Le Voyage dans la lune*, George Méliès, 1902), um dos mais aclamados trabalhos realizados no período silencioso e celebrado pelo próprio diretor como o ponto alto de sua carreira, foi reproduzido em todos os principais formatos e mídias existentes, em tão grande escala que é impossível mensurar a quantidade de cópias que existem ao redor do mundo. Uma grande quantidade foi confeccionada com as mesmas técnicas utilizadas por Méliès no início de 1900, e muitas delas foram destruídas ao longo dos anos. “Quanto mais voltamos no tempo, menos cópias remanescentes encontramos deste marco cinematográfico: pelo menos 25 arquivos de filmes, museus e coleções privadas têm cópias em 35mm ou 16 mm deste título, mas apenas uma cópia criada sob a supervisão

direta do cineasta sobreviveu” (USAI, 2019, p. 6). Entretanto, *Uma viagem à Lua* está hoje por toda parte, disponível a partir de qualquer aparelho digital, das mais variadas formas, algumas delas substancialmente distantes do filme original. A icônica imagem da Lua com um foguete fincado em seu “olho” recentemente virou até mesmo filtro do aplicativo *Instagram*. Usai ressalta que a “lacuna quantitativa entre a única cópia remanescente fabricada em 1902 e as bilhões de réplicas virtuais disponíveis atualmente é muito grande para ser ignorada” (Idem, p. 7). No século XXI, uma grande quantidade de pessoas terá acesso ao título pela primeira vez através de uma destas “réplicas”, muitas delas através de um aparelho portátil de pequena dimensão. Por um lado, a facilidade com que este acesso é feito digitalmente, amplia potencialmente a possibilidade de circulação do filme, mas a qual filme estamos tendo acesso? A qual *Uma viagem à Lua* estamos nos referindo? Talvez esta réplica estimule uma relação mais aprofundada com a obra e se transforme em um vestígio de algo maior, “se torne a janela para uma outra era, para uma cultura visual que existe há não muito tempo atrás e já parece incrivelmente remota” (Idem).

Estas constatações apontam uma questão central para a restauração de filmes: o conceito de original. O percurso teórico e histórico desta tese buscou apresentar as diferentes abordagens em torno deste conceito, demonstrando que sua aplicabilidade depende da dinâmica de cada projeto de restauro, mas que, ao fim e ao cabo, é um postulado que funciona como um guia. Afinal, os filmes foram produzidos e vistos inicialmente de determinada maneira, e esse ponto de partida deve ser levado em consideração, visto que essas evidências históricas têm implicações estéticas que definirão as características de uma obra fílmica, não devendo ser ignoradas. Neste caso, uma ação crucial é deixar claro a qual original pretende (e qual é possível) se retornar, como, por exemplo, a versão do diretor, casos de *O ébrio* e *O padre e a moça*, ou a versão da companhia produtora, caso da co-produção internacional *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Em todos estes restauros, o retorno à potencialidade estética das obras, tanto em termos imagéticos quanto sonoros, também foi levado em conta pelos profissionais envolvidos no processo de restauração e por nós examinado em cada um dos projetos. Outras possibilidades de abordagem do problema foram mobilizados ao longo da tese a partir do conceito de artefato material e artefato conceitual desenvolvidos por Fossati (2018). O artefato material se relaciona com a materialidade física do filme (o negativo de câmera original ou o único trecho remanescente localizado pelo arquivo são exemplos neste sentido).

O artefato conceitual, por sua vez, é associado à versão do conteúdo audiovisual produzido e/ou exibido (como um determinado corte do filme exibido para o público em algum momento).

No âmbito brasileiro, a partir da trajetória dos títulos analisados, foi possível perceber como o conceito de original foi incorporado no Brasil, onde ambas as dimensões do artefato, tanto a material quanto a conceitual, se encontram presentes. Entretanto, notou-se que o aspecto material das obras, dado o estado de conservação de seus elementos fílmicos, tende a ter mais peso em relação aos critérios adotados e à finalidade dos restauros. No caso de *O ébrio*, essas questões puderam ser compreendidas através da apresentação do imbricado caminho percorrido pelos materiais e as diferentes versões realizadas ao longo desse percurso. Já em *O padre e a moça*, entendemos que a deterioração das matrizes e a má qualidade das cópias que circulavam até a realização da restauração digital foram decisivas para a reconstituição da materialidade da obra e, por conseguinte, de sua potencialidade estética. Em relação à *O dragão da maldade e o santo guerreiro*, apesar da destruição dos negativos originais em um incêndio impossibilitar, de antemão, a recuperação do filme na versão brasileira, a restauração precoce realizada já em meados da década de 1980 comprovou que uma intervenção realizada no momento adequado é crucial para a manutenção da obra o mais próximo possível de suas características iniciais, especialmente no caso de um título em cores.

As diversas possibilidades de aproximação do artefato fílmico indicaram claramente que não há *um* original, como algumas restaurações podem ou querem nos fazer crer. A reprodução é parte integrante da natureza do processo de realização de um filme, cuja viabilidade econômica, no caso do padrão fotoquímico, como ressalta Enticknap (2013), está relacionada à sua própria capacidade tecnológica de permitir a produção de inúmeras cópias a partir de uma única matriz, sem grandes perdas de qualidade e com custos relativamente baixos. No caso do digital essas questões se tornam ainda mais complexas, visto que, por um lado, é possível reproduzir os materiais praticamente sem perda de qualidade, e, por outro, permite que os vestígios históricos sejam manipulados de tal modo que se tornem imperceptíveis ou mesmo deixem de existir, isto é, sejam apagados. Algo como vimos no capítulo 2, quando um fio de cabelo registrado fotograficamente em determinado plano de *O padre e a moça* foi apagado, segundo a coordenadora do projeto, Alice de Andrade, para melhor fruição da cena.

As entrevistas realizadas com Cherchi Usai e Bill Brand, ambas em 2019³²¹, indicam duas compreensões do panorama atual. Usai declarou que “somos uns mentirosos, restauração de filmes não existe”. Apesar de bombástica, naquele momento a afirmação foi ao encontro de várias das inquietações que me acompanharam antes e durante a pesquisa. O mergulho na realidade brasileira me fez rever essa concordância, e apesar de ter apreço pela provocação, acabei por chegar à conclusão que sim, restauramos filmes, mesmo com todas as limitações e implicações dessa prática, especialmente no Brasil. Em termos políticos, talvez seja até mesmo essencial que reafirmemos com veemência que o fazemos. Se já é tão difícil angariar recursos e ter reconhecida a importância de uma atividade considerada tão “nobre” como o restauro de um filme em nosso país, o que poderia acontecer se passássemos a denominar como reprodução analógica ou reprodução digital, assim como vinha adotando Cherchi Usai nos trabalhos realizados pelo George Eastman Museum? Quando expus essa situação, pareceu concordar. No entanto, declarou que a posição institucional que estava sendo colocada em prática era a de não realizar nenhuma intervenção nas obras, e reproduzi-las de acordo com o estado de conservação em que se encontravam. Por isso acreditava que chamá-las de *reprodução* estaria mais adequado, e complementou, “no futuro me agradecerão por isso”.

Bill Brand não compactua dessa compreensão e aponta outro caminho, levantando uma questão interessante, que também atravessou as análises empreendidas nesta tese: como lidar com as limitações tecnológicas de cada período histórico, visto que potencialmente as matrizes da obra poderiam oferecer mais do que a copiagem realizada na época acabou permitindo? Para esclarecer esse posicionamento, Brand explicou que, ao escanear as matrizes de um filme de muitas décadas passadas, muitas vezes se surpreendeu positivamente com o que viu, com a “quantidade de informação” que estava impressa, mas que não havia chegado em totalidade nas cópias. Ou seja, o processo de duplicação já havia ocasionado considerável perda de qualidade, não porque os negativos originais tinham sido mal confeccionados ou a fotografia do filme fosse ruim, mas porque a capacidade técnica dos laboratórios (e/ou dos envolvidos no processamento) tinha comprometido o resultado. Deste modo, a intermediação digital estava trazendo de volta algo potencialmente existente, mas que foi impossibilitado de se concretizar

³²¹ A entrevista de Paolo Cherchi Usai foi concedida à autora em 11/01/2019, e a de Bill Brand em 24/01/2019. Essas entrevistas foram realizadas presencialmente durante o período do doutorado sanduíche realizado na New York University de agosto de 2018 a janeiro de 2019. O encontro com Usai aconteceu no George Eastman Museum, em Rochester, poucos meses antes de sua saída da instituição e ida para Cineteca Nazionale, em Roma, na Itália. Já com Brand, além da entrevista, passei uma temporada acompanhando os processos de restauro realizados por sua empresa BB Optics durante a estadia, e sempre conversávamos sobre os aspectos da atividade.

enquanto registro na época de produção do filme. Não estamos nos referindo à uma ideia que não foi suficientemente bem acabada, mas a informações visuais materialmente concretas e impressas na película, mas que não foram transmitidas para as cópias que circularam na época de lançamento. As características de cada contexto histórico têm implicações presentes em todas as etapas de realização de uma obra, e o processamento dos materiais não está isento disso, como acompanhamos em *O ébrio*. Ainda assim, as reflexões de Brand representam uma ponderação importante em relação à afirmação de Cherchi Usai de que restauração não existe. A tecnologia digital trouxe benefícios inegáveis para o campo da restauração, e atualmente encontra-se completamente incorporada às práticas da atividade. Portanto, é crucial entendermos plenamente seu funcionamento para utilizá-la de maneira criteriosa e eticamente comprometida.

Para complementarmos a visão de Brand, retomamos a argumentação de Koerber (apud Andrade, 2007) sobre as marcas do tempo, que na verdade ele considera como “falta de tempo” e “más práticas” no cuidado com os filmes. O curador se baseia na ideia que essas marcas – ou pátina, como preconizado pelo já apresentado conceito de Brandi (2015) – estão muito mais relacionadas ao desgaste causado pela manipulação errônea dos materiais e pelas condições de conservação inadequadas, além da descuidada manutenção dos equipamentos como, por exemplo, projetores, do que aos vestígios da passagem do tempo no filme. Koerber acrescenta que grande parte das características que se cristalizaram como sendo o “visual” dos filmes mais antigos, como riscos, arranhões e pontos de sujeira, são apenas sinais de manipulação desleixada, que efetivamente não são propositais nem circunstanciais, e, dessa forma, segundo Koerber, o contrário de pátina.

Ao longo das análises dos projetos de restauro evidenciamos a importância das escolhas realizadas em cada projeto de restauro e a necessidade de deixá-las registradas, pois toda restauração tem relação direta com o momento em que foi realizada. E uma das grandes lacunas enfrentadas foi justamente a falta de documentação, seja em maior ou em menor escala, como apontamos em cada capítulo. Tal fato ressalta a importância da inclusão de um profissional de preservação, com experiência em catalogação de documentos e que tenha proximidade com o universo da restauração de filmes, que se dedique exclusivamente ao trabalho de coletar e organizar a documentação do processo, tal como foi realizado em *O padre e a moça* e no projeto de restauro da filmografia de Joaquim Pedro como um todo. Mesmo neste processo, faltou a coleta da documentação elaborada pela equipe envolvida diretamente na restauração, seja da

Cinemateca Brasileira, da Teleimage ou dos Estúdios JLS, o que as entrevistas realizadas, em certa medida, conseguiram suprir. Esta lacuna, porém, não é exclusividade do Brasil, pois Cherchi Usai, ao ser perguntado sobre essa questão, confessou que é “muito difícil” elaborar essa documentação da maneira como deveria por conta do volume de trabalho que envolve um restauro. A ideia de ter um profissional com essa função específica poderia ser a solução desse problema.

Além disso, esforços no sentido de definir protocolos e terminologias para a reunião dessas informações estão sendo feitas no âmbito da Comissão Técnica de Catalogação da FIAF, a partir de um grupo colaborativo de profissionais e pesquisadores da área³²². O que vêm sendo notado é que muitos arquivos estão atualmente utilizando sua própria metodologia para documentar uma restauração ou um projeto de duplicação. A ideia, portanto, é compartilhar esses métodos para constituir uma nova e padronizada ferramenta, com campos precisos, que pudesse ser utilizada por todos os arquivos.

Em termos metodológicos, o olhar articulado a partir da instância histórica e estética permitiu avaliarmos como o contexto, tanto de produção das obras quanto das restaurações, influenciaram as características visuais e sonoras das obras. A tentativa de compreender porque os filmes estavam no estado de conservação em que se encontravam no momento do restauro, como a trajetória dos materiais teria influência sobre isso e quais as consequências destas contingências para os projetos, permitiu um mergulho na realização e na tecnologia cinematográfica brasileira dos respectivos períodos dos filmes, ou seja, a década de 1940 para *O ébrio* e a década de 1960 para *O padre e a moça* e *O dragão*, com o diferencial de que o primeiro foi realizado em preto e branco e o segundo em cores. Ficou claro ao longo da tese como as evidências históricas são partes integrantes dos filmes, mesclando-se com as propriedades físicas dos materiais e estabelecendo uma relação direta com suas potencialidades estéticas. Ou seja, são camadas que interagem e se influenciam mutuamente, apesar de, por vezes, uma ou outra ser priorizada, com privilégio para o aspecto estético. Como vimos, algumas adequações, de menor consequência, como a limpeza digital de um fio de cabelo em determinado plano próximo de *O padre e a moça*, ou de maior impacto, como a alteração do formato de tela em *O dragão da maldade*, exemplificam essa afirmação. Ou seja, o digital pode

³²² Fui convidada para integrar este grupo, chamado de *FIAF Report Group*, por Céline Ruivo, atual Chefe da Comissão Técnica da FIAF, em agosto de 2018. Um documento foi elaborado e se encontra em sua terceira versão, disponibilizada nos Anexos.

alterar fisicamente e de maneira significativa os traços históricos dos filmes, apagando características de forma a aparentar algo que nunca existiram.

A partir dessa perspectiva, adentramos em uma seara controversa, mas presente com maior ou menor intensidade ao longo da trajetória das práticas de restauração vistas ao longo dos três capítulos: a adequação. Em geral, adequação às supostas demandas de mercado, expressa pelo gosto do “espectador contemporâneo”, o que Alice Gonzaga afirmou que fazia nos anos 1970 com as versões realizadas por ela dos filmes da Cinédia. Carroll (2005), a partir da análise dos extras dos DVDs de filmes restaurados por empresas como The Criterion Collection, Walt Disney e Fox Studios Classics, restauros feitos com intuito eminentemente comercial, afirma que o oferecido, na verdade, é a ilusória sensação de “autenticidade definitiva” provocada justamente pela ocultação e apagamento históricos efetuados pelas respectivas empresas durante o processo de restauração.

Um filme recente e que já pode ser considerado emblemático sobre as implicações éticas e estéticas do abuso da tecnologia digital é o documentário de Peter Jackson sobre a Primeira Guerra Mundial lançado em 2018, *They shall not grow old*³²³. O caso é tão exemplar que vale a pena apresentarmos maiores detalhes. O filme foi encomendado pelo governo britânico para o projeto *14-18 NOW*, realizado por conta do centenário do fim da Primeira Guerra (1914-1918), e pelo Imperial War Museum, em associação com a emissora BBC. A obra conta com imagens de filmagens realizadas durante a guerra e pertencentes ao acervo do museu britânico, que possui um dos mais importantes acervos audiovisuais sobre o tema no mundo. Em entrevistas, o diretor relatou seu desejo de oferecer uma experiência imersiva de como era ter sido um soldado durante a Primeira Guerra e não um relato dos eventos. Não há referências de datas e locais nas imagens utilizadas, tampouco os áudios utilizados são identificados, sendo que somente nos créditos aparecem os nomes dos entrevistados. Em entrevista (2018)³²⁴, o diretor revela que queria que o filme fosse uma experiência humana, e não “[...] histórias individuais de indivíduos”. Durante cerca de 60 minutos, dos 99 minutos de duração total, as imagens são apresentadas colorizadas e, em alguns momentos, dubladas e sonorizadas, simulando o que teriam sido os ruídos “naturais” das ações e dos ambientes. Não existiria

³²³ Em português: “Eles não envelheceram”. O título foi inspirado na frase “Eles não envelheceram, como nós, a quem foi permitido envelhecer”, do poema *For the Fallen* (1914), do poeta e dramaturgo inglês Laurence Binyon. O filme não foi lançado no Brasil.

³²⁴ Disponível em: <https://www.flicks.com.au/features/peter-jackson-interview-how-i-made-the-visually-stunning-they-shall-not-grow-old/>, acesso em 28/09/2020).

maiores problemas desde que o filme se apresentasse como uma versão de Peter Jackson sobre a Primeira Guerra. A grande questão que se coloca é a invocação, em praticamente todo o material de divulgação e pela cobertura da imprensa, do conceito de “restauração”. Um dos maiores atrativos do filme propalados durante sua comercialização teria sido o estupeficante trabalho de “restauro” das imagens de época. A obra celebra a ideia de que a modernização de imagens de arquivo é boa por si só, e, portanto, assume a prerrogativa de que a visualização dessas imagens da maneira em que foram originadas, ou seja, em preto e branco e sem som, é, de alguma maneira, “de segunda mão”. O trabalho de colorização e sonorização realizados se apregoam como muito mais relevantes do que as imagens e depoimentos apresentados.

Outro tipo de trabalho que vem sendo oferecido recentemente e merece menção, identificado como “recuperação” e “melhoramento” de imagens do passado, é o *upscaling* de filmes antigos. Os exemplos que localizamos utilizam filmes do período silencioso, em geral na primeira década dos anos 1900. O processo consiste na ação de “aumentar” a qualidade das imagens (significado de *upscaling*) para 4K através da inclusão de maior detalhamento através de redes neurais (*neural networks*), ou seja, redes de neurônios criadas por inteligência artificial que “ensinam” algoritmos, por meio de milhares de amostras, como as imagens devem ser preenchidas. Um dos programas de computador desenvolvidos com essa finalidade é o Gigapixel AI, que, segundo o desenvolvedor, permite “aumentar” a qualidade das imagens em 600%³²⁵. Interessante notar como o deslumbramento com a tecnologia domina os debates, como foi possível identificar através dos comentários dos usuários nas plataformas de compartilhamento onde os resultados são disponibilizados³²⁶. Não é informada a qualidade original do material que foi utilizado e qual é seu estado de conservação, informações que seriam bastante importantes para verificarmos se foi realizado, de fato, algum tipo de “melhora”. Os “melhoramentos” são muito populares e apresentam milhões de acessos, bem mais do que os materiais que lhes deram origem, como é o caso de *The Flying Train* (Alemanha, 1902), disponibilizado pelo Museum of Modern Art (MoMA) em seu canal no YouTube³²⁷. O filme original tem cerca de 700 mil visualizações, enquanto o filme “melhorado” tem quase o

³²⁵ Maiores informações disponíveis em: <https://topazlabs.com/gigapixel-ai/>, acesso em 29/09/2020.

³²⁶ Como no canal do YouTube de Denis Shiryayev, que tem 412 mil inscritos e quase 41 milhões de visualizações totais. A descrição do canal se limita a uma frase, “Eu amo a Internet e mamãe”, além de indicar o endereço do site. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/DenisShiryayev/featured>, acesso em 29/09/2020.

³²⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Ud1aZFE0fU>. O melhoramento (também colorizado e sonorizado) está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EQs5VxNPhzk>, ambos acessados em 30/09/2020.

dobro, sendo que se encontra disponível somente desde agosto de 2020. Ações como melhoramentos, colorizações e sonorizações não são exatamente uma novidade na história do cinema, mas um trecho de uma matéria publicada em um periódico eletrônico voltado para questões tecnológicas chamou particularmente a atenção: “os padrões de realismo da humanidade aumentaram dramaticamente nos últimos 125 anos” (LEE, 2020)³²⁸. Ou seja, os filmes devem se adequar ao momento histórico em que estão sendo acessados. É uma compreensão bastante discutível e destaca o abismo entre o entendimento do público em geral sobre os filmes de arquivo e o que, efetivamente, os singularizam, subestimando enormemente o valor histórico do artefato fílmico. Nesse sentido, é urgente ampliarmos o diálogo com o conjunto da sociedade sobre o que é, de fato, restaurar um filme. Afinal, como vimos, o digital não faz milagres.

Trazer estes exemplos de excesso do uso da tecnologia digital tem como finalidade oferecer um outro aspecto da restauração de filmes, o de viés marcadamente comercial, demonstrando que estão sendo implementados modelos de negócio baseados na atividade, especialmente fora do Brasil. Apesar da falta de preocupação ética destes casos, fica patente que o campo do restauro conseguiu se estabelecer como um mercado, fato que não ocorreu no país, como constatamos. Ainda assim, a área em geral acaba sendo pautada pelos interesses comerciais, visto que os arquivos audiovisuais não são economicamente fortes o suficiente para alavancar o desenvolvimento dessas tecnologias de forma autônoma. No caso brasileiro, isso fica ainda mais visível.

Entre os profissionais da área, sobretudo internacionalmente, onde estas distinções são bem claras, há certo consenso entre o que seria considerado uma restauração comercial e uma restauração realizada, coordenada ou supervisionada por um arquivo audiovisual. A primeira se pautaria, sobretudo, pelo retorno financeiro proporcionado pela recirculação do filme, buscando se adequar à visualidade digital contemporânea ao oferecer imagens cristalinas e som perfeito, nem que para isso tenha que manipular excessivamente os materiais de origem. Já a segunda seguiria os critérios éticos e metodológicos que foram apontados ao longo desta pesquisa, baseando-se na pesquisa de fontes, respeitando a historicidade do artefato fílmico e suas características técnicas e estéticas.

³²⁸ Disponível em: https://arstechnica.com/science/2020/02/someone-used-neural-networks-to-upscale-a-famous-1896-video-to-4k-quality/?utm_source=pocket&utm_medium=email&utm_campaign=pockethits&fbclid=IwAR0tRSJphlOW_RuotsCaOmAlvG4OeKOMj_64mwSdr5Y_RgxkBFII5C4bIk8, acesso em 30/09/2020.

Apesar dos restauros analisados não terem sido empreendidos por arquivos e sim pelas famílias, arquivos audiovisuais foram parceiros dos projetos e tiveram profissionais de preservação e restauração envolvidos. Conforme atestamos, muitos dos parâmetros estabelecidos internacionalmente não podem simplesmente ser transpostos para a realidade brasileira, por conta de especificidades naturais, como a luz, ou criadas, como os problemas apresentadas pelo nosso patrimônio fílmico. Dessa forma, é importante desenvolvermos soluções locais que atendam de forma mais efetiva às nossas deficiências. O percurso trilhado por esta pesquisa, que apresentou alguns momentos significativos da trajetória da tecnologia cinematográfica no Brasil, em especial as questões relacionadas aos laboratórios e processamento dos materiais, indica um caminho que merece maior aprofundamento. A ausência de registros mais detalhados desta história demonstra que a tarefa será árdua, mas necessária.

O digital também coloca um problema de outra ordem: a financeira. Se os custos baratearam consideravelmente ao longo da implantação dessa tecnologia para a restauração, a dinâmica de atualização constante de *softwares* e equipamentos torna o custo de manutenção do parque tecnológico bem elevado. Se antes era possível fazer uma gambiarra em casos pontuais, agora é muito mais complicado. A figura do “profissional artesão”, característica marcante de vários dos que se iniciaram no restauro no Brasil, desapareceu ou está em vias de desaparecimento. De certa forma, foi o que aconteceu com as empresas comerciais que adentraram o setor de restauro: sem o aporte de recursos públicos nos projetos, que é o que justificou os investimentos iniciais, entraram em decadência.

Neste sentido, aproximar-se de outras experiências latino-americanas poderia ser muito enriquecedor. Atualmente, o Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, é o único laboratório, pertencente a um arquivo audiovisual, capaz de realizar processamento fotoquímico e digital, tanto em material colorido quanto em preto e branco³²⁹. Além do arquivo brasileiro, a Filмотeca da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), na cidade do México, é a outra instituição da América Latina que possui um laboratório com capacidade de operação no âmbito fotoquímico (embora somente em preto e branco), e no digital. A Cineteca Nacional do México também possui um laboratório, mas exclusivo para tecnologia digital. No Equador, a Cinemateca Nacional também possui um

³²⁹ Por conta da crise já explicitada anteriormente, o Laboratório encontra-se, no momento em que escrevo esta tese, outubro de 2020, fechado, assim como o restante da instituição.

laboratório com capacidade de processamento somente digital³³⁰. Em relação à Argentina, uma matéria na revista *Variety* (2019) informa que está sendo construído no país, em um esforço conjunto do Instituto Nacional de Cinematografia e das Artes Audiovisuais (INCAA) e o Ministério da Cultura, um “laboratório que incluirá [...] um laboratório óptico, espaço para experimentação química com imagens, instalações de copiagem e equipamentos para transferir o trabalho para outros formatos audiovisuais”³³¹. O chamado Laboratório de Preservação Fílmica estará ligado a Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN), instituição fundada em 1999³³². Os outros 17 países integrantes da América Latina³³³, entretanto, não possuem arquivos audiovisuais com laboratórios próprios, sendo que alguns têm a possibilidade de realizar seus processos de restauro digital em laboratórios comerciais, como a Argentina e o Chile, por exemplo, outros nem isso, tendo que recorrer a parcerias fora do país.

Nosso trajeto termina aqui dando resposta à inquietação que em grande parte moveu a realização desta pesquisa: sim, restauramos filmes no Brasil. Apesar do momento de desmonte que estamos atravessando, com especial predileção pela área cultural e, em particular, o setor audiovisual, a arte tem se mostrado uma companheira essencial, sobretudo neste trágico período de pandemia global. Se os filmes a que estamos tendo acesso encontram-se disponíveis digitalmente, é porque foram preservados de alguma forma por pessoas e instituições, o que envolve recursos e muito trabalho. Nunca se falou tanto em preservação audiovisual, mas infelizmente por motivos trágicos: ainda temos que lutar pelo óbvio, pois a Cinemateca Brasileira, maior arquivo audiovisual brasileiro e um dos maiores da América Latina, encontra-se em risco.

Nosso percurso termina aqui, em um momento particularmente preocupante para o setor audiovisual como um todo, em especial para a preservação e, por conseguinte, para a

³³⁰ Em relação à instituição equatoriana, foi possível identificar a existência de um escâner, conforme consta em <http://www.cinematecanacionalcce.com/Home/About>. Entretanto, não é possível precisar se atividades de restauração são realizadas além da digitalização de materiais, visto que um processo de restauração digital envolve outros procedimentos para além do escaneamento das obras.

³³¹ Apesar de parecer uma notícia alvissareira, quando tentei obter mais informações de uma colega preservadora audiovisual da Argentina, Glória Ana Diez, em junho de 2020, ela não se mostrou tão entusiasmada e afirmou não saber de nada sobre o andamento da construção. Ou seja, mais de um ano depois o projeto parece não ter caminhado.

³³² Na matéria é informado que o Laboratório de Preservação Fílmica também contará espaços de armazenamento de nitrato. Logo, apesar da denominação, parece que será uma instalação com função mais ampla, que também contará com espaços de guarda de materiais. Não localizamos informações atualizadas sobre o andamento do projeto, somente a notícia de sua construção, inclusive no site da CINAIN: <http://www.cinain.gob.ar/cinain-tendra-laboratorio-preservacion-filmica/>, acesso em 2/10/2020.

³³³ São eles: Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

restauração de filmes. Afinal, estas áreas nunca foram efetivamente incorporadas como elos integrantes do setor e, dessa forma, nunca receberam recursos equivalentes à sua importância³³⁴. Neste sentido, esta tese buscou ressaltar a importância do patrimônio audiovisual brasileiro e, desta forma, contribuir para a ampliação da conscientização sobre a necessidade de preservá-lo e para o surgimento de novos olhares para esta questão. Precisamos entender o que nos constitui enquanto brasileiros para evitarmos repetir erros do passado e construirmos alguma chance de futuro: a memória audiovisual pode ser um belo instrumento para isso.

³³⁴ A comunidade de preservação, inclusive, elaborou o Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA). Trabalho coletivo realizado ao longo de muitos anos pelos membros da ABPA e aprovado em Assembleia em 2016, por conta do conturbado cenário político que se seguiu, acabou não circulando e sendo debatido da maneira que deveria. Seguimos tentando preencher essa lacuna desde então.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL (ABPA). Cartas de Ouro Preto (2008 a 2016). Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/publicacoes/manuais/22-cartas-de-ouro-preto.html>, acesso em 5/09/2020.

_____. Plano Nacional de Preservação Audiovisual - PNPA. Disponível em: <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/abpa/plano-nacional-de-preservacao.html>, acesso em 20/09/2020.

ANDRADE, Alice de. *Qui a peur du numérique? La restauration de l'œuvre de Joaquim Pedro de Andrade*. Mémoire de master en Valorisation des patrimoines cinématographiques et audiovisuels. Département Cinéma, Université Paris 8, 2007.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

BELTON, John. "Painting by The Numbers: The Digital Intermediate" em *Film Quarterly*, Volume 61, Number 3, 2008. University of California

BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

BORDE, Raymond. "Film restoration: ethical problems." *Archives* 1, 1986, p. 90-98.

BOWSER, Eileen. "Some principles of film restoration". *Griffithiana*, nº 38/39, ott. 1990, p. 32.

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

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Resolução nº 10, de 27 de junho de 2006. Diário Oficial da União, 7 jul. 2006. Seção 1, p.29-30. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=07/07/2006&jornal=1&pagina=29&totalArquivos=144>>. Acesso em: 25 out. 2018.

BUARQUE, Marco Dreer. *Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes: o caso de Terra em transe*. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas (FGV), Rio de Janeiro, 2011.

BUSCHE, Andreas. Just another form of ideology? Ethical and methodological principles in film restoration. *The Moving Image*, Volume 6, Number 2, Fall 2006, pp. 1-29. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BUTRUCE, Débora. “Restauração audiovisual: apontamentos conceituais, históricos e sua apropriação no Brasil”. In: Dossiê Cinema, Museu e Patrimônio. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, n.8, v. 15, 2019, p. 169-181.

_____. *Entre letras e imagens: o acervo audiovisual no Arquivo da Academia Brasileira de Letras*. Co-autoria com Ana Renata Tartaglia. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n.9, pp. 327-340, 2015. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – AGCRJ. ISSN: 1983-6031.

_____. *El desarrollo del cine de animación em Brasil y la creación del Centro Técnico Audiovisual*. *Revista Journal of Film Preservation*, número 91, pp. 79-85, out. 2014. Bruxelas: Federação Internacional de Arquivo de Filmes – FIAF. ISSN: 1609-2694.

_____. *Case de Restauração de Misérias e Grandezas de São José do Rio Preto*. In: Catálogo da 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP, pp. 169-173. Belo Horizonte: Universo Produção, 2014.

_____. *Preservação audiovisual no Brasil: levanta, sacode a poeira e tenta dar a volta por cima*. In: Catálogo da 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto – CineOP, pp. 122-125. Belo Horizonte: Universo Produção, 2014.

CARROLL, Nathan. "Unwrapping Archives: DVD Restoration Demonstrations and the Marketing of Authenticity." *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television* 56 (Fall 2005): p. 18-31.

CATÁLOGO DA MOSTRA GLAUBER POR GLAUBER. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.

CHERCHI USAI, Paolo. *Silent Cinema: an introduction*. London: British Film Institute, 2000.

_____. *Silent Cinema: a Guide to Study, Research and Curatorship*. London: British Film Institute, 2019.

_____. *The Death of Cinema: history, cultural memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute, 2001.

_____. Film as an art object. In: NISSEN, Dan et al (orgs.). *Preserve Then Show*. [s.l.]. Danish Film Institute, 2002, pp. 28-38.

_____; FRANCIS, David; HORWATH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael (eds.). *Film Curatorship: Archives, Museums and The Digital Marketplace*. Viena: Synema Gesellschaft für film and Medien, 2008.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Relatórios de atividades*. São Paulo: Cinemateca, 2003-2017.

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

COSTA, Joice Scavone. *Restauração de som no cinema brasileiro*. Niterói: UFF, 2010. 77 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Cinema e Vídeo), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

_____. *“Mulher”: a trajetória do som no primeiro longa-metragem 'synchronizado' da Cinédia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2013.

COSTA, Silvia Ramos Gomes da. *Ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual*. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Rio de Janeiro, 2013.

CRONOLOGY OF FILM. Kodak. Disponível em: [https://www.kodak.com/motion/About/Chronology Of Film/index.htm](https://www.kodak.com/motion/About/Chronology%20Of%20Film/index.htm). Acesso em: 10/02/2018.

DOSSIÊ PRESERVAÇÃO, RESTAURAÇÃO E DIFUSÃO. *Revista Contracampo*, n. 34, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/artigos>, acesso em: 09/10/2017.

DOSSIÊ O PADRE E A MOÇA. *Revista Contracampo*, n. 42, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, acesso em: 25/05/2018.

DOWLATSHAHI, Shahed. *The Current State of Photochemical Film Preservation: A Closer Look at Motion-Picture Film Stocks and Film Laboratories*. Master Thesis. Moving Image Archiving and Preservation Program, Department of Cinema Studies. New York University, 2018.

EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.

ENTICKNAP, Leo. *Film Restoration: The Culture and Science of Audiovisual Heritage*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

“FIAF Code of Ethics”. Federação Internacional de Arquivos de Filme, 1998. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>, acesso em 15/09/2018.

FOSSATI, Giovanna. *Film Heritage Beyond the Digital Turn*. University of Amsterdam, 2017.

FOSSATI, Giovanna. *From grain to pixel: the archival life of film in transition*. Amsterdam University Press, 2018.

FLUECKINGER, Barbara. “Material properties of historical film in the digital age.” *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 1/2, 2012, p. 135-153. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/material-properties-of-historical-film-in-the-digital-age/>, acesso em 11/10/2020.

FRICK, Caroline. *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. New York: Oxford University Press, 2011.

FUICA, Beatriz Tadeo e KELDJIAN, Julieta. "Digital Super 8mm: Evaluating the Contribution of Digital Technologies to Film Archives in Latin America". *The Moving Image*, Volum 16, Number 2. Fall 2016, p 72-90. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GAMMA GROUP. *The use of new technologies applied to film restoration: technical and ethical problems / L'emploi des nouvelles technologies dans la restauration du film: problemes techniques et ethiques*. European Research Group of Film Archives and Laboratories/Programme Kaleidoscope da Comssion of the European Communities, (1996?).

GOI, Michael (ed.). *American Cinematographer Manual 10th edition*. Hardcover, 2013, 2 vols.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1982. 2 v.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1980.

GONZAGA, Adhemar. "História do cinema brasileiro, capítulo I". *Jornal do Cinema*, nº 39, 1956.

_____. "História do cinema brasileiro, capítulo II". *Jornal do Cinema*, nº 40, 1957.

_____. e GOMES, Paulo Emílio Sales. *70 anos de cinema brasileiro*. [Rio de Janeiro]: Editora Expressão Cultura, [1966].

GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1987.

_____. e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1989.

_____. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

GREGOR, Ulrich et al. "Ethics of Restoration". In: *Archiving the Audiovisual Heritage*, p. 139-50. Proceedings of 1987 FIAF Joint Technical Symposium, Stiftung Deutsche Kinemathek, West Berlin. FIAF, 1988.

GREGORY, Carl Louis. *Motion Picture Photography*. New York: Falk Publishing, 1927.

HECKMAN, Heather. "We've Got Bigger Problems: Preservation during Eastman Color's Innovation and Early Diffusion". *The Moving Image*, Volum 15, Number 1. Spring 2015, p 44-61. Minneapolis: University of Minnesota Press.

HEIZER, Alda e QUENTAL, José (orgs.) "Dossiê Cinema, museu e patrimônio". *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, n.8, v. 15, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/issue/view/1748>, acesso em: 10/10/2020.

HEFFNER, Hernani. Um empreendimento arriscado. In: *Cinédia, 75 anos*. Rio de Janeiro, Banco do Brasil, 2006.

_____. “Laboratórios cinematográficos”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Filipe (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac, 2000, p. 314.

_____. “Diagnóstico do cinema brasileiro”. In: *Revista Contracampo*, n. 34, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/34/artigos>, acesso em: 09/10/2017.

_____. *A restauração de ‘O ébrio’*. [Rio de Janeiro], 1998. Localizado em: Arquivo Cinédia.

_____ e RAMOS, Lécio Augusto. *Trabalhando na Cinédia: 1932-1937*. [Rio de Janeiro], 1988, 62p. Localizado em: Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, Cinemateca Brasileira.

_____. *Um período de transição: 1938-1943*. [Rio de Janeiro], 1988, 88p. Localizado em: Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, Cinemateca Brasileira.

HORWATH, Alexander. “The Old Life. Reframing Film ‘Restoration’: Some Notes”. *Journal of Film Preservation*, n. 96 (April 2017), p. 27-33

JAMIESON, Krista. *Ethics & Film Restoration Theor(ies): A Comparative Study of the Concept of “Original” in Restorations of Le Voyage dans la Lune*. Master Thesis. Department of Media Studies, Universiteit van Amsterdam, 2013.

KUIPER, John B. “Silent Films for Contemporary Audiences”. *Image* 25 (March 1982), p. 1-6.

LAUBER, Jeffrey. *History and Ethics of Film Restoration*. Master Thesis. Moving Image Archiving and Preservation Program, Department of Cinema Studies. New York University, 2019.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”*. Tese (doutorado) Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2013.

LIPMAN, Ross. “The Gray Zone: A Restorationist's Travel Guide”. *The Moving Image*, Volum 9, Number 2 (Fall 2009), p. 1-29. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MATUSZEWSKI, Boleslaw. *A New Source of History / Animated Photography: what it is, what it should be*. Varsóvia: Filмотека Narodowa, 1999.

MENEZES, Ines Aisengart. *O profissional atuante na preservação audiovisual*. In: Dossiê Cinema, Museu e Patrimônio. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, n.8, v. 15, 2019, p. 169-181.

MILAGREZ. Direção: Paloma Rocha e Joel Pizzini. In: O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Tempo Glauber, Paloma Cinematográfica e Petrobras, 2008. (DVD duplo).

MORETTIN, Eduardo Victorio. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n31p50>, acesso em: 23/02/2018.

_____. “Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 89, p. 137-148, mar. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000100008&lng=en&nrm=iso, acesso em: 22/02/2018.

ORTIZ, Carlos. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

PESCETELLI, Marco. *The Art of Not Forgetting: Towards a Practical Hermeneutics of Film Restoration*. Ph.D. Thesis. University of College London, 2010.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2010.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Filipe (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac, 2000.

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

RUBIM, Antonio Albino Canelas, BARBALHO, Alexandre Almeida, CALABRE, Lia. *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015

SENNA, Orlando (org.). *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

O RETORNO do Dragão. Direção: Paloma Rocha e Joel Pizzini. In: O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Tempo Glauber, Paloma Cinematográfica e Petrobras, 2008. (DVD duplo).

SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. *The Digital Dilemma: strategic issues in archiving and accessing digital motion picture materials*. Hollywood (EUA): 2007.

SOARES, Natália de Castro. *A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931): produção e linguagem*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

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

STODDARD, Matthew. "The Virtual *Metropolis*: Restoration as Simulacrum." *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne D'Études Cinématographiques* 22, no. 2 (Fall 2013): p. 2-18.

TECHNICAL PRESERVATION HANDBOOK. Disponível em: <https://www.nfsa.gov.au/preservation/guide/handbook>. Acesso em: 10/12/2017.

THE NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE OF AUSTRALIA. "[Untitled 1986 FIAF Congress Report]". 1986. Disponível em: <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/1986-fiaf-congress>, acesso em 20/08/2020.

TURCI, Arianna. *Digital restoration within european film archives* (tese). University of Amsterdam, 2004.

_____. *The use of digital restoration within european film archives: a case study*. The Moving Image, Volume 6, Number 1, Spring 2006, pp. 111-124. Minneapolis: University of Minnesota Press.

VASQUES, Alexandre Ramos. *Nos rastros de Limite: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Universidade Federal de São Carlos, 2012.

VEREDAS. Direção: Paloma Rocha e Joel Pizzini. In: O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Tempo Glauber, Paloma Cinematográfica e Petrobras, 2008. (DVD duplo).

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

YUMIBE, Joshua. "Guest Editor's Foreword: Restoring Color". *The Moving Image*, Volume 15, Number 1, Spring 2015, pp. viii-xiii. Minneapolis: University of Minnesota Press.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2014.

Arquivos

Arquivo Cinédia

Arquivo Filmes do Serro

Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes (Cinemateca Brasileira)

Entrevistas

ANDRADE, Alice de. Rio de Janeiro, 30/04/2019. Entrevista concedida a autora.

BARRO, Máximo. São Paulo, 22/12/2017. Entrevista concedida a autora.

BEATO, Affonso, 26/02/2020 e 12/04/2020. Entrevistas concedidas a autora por telefone.

BORGHINI, Renata. São Paulo, 17/09/2019. Entrevista concedida a autora.

BRAND, Bill. Nova Iorque, 24/01/2019. Entrevista concedida a autora.

CALIL, Carlos Augusto. São Paulo, 21/05/2019. Entrevista concedida a autora presencialmente. 17 e 23/07/2020. Entrevistas concedidas a autora por telefone.

CARNEIRO, Mário. Entrevista em duas partes concedida a Clara Linhart, Camila Maroja e Daniel Caetano. In: “Dossiê O padre e a moça”. *Revista Contracampo*, n. 42, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, acesso em: 25/05/2018.

CHERCHI USAI, Paolo. Nova Iorque, 11/01/2019. Entrevista concedida a autora.

COELHO, Fernanda. São Paulo, 24/04/2019. Entrevista concedida a autora.

ESCOREL, Eduardo. Rio de Janeiro, 02/05/2019. Entrevista concedida a autora.

FILIPPI, Patricia de. São Paulo, 10/01/2005. Entrevista concedida a Maria de Andrade. 2/02/2006, 11/2006. Entrevistas concedidas a Luciana Corrêa de Araújo.

FRACAROLLI, Fabio. 06/04/2020. Entrevista concedida a autora por telefone.

GONZAGA, Alice. Rio de Janeiro, 11/12/2017. Entrevista concedida a autora.

HEFFNER, Hernani. São Paulo, 02/09/2016 e 13/11/2017. Entrevista concedida a autora.

MOREIRA, Francisco. Rio de Janeiro, 16/12/2010. Entrevista concedida a Marco Dreer.

OLIVEIRA, João Sócrates de. 17/03/2020. Entrevista concedida a autora por e-mail.

PESSOA, Ana. 3/08/2020. Conversa por telefone com a autora.

PRIJS, Johan. São Paulo, 02/12/2019. Entrevista concedida a autora.

ROCHA, Paloma. Brasília, 18/09/2017. Entrevista concedida a autora.

SOUZA, Carlos Roberto de. São Paulo, 17/01/2020. Entrevista concedida a autora.

VIANA, Zelito. 16/07/2020. Entrevista concedida a autora por telefone.

Periódicos

A Cena Muda

A Noite

Cinearte

Correio da Manhã

Diário carioca

Diário da Noite

Flics

Folha de São Paulo

Jornal do Brasil

Jornal do Commercio

Independent

O Jornal

Revista Veja

Variety

Sítios eletrônicos

Banco de Conteúdos Culturais: <http://www.bcc.org.br/>

Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF): <https://www.fiafnet.org/>

Hemeroteca digital: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Kodak: <https://www.kodak.com/en/>

Canal de Denis Shiryaev:

https://www.youtube.com/channel/UCD8J_xbbBuGobmw_N5ga3MA. YouTube.

Canal do The Museum of Modern Art (MoMA): <https://www.youtube.com/user/MoMAvideos>. YouTube.

ANEXOS

ANEXO A – Documento com os parâmetros de densidade do processamento laboratorial dos materiais na Cinédia

Fonte: Arquivo Cinédia

ANEXO B – Documento com os parâmetros de revelação do processamento laboratorial dos materiais na Cinédia

"D-16-Positivo" - Rio, 12-4-49. - "D-76-Negative"

(1ª - Água	300, Litros	(1ª - Água	300, Litros
2ª - Metól	000,088-grs.	2ª - Metól	000,600-grs
3ª - Sulfito	012,000-Kgrs.	3ª - Sulfito	030,000-Kgrs.
4ª - Hidroquinone	001,814- "	4ª - Hidroquinone	001,500- "
5ª - Carbonato	005,670- "(6,520)"	5ª - Borax	000,600-grs.
6ª - Bromureto	000,258-grs.		
7ª - Ácido cítrico	000,127- "		
8ª - Metabisulfito	000,446- "		

"Fixador"

(1ª - Água	300, Litros.		
2ª - Hiposulfito	100,000-Kgrs.		
3ª - Sulfito sódio	002,200- "		
4ª - Ácido acético	002, Litros		
5ª - Alumem	003,000-Kgrs.		
6ª - Ácido bórico	001,500- "		

Laboratório

Cinédia

Revelação

cinédia s.a.

ANEXO C – Documento com as químicas utilizadas no processamento laboratorial dos materiais na Cinédia

REVELADORES DE GRÃO SUPER FINO COM FENILENDIAMINAS										
	46 Lumière- SevelWetz	47 Lumière e SevelWetz	48 SevelWetz Weak	49 SevelWetz Strong	50 Sease	51 SevelWetz Weak	52 SevelWetz	53 Wardisch	54 W. W. Morgan	55 H. Cousinier
Parafenilendiamina	10	10	10	5	10				10	8
Ortofenilendiamina						10	5	12		
Metol			5	10		5	10	12	6	4
Hidroquinona				1,5			1,5			
Glicina					6-12				5	
Sulfito de sodio anidro	60	60	60	60	90	60	60	90	90	80
Borax	50									
Sodio trifosfato		2	3,5	5		3,5	5			
Potassio bromide		1	1	1			1,5			
Adições especiais										
Sodio bisulfito								5		
Pirocatechin										4
Tempo de revelação	60	60	7	15	15	7	13	12-13	15	10

FORMULAS em gramas por 1.000 cc. de água.
 TEMPO DE REVELAÇÃO em minutos.
 TEMPERATURA : 18 graus.

Fonte: Arquivo Cinédia

ANEXO D – Carta convite para a queima dos materiais em nitrato da Cinédia

*Lydo Okelo
amam
Alceu Longa*

CINÉDIA QUEIMA ACERVO CINEMATOGRAFICO!

A CINÉDIA vem a público alertar contra a incompreensão e falta de interesse das instituições culturais, quanto à preservação da Memória do Cinema Brasileiro.

A CINÉDIA, como uma das maiores e primeiras produtoras a fazer cinema no Brasil, possui em seu acervo, negativos de filmes à base de nitrato, um material inflamável, perecível em relação ao tempo.

Eles poderiam ser salvos com a transcrição dos negativos de nitrato para acetato, material mais resistente e usado atualmente. Acontece que o alto custo do processo de recuperação, fez com que a CINÉDIA buscasse auxílio inclusive em órgãos oficiais, encontrando descaso e alegação de serem filmes não comerciais, de fundo perdido...

Como forma de protesto, resolveu-se queimar todos os negativos dos clássicos do Cinema Brasileiro. O acontecimento será na sede da própria CINÉDIA, no dia 18 de janeiro de 1986, às 15:00 horas. VOCÊ SERÁ TESTEMUNHA DE UM FATO MARCANTE NA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO!

Isto, porque, apesar de todas as dificuldades, a CINÉDIA conseguiu salvar os filmes, graças aos seus próprios esforços. Hoje já contamos com 94.000m de filmes (57 horas de exibição) recuperados, entre os quais alguns clássicos como: O Cortiço, Samba da Vida, Alma e Corpo de Uma Raça, Aruanã, O jovem Tataravô, Maridinho de Luxo, Sedução do Garimpo, O Dia é Nosso, Teréré não Resolve.

A maioria dos títulos ainda não poderão ser exibidos ao público. Só reproduzimos cópias matrizes, faltando a contratipagem das mesmas.

A Memória e a Cultura do Cinema Brasileiro estão salvas... mas não de todo preservadas!

VENHA QUEIMAR O FILME!

Estrada da Soca, 400 - Taquara - Jacarepaguá - CEP 22700 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil
CGC 33603093/0004-06 - F.R.C. 29274800 - Tels.: 342-6868 e 342-8215.

ANEXO E – Resultados das convocações do Edital de Restauro de Filmes (2007 e 2009)¹

Programa de Restauro de Filmes Cinemateca Brasileira – Petrobras

Resultados da Convocação para seleção de projetos de restauro de filmes nº. 1 – 2007

Projetos recebidos

A seguir apresentamos resumidamente informações sobre os projetos recebidos e seus proponentes:

40 projetos recebidos das 5 regiões do Brasil

Norte: Pará

Nordeste: Bahia – Ceará

Centro-Oeste: Goiás – Mato Grosso do Sul

Sudeste: Espírito Santo – Rio de Janeiro – São Paulo

Sul: Paraná – Rio Grande do Sul

Inscrições por estado

Bahia: 1

Ceará: 1

Espírito Santo: 1

Goiás: 1

Mato Grosso do Sul: 1

Pará: 1

Paraná: 1

Rio de Janeiro: 12

Rio Grande do Sul: 2

São Paulo: 19

Perfil dos inscritos

Pessoas Físicas: 18

Instituições Públicas: 7

Arquivos ligados a Universidades: 3

Instituições Privadas sem fins lucrativos: 3

Instituições Privadas com fins lucrativos: 8*

** Conforme estipulado pela Convocação, instituições privadas com fins lucrativos não foram consideradas para a seleção.*

Dos 40 projetos apresentados, 23 cumpriram os requisitos da convocação;

Dos 23 habilitados, 18 foram contemplados.

Distribuição dos projetos contemplados por estado

Bahia: 1

Ceará: 1

Mato Grosso do Sul: 1

Pará: 1

¹ Fonte: Relatório de Atividades da Cinemateca Brasileira de 2008 e 2010.

Rio de Janeiro: 3
 Rio Grande do Sul: 2
 São Paulo: 9

Projetos contemplados

Projeto 01 – Curtas de Henrique V. Cristófani

Teresa Cristófani Barreto (SP)

Filmes de Henrique Verona Cristófani (década de 1960): 4 títulos, curtas-metragens, 16mm.

Dos 4 títulos contemplados neste projeto, 2 foram restaurados e 2 restaurados parcialmente, devido à deterioração.

Títulos restaurados:

Ao norte de Lassigny

Por trás da urupema

Títulos com restauro parcial devido à deterioração:

Tédio

Encontro: 20 horas

Projeto 02 – Veja o Brasil

Biblioteca Mário de Andrade (SP)

Série *Veja o Brasil* – Coleção Maynard de Araújo (1947-1959): 81 títulos, curtas-metragens, 16mm.

Dos 81 títulos contemplados neste projeto, 41 foram restaurados, 21 preservados, 5 restaurados parcialmente, devido à deterioração e 14 não apresentaram possibilidade de restauro, devido à deterioração.

Títulos restaurados:

9 de julho

Alceu Maynard - posse no I.H.G.S.P.

Arte popular

Bahia - cidade baixa

Bahia baixa - Itatiaia

Bahia de contrastes

Bahia de dona Janaina

Cachoeira de Paulo Afonso

Candomblé

Capital

Carpição

Casa de farinha

Casa dos bandeirantes

Chapéu de palha

Coletânea

Crepúsculo de Tupã

Dança de crianças

Evocações de Anchieta

Ferve o frevo

Festa da Santa Cruz
Folcloristas
Igreja
Irmãos da canoa
Itanhaém 2
Itapetininga
Jangadas 2
Macumba 2
Manaus
Maquinaria de antanho
Moçambique
Noite de São João
Petróleo, sondas e refinaria
Popular e o folclórico, o
Presença da cruzada paulista
Procissão da roça
Ribeirão Preto
Ruínas de Bertioga
São Roque
Tourada
Viagem ao passado
Vitória

Títulos preservados:

Batuque
Cana verde
Capoeira de Angola
Carnaval folclórico
Cateretê
Congada
Cururu
Festa de Carapicuíba
Festa do Divino - congada - pau de sebo - dança de fitas
Folia de reis
Maconha
Macumba
Mulher rendeira
Orquestra afro-brasileira
Pesca & pescadores
Pesca de arrastão
Rolete de cana
Sagrado e o profano, O
Terno de zabumba 1
Viola paulista
Vitalino & calungas

Títulos com restauro parcial devido à deterioração:

Bom Jesus da Lapa

Da terra ao céu

Festa dos círios

Figureiros e figuras de presepe

Tarrafa e jerere

Títulos sem possibilidade de restauro devido à deterioração:

Agreste

Aleijadinho

Cananéia

Cavallhada

Coroação do rei congo

Festa do divino I

Inconfidência

Jongo

Malhação do Judas

Messejana

Museu do ouro

O fumo

São Gonçalo

São Vicente, Santos

Projeto 03 – Águias de Fogo

Ary Fernandes (SP)

Águias de fogo - série (1969): 20 títulos, sendo 18 episódios e 2 longas-metragens, 35mm.

Dos 20 títulos contemplados neste projeto, 18 foram restaurados e 2 restaurados parcialmente, devido à deterioração.

Títulos restaurados:

Águias de fogo - Agente

Águias de fogo - Águias em patrulha (longa-metragem)

Águias de fogo - Alvo

Águias de fogo - Aspirante

Águias de fogo - Assalto, O

Águias de fogo - Clandestina

Águias de fogo - Competição, A

Águias de fogo - Emergência

Águias de fogo - Estação de junção

Águias de fogo - Imprevisto

Águias de fogo - Invento, O

Águias de fogo - Operação Rondon

Águias de fogo - Operação Tatu

Águias de fogo - Perigo

Águias de fogo - Procura

Águias de fogo - Rádio compasso

Águias de fogo - Trama, A

Águias de fogo - Urânio

Títulos com restauro parcial devido à deterioração:

Águias de fogo - Engraxate
Águias de fogo - Sentinelas do Espaço (longa-metragem)

Projeto 04 – Coleção Líbero Luxardo

Museu da Imagem e do Som do Pará (PA)

Coleção Líbero Luxardo (década de 1960): 4 títulos, sendo 2 curtas-metragens e 2 longas-metragens, 16mm e 35mm.

Todos os títulos contemplados neste projeto foram restaurados.

Títulos restaurados:

Um dia qualquer...

Belém do Pará

Homenagem póstuma a Magalhães Barata

Marajó barreira do mar

Projeto 05 – Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa

Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (RS)

Acervo do Museu (década de 1950): 12 títulos, curtas-metragens, 16mm e 35mm.

Dos 12 títulos contemplados neste projeto, 8 foram restaurados e 4 não apresentaram possibilidade de restauro, devido à deterioração.

Títulos restaurados:

Média 3

O Cavalo

O Náufrago

Páscoa dos aleijadinhos

Quem dorme... não pega peixe

São Luiz Gonzaga na tela

Festa da uva em Caxias do Sul

Adeus aos bondes

Títulos sem possibilidade de restauro devido à deterioração:

Fenavinho – 1958

Festa Nacional do trigo (título conforme rótulo no estojo)

3ª Festa nacional do trigo lote IV nº6b

3ª Festa nacional do trigo e 3º congresso nacional de triticultura – 1953 Erechim capital do trigo – de 27 a 29 de novembro – Rio Grande do Sul

Projeto 06 – Obras Fílmicas do Acervo da Cinemateca Capitólio

Cinemateca Capitólio (RS)

Obras Fílmicas do Acervo da Cinemateca Capitólio (1930-1963): 46 títulos, sendo curtas-metragens, cinejornais e domésticos, 16mm.

Dos 46 títulos contemplados neste projeto, 29 foram restaurados, 1 restaurado parcialmente devido à deterioração e 16 não apresentaram possibilidade de restauro, devido à deterioração.

Títulos restaurados:

Breitman. Bodas de prata de Rosa e Sioma

Breitman. Casamento de Solita e Samuel e viagem de núpcias

Breitman. Churrasco, Tramandai e Torres

Breitman. Neco, Samuel e Helena YOLOVITCH

Breitman. Preparativos antes do parto e primeiros meses de Miriam

Breitman. Ronaldo Koesch

Breitman. Viagens e passeios

Cine jornal aurora. 1o. de janeiro de 1932. Passeio a Pinhal

Cine jornal aurora. 2a. EXposição agropecuária e industrial em J. de Castilhos. Março de 1932

Cine jornal aurora. Festa oferecida ao Sr, Valandro no campo do Jockey Club. Santa Maria 10-4-1932

Cine jornal aurora. Foot-ball em S. Maria. Botafogo x Brasil. 24.4.1932

Cine jornal aurora. Procissão de Corpus Christi em Santa Maria. 26-5-1932

Cine jornal aurora. S. Maria 23-2-932

Cine jornal aurora. S. Maria dez. 1931

Cine jornal aurora. S. Maria fev. 1932

Cine jornal aurora. S. Pedro 7-2-932

Cine jornal aurora. Santa Maria Janeiro 1932. Festa campestre do Sto. Antônio

Cine jornal aurora. Santa Maria. Passeio a piscina Gauer. 10-1-1932

Dentista bossa nova

Guerra e paz

Instituto de radiologia

Machado Moreira. Família de Roberto 1950

Machado Moreira. Festa de aniversário

Machado Moreira. Início das escavações hospital das Clínicas

Machado Moreira. Jantar na casa r. 24 de outubro, festa de São João e jantar na r. Duarte Ribeiro

O caso da joalheria

O padre nu

Os egoístas

Passos na madrugada

Títulos com restauro parcial devido à deterioração:

Breitman. Tarde nas Carreiras, passeio a Porto Alegre e Montevideo

Títulos sem possibilidade de restauro devido à deterioração:

Bodas de prata do ilustre casal de Sioma e Rosa comemoradas a 29/06/1952

Breitman. Casal

Breitman. Colheita de trigo, lavoura de arroz, caçada de marrecas e perdizes e barragem do Fandango

Breitman. Jornada cívica do cel. Peracchi Barcellos no interior do município de Cachoeira do Sul, 14 set 1958

Breitman. Mirian 1958 e 1959

Machado Moreira, irmãos Moreira

Machado Moreira. Ângela

Machado Moreira. Bahia

Machado Moreira. Bebê no banho.

Machado Moreira. Escola maternal

Machado Moreira. Luiz Felipe 1949-50-51-52

Machado Moreira. Porto Alegre e Rio de Janeiro

Machado Moreira. Rio de Janeiro – São Paulo - março 1949

Moreira. Centenário de Taquari 1949

Moreira. Mimi, Didi, Gheno
Moreira. Natal Carlos Moreira

Projeto 07 – Cinema de Rua

Assumpção Hernandes Moraes de Andrade (SP)

Projeto Cinema de Rua (1972-1977): 12 títulos, curtas-metragens, 16mm.

Todos os títulos contemplados neste projeto foram restaurados.

Títulos restaurados:

Ambulantes

Buraco da comadre

Domingo em construção

Foi assim

Herança

Migrantes

Nós e eles

Ônibus

Pau pra toda obra

Pedreira

Restos

Trabalhadores rurais

Projeto 08 – Tocaia no Asfalto e Caveira My Friend

Funceb - Fundação Cultural do Estado da Bahia / Dimas – Diretoria de Artes Visuais e Multimeios (BA) *Tocaia no Asfalto* e *Caveira My Friend* (1962 e 1970): longas-metragens, 35mm.

Todos os títulos contemplados neste projeto foram restaurados.

Títulos restaurados:

Caveira my friend

Tocaia no asfalto

Projeto 09 – Lampião

Ricardo K. Albuquerque (CE)

Lampião (o rei do cangaço) (1959): curta-metragem, 35mm.

O título contemplado neste projeto foi restaurado.

Título restaurado:

Lampião (o rei do cangaço)

Projeto 10 – Zé do Periquito, O Lamparina, “O Corintiano”, “O Puritano da rua Augusta”

Instituto Mazzaropi (SP)

Zé do Periquito, O Lamparina, “O Corintiano”, “O Puritano da rua Augusta” (1961, 1964, 1966, 1966): longas-metragens, 35mm.

Todos os títulos contemplados neste projeto foram restaurados.

Títulos restaurados:

O Corintiano

O Lamparina
O Puritano da rua Augusta
Zé do periquito

Projeto 11 – Liberdade de imprensa

João Batista de Andrade (SP)
Liberdade de imprensa (1967): longa metragem, 35mm.
 O título contemplado neste projeto foi restaurado.

Título restaurado:
Liberdade de imprensa

Projeto 12 – Campinas berço de Carlos Gomes 1836 – 1936

Centro de Ciências, Letras e Artes CCLA – Campinas (SP)
Campinas berço de Carlos Gomes 1836 – 1936 (1937): curta-metragem, 35mm.
 O título contemplado neste projeto foi restaurado.

Título restaurado:
Campinas berço de Carlos Gomes 1836 – 1936

Projeto 13 – Acervo do Museu de Arte Pantaneira

Prefeitura Municipal de Aquidauana (MS)
 Acervo do Museu de Arte Pantaneira (1949-1970): cinejornais, 16mm.
 Dos 39 títulos contemplados neste projeto, 18 foram restaurados, 2 restaurados parcialmente, devido à deterioração e 19 não apresentaram possibilidade de restauro, devido à deterioração.

Títulos restaurados:
Atualidades gloria filme 56x25
Atualidades gloria filme. N.02
Atualidades gloria filme. N.11
Atualidades gloria filme. N.13
Atualidades gloria filme. N.14
Atualidades gloria filme. N.16
Atualidades gloria filme. N.17
Atualidades gloria filme. N.19
Atualidades gloria filme. N.26
Atualidades gloria filme. N.27
Atualidades gloria filme. N.28
Atualidades gloria filme. N.29
Atualidades gloria filme 60x29
Atualidades gloria filme. N.42
Atualidades gloria filme. N.43
Atualidades gloria filmes. N.44
Cenas do carnaval de 1970
Sempre é carnaval de 1965 em Aquidauana

Títulos com restauro parcial devido à deterioração:

Atualidades gloria filme. N.18

Atualidades gloria filme. N.21

Títulos sem possibilidade de restauro devido à deterioração:

Atualidades gloria filme. N.03

Atualidades gloria filme. N.06

Atualidades gloria filme. N.07

Atualidades gloria filme. N.12

Atualidades gloria filme. N.25

Atualidades. N.01

Atualidades gloria filme. N.05

Atualidades gloria filme. N.08

Atualidades gloria filme. N.20

Atualidades. N.22

Atualidades. N.24

Atualidades gloria filme. N.33

Atualidades. N.35

Atualidades gloria filme. N.36

Atualidades gloria filme. N.37

Atualidades gloria filme. N.39

Atualidades gloria filme. N.41

Atualidades gloria filme. N.10

Atualidades gloria filme. N.40

Projeto 14 – O Despertar da besta

Fabio Lunardi Dell'Ore (SP)

O Despertar da besta (1969): longa-metragem, 35mm.

O título contemplado neste projeto foi restaurado.

Título restaurado:

O Despertar da besta

Projeto 15 – Morte em 3 tempos e Um homem e sua jaula

Luis Abramo Campos (RJ)

Morte em 3 tempos e Um homem e sua jaula (1964 e 1969): longas metragens, 35mm.

Os 2 títulos contemplados neste projeto foram restaurados parcialmente, devido à deterioração.

Títulos com restauro parcial devido à deterioração:

Um homem e sua jaula

Morte em 3 tempos

Projeto 16 – O Batedor de carteiras

Aloisio Teixeira de Carvalho (RJ)

O Batedor de carteiras (1958): longa-metragem, 35mm.

O título contemplado neste projeto foi restaurado.

Título restaurado:

O Batedor de carteiras

Projeto 17 – Ribeirão Preto Comemora seu 1º Centenário

Instituto de Pesquisa e Estudos de Ribeirão Preto (SP)

Ribeirão Preto comemora seu 1º centenário: curta-metragem, 16mm.

O título contemplado não apresenta possibilidade de restauro devido à deterioração.

Título sem possibilidade de restauro devido à deterioração:

Ribeirão Preto comemora seu 1º centenário

Projeto 18 – Atlântida - Cinejornais

Albina Luciani Albuquerque Pereira (RJ)

Atlântida - Cinejornais (décadas de 1950 e 1960): 11 títulos, cinejornais, 35mm.

Dos 11 títulos contemplados neste projeto, 4 foram restaurados e 7 não apresentaram possibilidade de restauro, devido à deterioração.

Títulos restaurados:

Atlântida 54x44 – Recepção no ministério da aeronáutica

Atualidades Atlântida 54 X 07

Atualidades Atlântida 61x18 - Brasil a jato para Europa

Esporte na Tela 58x39

Títulos sem possibilidade de restauro devido à deterioração:

Vasco 3 X Botafogo 2

Atualidades Atlântida 53x10

Atualidades Atlântida 54 X 01

Atualidades Atlântida 54 X 09

Atualidades Atlântida 56 X 06

J.T. 66x14 (c.f. rótulo)

Jornal da Tela 64 X 45

Programa de Restauro de Filmes Cinemateca Brasileira – Petrobras**Resultados da Convocação para seleção de projetos de restauro de filmes nº. 2 – 2009****1. Proponente: Olhos de Cão**

Obras selecionadas:

Lacrimosa, curta-metragem, Aloysio Raulino, co-direção Luna Alkalay (1970)

O tigre e a gazela, curta-metragem, Aloysio Raulino (1977)

Porto de Santos, curta-metragem, Aloysio Raulino (1978)

Foram feitas as cópias de som com os padrões técnicos estabelecidos junto à JLS, estúdio responsável pelo restauro de som, e a transcrição da trilha para o meio digital. Foram feitas as telecinagens de referência de imagem e som para auxiliar a restauração digital. Aloysio Raulino esteve presente no laboratório para esclarecer vários pontos e acompanhar os processos de restauro dos 3 filmes. Negativo original de som 16mm de *Lacrimosa*, de Aloysio Raulino (1970), apresentando cristalização.

2. Proponente: Raquel Gerber

Obra selecionada: *Abá*, curta-metragem, Raquel Gerber, co-direção Cristina Amaral (1992)

A restauração de imagem e som foi concluída em 2010.
A marcação de luz foi supervisionada por Raquel Gerber.

3. Proponente: Eduardo Coutinho

Obra selecionada: *Cabra marcado para morrer*, longa-metragem, Eduardo Coutinho (1964-1984)
O início dos trabalhos se deu com a análise técnica de todos os materiais armazenados na Cinemateca Brasileira, a fim de pesquisar todo o conjunto de 84 rolos de materiais variados – sobras de negativos, copiões, cópias e intermediários – na tentativa de encontrar algum trecho que pudesse substituir o trecho correspondente inserido no negativo montado ampliado para 35mm. Felizmente, encontramos muitos trechos para serem usados na restauração digital. Foram feitos vários testes de escaneamento e, após avaliação em projeção, optamos por escanear diversos tipos de materiais e não usar o negativo montado para o escaneamento integral do filme. A digitalização do material 16mm colorido superou a qualidade do material correspondente ampliado opticamente, usado no negativo montado. Os trechos de filmes de arquivo inseridos no negativo 35mm resultaram em melhor qualidade quando escaneados do material 35mm ampliado do que se escaneados do material em 16mm localizado em nossa pesquisa, mesmo o material 16mm sendo de uma geração anterior. Com a conclusão dessa planilha de materiais e resultados de digitalização, geramos o telecine a partir do negativo montado 35mm, a partir do qual foi feita a EDL (editing decision list) para ser usada como referência da montagem digital após a restauração digital. Em 2010, foi finalizado o rolo 1 assim como o restauro do áudio. A matriz usada para o restauro sonoro foram fitas DAT com a transcrição do material magnético mixado feita há alguns anos.

4. Proponente: Aurora Duarte

Obra selecionada: *A morte comanda o cangaço*, longa-metragem, Carlos Coimbra (1960)
Foi feita a análise técnica de todos os materiais disponíveis para o restauro. A cópia de som foi feita observando-se todos os requisitos técnicos para se gerar a melhor matriz para o restauro digital de som.

5. Proponente: Eugênio Puppo

Obra selecionada: *A margem*, longa-metragem, Ozualdo Candeias (1967)
Os negativos originais desse filme estão incompletos e não apresentam mais condições de manuseio. O elemento fílmico mais próximo do negativo original é uma cópia antiga, preservada na Cinemateca e fundamental à restauração de imagem e som. O restauro de áudio foi concluído e para a imagem foram feitos inúmeros testes de escaneamento para se decidir a melhor solução. Foi feita a telecinagem de referência para auxiliar a restauração digital, seguida da digitalização com contagem de fotogramas aparentes na tela.

6. Proponente: Marcos Magalhães

Obra selecionada: *Meow!*, curta-metragem, Marcos Magalhães (1981)
Os materiais usados para o restauro foram o negativo original de imagem e uma betacam SP para a trilha sonora. Foi feita a telecinagem de referência para auxiliar a restauração digital, seguida da digitalização com contagem de fotogramas aparentes na tela. O processo de restauro digital foi concluído em 2010, com a finalização do restauro de imagem e som e a marcação de luz acompanhada pelo proponente Marcos Magalhães.

7. Proponente: Cinedistri Produção e Distribuição Audiovisual Ltda

Obra selecionada: *Chico Fumaça*, longa-metragem, Victor Lima (1958)

Foram feitos os másteres de imagem em copiagem com janela molhada e cópia de som para gerar a matriz do restauro digital de áudio, em andamento. Foi feita a telecinagem de referência para auxiliar a restauração digital, seguida da digitalização com contagem de fotogramas aparentes na tela.

8. Proponente: Lauper Films Ltda

Obra selecionada: *O caso dos irmãos Naves*, longa-metragem, Luiz Sérgio Person (1967)

Foi feita a análise técnica de todos os materiais disponíveis para o restauro. Foi feita também a telecinagem de referência para auxiliar a restauração digital de imagem e som, seguida da digitalização com contagem de fotogramas aparentes na tela.

9. Proponente: Fundação Cultural do Estado da Bahia - DIMAS

Obras selecionadas:

O alquimista do som, curta-metragem, Walter Lima (1978)

Nós por exemplo, curta-metragem, Walter Lima (1979)

Foram feitas as análises técnicas dos 2 filmes, sendo que a imagem de O Alquimista do Som foi escaneada a partir do negativo original 16mm com banda AXB e está em processo de restauro. O restauro do áudio foi finalizado. O filme Nós, por exemplo está em fase de testes para elaboração do melhor método de trabalho diante das péssimas condições fotográficas apresentadas.

10. Proponente: Belavista Cinema e Produção Ltda

Obra selecionada: *Tempo do mar*, curta-metragem, Pedro de Moraes (1971)

A restauração de áudio foi finalizada e teve como matriz uma cópia de som feita do negativo original de som especialmente para o restauro digital, respeitando os padrões de densidade. Foi feita a telecinagem de referência para auxiliar a restauração digital, seguida da digitalização com contagem de fotogramas aparentes na tela. O negativo de imagem apresenta frágeis condições fotográficas e de manuseio, sobretudo a parte inicial com os créditos. Foi feito o escaneamento, exceto do trecho de créditos, e o restauro digital de imagem foi concluído em dezembro de 2010.

11. Proponente: Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda

Obra selecionada: *Adultério à brasileira*, longa-metragem, Pedro Carlos Rovai (1969)

Foi feita a análise técnica de todos os materiais disponíveis para o restauro. A cópia de som foi confeccionada para se gerar a melhor matriz para o restauro digital. Foi feito também o telecine de referência para auxiliar a restauração de imagem e som.

Projeto convidado:

Xica da Silva, longa-metragem, Carlos Diegues (1975-1976)

Longa-metragem 35mm, colorido, escaneado em 4K e convertido para 2K, com recorte da janela 1:1,37 – janela original de filme. O início do processo de restauração se deu com a preparação dos materiais de imagem e som, colagem de trechos do internegativo para completar o negativo original, copiagem do negativo de som para gerar a matriz da restauração digital, escaneamento e restauração digital. Foram feitos inúmeros testes para a decisão das configurações do escaneamento, assim como o fluxo de trabalho entre as estações de restauro e armazenamento de dados provisório. A cada rolo restaurado foi feita projeção de avaliação, e no final de outubro de 2010 foi feita a última, com a projeção do rolo 6/6 e finalização da etapa de restauro digital. Em novembro, deu-se início à marcação de luz do filme e, em dezembro, foi concluída a restauração

de imagem e som. Houve audição na JLS no dia 17 de dezembro com a presença de Cacá Diegues, quando a restauração sonora foi aprovada. Os testes de *transfer* foram iniciados.

ANEXO F - Carta de Glauber Rocha enviada a Carlos Augusto Calil em 2 de dezembro de 1980 (1ª parte)

Paris, 2 de Dezembro de 1980

Querido Kalyll!

Aí vão os restos do livro.
 Desculpe a demora!
 O Campello sabe o que fazer!
 Espero que ele me telefone para
 discutirmos os detalhes.
 (Tele: 5425218 -
 Paris XIV^{ème} → 33, Rue
 de l'Abbé CARTON, 3^{ème}
 étage: Fico 2 meses aqui
 neste endereço).

A batalha aqui é dura mas vou levando.
 Como A EMBRAFILME é distribuidora e
 depositária dos negativos de Barra e
Deus - e do lavander de "Terra" - é o
 Marco Aurélio (SUCOM) quem deve autorizar
 a transferência para os laboratórios da
 Cinemateca.

Seria bom que isto se fizesse logo pois
 temo pelos destinos dos filmes.
 Está chegando cópia nova de "O Ma-
 gão" na SUCOM (está aqui). Seria bom

Paris, 2 de Dezembro de 1980. Querido Kalyll! Aí vão os restos do livro. Desculpe a demora! O Campello sabe o que fazer! Espero que ele me telefone para discutirmos os detalhes. (Tele: 542-5218 - Paris XIV^{ème} - 33, Rue de l'Abbé Carton, 3^{ème} étage: Fico 2 meses aqui neste endereço). A batalha aqui é dura mas vou levando. Como A EMBRAFILME é distribuidora e depositária dos negativos de Barra e Deus - e do lavander de Terra - é o Marco Aurélio (SUCOM) quem deve autorizar a transferência para os laboratórios da Cinemateca. Seria bom que isto se fizesse logo pois temo pelos destinos dos filmes. Está chegando cópia nova de O Dragão na SUCOM (feita aqui). Seria bom

Fonte (desta e das duas próximas figuras): SENNA (1985)

Carta de Glauber Rocha enviada a Carlos Augusto Calil em 2 de dezembro de 1980 (2ª parte)

que se figure um contratipo logo, para a Cinemateca, antes que a cópia se estrague! Isto porque o negativo ~~meu~~ pertence à ORTF e a Claude Antoine. é de difícil transferência para o Brazil.

Agradeço-lhe pela fantástica colaboração da Cinemateca em receber meu material.

Gostaria que alguém lá se interessasse em preparar os roteiros para que fossem editados. Poderiam ser editados num só volume, pois cada roteiro não tem mais de 30 páginas:

"Barravento" - 40 páginas ^{em meu} meu
 "Deus e o Diabo" - 35 + -
 "Terra em Transe" - 30 + -
~~"O Dragão"~~
 "O Leão" - 30 + -
 "O Leão" - 20 + -
 "CABECAS" - 20 + -
 "CLARO" - 20 + -
 "A Idade da Terra" - 40 + -
 (é preciso tirar este na
 MOVIO/A) →

que se fizesse um contratipo logo, para a Cinemateca, antes que a cópia se estrague! Isto porque o negativo pertence à ORTF e a Claude Antoine e é de difícil transferência para o Brazil. Agradeço-lhe pela fantástica colaboração da Cinemateca em receber meu material. Gostaria que alguém lá se interessasse em preparar os roteiros para que fossem editados. Poderiam ser editados num só volume, pois cada roteiro não tem mais de 30 páginas: Barravento - 40 páginas mais ou menos. Deus e o Diabo - 35 + -. Terra em Transe - 30 + -. O Dragão. . . - 30 + -. O Leão. . . - 20 + -. Cabeças - 20 + -. Claro - 20 + -. A Idade da Terra - 40 + -.

Carta de Glauber Rocha enviada a Carlos Augusto Calil em 2 de dezembro de 1980 (3ª parte)

Gostaria de publicar estes roteiros
num só volume — de umas 300 páginas —
sob o título geral de
"Roteiros do Terceiro
Mundo"

porque estes 8 filmes são
referentes ao III Mundo e marcam
uma fase de meu trabalho.

Se isto for possível — depois acertarmos
por carta ou telefone detalhes da
edição.

A edição seria bom para preservar
a base literária dos filmes — pois estes
roteiros podem ser refilmados + televisados +
montados em teatro e ainda funcionam
como romances ou novelas etc...

Não sei quanto tempo fico pela
Europa mas quero me demorar.
Telefone-me quando receber esta
carta para eu saber se este
material chegou. Abraço! (Glauber)

Gostaria de publicar estes roteiros num só volume — de umas 300 páginas — sob o título geral de "Roteiros do Terceiro Mundo" porque estes 8 filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase de meu trabalho. Se isto for possível — depois acertarmos por carta ou telefone detalhes da edição. A edição seria bom para preservar a base literária dos filmes — pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatro e ainda funcionam como romances ou novelas etc. . . Não sei quanto tempo fico pela Europa mas quero me demorar. Telefone-me quando receber esta carta para eu saber se este material chegou. Abraço! Glauber

ANEXO G – Carta de Glauber Rocha enviada a Calil em 28 de dezembro de 1980 (1ª parte)

Paris, 28 de Dezembro de 1980

Querido Kalil

Escrevo-lhe para precisar minhas ideias quanto à preservação de meus filmes e meus documentos pela Cinemateca de São Paulo e à difusão no Brazil pela Embrafilme.

Costaria que os filmes fossem classificados e divulgados da seguinte forma

A. Em caso de Semanas, retrospectivas, etc:

1) Deus e o Diabo, Terra em Transe, o Dragão, Cabeças Cortadas (negativos em Barcelona, só existe uma cópia boa na Distribuidora da Embrafilme e mais 4 cópias ruins, contrapidas. Seria o caso de levar a cópia boa da Distribuidora da Embra para a Cinemateca) e A Idade da Terra.

Estes 5 filmes estruturam um discurso estético-político sobre o III Mundo. Gostaria que este PROGRAMA – fosse estabelecido pela Cinemateca e que você falasse sobre isto com Marco Aurelio [Marcondes] para seguir o mesmo programa nas semanas comerciais e o mesmo com Pellegrino [Jorge Peregrino] para as semanas internacionais: Assim qualquer semana ou retrospectiva cultural, comercial ou internacional deveria (Ser)

1. Deus e o Diabo na Terra do Sol (negativos no Brasil)

2. Terra em Transe (negativos na Alemanha – Glaucio [Glaucia] Camargos tem o dossiê)

3. O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (só tem uma cópia boa no Brazil, que Claude mandou para Marco Aurelio. O filme é co-produzido por Claude-ORT [refere-se a ORTF, antiga designação da TV francesa] mas se a Embrafilme pagar um internegativo, Claude está de acordo)

4. Cabeças Cortadas – (pode ser o mesmo caso de "O Dragão". Os produtores espanhóis cederão um internegativo)

5. "A Idade da Terra" (negativos no Brazil).

O segundo bloco é de difícil reconstituição e deverá ser montado no seguinte programa:

1 – Barravento (negativo no Brazil)

2 – Cancer (cópia única no Brazil na Cinemateca e negativos na RAI) – ainda não está pronto e não pode ser divulgado mas deveria se fazer uma cassete da cópia. Assim é melhor do que contrapitar, o que estragará o som. Video-cassete Cancer (quando voltar ao Brazil poderei dar a forma definitiva – ou posso, recebendo a cassete, dar a versão definitiva por aqui).

3 – O Leão de 7 Cabeças (negativo na Itália, o nome do

Fac-símile da carta de Glauber de 28 de dezembro de 1980.

Fonte: Catálogo Mostra Glauber por Glauber (1985)

Carta de Glauber Rocha enviada a Calil em 28 de dezembro de 1980 (2ª parte)

produtor é ETTORRE ROSBUCK). Está disposto a ceder internegativos com direitos nossos por toda Ameryka Latina, desde que a Embrafilme esteja de acordo em pagar.

4 – Claro – negativos na Italia. O nome do produtor é Marco Tamburella e os negativos estão num laboratório TELECOLOR. Também o produtor cede internegativo com direitos nossos para Brazyl, A. Latina e Estados Unidos. Dependeria pagamento internegativo pela Embrafilme).

5 – Historia do Brazyl. Negativos na RAI. A unica copia no Brazyl é a de Marcos Medeiros. A primeira medida seria a Cinemateca contratar ou video-teipar esta copia antes que Marcos a modifique depois de mostrar montagem final em 1979 ou a estrague em projeções.

Como este programa B é mais difícil de ser reconstituído – inclusive porque os internegativos custam caro (Pellegrino [Peregrino] sabe os preços) o bom é não divulgar Barravento, cujos negativos precisam ser revistos, videoteipar Cancer, videoteipar ou contratar História do Brazyl – e esperar o momento de divulgá-lo.

Quanto ao programa A – gostaria que fosse urgentemente – nos tempos do nosso ritmo – é claro – via cinema, cineclubes e TV. Com

a copia nova do Dragão e o master de Terra em Transe – o programa pode ser acionado. Para isto – deveria ter um programa – um press-book-didático – O Grupo C são os “documentários”

Patio – Cópia única em 16 mm na Cinemateca. Videoteipar Amazonas, Amazonas. Negativos na Lider, o produtor é Luiz Augusto Mendes, cujo endereço tem o Jece Valadão, que cederia uma copia à Cinemateca. Tenho medo que Victor [Bregman, da Lider] perca os negativos.

Maranhão 66 – Cópia unica em 16 mm na Cinemateca. Videoteipar.

1968 – Cópies mudos em 35 mm na Cinemateca. Contratar. O filme está pronto. É mudo. Segue o curso das filmagens. Só precisa botar um título 1968 – de Glauber Rocha e Affonso Beatto.

Di Cavalcanti – Negativos no Brazil, Embrafilme, Lider. Guardar na Cinemateca.

Jorjamado no Cinema – Negativo reversível na Lider, produção Embrafilme, como o negativo é reversível, seria bom levar para a Cinemateca. Para se tirar uma cópia seria bom fazer testes porque obtive uma cópia que está na TVE ou no antigo Departamento de Radio e TV da Embra.

Organizando assim – estão estabelecidas as didáticas dos programas.

Repito:

- A – Deus e o Diabo
Terra em Transe
O Dragão
Cabeças Cortadas
A Idade da Terra
- B – Barravento
Cancer
O Leão de 7 Cabeças
História do Brasil
Claro
- C – Patio
Amazonas
Maranhão
1968
Di
Jorjamado no Cinema
ao todo 16 filmes.

Este programa – montagem do trabalho – deverá ser o roteiro – para a edição dos Roteiros em 3 tomos sob o título-geral de Roteiros do III Mundo:

- Grupo A
- Grupo B
- Grupo C

Se conseguirmos, no curso de 1981, colocar em movimento inter-nacional o grupo A assim como a edição dos roteiros – que poderia ser editado em 1982 – eu já dormiria com a esperança de ter salvo a vida, ou os filmes.

Orlando Senna lhe entregará os originais de um livro meu “O Seculo do Cinema”. Gostaria que você mandasse fazer um xerox – guardasse as copias com você (não na Cinemateca) e me enviasse os originais – o mais rápido possível. O livro só será concluído no [ano] de 1981

e como só trata de cinema estrangeiro talvez eu o edite em Lisboa, ou numa tradução francesa para imitar o Paulo Emilio, publicando Vigo em francês. Peça ao Campello pra me telefonar dando noticias do “Revolução do Cinema Novo”. Urgente. Recebeu os últimos 3 capitulos. . . Rozemberg, Bengell e Velloso. Preciso falar com Campello.

Talvez fosse o caso de você conseguir um Produtor-Executivo (no sentido cultural) para se ocupar desta trabalhadeira que é preservar e divulgar estes filmes.

No caso de alguma semana nos Estados Unidos ou na URSS ou na China – é fundamental seguir este programa.

Um abraço, depois te mando uma carta sem problemas.

Obrigado

Glauber Rocha

ANEXO H - Carta do Laboratório GTC ao CNC ao CNC em 21 de novembro de 1983 confirmando a queima dos negativos de *Terra em transe* e *O dragão*

*Fac-símile da carta
 que confirma a destruição
 dos negativos originais de
 Terra em Transe e*

ANEXO J: FIAF Preservation/Restoration Report (Relatório de Preservação/Restauração da FIAF)

FIAF PRESERVATION/RESTORATION REPORT. PART 1:***RESEARCH AND ANALYZE*****Identification of the Work/Variant (Strike off the useless mention)**

Work/Variant identifier

Title(s)

Directed by

Country(ies) of Reference

Year of Reference

Production Company(ies)

Original Language

Variant Type³*Censored* ☐*Dubbed* ☐*Subtitled* ☐*Abridged/Condensed* ☐*Augmented* ☐*Preservation/Restoration* ☐*Different sound track* ☐*Sonorized* ☐*Colourized* ☐**1 - Descriptive information****Project leader (Institution/Name)****Project classification** (*for instance, is it restoration and/or digitization, etc*)⁴³ If needs be, and according to Cataloguing Manual Variant Types value list.⁴ Definitions value list controlled vocabulary (To come from the TC).

Motivation

Motive/purpose of the analyze information on the right holder/public domain. Is it a reconstruction (incomplete film),etc. If needs be, specify if the Preservation/Restoration project involves different versions, and several Variants will be produced.

Historical information about the moving image Work/Variant

List of Previously known variants (indicate variant Type according to the Cataloguing Manual categories)⁵

Researchers involvement

Bibliography (Relevant sources - could be any media)

2 - Analyze of the Items

A – List of the Items (by Material Type)⁶

Original Image Negative (edited):

- Identifier, Holding institution⁷, depositor, Format, Length, *Related Variant's Variant Type/Related Variant's identifier (if needs be)*, Related Manifestation's Manifestation Type/Related Manifestation's identifier: selected/not selected, motive (**Repeatable Line of Text**)

Original Image Negative (unedited):

- Identifier, Holding institution, depositor, Format, Length, *Related Variant's Variant Type/Related Variant's identifier (if needs be)*, Related Manifestation's Manifestation Type/Related Manifestation's identifier: selected/not selected, motive (**Repeatable Line of Text**)

Original Sound Negative:

- Identifier, Holding institution, depositor, Format, Length, *Related Variant's Variant Type/Related Variant's identifier (if needs be)*, Related Manifestation's Manifestation Type/Related Manifestation's identifier: selected/not selected, motive (**Repeatable Line of Text**)

Camera Reversal Positive:

⁵ “Previous restorations” should be included since according to the Cataloguing Manual, they ought to be considered as “Preservation/Restoration Variants”.

⁶ Considers all items available for the project.

⁷ Holder of the material if it is a loan.

- Identifier, Holding institution, depositor, Format, Length, *Related Variant's Variant Type/Related Variant's identifier (if needs be)*, Related Manifestation's Manifestation Type, Related Manifestation's identifier: selected/not selected, motive (**Repeatable Line of Text**)

Duplicate Negatives:

- Identifier, Holding institution, depositor, Format, Length, *Related Variant's Variant Type/Related Variant's identifier (if needs be)*, Related Manifestation's Manifestation Type/Related Manifestation's identifier: selected/not selected, motive (**Repeatable Line of Text**)

Duplicate Positives:

- Identifier, Holding institution, depositor, Format, Length, *Related Variant's Variant Type/Related Variant's identifier (if needs be)*, Related Manifestation's Manifestation Type/Related Manifestation's identifier: selected/not selected, motive (**Repeatable Line of Text**)

Vintage Positives/Prints:

- Identifier, Holding institution, depositor, Format, Length, *Related Variant's Variant Type/Related Variant's identifier (if needs be)*, Related Manifestation's Manifestation Type/Related Manifestation's identifier: selected/not selected, motive (**Repeatable Line of Text**)

Other Positives/Prints :

- Identifier, Holding institution, depositor, Format, Length, *Related Variant's Variant Type/Related Variant's identifier (if needs be)*, Related Manifestation's Manifestation Type/Related Manifestation's identifier: selected/not selected, motive (**Repeatable Line of Text**)

B – Comparison (explanation)

1. **Content information gathered in comparison about variants (if needs be)**
2. **Technical information gathered in comparing items about image, sound. Whenever possible, insert different forms of documenting the comparison work: text, tables, if possible also images.**

C - Genealogy (optional)

D – Conclusion: choice of source material and motive/explanation

Explain the technical, esthetical and ethical reasons why certain of these items should be used for the restoration, while others shouldn't. Also and if in latter case, explain why certain items that were available were not even analyzed though, especially if there were negatives or duplicate negatives among them.

3 - Items selected for the restoration (*Repeatable Block of text*)

Identifier

Material Type

Related Manifestation's Manifestation Type/Related Manifestation's identifier

Holding institution

Depositor

Base, Format, Colour Type, Colour Standard, Stock/Make, Emulsion Type, Aspect Ratio/Aperture, Sound System, Sound Type, Sound Encoding Type, Frame Rate, Length (mts), Flash Titles (yes/no) Complete/Incomplete, Number of Units (Reels).

General Condition:

Scratches ☐

Surface Deposit ☐

Splices ☐

Dust ☐

Decomposition ☐

Discolouration ☐

Shrinkage ☐

Notches ☐

Mechanical condition (differentiation between copied in and mechanical damage from the item itself): *Defect⁸/Defect/...*

Condition of Perforations: *Defect/Defect/...*

Condition of Emulsion: *Defect/Defect/...*

Photographical condition and properties (contrast, density, sharpness, etc.): *Defect/Defect/...*

Colour properties/fading: *Defect/Defect/...*

Condition of sound: *Defect/Defect/...*

Further Observations: *Cliquez ici pour taper du texte.*

Aspect ratio

Original color technique

Other observed problems (for instance, bad duplication/loss of the format, etc)

⁸ Each specific defect should be named. Ideally, the defects' names should come from a controlled vocabulary, from our Manual and/or TC.

4 - Item Units selected for restoration (*Repeatable Block of text*)

Item's Identifier

Holding institution

Depositor

Base, Format, Colour Type, Colour Standard, Stock/Make, Emulsion Type, Aspect Ratio/Aperture, Sound System, Frame Rate, Length (mts), Flash Titles (yes/no)

Complete/Incomplete, Number of Units (Reels).

Unit's Identifier (*Repeatable Block of text*)

Unit number/rank - Length (000 mts)

Base, Stock/Make; Complete/Incomplete (Strike off the useless mention)

NB: in this section of the report, the defects are put into categories, in order to be quantified and located; their seriousness – or intensity – and their length should also be measured.

The terms should come from a consensus with TC⁹

- Quantity (*amount*) should be expressed with the aid of the following terms: "*Few*", "*Several*", "*Many*".
- Seriousness/intensity should be expressed with the aid of the following terms/locutions: "*Thin*", "*Wide*", "*Significant/substantial*", "*Partial*", "*Lightly*", "*Heavily*", "*Light*", "*Heavy*", "*Fragile*", "*Damaged*", "*Very damaged/ruined*", "*Redo/to be redone*".
- Location should be expressed in frames/FCC or meters or feet.
- Approximate location should be expressed with the aid of the following locations: "*at about (+frames/meters/feet)*", "*at the beginning*", "*in the middle*", "*at the end*", "*at the beginning and in the middle*", "*at the beginning and end*", "*in the middle and at the end*", "*from the beginning to the middle*", "*from the middle to the end*", "*intermittently*", "*along the whole length*".
- Length/dimensions of the defect should be measured in number of frames/images, centimeters or meters.

⁹ NB: for convenience, only the generic term "Defect" is used in this document, but we suggest that in practice, a differentiation should be done between "damages", "errors" and "defects", based on definitions by Canosa, Mazzanti and Farinelli.

- Damage (Proposals: Italian: Guasto; French: Dommage ou Détérioration; Spanish: Daño; Portuguese: Dano; German: Schaden) concerns the physical and chemical condition of a moving image. Its origin lies in the history of the work. These can be traces of age, decay and use or misuse of the material, for example, scratches, tears, fingerprints, stains, shrinking and loss of colour. Additionally, Canosa suggests a distinction between damage (physical condition) and change (Italian: alterazioni), the latter describing the chemical condition of the material. Change could be any appearance that results from material decay, often due to inadequate storage conditions.

- Error (Proposals: Italian: Errore; French: Erreur; Spanish: Error; Portuguese: Erro; German: Fehler) refers to a modification of the moving image that does not belong to its original content, but rather to an event the work has been subjected to. These can be errors made during copying processes like visible framelines, flickering and unsteadiness as well as editing errors, for example, inverted shots, also including censorship.

- Defect (Proposals: Italian: Difetto; French: Défaut; Spanish: Defecto; Portuguese: Defeito; German: Mangel) can be a damage or an error causing a visually (and/or acoustically) perceptible effect in the moving image that can be dated back to the original production of the work and is therefore part of its original characteristics. Furthermore, defect can be any imperfection deriving from the original production of the moving image, for example, as a result of technical limits during the time of production. Because they derive from the original production, defects have to be regarded as an integral part of the original work.

Base/Emulsion:

- *Brittle: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Buckled: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Light Scratches: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Heavy Scratches: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Tears: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Warped: Amount/Seriousness(intensity)/Location*

Perforations:

- *Foil Patches: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Torn: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Pulled: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Missing: Amount/Seriousness(intensity)/Location*

Surface Deposit:

- *Mould: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Rust: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Oil deposits: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Dirt: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Drying marks: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Finger Prints: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Ink: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Other color: Amount/Seriousness(intensity)/Location*

Decomposition:

- *Powder: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Sticky: Amount/Seriousness(intensity)/Location*
- *Sticky at head: Amount/Seriousness(intensity)/Location*

Sound Condition:

- *Defect: Amount/Seriousness(intensity)/Location (Repeatable Line of Text)*

Stock/make:

- *Defect: Amount/Seriousness(intensity)/Location (Repeatable Line of Text)*

Cuts:

- *Splices in the middle of a shot (jump-cut) or at a cut. Loss of frames (how many if known) and/or sound.*
- *Type of splice: tape, glue, welded (for Polyester)*

5 - Conclusion

Recommended Preservation/Restoration Procedure Workflow: *repeat/specify if several Preservation/Restoration Variants are to be produced through the process*

NB: THIS CAN/SHOULD INCLUDE PHOTOGRAPHS, VIDEOS, MOCK UPS, OR ANY OTHER RELEVANT TYPE OF DOCUMENT

Reference Items for editing/continuity: *Item Identifier, Item's Material Type, Related Manifestation's Manifestation Type, Related Variant's Variant Type (if needs be)*

Reference Item for color timing/color grading: *Item Identifier, Item's Material Type, Related Manifestation's Manifestation Type, Related Variant's Variant Type (if needs be)*

Reference Item for sound/mixing: *Item Identifier, Item's Material Type, Related Manifestation's Manifestation Type, Related Variant's Variant Type (if needs be)*

Appendix

Restoration Storyboard / Continuity Chart/Photographs (can be used in order to illustrate each Item/Item Unit block of information)/Etc

Inter-titles (summary) / Reconstructed Inter-titles

Option 1: Data Structure for managing archive restoration and digitisation projects

The data structure below illustrates one way of documenting the key descriptive elements required for managing the process and output of large archive projects such as restorations or digitisation. It shows how Work, Variant, Manifestation and Item hierarchical model recommended in the *FIAT Moving Image Cataloguing Manual*, 2016 (see section 0.2.1) can be developed to incorporate the "contextual entities" of Agent and Event as described in EN 15907. This option can be deployed in organisations using a relational database and a EN 15907 structure or a card catalogue to manage the film archive collection. Other options are available suggesting a simpler data structure (I haven't produced these yet).