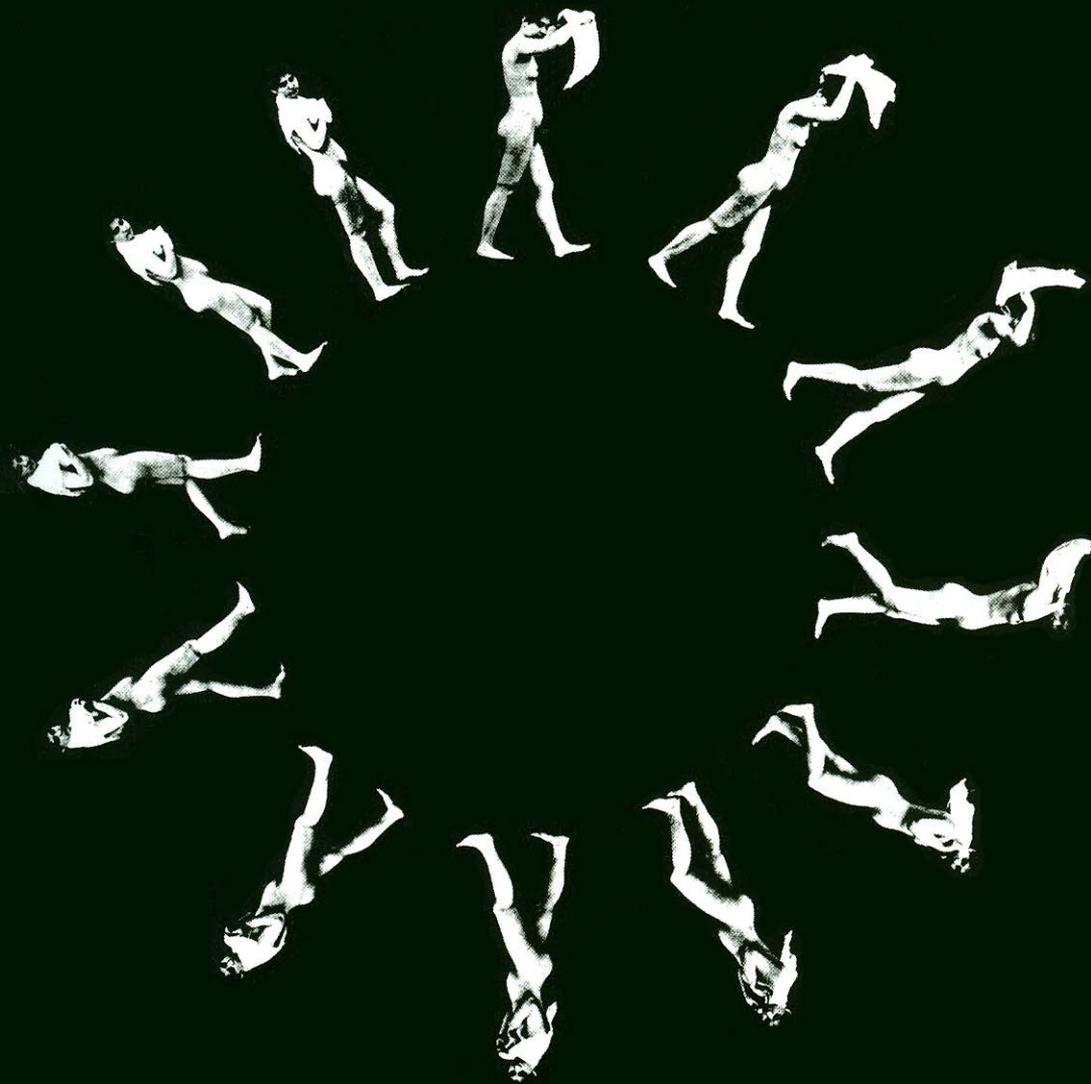


ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 16 • NÚMERO • 01 • JAN/JUN • 2003



IMAGENS EM MOVIMENTO

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL

ISSN 0102-700-X

Presidência da República
Arquivo Nacional

ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

RIO DE JANEIRO, v. 16, NÚMERO 1, JANEIRO/JUNHO 2003

© 2003 by Arquivo Nacional
Rua Azeredo Coutinho, 77
CEP 20230-170 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Presidente da República

Luis Inácio Lula da Silva

Ministro-Chefe da Casa Civil da Presidência da República

José Dirceu de Oliveira e Silva

Diretor-Geral do Arquivo Nacional

Jaime Antunes da Silva

Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental

Alexandre Rodrigues

Editores

Clovis Molinari Júnior e Márcia Mello

Conselho Editorial

Adriana Cox Hollós, Alexandre Rodrigues, Ana Maria Varela Cascardo Campos, Clovis Molinari Júnior, Maria do Carmo T. Rainho, Maria Izabel de Oliveira, Mauro Lerner Markowski e Mônica Medrado da Costa.

Conselho Consultivo

Ana Maria Camargo, Angela Maria de Castro Gomes, Boris Kossoy, Célia Maria Leite Costa, Elizabeth Carvalho, Francisco Falcon, Helena Ferrez, Helena Corrêa Machado, Heloisa Liberalli Bellotto, Ilmar Rolohff de Mattos, Jaime Spinelli, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, José Carlos Avelar, José Sebastião Witter, Lêa de Aquino, Lena Vânia Pinheiro, Margarida de Souza Neves, Maria Inez Turazzi, Marilena Leite Paes, Regina Maria M. P. Wanderley e Solange Zúñiga.

Supervisão Editorial

Alba Gisele Gouget e Giselle Teixeira

Edição de Texto e Revisão

Alba Gisele Gouget

Resumos

Marisa Rocha Motta

Projeto Gráfico

André Villas Boas

Editoração Eletrônica

Alzira Reis, Giselle Teixeira, Judith Vieira, Tânia Cuba Bittencourt

Capa

Giselle Teixeira (editoração eletrônica)

Marília Nogueira (ilustração da capa e animação)

Foto capa: manipulação/arte a partir de originais de Eadweard Muybridge

Pesquisa de Imagens

Márcia Mello, Marcus Vinicius Pereira Alves, Maria Lúcia Cerutti Miguel, Ramon Jorge Henrique, Roberto Cersosimo, Sérgio Miranda de Lima, Teresa Eleutério de Sousa

Digitalização Fotográfica

Flávio Ferreira Lopes e Mauro Domingues

Agradecimentos

Gilberto Santeiro (Cinematoteca MAM-RJ), Paula Alves de Almeida e Vanderci Chagas de Aguiar

Acervo: revista do Arquivo Nacional. —
v. 16, n. 1 (jan./jun. 2003). — Rio de Janeiro: Arquivo
Nacional, 2003.
v.16; 26 cm

Semestral
Cada número possui um tema distinto
ISSN 0102-700-X

1. Cinema - Brasil - 2. Filmes - Preservação e
conservação

CDD 791.43

S U M Á R I O

Apresentação

9

Do Cinematógrafo a um Cinema Cidadão

Vladimir Carvalho

23

Contribuições a uma História da Censura Cinematográfica no Brasil

Hernani Heffner

45

O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência

João Luiz Vieira

63

O Todo pela Parte

Fabricio Felice

69

Uma Proposta de Tratamento do Acervo César Nunes

Marcus Vinícius Pereira Alves

83

Trabalhando com Filmes de Segurança Deteriorados

João Sócrates de Oliveira

95

Entrevista com Patrícia de Filippi e Mauro Domingues

103

A Preservação de Filmes no Arquivo Nacional

Adriana Cox Hollós

111

Spielberg e a Fábula da Memória

Roberto Cersosimo

117

Cineclubismo no Brasil

Esboço de uma história

Débora Butruce

125

Uma Memória da História Nacional Recente

As minisséries da Rede Globo

Mônica Almeida Kornis

143

Perfil Institucional

Informação e Memória

A Cinemateca Brasileira e o patrimônio histórico audiovisual

Célia Camargo

155

Bibliografia

A P R E S E N T A Ç Ã O



O Arquivo Nacional nasceu em 1824, mais ou menos setenta anos antes do advento do cinema, quando a fotografia estava em gestação, os pintores eram atraídos pela vontade de registrar o belo e os poetas celebravam o romantismo. Mas, se em 1824, ou em 1838 (quando o Arquivo passou, de fato, a ter existência física, com prédio e funcionários) já existissem essas engenhocas chamadas cinema e televisão, e alguém decidisse registrar o ato de criação do Arquivo Nacional, uma certeza os especialistas teriam: esse filme imaginário e menos ainda a fita magnética de vídeo não teriam durado até a proclamação da República. Portanto, nenhum fotograma de filme, ou polegada de fita, existiria hoje. Jamais saberíamos como eram aquelas cenas mudas, as preciosas imagens em movimento da inau-

guração de um dos pilares do patrimônio histórico nacional.

Os motivos são conhecidos: a película e a fita magnética são delicadas demais, têm uma instabilidade intrínseca e são suscetíveis às intempéries dos agentes externos do mundo, como as variações de temperatura e umidade do ar, a poeira, o campo magnético, o manuseio descuidado etc. É preciso saber manipular e conservar; manter uma vigilância permanente, guardar em local limpo, seguro e adequado para não sucumbir aos perigos do mundo. Pelo menos no caso dos filmes, é recomendável que se dupliquem ou multipliquem o quanto mais. Que se promova a clonagem para fins de difusão e preservação, pois não há implicações morais e jurídicas na geração de cópias além do respeito aos direitos au-

torais e patrimoniais e o princípio da não intervenção no conceito original da obra.

Para apresentar este número da revista *Acervo*, dedicado ao tema imagens em movimento, é indispensável fazer breves comentários. É preciso lembrar que toda a qualidade, o valor e o prestígio das informações que vemos no cinema ou na televisão dependem do corpo físico, da matéria, que acorrenta as imagens e os sons. A natureza dos corpos orgânicos e inorgânicos e a maneira como são mantidos determinam a expectativa de vida útil. Nem o homem (criador) nem as suas obras (criaturas) escapam disso. O meio magnético, base da história da televisão, persiste no tempo de vinte a quarenta anos. A película cinematográfica pode resistir, dependendo das condições, aproximadamente um século. É interessante observar que a água, elemento fundamental para a vida na Terra, pode apagar escritos na areia e também destruir papéis, discos, fotos, filmes e fitas, se gotículas estiverem suspensas no ar em grande quantidade (acima de 50-60% de UR).

Mas há outros fatores aos quais os documentos estão submetidos. Não podemos nos esquecer de que jamais estaremos livres das guerras, dos saqueadores e dos grandes sinistros. Não sabemos quantas tábuas de argila, com escritas cuneiformes, enterradas sob a cidade de Bagdá, foram destruídas pelos bombardeios. Sabemos menos ainda quantos documentos digitais modernos ficarão para a história. Tanto faz um documento

ter nascido hoje, em Nova Iorque, ou cerca de três mil anos atrás, na Babilônia, será sempre duvidosa a sua sobrevivência ao longo do tempo. Pouco importa onde estão as crises. As câmaras profissionais ou amadoras estarão sempre a postos para um flagrante. O que poucos se dão conta é da dúvida que consiste em saber até quando essas imagens serão úteis.

Assim, o problema da preservação da memória histórica e social não está circunscrito ao campo do audiovisual – o cinema e a televisão – e nem ao Brasil. O buraco negro das perdas e do esquecimento acontece em todos os gêneros documentais, em qualquer país, embora ninguém saiba precisar muito bem a sua extensão. Mas, é evidente que o problema é grave e merece muita atenção. Essa não é uma visão pessimista de quem trabalha com documentos históricos, mas a representação de um dos dilemas do mundo contemporâneo: vivemos em tempos de culto à imagem e à memória. Porém, simultaneamente, nunca houve tantos riscos e ameaças de destruição e de esquecimento. A questão é internacional, cada país vive uma realidade particular em relação à sobrevivência de seu patrimônio e às perspectivas de solução. Porém, as dificuldades são as mesmas. Se for indiscutível a importância de investir na valorização da memória histórica, podemos dizer sem hesitar que trabalhar em arquivos, bibliotecas e museus, no Brasil, é entregar-se a uma cau-



sa relevante e apaixonante, com todas as suas vicissitudes.

Se os tradicionais e milenares textos em pedras e papéis estão em permanente risco, sob todo tipo de ameaça, o que dizer das imagens em movimento? No século XX, três veículos de comunicação imagética interferiram radicalmente na história, determinando hábitos de consumo e de comportamento, criando valores morais, mudando políticas: o cinema, a televisão e o computador. Multidões se deliciam olhando para as telas, para os programas que entretêm e fazem pensar. O século XXI mal começou e já promete agitar ainda mais essa imensidão de extraordinárias imagens em movimento. Mas, deixando de lado o entusiasmo da visão de um caleidoscópio espetacular, o fato é que a importante tarefa de organizar e preservar os programas audiovisuais feitos em filmes, fitas e discos é uma atividade contemporânea fascinante e, muitas vezes, pouco divertida, bastante ingrata e complexa.

Há uma curiosa vontade no ser humano de registrar a vida e de guardar coisas. Mais do que isso, uma incansável necessidade de se expressar e comunicar. As motivações para isso são inenarráveis, mas o resultado é o acúmulo de lembranças. O mundo audiovisual nasce do iluminado fenômeno da persistência da imagem na retina, da projeção de sombras, e adquiriu o poder de atravessar fronteiras, igualmente na velocidade da luz. Subordinado ao mercantilismo e às re-

gras do colonialismo moderno, pelo antigo sistema dos “enlatados” ou por satélites e cabos subterrâneos, podemos calcular esse universo pelas horas e horas das grades de programação das emissoras de televisão (em rede aberta ou para assinantes); os milhares de filmes em cartaz nas salas de cinema; os incontáveis filmes institucionais de empresas e órgãos estatais (de circulação interna); os documentários caseiros que se transformaram em mania e contam a história das famílias como os álbuns de retrato. Veremos uma longa e diversificada história – um imensurável longa-metragem – que parece já existir entre nós há muito tempo.

É real a idéia do volume já produzido. É ilusória a sensação de tempo longo de existência: o cinema tem pouco mais de cem anos, a televisão tem metade disso e o computador um quarto de século. O mundo digital está na infância. Mas, se alguém decidisse emendar todos os tapes e películas e dar voltas no globo terrestre, teríamos o mundo inteiro encapsulado em fitas. Seríamos observados da estratosfera como um inusitado planeta embrulhado artificialmente. Plasticamente, seria curioso o planeta inteiro recoberto, refletindo a luz do sol pelo brilho da base de poliéster e de acetato; ou dando um aspecto metálico, se fosse o lado fosco do revestimento de óxido de ferro e prata. Essas imagens servem, aqui, apenas para visualizar a imensidão da produção audiovisual. Vivemos sob

uma enxurrada de informações, numa corrente impetuosa de documentos que podem garantir direitos ou denunciar o desrespeito a eles. Podem registrar comportamentos banais e inusitados ou decisões de grande repercussão para toda a humanidade; iluminar ou obscurecer a compreensão de passagens da história; estimular ou pôr fim às guerras. Tenham os documentos valor histórico, cultural, probatório ou afetivo, ninguém discorda: são o patrimônio das nações, a memória do mundo.

O cinema, a televisão e a informática têm duas vertentes cuja importância é incontestável: a profissional e a amadora. Como frutos da grande indústria, filmes e fitas estão imbricados diretamente à problemática econômica, social e política. Por serem também domésticos, em formatos miniaturizados, são abundantemente produzidos por indivíduos e famílias, constituindo-se em rico material que testemunha a vida cotidiana em sociedade. Levamos para casa as imagens de viagens, de festas e parentes, das obras dos artistas mais admirados. Por outro lado, também são levados – ou deveriam ser levados, de maneira mais sistemática – para os arquivos públicos, os documentos que falam da administração e da cultura de um país. De uma forma ou de outra, construímos um templo em memória do tempo. A consequência é a chance do enriquecimento intelectual de um povo e a oportunidade humana de se emocionar.

O cinema e a tevê brasileiros, seja através da ficção e da comédia, das revistas de variedades, das entrevistas e do noticiário; do documentário e da publicidade, têm uma história excepcional, rica e muito criativa. É uma trajetória de luta para afirmar o produto nacional e de muito esforço para produzir, distribuir, exibir e preservar o seu resultado na memória social.

O audiovisual conquistou o público e está longe de ter fim. Os dias passam, com boas ou más notícias. Como se diz, “o show não pode parar”. O tempo é feito de muitos tempos. O mundo das imagens em movimento experimentou, num período de pouco mais de um século, diversos formatos. Começou com os primitivos filmes mudos de perigoso suporte nitrocelulose; depois o acetato, o advento do cinema sonoro, a cor, a projeção em três dimensões, só para mencionar os mais importantes. Em seguida, as pioneiras fitas magnéticas de vídeo, em sua forma gigantesca (duas polegadas), que revolucionaram a maneira de fazer tevê. As fitas e os aparelhos se desenvolveram rapidamente para formas mais sofisticadas, as câmaras foram miniaturizadas, os sinais de transmissão atingem grandes distâncias. Agora, quase ao alcance de todos, assistimos ao florescimento dos refinados meios digitais, o registro através de códigos binários – os *compact discs* (CDs) e *digital video discs* (DVDs). Com a derrocada do sistema analógico, poderíamos estar falando de uma esca-



lada evolutiva na trajetória da comunicação audiovisual. Mas, só para contrariar e complicar, a progressão se dá apenas na facilidade de registrar e na capacidade de armazenar a imagem. Para quem trabalha com preservação, fica uma constatação inevitável: não se observa e nem está comprovado qualquer avanço quanto à garantia de durabilidade dos meios digitais. Pelo contrário: eles assustam justamente porque se desenvolvem em altíssima velocidade. O que é novo hoje à noite é velho amanhã bem cedo. As vantagens parecem trazer consigo suas desvantagens. Sendo assim, quando um moderno mecanismo de registro aparece no mercado prometendo duração longa, é suspeita a sua capacidade de sustentar a promessa. A agilidade da indústria e sua incrível inventividade criaram um novo problema: a obsolescência dos formatos e dos equipamentos. Em curto tempo, os artefatos audiovisuais caem em desuso. Não podemos nos esquecer que a riqueza da indústria depende da renovação dos produtos. O que vale dizer que nós, arquivistas, historiadores e documentalistas desejamos a permanência daquilo que é feito para ser descartável.

Diante do quadro das novas e novíssimas tecnologias, temos mais perguntas que certezas. Estariam os arquivistas, hoje, reféns da tecnologia? A ciência e a tecnologia, segundo os pensadores preocupados com o assunto, poderão se tornar em causa dos principais problemas

da sociedade ocidental. E o mundo dos arquivos, sobretudo o audiovisual, não está fora disso. Os arquivistas correm o sério risco de se tornar habitantes de um estranho cemitério de máquinas obsoletas, discos e cassetes envelhecidos e superados, condenados a empurrar de tempos em tempos as informações de um formato para o outro. Por outro olhar, ninguém pode desprezar a extraordinária ferramenta que o mundo digital trouxe para o restauro e a duplicação das imagens; para agilizar, multiplicar e disseminar as informações, fazendo do mundo um território onde o conhecimento pode ser adquirido em segundos. A mídia digital já é uma realidade em nossa vida cotidiana, ela vem com uma força, diria, incontrolável, como uma invasão tecnológica irreversível que deixará na saudade os formatos analógicos. Mas, como compatibilizar tamanha virtude com a indispensável necessidade de preservação? Os documentos digitais merecerão, com certeza, uma edição somente a eles dedicada, considerando-se sua ampla difusão e a influência que passaram a exercer na cultura mundial.

Entendemos como oportuno e importante também comentar, nesta apresentação, o relacionamento do Arquivo Nacional com os documentos audiovisuais de imagens em movimento. O Arquivo Nacional do Brasil tem 165 anos de existência, e os pioneiros no trabalho de organização dos documentos ficariam orgulhosos se pudessem rever o trabalho inicia-

do por eles; se pudessem saber quantas pesquisas, teses e livros nasceram graças aos seus esforços. Ao mesmo tempo, ficariam perplexos, se pudessem ter a chance de ver a ação do tempo sobre os documentos tradicionais. Nós sabemos que também filmes, fitas e discos que contêm imagens em movimento não são diamantes que nada se alteram com o tempo. Essa é a difícil missão dos guardiões dos documentos audiovisuais – da matéria e da informação. Eles estão de plantão, estudando e lutando contra todo tipo de adversidade. Trabalham como nunca, mas perdem imagens como sempre, porque existem cerca de dez milhões de rolos, só na América Latina.

O Arquivo Nacional iniciou, muito recentemente, as suas práticas de organização e preservação de imagens em movimento. É curiosa essa afirmação, quando sabemos que o mais antigo pedaço original de filme cinematográfico está guardado no Arquivo Nacional. Um pedido de registro de patente – Privilégios Industriais – de 1897 incluiu, em um processo, onze fotogramas que ilustravam um relatório que tentava explicar o funcionamento químico e mecânico das “fotografias vivas” (novo sistema de fotografias movimentadas para serem reproduzidas por meio de máquina de projeção). Um fenômeno tão mágico que dava a impressionante sensação de realidade. Se o processo de pedido de patente do dr. José Roberto da Cunha Sales, médico, químico, teatrólogo, exibidor cinematográfico

e “bicheiro”, era uma fraude, uma malandragem, saberemos quando uma pesquisa tiver início e ficar desvelada a sua origem. Mas, se uma seqüência enigmática de onze fotogramas, do final do século XIX, é o marco inaugural do cinema no Arquivo Nacional, não constitui entretanto um acervo. Para justificar a criação de uma seção de filmes, no início dos anos de 1980, durante a primeira fase de modernização institucional, foi preciso que uma montanha de latas de filmes produzida pelo governo (os cinejornais da Agência Nacional), ameaçada de destruição, fosse transferida para a antiga sede do Arquivo, também na Praça da República. A partir daqueles dias, um intenso programa de adaptação foi implementado. Técnicos estão sendo formados e preparados, um exercício permanente de atualização; espaços de guarda foram criados, tudo visando o novo desafio. A exigência de modernização de uma instituição, por vezes, se dá também pela modernidade de seus novos objetos. O acervo de imagens em movimento, a partir de então, nunca mais parou de crescer. A primeira evidência para os técnicos, nas origens, foi a de que as películas não são como os papéis e os livros: não duram muito tempo, não esperam dias mais favoráveis. O processo de decomposição é progressivo. Os filmes ficam retorcidos, melam, ressecam; cheiram mal, viram pó. Quanto às fitas magnéticas, a surpresa é ainda maior: surge o mofo, perdem-se as informações pelo desprendimento da emulsão; alguns



trechos ficam amassados e, o mais aterrador, faltam equipamentos para “ler” os formatos ultrapassados. A ciência e a tecnologia, tão avançadas em tantos campos e incessantemente inovadoras, não encontraram uma forma duradoura que garantisse a permanência dos filmes e dos programas de TV. Então, o que fazer com isso tudo que constitui o frágil e maravilhoso mundo chamado audiovisual?

O planejamento e a execução dos trabalhos da área de imagens em movimento do Arquivo Nacional, em parceria com a Coordenação de Preservação do Acervo (COPAC), ficariam ainda mais acentuados e urgentes, quando a quantidade de filmes sofreu, em apenas duas décadas, um aumento de quase mil por cento. Os filmes e as fitas se multiplicaram como o fazem os microorganismos. Possuíamos dois mil filmes nas origens, em 1982. Hoje, a área conta com quase cem mil documentos, entre películas, fitas de vídeo e os recentes discos digitais. O crescimento promete ser geométrico, incessante, cada vez maior; razão pela qual procuramos, dia após dia, tratar uma parte desse universo, montar estratégias, aprimorar as técnicas, zelar por algo tão precioso.

Com a chegada das fitas e dos discos, a seção de filmes do Arquivo Nacional passou a se denominar Área de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. Cronologicamente, vieram as películas dos órgãos do governo federal – um

dos acervos que desperta a maior curiosidade, raro no mundo, é o que contém os cortes feitos pelo Departamento de Censura e de Diversões Públicas. Vieram também os filmes de arquivos privados, como, por exemplo, o acervo César Nunes Produções Cinematográficas; os filmetes da extinta TV Tupi; os documentários e as reportagens da TV Educativa do Rio de Janeiro e parcela considerável das matrizes da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Neste cenário, o Arquivo Nacional tornou-se, há um ano, novo e importante personagem no campo da preservação de filmes. Entrou para somar e se relacionar intensamente com todas as instituições nacionais e internacionais que orientam, normatizam e aconselham procedimentos de tratamento em todos os níveis.

O problema brasileiro é vasto, as dificuldades são inúmeras e estão em todas as cidades. Há poucos recursos para uma massa documental enorme; não há um número ideal de mão-de-obra especializada e, ademais, são poucas as instituições detentoras de acervos e em condições de vencer os desafios do audiovisual. Há muito tempo se diz que é urgente para o país uma política pública de preservação. A população e os realizadores também precisam chamar para si o interesse e a responsabilidade sobre o problema e reconhecer que fazem parte da questão.

Por essas razões, a entrada do Arquivo Nacional no campo da preservação de matrizes cinematográficas é motivo de

saudação. O Arquivo já teve quatro sedes. Hoje está instalado no conjunto arquitetônico tombado antes ocupado pela Casa da Moeda, na Praça da República. A ocupação de um quarteirão composto de oito edificações é o próximo grande passo. A construção de um banco climatizado de matrizes cinematográficas é outra importante meta que não pode ser adiada. Como instituição federal de gestão de documentos de interesse público, de memória e de cultura, deverá, é inevitável, muito em breve, abrir-se ainda mais para a sociedade devido à sua ampliação física. Hoje, não basta lembrar que o Arquivo Nacional é uma instituição sólida, consistente, que tem um rico passado. É preciso afirmar que o Arquivo Nacional é uma instituição de futuro. E as imagens em movimento são parte deste inestimável patrimônio.

A revista *Acervo* do Arquivo Nacional dedica este número à tecnologia central do século XX e XXI, ao tema que suscita grande interesse em nossos dias: as imagens em movimento. Veremos, nesta edição, interessantes estudos sobre o cinema e a televisão, os gigantescos e principais veículos, até agora, do campo audiovisual. O leitor poderá encontrar, ainda, neste número, alguns dos aspectos mais interessantes da área: a criatividade de seus profissionais; o en-

tusiasmo de seus amantes; as técnicas para conservar e tratar, com segurança, os tesouros em perigo. O trabalho e a aflição de seus organizadores, preservadores e o uso inteligente dos pesquisadores. Não poderíamos deixar de abrir espaço também para a nova geração que se interessa pelo passado e mantém acesa a esperança de que a causa continue ganhando seguidores: promovendo o renascimento do cineclubismo, iniciando-se na crítica de cinema articulada com a memória e preocupando-se com a reorganização de filmes desconjuntados. A publicação de um estudo bastante técnico que apresenta toda a complexidade química e tóxica da película de cinema é a afirmação do compromisso do Arquivo Nacional com a preservação dos filmes e com a saúde de seus técnicos. Embora o tema imagens em movimento envolva, na verdade, diversos subtemas que por si só poderiam ser objeto de publicações específicas, pretendemos contribuir, com esta edição, para a disseminação das informações sobre esse admirável mundo, revelar seus problemas, estimular a pesquisa, evidenciar a riqueza de enfoques que ele comporta, atrair pessoas e tentar juntar esforços para melhorar as condições de preservação de tão importante fonte de conhecimento humano.

Clovis Molinari Júnior

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos



Vladimir Carvalho

Cineasta, documentarista, autor, entre outros títulos, dos filmes *O país de São Saruê*, *Conterrâneos velhos de guerra* e, mais recentemente, *Barra 68 – sem perder a ternura*.

Do Cinematógrafo a um Cinema Cidadão

Meu rapaz – disse o velho com calculada ternura – não se zangue... Um dia você me agradecerá! O nosso invento não está à venda, mas se estivesse seria sua ruína. Pouco renderá e poderá ser explorado, durante algum tempo, como uma curiosidade científica, mas não tem o menor futuro comercial...



por a compra do aparelho ao patriarca dos Lumières. Ele era um mágico, empresário teatral, dramaturgo, ator e cenógrafo, chamava-se Georges Méliès. Sacou na hora toda a potencialidade do invento e estava, naquele momento, entrando para a história como o homem que inventaria o espetáculo cinematográfico, o grande divertimento das massas, na contramão do ingênuo prognóstico do velho Lumière. Obstinado, Méliès não ligou para a recusa, foi buscar na Inglaterra uma versão da engenhoca francesa e instalou-a pouco depois no seu Teatro Robert Houdin, dando início a uma carreira que o imortalizou como o grande primeiro autor-criador da posteriormente chamada Sétima

O velho era Antoine Lumière, pai de Louis e Auguste, inventores do cinematógrafo, e o moço acabara de assistir à primeira sessão de cinema no Grand Café, no Boulevard des Capucines, em Paris, e de cara fora pro-

Arte. Os Lumière, com suas tomadas de vistas “naturais” (entre elas as célebres imagens do trem chegando na estação e os operários na saída da fábrica) e seus “filmes de viagens”, ficaram para trás em termos de negócios, e muito se surpreenderiam se deixassem a tumba para uma *tomada* do panorama atual.

Não obstante, na visão antropológica de Edgar Morin, um dos mais interessantes e comedidos estudiosos do fenômeno do

cinema, “o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída duma fábrica, ou o comboio a entrar numa estação (bastaria ir até à estação ou até a fábrica), mas uma imagem do comboio, uma imagem da saída da fábrica”. Não era pelo real, mas pela *imagem* do real que a multidão se comprimia às portas do *Salon Indien*. E já no primeiro impacto das exposições de 1895-96, Marcel L’Herbier fez notar que, como o espetáculo mambembe da mulher com barba



Louis e Auguste, os irmão Lumière, não acreditavam no futuro do cinematógrafo como negócio. Fundação Cinememória.

ou da vaca com duas cabeças, o cinematógrafo tinha algo de prodigioso justamente porque mostrava a vaca com sua única cabeça e a mulher sem barba. Estava descoberta a fotogenia dos seres e das coisas, a poesia da imagem pura.

Assim, o cinema funcionou durante algum tempo simplesmente como uma atração deslumbrante de feiras e exposições internacionais, levada pela mão de seu principal inventor. Do tempo do seu surgimento, numa assombrosa fidelidade a si mesmo, guardou para sempre o caráter documental que aparece em quase todas as etapas que atravessará até a sua maturidade como linguagem e expressão definitivas da cultura humana. Do *documento* puro e simples, dos irmãos Lumière, o cinema, trilhando a própria vida, salta para o registro do cômico de situações que – fora do cinematógrafo – só provocavam um riso trivial, mas que nos *sketches* de dois, três minutos se tornavam hilariantes. Mas era ainda um “maravilhoso instrumento de novo lirismo que então não existia mais que em potência”. Lumière envia seus cinegrafistas pelo mundo afora, na ânsia mercantil de colocar a novidade, de aumentar suas vendas como fabricante de filmes fotográficos também. De passagem, vão documentando tudo, fazendo os primeiros *jornais naturais*, como deliciosamente chamavam os seus registros. E nessas investidas, nem mesmo a coroação do último *czar* da Rússia deixou de ser fixada para a pos-

teridade, com toda a pompa da Moscou da época.

Antecipando-se, entretanto, ao raiar do século passado, o cinema dá os primeiros passos em busca da verossimilhança, da ficção, do folhetim literário, afastando-se, conseqüentemente, do ingênuo e inesquecível realismo dos primeiros dias.

As primeiras idéias da comédia e dos filmes fantásticos de Georges Méliès são lançadas e cedo ele parte para uma certa elaboração “poética”, uma ação preconcebida à atuação da câmara, uma vez que o velho prestidigitador trata de adaptar, quase sempre com muita felicidade, os recursos dos espetáculos teatrais às possibilidades do cinematógrafo. Com o tempo, o cinema vai conhecendo o caminho dos dramas e a adaptação de obras literárias conhecidas, seguindo por muitos anos um estilo “teatral” incomodativo.

Sem passado nem tradição, mas na contingência de avançar e alimentar a fome de novidade das massas (a massificação era ainda latente), o cinema assume as estruturas narrativas da literatura, ficando bem próximo do estilo do romance e da peça de teatro. Ainda não nascera uma linguagem cinematográfica, embora os primeiros truques da câmara e da montagem já estivessem nos planos de espíritos inquietos como o de Edwin S. Porter e o do genial David Wark Griffith. Aliás, é sintomática a ligação que se faz do nome deste último com o de Charles



Dickens, o romancista célebre, apontado como modelo para a narrativa cinematográfica, uma alusão obrigatória, durante uma época, em quase todo ensaio sobre a arte do filme.

Quer dizer, o fascínio que a coisa filmada, não a natureza, não a coisa real, apresentara no início do cinema – como se este emprestasse uma aura absolutamente insólita ao mais trivial dos acontecimentos, indicando que um tema deixa de pertencer à natureza quando a arte

lança mão dele, como queria Goethe – cedeu lugar a esquemas tomados de empréstimo à novela e ao romance. Foram estas muletas que afastaram durante décadas o cinema de sua pureza, de sua alma, de sua ontologia, enfim de sua verdade.

O estilo *cinematográfico* permanecia no limbo, intocado, e foi à custa de esforços de pesquisa, e também do acaso (com nítida vantagem deste último), que se forjou o arcabouço de sua feição mais



Sergei Eisenstein, que a partir de Griffith chegou a uma dialética da narrativa cinematográfica. Fundação Cinememória.

característica. O fato simples de emendar os diversos trechos de película filmada buscando dar sentido a uma sequência ou a uma situação, sem o que não haveria a comodidade e a compreensão do espectador, deu margem à arte da montagem, à diversidade de *planos*, à separação de cenas por planos-imagem intermediários. Aquilo que parecia limitação do filme em face da peça de teatro, por exemplo, evoluía para conferir ao cinema uma fisionomia própria. A ação contínua do teatro transforma-se, no cinema, numa *descontinuidade* igualmente poética.

Talvez tenha sido essa mágica visão que levou o irrequieto Zecca, nos primórdios, a pensar que poderia “copidescar” Shakespeare com a câmara. Mas o fato é que se descobria o *close* como pontuação, o plano geral como seu extremo, articulando-se assim e aos poucos uma sintaxe; Griffith por sua vez descobria a ação paralela; cria-se pouco a pouco o sentido da comparação, da oposição de planos, que no fundo é a essência da montagem, o sentido orquestral e conflitante de que se valeu Eisenstein para armar as suas teorias da montagem. Com infalibilidade, o cinema começa a dirigir o olho do espectador para aquilo que ele quer que seja visto. Torna-se compulsivo, irresistível, contundente. Com o diretor russo, vira definitivamente um instrumento de projeção do sistema que encobre a dialética das coisas, do universo, e reflete o pensamento,

pois restabelece, no plano da criação, a ordem complexa do mundo. Eisenstein acredita na tensão e no conflito como categorias insuperáveis, como fontes impulsionadoras de toda arte. A harmonia absoluta nada cria. Da oposição dos planos forma-se a idéia cinematográfica, pois para o autor do *Encouraçado Potenkin*, o que se monta são idéias e não estritamente imagens, porque se o cinema fosse tão-somente o encadeamento lógico e não dialético de quadros, de cenas, continuaria para todo o sempre como mera ilustração do teatro, do romance, do relato literário, numa linguagem subalterna.

É bem verdade que o cinema, ainda hoje – quando passamos muito da fase da conquista de uma linguagem diferenciada das demais, tendo já ultrapassado a vigência do filme de *autor*, do realizador cinematográfico, não do contador de história –, veicula, e de forma pesada, o cinema ilustrativo, aquele de que não se pode retirar a estrutura romanesca porque perde todo o sentido. E não se sustenta como específico, como um *fiat* de idéias, justamente porque foi buscar o seu arcabouço fora de sua potencialidade, conformou-se com o discursivo. Noutra rumo, por uma estrada por vezes marginal, porque nem sempre compreendida, o cinema renegou sabiamente a estória como gênero literário, a legenda fácil perseguida pela indústria, para erguer sua estrutura própria como intérprete da realidade, como



comentador que configura ao mesmo tempo a situação comentada através da projeção de seus recursos, do seu *meio*, enfim. Nessa vertente, caminhou sozinho sem o amparo de Dickens ou de quem mais seja no montante de todo o seu débito para com a literatura, longe também do maniqueísmo que esquematiza e castra a ordem natural da verdadeira criação.

Este é um cinema que reencontra as suas raízes, que nasceu do evento industrial, mas que trazia no seu bojo uma beleza inerente. Nas suas onze décadas de atividade no mundo, não só purgou seus deslizos, mas seguiu esmerilhando o seu estilo. Libertou-se do realismo da primeira hora, quando o simples movimento de um trem de ferro serviu para deslumbrar e conquistar as atenções das platéias. Começou a “ensinar a ver”, como era do agrado de Griffith. E mais: desde o evento do som evoluiu soberbamente para ser “uma arte que ouve e vê as circunstâncias envolventes ou causadoras do acontecimento particular”, no dizer de John Howard Lawson.

Esse tropismo para o real, essa irrefreável vocação para o concreto, ocorreu sempre que o cinema saturou-se da verossimilhança, atitude algo platônica, no sentido da existência de dois mundos distintos, vendo a vida fabricada nos *sets*, nas filmagens realizadas dentro das quatro paredes do estúdio, onde o ar tornara-se irrespirável, não só pela onda de fumaça dos cigarros, mas por

faltar o fôlego da autenticidade, da coisa simples e sem retoques. Para chegar a Godard e Bergman, a Antonioni, Rossellini, Glauber Rocha e Francesco Rosi, expoentes de um cinema-cinema, cinema de autor, cinema com estilo de cinema, a arte do filme perdeu várias batalhas; saiu pobre e vencida pelo *star-system* hollywoodiano na fase do neorealismo; foi exilada com Robert Flaherty para longe da civilização; pregaram-lhe o rótulo de maldita na primeira *avant-garde*. Enquanto isso a caravana de bravos do Oeste carregava para as burras de Wall Street todo o ouro das bilheterias. Era o chamado “cinema americano por excelência”, uma gazua ideológica, sùmula espiritual e filosófica do gigante do Norte, “mural quanto à forma e moral quanto ao conteúdo”. Com efeito, no faroeste, o cinema encontra uma faceta que também lhe atribuiu grandiosidade. Nenhuma outra arte é capaz de fixar tão bem a beleza dos largos espaços abertos, as cavalgadas nas pradarias, o trem desabalado na planície, as legendas dos supremos heroísmos de pioneiros e xerifes, de matanças de índios e conquistas de novos territórios. Mas, por outro lado, nenhuma corrente do cinema foi mais maniqueísta, erguida sobre o esquemático, e mais deformante pelo endeusamento da violência, da impunidade, que no fundo sempre foi subjacente a uma certa mentalidade americana.

Esse tipo romanesco ou épico de cine-



ma, e mais o período de ouro dos filmes de *gangsters*, juntamente com o musical dos anos de 1940-50, embora testemunhos de uma época e, eventualmente, trazendo uma contribuição aleatória para a linguagem do filme, serviam enormemente à ação avassaladora da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Essa indústria afastou qualquer possibilidade de um Orson Welles, por exemplo, prosseguir livremente em sua pesquisa-linguagem de *Cidadão Kane*, *A dama de Shangai* e *Grilhões do passado*, para citar só as obras de choque do certamente mais rebelde dos diretores americanos. Ao contrário, Hollywood, não satisfeita de manietar a prata da casa, ainda importou e trouxe atados ao seu convencionalismo os franceses, suecos e ingleses que se haviam destacado como grandes criadores.

Contudo, o tropismo para o real – entendido este como oposição ao convencional – e mais ainda a tendência natural para uma auto-identificação sempre do-

minaram certas forças recônditas do cinema, levando-o a se libertar de estruturas anticinematográficas, porque se era uma arte nova, portanto um conteúdo novo da cultura humana, obviamente tenderia para se projetar numa forma nova. Aliás, para não faltarmos à verdade histórica, este estado de espírito não é, em suma, uma exclusividade da arte cinematográfica, mas pertence à recusa geral das tendências artísticas do século XIX, como nos demonstra Arnold Hauser.

Já hoje em dia – se descartarmos a herança romanesca do cinema, em que se inventava tudo a partir de um esquema de estória – chegamos à conclusão de que não foram em vão os trabalhos de homens como Robert Flaherty, Dziga Vertov ou John Grierson. Os seus esforços às vezes desarticulados no espaço, mas muito bem combinados no tempo, constituíram uma cartada feliz contra o cinema anedótico, de começo-meio-e-fim, de tipos, de cenários, de estúdio,



Antigos cinegrafistas posam para a posteridade, nos bons tempos das câmeras de manivela. Fundação Cinememória.

de falas teatrais, num *realismo* que copiava de modo obtuso a vida nos moldes do romance *fin-de-siècle*, reproduzindo-a artificialmente, portanto convencionalmente. Fora chegada a hora do antiesteticismo, a outra face da lua se avizinhava. A fotografia, as *atualidades*, a crônica e o romance jornalísticos são exercitados em larga escala; o *filme de viagem* se transforma em testemunho vivo do homem em qualquer parte da terra: Flaherty capta toda a idílica poesia da vida dos esquimós no Ártico e dos naturais das ilhas dos mares do Sul. John Grierson, sociólogo, não *artista*, lança as bases do filme social, cunha definitivamente o termo *documentary* (dizia ele que todo governo conservador era inclinado a deixar um documento para posteridade e assim logo teriam de financiar filmes com o registro de suas obras), e realiza com uma equipe de mestres e aprendizes um levantamento cinematográfico exaustivo de problemas cruciantes para a vida social, política e econômica da Inglaterra, dando origem à notável “escola documentarista inglesa”, como ficou conhecida. Nesse clima favorável e com recursos mínimos é que o brasileiro Alberto Cavalcanti perpetua experiências inéditas com o som, que então se incorpora ao cinema como elemento vivo – daí por diante inseparável do filme – e não como uma peça radiofônica, meramente ilustrativa da imagem.

Por seu lado, os russos experimentavam

e lançavam as bases de seu realismo; Dziga Vertov transformou reportagens cotidianas do jornal cinematográfico *Kino-Pravda* em verdadeiros painéis humanos e poéticos no seu método do *kino-glass*, inspirado em Maiakovsky e dirigindo o olho do espectador mesmo antes de Eisenstein. Avançando no tempo, e já depois da Segunda Grande Guerra, os italianos, na ânsia de fixarem as cicatrizes do conflito e oferecerem uma visão otimista em face da vida, saíram às ruas com suas câmaras, misturados às gentes simples, e de certa maneira jamais voltaram aos estúdios ou pelo menos ao seu artificialismo. Nos anos de 1950 e 1960 assistimos à eclosão benéfica do *cinema verdade* dos franceses, que em alguns casos incorreu em extremismos técnico-estéticos, para depois oferecer um saldo positivo, sobretudo na faixa da antropologia e do cinema político, à frente Jean Rouch e Chris Marker.

Assim, embora escudado numa exposição quase sempre narrativa, o filme documentário é dos mais autênticos gêneros do cinema, se considerarmos a sua aproximação íntima com as origens desta arte. A pureza do tratamento do real faz com que o documentário se confunda com a própria natureza da arte do filme. Observe-se o despojamento de hoje, quando o cinema reencontra o documentário com a sobrecarga de estilo que o cinema já ostentou no passado. Talvez uma contingência política e cultural do nosso

tempo conturbado tenha uma parcela de responsabilidade: toda a realidade humana de agora tornou-se inelutavelmente *dramática*, no sentido grego do termo, no sentido de *ação*, embora fosse melhor denominá-la de trágica para sermos mais precisos. E o cinema é quase todo ele *documental*, ainda que nas obras mais pessoais ou mais transfiguradoras do mundo, e até nas mais extravagantes. Aí, como nos advertia Almeida Salles, em artigo sobre a verdade do cinema, “a verdade do real não é atingida apenas pelos que preferem o documento à ficção, embora superando o documento”. Aliás, *documental* tornou-se quase que o caráter geral de todas as artes, incluindo-se aqueles gêneros que, na maior parte das vezes, encobrem o desespero ou o horror da realidade em formas surrealistas, expressionistas, neobarrocas e neo-realistas, ao sabor das épocas e das modas e, às vezes, submissas às ideologias.

Para abreviar uma visão geral mais sucinta do cinema, e fugindo ao metafisicismo das correntes mais complicadas da semiologia, defrontamo-nos com duas tendências dominantes, mas interdependentes, da arte cinematográfica da atualidade. Uma, estética, com todo o desgaste semântico que o termo comporta, que é o conjunto lingüístico de que se serve o cinema e que, na obra de seus criadores mais felizes, liberou-o dos conteúdos antigos, acessórios, temporários, que foi buscar nas outras ar-

tes. O seu código e o seu estilo se estabeleceram encampando toda a complexidade de uma arte-síntese, embora o debate ainda esteja acirrado quando muitos afirmam, na vaga ensurdecadora dos estruturalistas, que a linguagem do cinema não se escraviza a código nenhum, pois o seu procedimento é o da reinvenção permanente. O cinema é recriado a cada novo filme; é uma *língua*, não uma linguagem. O que ressalta de toda a sua história é que se trata de um universo expressivo, e o seu processo de desenvolvimento é realmente intrínseco e dialético como fenômeno-reflexo da cultura humana.

Igualmente histórica, a outra tendência marcante do cinema, inseparável de sua estética, diz respeito ao caráter “participante” que aflora violentamente na sua maturidade – é a sua vocação ética, para não dizer política ou ideológica. O cinema como testemunha de seu tempo, a bem dizer transformador de seu tempo, um tempo de verdade, não mais de puro *realismo* como nos seus primórdios. Esse cinema que assumiu formas desesperadas mas belas, em face da indústria, lutando no mesmo campo que ela, lançando o seu apelo ao mesmo homem saturado das injunções cinema-comércio. Em algumas ocasiões, assumiu firme e conscientemente o espetáculo sem vilipendiar a arte, como o meio mais direto de atingir, de transmitir idéias, de transformar. E isso sem esquecer a tarefa mais árdua e subentendida a realizar



que é a desalienação e conscientização do público. E estamos no estrito terreno do cinema comum, acessível em qualquer sala, a qualquer hora, em qualquer cidade do mundo, na faixa do *divertissement*; nas entranhas do sistema, mas até onde o cinema ousadamente levou o seu compromisso com o homem e no mesmo espaço em que enfrentou as crises em vista da televisão.

De outra parte, o cinema trava uma batalha no plano humanístico, em que sua ética se comporta quase que didaticamente, como um instrumento claro de conhecimento da realidade, em todas as esferas de atividade do homem. É de novo o documentário, primeira luz a brilhar ainda como simples documento na galáxia de Lumière, que não conhece campo inatingível, que tem olho para o fenômeno da tecnologia, da ciência, da antropologia, seguindo também pelos meandros mais íntimos da arte em geral, e que acompanharia todos os avanços e conquistas contemporâneos. No mesmo instante, amplia possibilidades de aproximação entre os povos, captando ambientes, interpretando gentes, cambiando experiências, numa curiosidade inesgotável e numa ânsia de apreensão do mundo e, sobretudo, da presença do homem em todos os quadrantes do planeta. A história do documentário é uma súpula de humanismo e, em muitas nações, obteve os mais variados patrocinadores, to-

dos cômicos de sua eficácia, desde instituições alheias ao cinema (os exércitos da I Guerra Mundial tinham seus pelotões de cinegrafistas e o conflito foi amplamente documentado). O Estado e o privatismo pagaram as contas. Robert Flaherty realizou *Lousiana story* para uma companhia de petróleo e o filme transformou-se num clássico do documentário. Nas nações que atingiram um desenvolvimento completo dos meios de produção, o documentarismo logo definiu seu papel social e é resguardado como patrimônio vivo, e mais do que isto, como ferramenta para transformar o mundo.

Depois de muitas explosões no horizonte da cultura, com a tecnologia dos meios de comunicação cada vez mais demoníaca, a galáxia do cinema tem mais um claro a ocupar: a adoção do instrumental cinematográfico por parte das nações que estão despertando para assumir sua total emancipação dentro da História. Para diminuir essa defasagem, a tarefa será grandemente facilitada pela experiência social acumulada neste campo noutros países. Ali a crença que o filme documental é matéria de interesse público foi sedimentada pelos objetivos desses filmes que se confundem facilmente com a função criadora das democracias, instigando o senso crítico das coletividades, ao enfrentar e apresentar problemas para o debate das comunidades.

Uma inclinação natural nos países em



ascensão poderá levar o cinema-documentário para o seio das universidades na fase em que estas, vencendo um danoso academicismo, se estruturarem para municiar com *know-how* próprio as soluções que se buscam desesperadamente nos diversos campos da vida nacional. A integração dos vários institutos e centros de estudos universitários com os cursos de cinema e escolas de comunicação desses países só poderá ser benéfica. E urge que seja promovida sem mais tardança. Aplicado à educação, às campanhas públicas de melhoria social, como meio de pesquisa ou como motivação para o desenvolvimento (porque ninguém desenvolve o

que não conhece), o *interest film* se expandirá numa versatilidade ilimitada.

No Brasil, por exemplo, já se verificou um estimulante espontaneísmo, bastando se observar o sucesso dos curtas-metragens e a sua presença no mercado na década de 80 do século XX; os festivais, mostras e a atividade dos cineclubes que promoviam a exibição do filme cultural. Mesmo assim, o movimento do documentário, iniciado por volta de 1960, ainda não encontrou o seu espaço definitivo até o grande público, embargado que é por interesses mercantis os mais absurdos. Sem se falar na sua escandalosa ausência nos horários de



Eduardo Coutinho e dona Elisabete Teixeira debatem na Universidade de Brasília o documentário *Cabra marcado pra morrer*, marco de um cinema voltado para as causas sociais. 1984. Foto de José Claro.

nossas emissoras de televisão. Decisiva para uma mudança significativa nessa área é a extraordinária força que vem do surto recente do documentário brasileiro com os filmes já clássicos de Eduardo Coutinho, Sílvio Tendler e João Moreira Salles, sem falar nos que vão chegando, como José Padilha (*Ônibus 174*), Marcelo Marsagão (*Nós que aqui estamos por vós esperamos*) e Paulo Sacramento (*O prisioneiro da grade de ferro*). Todos com amplas possibilidades de ocupar espaços *vis-à-vis* com os filmes de ficção.

O que se chamou de filme cultural brasileiro ostenta qualidades técnicas, artísticas e de conteúdo que não desmerecem os inúmeros prêmios conquistados em festivais internacionais. Há muito tempo venceu-se uma etapa do cinema brasileiro de longa-metragem destinado apenas a configurar uma falsa impressão de grande indústria estribada em reles comédias pornográficas e chulos dramas passionais. Nessa época, que coincidiu com a vigência deletéria da ditadura militar, alguns pensaram – não desprovidos de razão – se não seria melhor instituímos, como fez em certa época o Canadá, o filme de curta e média duração e de sentido social e cultural como único produto de nossa cinematografia. Teria sido um exemplo para o mundo, talvez uma mera utopia ou mais uma explosão dentro da galáxia, um surpreendente fato novo, enfim.

Ainda hoje perdura antiga *meta* dos anos

de 1960-70. Não seria o caso de – para além das possibilidades televisivas sempre adiadas de acolhimento da produção de nosso filme documental e do sonho de voltarmos a empolgar o mercado como complemento dos filmes longos – nos arregimentarmos junto às instituições de ensino público e privado, ao MEC em especial, às TVs educativas e também ao Ministério da Cultura, para a instauração de um sistema de amplo espectro de produção e distribuição do filme cultural e educativo?

O organismo encarregado de ministrar conhecimentos científicos, técnicos e profissionais através de prática e pesquisa é a universidade; por isso, quando vários cineastas se transferiram das lides cinematográficas para viverem uma experiência como docentes nos cursos ou disciplinas de cinema nas escolas de comunicação das universidades de Brasília, Niterói, Belo Horizonte e São Paulo, foi objetivando exatamente prosseguir com o legado humanista do cinema. Em Brasília, pensou-se em dar seqüência às pesquisas no campo do documentário antropológico simultaneamente com a estruturação de uma escola *documentária* para aprofundar as possibilidades do cinema em interpretar e difundir qualquer tipo de experiência levada a efeito no âmbito da universidade. E em que a linguagem não se restringisse unicamente à documentação pura e simples, mas fosse uma descoberta, uma forma nova de ver os fenô-



menos, um *interligere*, uma busca do *moment revelateur* de que, noutro sentido, nos falaram os franceses. Esta dualidade pode ser a preocupação maior do trabalho universitário com cinema, o qual, é preciso dizer, não tem vinculações só internas, porque assim perde-se o sentido de escola, de formação e diversificação de mão-de-obra de que a sociedade necessita e espera da universidade.

Na década de 1970, na Universidade de Brasília numa experiência infelizmente breve, mas inspirada nas idéias de Darcy Ribeiro e Paulo Emílio Salles Gomes, propugnou-se pelo documentário no curso de cinema como método de ensino, de trabalho e pesquisa. Como o meio capaz de, no caso particular da capital, como cidade-estado e centro universitário, juntar num mesmo desígnio dados civilizatórios que dizem respeito a um



A etnografia brasileira muito ficou a dever a Heinz Forthman, pelos preciosos registros da vida e costumes de nossos índios, em colaboração com Darcy Ribeiro. Foto atribuída a Darcy Ribeiro.

processo de séculos de História, captando e fixando costumes e rituais indígenas nas terras do Planalto, o medievalismo de autos populares nas velhas cidades de Goiás e Mato Grosso, as conseqüências sociais e humanas da implantação de Brasília na região; a vida e as possíveis deformações da metrópole brasiliense, os problemas de moradia, migração, do abastecimento, do trânsito ou do lazer – um amplo painel de facetas inumeráveis. Igualmente, este cinema seria capaz de trazer à luz, acopladas as câmaras aos microscópios, as recônditas substâncias dos seres nas experiências de laboratório, ou de promover a democratização do conhecimen-

to, como um meio auxiliar do ensino, na função didática mais comum, há muito posta em prática em larga escala nos mais diversos países do mundo: o cinema como professor.

Esta é a profissão de fé que deveria nortear os que militam nos cursos de cinema no Brasil. A linha que só precariamente foi confirmada até o momento, em vista da ausência de meios, da indiferença e miopia dos organismos responsáveis pela educação e a cultura, mesmo assim faculta pensarmos numa forma de produção de um cinema cidadão, compatível com as necessidades e o sentido da vida num país como o nosso.

R E S U M O

Nascido no contexto da evolução das ciências e da revolução industrial, no final do século XIX, o cinema realizou vertiginosa trajetória, assumindo junto às massas o destino de ser o seu espetáculo preferido. Sobrou-lhe, porém, uma característica do nascedouro: a vocação para o documental, que agora parece afirmar-se com foros de um novo humanismo nesse conturbado limiar do século XXI.

A B S T R A C T

Emerged in the context of the scientific evolution and of the Industrial Revolution, at the end of the 19th century, the motion-picture accomplished a vertiginous trajectory, turning into the most preferred entertainment of our society. It remained, however, an early characteristic: its vocation to document things, which now seems to reaffirm itself as a new humanism in this disturbed threshold of the 21st century.



Hernani Heffner

Pesquisador graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense.
Conservador de filmes da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e professor do Curso de Cinema da UFF e da Universidade Estácio de Sá.

Contribuições a uma História da Censura Cinematográfica no Brasil

Devemos admitir, muito honestamente, que o problema da censura de filmes poderia não ser tão importante se consistisse apenas numa questão de medir o tamanho do biquíni de uma atriz ou de dizer como uma corista deve dançar. Se consistisse nisso, então tudo o que deveríamos fazer seria ver como a censura funcionou em cada país e como estimulou cineastas a pensar em maneiras de fazer filmes pornográficos que não caíssem sob a letra da lei. (...) Mas o real problema da



censura é muito diverso. Por exemplo, a censura de idéias não é nada mais nada menos que um sistema de violência, e é perfeitamente ocioso fazer discursos morais a seu respeito.

Federico Fellini

“Nada mais nada menos que um sistema de violência”
(manifesto contra a censura redigido em 1958).

Censura é jogo de interesses. Interesses políticos, econômicos, sociais, que quase sempre vêm revestidos no campo da arte de uma

justificativa moral para a obtenção da interdição, no todo ou em parte, do livro, peça, música, filme, quadro, cartaz, discurso ou até mesmo fala ou circulação do artista. É uma ação que possui múltiplas manifestações, embora quase sempre a identifiquemos com sua face mais visível, aquela praticada pelo Estado em nome da coletividade. A censura reflete interesses de grupos, estamentos, classes e nem sempre se apresenta de modo claro ou consensual. Mesmo assim tem uma lógica profunda emanada de sua função política precípua. Toda ação censória visa “impedir a propagação de idéias que podem pôr em dúvida a organização do poder e o seu direito sobre a sociedade”.¹

Nesse sentido, qualquer manifestação que coloque em xeque uma dada estruturação do poder, isto é, a conteste, subverta ou desestabilize, parcial ou totalmente, será alvo de interdição. Por isso, a censura é avessa a toda forma de crítica mais densa; por isso ela anda de braços dados com o conformismo e é por definição antidemocrática.

Uma das maiores ilusões a respeito da censura encontra-se no mito de que ela inexistiria uma vez excluída de dentro do aparelho do Estado. De um lado, há cenários em que os canais de apresentação pública das obras simplesmente não as acolhem, tornando-as nulas de fato. Além disso, esse contexto geralmente induz o criador a repensar os limites de suas proposições, adequando-as aos pa-

drões correntes, ou seja, constrói-se uma forma de autocensura. De outro, perde-se a noção de que as instâncias censórias são muitas e variadas e de que elas estão constantemente atuando. Por exemplo, após a extinção informal do Conselho Superior de Censura em 1985 e da repulsa constitucional de 1988 ao cerceamento censório, acredita-se que as ações do gênero no campo artístico são indicativas e classificatórias, utilizando-se apenas um critério etário, sem intervenções ou interdições de nenhuma espécie. Nada é mais ilusório. Sem falar na ação “invisível” do mercado, que rejeita obras de pouca eficácia mercantil, continua-se a cortar e a modificar filmes sem consulta a produtores, autores e público, especialmente na televisão. Um caso recente foi o dos animes *Dragon Ball*, exibidos em quatro emissoras, três abertas e uma paga, com literalmente centenas e centenas de cortes, alterações/sobreposições eletrônicas (digitais) e novos diálogos na dublagem para trechos considerados inadequados, todas essas modificações sempre promovidas pelos canais.² As pressões para que a obra de arte ao se concretizar arrefeça seu poder de crítica continuam intactas.

A lógica profunda da ação censória não é implacável, nem imediata. É construída no decurso da história, a partir do jogo de interesses e mediante certas estratégias que não ponham a nu essas motivações mais profundas, com exceção do viés explicitamente político. Neste caso,

impõem-se as razões de Estado e uma ação mais visível da censura se consolidada, caso das ditaduras de 1937 e 1964. Não por acaso, os poucos trabalhos existentes sobre a censura cinematográfica se concentram nesses dois momentos históricos, em particular o último,³ razão pela qual o texto aqui construído se deterá principalmente no primeiro meio século do tema. O foco estará dirigido para as formulações ideológicas, as articulações corporativas e o encaixe dessas ações junto a um quadro mais geral da atividade cinematográfica no Brasil, na medida em que acontecimentos verificados em sua grande maioria no Rio de Janeiro possam ser estendidos ao resto do país. Ou seja, interessa menos o anedotário e a lógica imediata emanada dos pareceres censórios⁴ do que a articulação dessas ações a interesses construídos historicamente. A hipótese levemente esboçada aqui, já que o texto não tem caráter conclusivo, sendo uma primeira organização de dados coletados de forma não sistemática, é a de que a censura parece ter atuado como campo privilegiado para a constituição de uma esfera pública em cinema no Brasil.

OS PRIMÓRDIOS

Causa certo espanto a inserção da atividade cinematográfica no Brasil não ter sido acompanhada de um interesse maior por parte do Estado ou de grupos organizados da sociedade quanto ao conteúdo veiculado nos filmes. Considerando o impacto

do advento do cinema no final do século XIX e a forte tradição censória brasileira oriunda do período colonial, não houve a criação de nenhuma forma de controle sistemático sobre os filmes. Pouquíssimos títulos suscitaram até fins da década de 1910 alguma ação restritiva ou interdição. Mesmo com o advento de uma censura regular a partir dessa época, a liberalidade temática, o baixo grau de intervenção dos órgãos censórios, a despeito das crescentes pressões, e o livre acesso de todos os agentes sociais (incluindo mulheres e crianças) aos salões de exibição configuraram um ambiente inusitado para as quatro primeiras décadas de existência da sétima arte no país. Isto não significa inexistência de outras formas de censura, pois o mercado era refratário a cinematografias não hegemônicas, aí incluída a brasileira, e desencorajava a produção ou importação de obras polêmicas artística ou politicamente, como *Limite*, de Mário Peixoto, que a rigor permaneceu inédito por décadas, ou *O encouraçado Potemkim*, de Sergei Eisenstein, que não foi considerado para lançamento no país à época de sua realização, por suas óbvias ligações com a revolução soviética e o comunismo.⁵ A interdição era forte e eficaz.

Porém, o que causa estranheza, olhando este passado longínquo, é a completa naturalidade do mercado com relação ao público. Relações sexuais, cirurgias invasivas do corpo, morte de animais e



seres humanos constituirão um cardápio regular dos primeiros tempos, de permissão com os documentários de viagem e uma ficção mais tradicional.⁶ Se os filmes pornográficos estavam tacitamente proibidos para crianças e mulheres, o mesmo não ocorria com *Eletrocuação de um elefante* (*Shooting the chutes*, EUA, 1903), *A operação das irmãs xifópagas pelo dr. Chapeau Prevost* (Brasil, 1908), ou *Le film du diable* (Brasil, 1915), este último representante típico da exploração erótica da nudez feminina. Os cavalheiros poderiam se dirigir a qualquer



Nu feminino do início do século XX. 1000 Nudes, Taschen, 1994, fotógrafo desconhecido.

sala “gênero alegre” da cidade para ver um filme pornô. E a família estava convidada para apreciar qualquer um dos títulos citados nas salas lançadoras do centro da outrora capital federal, ou com mais liberdade para os menores de idade, em alguma sala de bairro. De um ponto de vista formal (ou legal), o espetáculo cinematográfico permaneceu franqueado a todas as idades e a ambos os sexos até 1934, em que pese a indicação “impróprio para menores e senhoritas” instituída em 1919, já que o acompanhamento paterno garantia livre ingresso ao salão, independente do filme e da restrição.

Várias explicações podem ser aventadas para a liberação de temas e situações que em períodos mais recentes implicaram cortes e proibições totais. Em que pese o rigor com que a censura operou no Brasil durante o período colonial, o interregno joanino e a fase monárquica, sua tradição histórica estava ligada ao impresso, ao livro e ao discurso oral em público. A preocupação maior era quanto às heresias religiosas e ao advento da revolução. Por outro lado, vários contextos desde o final do século XVIII se viram acompanhados pela disseminação e popularidade crescentes de uma literatura considerada sediciosa à moral e aos bons costumes. Com o advento da República, contexto em que se insere o cinema, ocorreu o mesmo. Houve uma onda de publicações pornográficas ou simplesmente licenciosas.⁷ Isto indica



que o eixo de atuação da censura era a questão política e ideológica, e tudo que fugia a este universo merecia tratamento indulgente, quando não manifestamente indiferente. Além disso, seria um contra-senso para a jovem república insistir em práticas restritivas em relação à representação dos costumes, tendo em vista o ideal libertário, a dinâmica da modernidade e do progresso (a mente deveria estar aberta para a incorporação do novo), e o fato de que cinema era uma forma de lazer de classe média que só muito lentamente se tornou proletária.

Este último aspecto é bastante importante, levando-se em conta que o convívio com as letras sempre teve caráter ornamental e seletivo no Brasil, isto é, seria marca distintiva de classe e não instrumento de desenvolvimento. O conhecimento sempre esteve voltado para as elites, e seria seu lazer "formativo" o que explicaria um certo liberalismo nos primeiros tempos do cinema, pois este não era "texto", não era reflexão e, nos espetáculos mais comerciais, se dirigiria aos baixos instintos do povo. O viés político mais imediato só poderia ser ins-

taurado via produção nacional e esta estava inteiramente afinada com o poder estabelecido, como demonstrou Paulo Emilio Salles Gomes, ao definir a categoria "rituais do poder" para aquele tipo de produção que se esmerava em reproduzir de forma conformista a ação dos governantes.⁸

Com cinegrafistas tão reverentes ao poder estabelecido, o conservadorismo dos filmes era inevitável. Não por acaso, a única quebra deste padrão em todo o período mudo redundou na interdição prévia da obra, caso da ficcionalização da vida do marinheiro João Cândido, líder da Revolta da Chibata (*A vida de João Cândido*, Brasil, 1912). O cinema, portanto, foi ignorado pelo Estado porque não pôs em causa a sua estabilidade, não a contestou fortemente. Quando começou a fazer isso, a partir de *Rio 40º* e do Cinema Novo, despertou a atenção restritiva da censura. Antes disso as razões censórias eram sociais e apenas pontualmente políticas.

A IGREJA E O CINEMA

Demorou-se a perceber o potencial subversivo do cinema no tocante a uma formação das massas iletradas, não tanto por uma pedagogia rigorosa, mas pela simples informação a respeito do mundo. Até a auro-ra da idade moderna a Igreja proibia a tradução da Bíblia de forma a manter o monopólio do mercado das almas. E irá se interessar um tanto tardiamente, mas ainda de forma pioneira, em moldar as

imagens cinematográficas a um certo catecismo restritivo. A rigor, a precedência absoluta em matéria de censura cinematográfica coube aparentemente ao próprio Estado. O decreto n. 557, de 21 de julho de 1897, versaria sobre a fiscalização das diversões públicas e conteria dispositivos que permitiriam suspender a exibição de filmes por motivos morais e políticos.⁹ Um dispositivo legal especificamente censório seria instituído pelo decreto n. 6.562, de 16 de julho de 1907, que restabelecia a censura teatral no país, exercida de forma dura no período monárquico pelo Conservatório Dramático, e que em seus artigos 2, parágrafo 22, 3 e 5, parágrafo 2, era extensivo aos filmes. O exame das peças e filmes era *a posteriori*, baseado em reclamações vindas da sociedade, e estava a cargo da 2ª Delegacia Auxiliar da capital federal (conhecida como Delegacia de Costumes). A área de atuação do órgão era na prática local, com interesse ocasional na área de cinema e com foco essencialmente político quanto à matéria censurável.¹⁰

A instituição de um dispositivo censório legal coincide com a formação do mercado cinematográfico brasileiro em bases mais estáveis. O número de salas fixas de exibição passa a crescer nas principais cidades justamente a partir de 1907. Porém, os dois fenômenos não parecem ter relação direta, e um muito criticado absentismo da censura estatal na área de cinema¹¹ certamente levou

a iniciativas mais individualizadas neste campo. Pelo que se sabe, eram os próprios empresários do setor que promoviam os cortes tidos como necessários nos filmes. Os pioneiros teriam sido Giacomo Rosário Staffa, dono do cinema Parisiense, e Francisco Serrador, dono do cinema Odeon, ambos sediados no Rio de Janeiro. Staffa visionava pessoalmente os filmes desde a inauguração do cinema em 10.8.1907 e cortava tudo que pudesse ofender a moral de seus aristocráticos freqüentadores.¹² Como bom puritano propagandeava: “Neste estabelecimento não se exibem fitas duvidosas”.¹³ Também organizava as sessões de acordo com o sexo e a idade do público, criando programas especiais para crianças e senhoritas. Vez por outra interditava um programa: “A fita do dia 26 ‘Viúva de marinheiro’, por ser trágica demais para a *matinée*, será substituída por ‘Crianças ingênuas’”.¹⁴

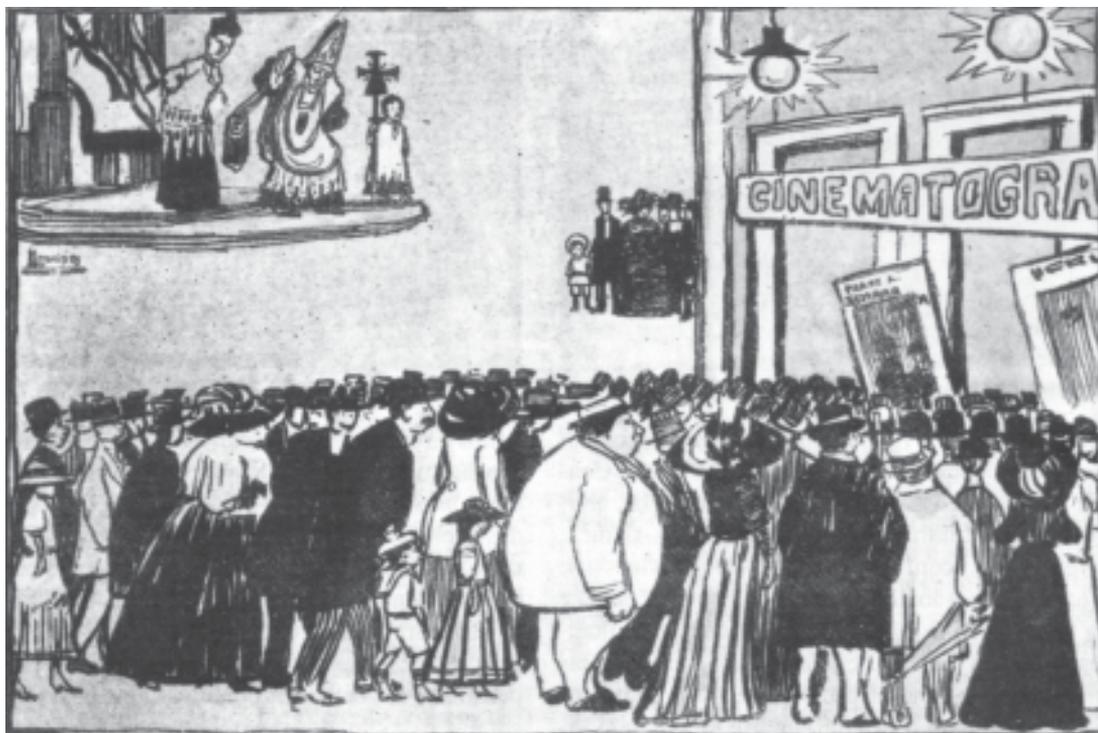
Serrador não tinha tantos escrúpulos, mas sabia da importância mercadológica da censura, seja para acalmar a clientela, seja para manter um espaço de exibição. No Rio de Janeiro repassou a tarefa ao gerente do Odeon, Otaviano de Andrade, que a exerceu em moldes distintos de Staffa a partir de 1908, preocupando-se basicamente com os letrados e deixando as imagens (o produto) intactas.¹⁵ Neste mesmo ano, em São Paulo, atendendo à reclamação de padres salesianos, de quem alugara um salão para exibição de filmes, permiti-



lhes a censura prévia dos programas e ensinou-lhes como retirar o material interdito sem prejudicar o restante da obra.¹⁶ Foi talvez a primeira incursão de religiosos no controle de uma nova forma de comunicação com os fiéis, em uma história que atravessaria incólume as mais diversas situações políticas e desafiaria até mesmo a extinção formal da censura no episódio que envolveu a interdição de *Je vous salue Marie*, de Jean-Luc Godard. Apesar da tenacidade e da amplitude de atuação da Igreja Católica no campo da censura cinematográfica, não fica claro a maior parte do tempo para que conteúdos blasfemo, herético ou diabólico se voltaram os seus esforços cerceadores. Os críticos da ins-

tituição maldosamente insinuavam que a questão girava em torno da perda de fiéis para os recintos escuros dos cinemas.¹⁷

Em que pese o aparecimento ainda nesses primeiros tempos, sob influência estrangeira ou não, de inúmeras ligas e movimentos pela moralização do cinema, a maioria de flagrante inspiração religiosa,¹⁸ foi mesmo uma entidade “civil”, criada por padres católicos, que liderou e moldou a ação da congregação no campo cinematográfico. O Centro da Boa Imprensa foi fundado em 29 de janeiro de 1910, na cidade fluminense de Petrópolis, por, entre outros religiosos, frei Pedro Sinzig.¹⁹ Figura popular por ter participado da campanha de Canudos,



Indignação da Igreja com o grande público que procurava o cinema durante a Semana Santa. *O Malho*, 1911, em Alice Gonzaga, *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Funarte/Record, 1996.

Sinzig era uma espécie de ideólogo informal da ala mais conservadora do catolicismo na República Velha. O Centro nasceu com a clara intenção de conter o avanço dos signos da modernidade, quer fossem os *fait divers* da imprensa diária ou a lascívia dos beijos cinematográficos. No seu entender

Os bons costumes cedem dia a dia, abrindo lugar a novos hábitos, modismos baratos, maneiras moderníssimas de vestir e apresentar-se, quando não de proceder... Vai rápida e avançada (a mudança). O velho recato, tradicionalmente brasileiro, o pudor mesmo, desce a olhos vistos. (...) Citam-se, entre as causas, o cinema, e com razão.²⁰

No intuito de cortar o mal pela raiz, toda uma estrutura foi montada visando uma estratégia de contra-informação. Com o lançamento do jornal *A União*, em 1914, e da revista *A Tela*, de 1919 e voltada somente para a área cinematográfica, estabeleceu-se uma classificação moral dos filmes, a qual era divulgada para as paróquias do país e em seguida para os fiéis, pregando-se o afastamento do público dos espetáculos ou obras considerados “não recomendados”.

Embora repetisse com certa freqüência que não exercia nenhum tipo de censura aos filmes, o Centro da Boa Imprensa procurava pressionar os distribuidores da capital federal para que submetessem os programas ao exame dos avaliadores da entidade. Isso se dava sob a forma de um contrato, nos moldes do relatado abaixo:

Com data de 16 do corrente mez, foi assignado o contrato que entre si fazem o Centro da Boa Imprensa e a Agencia Geral Cinematographica Claude Darlot por meio da qual a 2ª parte contractante se obriga a exhibir no ‘Cine America’ (...) films previamente examinados e explicitamente aprovados pela 1ª como ‘inoffensivos’ ou ‘com reservas’ excluidos outros quaesquer não examinados, ou tidos pelo Centro como prejudiciaes.²¹

Como, na prática, a maior parte dos programas saía do Rio de Janeiro para exibição no resto do país, controlando-se essa praça, resguardavam-se as demais de conteúdo considerado imoral. Para se ter uma idéia do investimento feito e da amplitude alcançada, leia-se este comentário, com direito a ato falho:

O Centro da Boa Imprensa chegou mesmo á perfeição de instalar uma sala de projeções, adquirir aparelho e contractar os serviços de um operador. Na tela do Centro, toda particular, e onde entram apenas dois ou três criteriosissimos censores, foram já passados mais de 1.000 dramas e comédias (...) sendo que a maior parte das agencias cinematographicas desta capital se promptificaram a mandar os seus filmes ao nosso exame.²²

Apesar do tom de aparente vitória e dos números apresentados, o alcance das ações dos religiosos era bem mais modesto. Na prática, não conseguiram dobrar o maior dos distribuidores do mo-

mento, justamente Francisco Serrador,²⁵ agora trabalhando com a produção norte-americana e sua moral protestante, que para desespero dos padres católicos incluía temas como divórcio. E também não suscitaram uma censura estatal especificamente cinematográfica.

BREVE INTERREGNO PARA A DIPLOMACIA

Não obstante as indicações já fornecidas quanto a uma titubeante legislação censória aplicável ao cinema, considerava-se no meio que ela inexistia de fato. A sua criação em caráter definitivo ocorreu somente em novembro de 1919. *A Tela* comenta sucintamente a notícia, indicando que a censura agora era “prévia” e estava a cargo do 2º delegado auxiliar Armando Vidal.²⁴ A falta de qualquer efusividade na apresentação de tão importante novidade demonstra que os religiosos foram pegos de surpresa, assim como a maior parte da comunidade cinematográfica. Por que uma tão ansiada, defendida e propugnada censura estatal aos filmes soara tão deslocada do contexto imediato que a gerou?

Inimá Simões, o historiador da censura cinematográfica brasileira, com base na *Revista da Semana* de novembro de 1919, indica que os moralistas de plantão fizeram alarde por conta de pesados filmes protagonizados por crianças, o que teria obrigado o governo central a cuidar do assunto sob a forma de uma

censura policial explícita, a ser exercida por cada estado da federação.²⁵ Mesmo com uma ação saneadora desencadeada pelos novos censores, o que para gáudio do Centro da Boa Imprensa tirou de cena a exibição regular de filmes pornográficos, proibiu a nudez exagerada nos filmes brasileiros e tornou proscritos filmes científicos como *Operação cesariana na clínica dr. Wertheim, de Viena* (Áustria, 1919?),²⁶ a maior parte dos programas, agora basicamente norte-americanos, permaneceu intocada. A atenção particular ao sexo em suas variadas manifestações estaria indicando tão-somente o fim da *belle époque* e sua liberalidade de costumes. Embora haja uma coincidência histórica em que a censura seja instituída em vários países do mundo mais ou menos no mesmo período,²⁷ o endurecimento da ação censória teve outras motivações.

Certamente os puritanos de plantão se escandalizaram com *Aladino e a lâmpada maravilhosa* (*Aladdin and the wonderful lamp*, EUA, 1917) e *Ali Baba e os 40 ladrões* (*Ali Baba and the forty thieves*, EUA, 1918), ambos pertencentes a uma série interpretada por atores mirins e dirigida por Chester e Sidney Franklin. As crianças vivenciavam as histórias adultas, reproduzindo inclusive as cenas de amor, dentro dos cânones da ficção da época. Mas a mesma fonte utilizada por Simões procurava esclarecer que a instituição da censura policial havia sido fruto tanto da “campanha ‘tenaz’



da Liga pela Moralidade, apoiada pelo clero”, quanto da “campanha de uma república da América Central”, que reclamava do descrédito lançado ao país pelas imagens apresentadas nos filmes norte-americanos.²⁸ Em verdade, o motivo real era o número crescente de ofícios enviados pelo Ministério das Relações Exteriores, a pedido das embaixadas sediadas no Brasil, solicitando providências no sentido de retirar de cartaz os filmes que contivessem imagens negativas deste ou daquele país.²⁹ A gota d’água foi uma reclamação do cônsul mexicano contra *Cavaleiro mascarado* (*Masked raider*, EUA, 1918).³⁰ O esteio da recorrente bronca mexicana eram os cada vez mais populares *far west*s. Outro tema que incomodava era a onda de filmes sobre a Primeira Guerra Mundial, quase sempre melindrando vencidos e vencedores.

O governo brasileiro procurava manter-se neutro quanto às questões de fundo, optando pela interdição pura e simples das obras. Valeu-se de imediato do velho decreto 6.562, mas logo providenciou legislação mais específica sob a forma de sucessivos regulamentos para as casas de diversões. Os dispositivos censórios vinham no corpo do regulamento. O de 1920, assinado por Epitácio Pessoa e Alfredo Pinto Vieira, estabeleceu a obrigatoriedade da censura aos filmes e uma taxa por metro linear censurado. Tinha por escopo as noções básicas que nortearam a regularização da

censura, ou seja, reprimir os filmes

‘que apresentam deplorativamente (sic) (i.e. depreciativamente) as nações e os povos com quem entretemos relações de amizade’,

que levam a um ‘possível incitamento ao crime’ (‘provocado pelo filme policial’),

e a um ‘incitamento à corrupção’ (sic) (i. e. corrupção) (provocada ‘pelo filme passional’).³¹

O de 1924, decreto 16.590, de 10 de setembro, refletia o clima de endurecimento do regime, com o estado de sítio instituído pelo presidente Artur Bernardes. Nenhuma concessão ao nu, censura efetivamente prévia, obrigatoriedade da indicação de impropriedade para menores e interdições sob as agora vagas noções de “ofensas à moral, aos bons costumes, às instituições nacionais ou a países estrangeiros”.³² O de 1928, decreto n. 18.527, de 10 de dezembro, era por fim minucioso e conclusivo. A censura tinha por objetivo

exclusivamente, impedir ofensa à moral e aos bons costumes, às instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e à corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje, vilipêndio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seu culto e os seus sím-

bolos; a representação de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém à prática de crimes ou contenham apologias destes; procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem idéias subversivas da ordem estabelecida.³⁵

Todo o esforço desenvolvido na década de 1910 pela Igreja parecia perdido e o Centro da Boa Imprensa há muito saíra de cena. Estava claro agora que o viés político se instaurara, resguardando o Estado e a imagem do Estado.

A revista *Cinearte* resumiu o espírito da coisa ao proclamar: “As precauções policiais visam exclusivamente as boas relações internacionais e a propaganda de princípios subversivos.”³⁴

Em outros termos, diplomacia e segurança nacional. A primeira corria por conta do zelo burocrático de funcionários consulares e de embaixadores. E continuou a atingir filmes obscuros e menores como *Rio Grande* (EUA, 1920) e *Depois* (EUA? 1945) por muitos e muitos anos, sempre proibidos sob a mesma alegação: “por conter alusões prejudiciais à cordialidade das relações com outros povos”.³⁵ E a segunda parece refletir o contexto que engloba desde as greves de 1917 e o movimento anarquista, passando pela fundação do Partido Comunista do Brasil, até os levantes tenentistas e a Coluna Prestes. Com efeito, como argumenta Maria Luiza Tucci Carneiro,

A possibilidade de que uma revolução se realizasse, fosse ela cultural ou política, sempre foi uma preocupação dos censores do poder que, de uma forma geral, tentavam impedir que idéias sediciosas circulassem entre as classes menos privilegiadas.³⁶

Nesse sentido é lapidar o episódio envolvendo o filme *Lua nova* (*The new moon*, EUA, 1919), dirigido por Chester Withey. Veja-se primeiramente o seguinte comentário de uma zangada *A Tela*:

Para inflamar as massas valem mais alguns metros de filme do que um longo aranzel em praça pública; haja vista o filme denominado Lua Nova, descrevendo cenas do bolshevikismo russo, o que provocava distúrbios em todos os cinemas em que era exibido, a ponto de ser a polícia obrigada a impedir a sua apresentação nesta capital (Rio de Janeiro).³⁷

Em verdade o filme era anticomunista e por isso fora liberado pela censura, mas a revista tinha razão em chamar a atenção para a força coercitiva da imagem cinematográfica. Baseados na mesma crença, segundo Raquel Azevedo, militantes anarquistas vinham utilizando a imagem visual para conscientizar a massa iletrada e consideravam a sala de exibição um bom espaço para panfletar e distribuir, entre outras, a revista *Spartacus*.³⁸ No caso do *Lua Nova*, nas sessões ocorridas nos cinemas cariocas Odeon, Haddock Lobo e Fluminense, e no niteroiense Éden, anarquistas espa-



nhóis presos pela polícia interrompiam as sessões durante as cenas alusivas à revolução de outubro, gritando *slogans* e panfletando junto à platéia.

Na prática, ao longo de todo o período, houve uma baixíssima intervenção da censura carioca junto ao mercado. Em nenhum ano, de 1919 a 1932, houve mais do que uns poucos títulos proibidos em definitivo. A regra era um (1928), no máximo dois (1932), quando não zero (1924). O volume de cortes também se mostrou baixíssimo. Em 1931, de 10.032.752 pés de filme, retirou-se apenas 5.140 considerados inadequados às platéias, a maior parte dos quais referentes a películas alemãs, em uma clara indicação da confusão ideológica reinante no início do governo provisório. Por fim, mesmo o número de filmes considerados impróprios para menores e senhoritas era insignificante: 13 em 1926, 9 em 1928 e 37 em 1931, por exemplo.³⁹ O único caso encontrado de censura por suposta motivação política foi o de *Barqueiro do Volga* (*The Volga boatman*, EUA, 1927), filme de Cecil B. De Mille interditado “sob pretexto de conter propaganda bolchevista”.⁴⁰ O recurso diplomático, quase sempre contornado pelos distribuidores de filmes norte-americanos, não serviu sequer à condenação de obras que depreciavam o próprio Brasil, segundo as revistas cinematográficas da época, como *The girl from Rio* (EUA, 1927), *A girl in every port* (EUA, 1928), *The gateway of the moon*

(EUA, 1928), *Der Weg nach Rio* (Alemanha, 1930) e *Das Gelbe Haus des King-Fu* (Alemanha/França, 1931), todos pródigos em *sombreros*, *haciendas*, portenhos e pradarias como representação do país e de sua então capital. O rigor policial aflorava apenas quando as imagens revelavam negros como habitantes do território brasileiro, caso do filme que estava sendo rodado pela atriz italiana Itália Almirante Manzini em 1926 e que foi apreendido e destruído.⁴¹

A CARTADA EDUCATIVA

Na medida em que diminuía o poder de influência dos religiosos católicos sobre a censura cinematográfica, crescia em proporção similar o poder de barganha dos distribuidores. Logo em 1919, ao nomear seus censores, Vidal “escolheu” um bacharel em direito, Peregrino de Oliveira, e o gerente do cinema Avenida, conhecido como Limoeiro. Este logo arrumou encrenca com os padres ao não só não cortar os beijos mais lânguidos, como ao preservar intactos os mais duradouros. Um de Dorothy Dalton custou-lhe o posto.⁴² Nomeou-se um novo chefe-censor, Roberto Etchebarne, que constituiu uma equipe mais “profissional”. Tão dedicada que o regulamento de 1924 repassava automaticamente parte da taxa censória para os próprios censores, independente do salário recebido pelo desempenho da função.⁴³ A estratégia se completou com o regulamento de 1928, que os “obrigou” a fazer o visionamento dos fil-



mes nas cabines das distribuidoras de filmes. Por isso, títulos como *Barro humano* (Brasil, 1929), com profusão de beijos, passaram incólumes pela censura, e na passagem para o contexto da Revolução de 30, produções como *Lábios sem beijos* (Brasil, 1930), também distribuído pela Paramount, foram proibidas para “senhoritas e menores” devido justamente aos ousados... beijos. Um controle mais rígido sobre a “moral e os bons costumes” era exercido pela censura paulista, criada no início da década

de 1920 e que ficou ainda sensível à influência da Igreja, apesar dos primeiros protestos mais vigorosos de intelectuais como Monteiro Lobato e Guilherme de Almeida contra o estatuto censório. Minas Gerais montou seu aparato em 1928 e os demais estados seguiam simplesmente a recomendação do Distrito Federal.⁴⁴

Nesse novo contexto carioca, a estratégia católica muda sensivelmente, transferindo-se para uma nova entidade a res-



Cartaz do filme *Lábios sem beijos*. Acervo Cinédia.

ponsabilidade da luta contra os desmandos da sociedade. Toda uma nova estratégia foi montada visando cooptar as instâncias decisórias do poder central. Não mais com a tradição de preservação de bons costumes associada à Igreja, mas com argumentos intelectuais e científicos. Nesse sentido, ficou como figura de destaque do período a do militante católico Jonathas Serrano. Entrincheirado na Associação Brasileira de Educação, Serrano e seus colegas foram paulatinamente reformulando os termos originais da condenação ao cinema, considerando-o ambigualmente um fabuloso instrumento de educação, mas que precisava ser contido em seus excessos pelo instrumento censório. Os aspectos lamentáveis do espetáculo coincidiam justamente com a transformação acelerada dos costumes, tão combatida pelas batinas. O ponto foi recuperado desenvolvendo-se as conseqüências atribuídas ao que de ruim o cinema possuía. Na visão do senso comum, como a de um religioso de Uberaba, o problema se concentrava nas “fitas de crimes”, nas “cenas amorosas”, e nas “fitas de sensação”.⁴⁵ A revista *Para Todos...* colocou-se de forma mais clara, indicando o “aumento da criminalidade”, a “depravação” e a “dissolução dos costumes” como corolários do espetáculo cinematográfico.⁴⁶ No linguajar especificamente católico, como o da revista *A Tela*, o assunto era tratado nesses termos:

Vejam-se certas fitas americanas. O

‘far-west’ é o teatro. Indefectível. O cenário. Imutável, as cenas... O drama começa assim: – dois tiros e um morto logo de entrada. Um baile público com todas as misérias das bacanais. Reles personagens de um moral ínfimo e de incrível materialidade monopolizam a simpatia pública. (...) Não é tudo. Ainda restam pelo menos dois assassinios antes do desfecho! (...) Tais filmes devem ter uma influência decisiva no despertar dos maus instintos, dos remanescentes bárbaros da alma humana, da íntima animalidade da espécie.⁴⁷

A reformulação dos termos da questão começou casualmente por volta de 1916, com as ações de um educador chamado Venerando da Graça, que levou o projetor de cinema para a sala de aula e contrapôs uma programação selecionada para as crianças como forma de combate ao mau espetáculo. Sua iniciativa foi saudada entusiasticamente e ele reuniu seus pontos de vista em um opúsculo intitulado “Cinematografia escolar”. Na mesma época, diversos acadêmicos passaram a estudar o “fenômeno”. Em 1917, no II Congresso Americano da Criança, realizado em Buenos Aires, Lemos de Brito apresentou um estudo sobre “Cinema e criança”. Um pouco mais tarde, no V Congresso Americano da Criança, Lourenço Filho, partindo de questionários aplicados em escolas paulistanas, apresentou a tese “A moral no teatro e principalmente no cinematógrafo”. Por uma linha mais propriamente científica



enveredou Moncorvo Filho com sua comunicação "Crianças e cinema" ao 1º Congresso Brasileiro de Proteção à Infância, ocorrido em 1922, em que defendeu abertamente a instituição da censura rigorosa aos filmes. Uma notável síntese dessas formas de pensamento pode ser encontrada no texto "Cinema e higiene mental", de M. L. Franco da Rocha, publicado em um jornal carioca no início da década de 1920:

Existe no Rio um Departamento de Censura, é verdade. As pessoas que lá trabalham são inteligentes e cultas, não há dúvida; mas o que se faz, por enquanto, é apenas com fins patrióticos, filológicos e relativamente Morais, isto é: corta-se ou recusa-se tudo o que não for verdadeiro e possa ofender a dignidade da nossa terra; tudo que possa chocar os bons costumes; e subtrai-se qualquer tolice ou erro de linguagem.

Essa censura, está claro, já representa muita coisa, muita mesmo, mas não é suficiente. Depois dessa primeira seleção, as fitas deveriam passar, ainda por outra, muito mais séria e muito mais severa, isto é sob as vistas de um psiquiatra, de um neurologista, ou mesmo de uma pessoa dedicada a estudos de psicologia e de psicopatologia, e de comprovada capacidade.

Há nos filmes que vemos diariamente muito pior do que os erros de portugueses, cometidos por um locutor um

tanto indouto em seu idioma, e muito mais prejudicial do que os beijos longos, com alguns metros de celulóide, um grande, um verdadeiro manancial para as mais variadas psicoses, que faz estarrecer quem tenha uma visão nítida do assunto, e que passa sorrateiramente despercebido aos leigos.

Filmes já têm passado pelos nossos cinemas, que dão a impressão de ser produzidos por um diretor anormal, e para um público de anormais. A mentalidade sã rejeita semelhantes aberrações de arte; mas para o indivíduo que já tenha uma psicose latente, qual será o efeito? (...)

Quem estudou um pouco de psicopatologia, por profissão ou por diletantismo, sabe que há em toda psicose duas causas: uma endógena, predisponente, hereditária ou adquirida, que geralmente se aninha no mais profundo do subconsciente; outra exógena, isto é a provocante, a determinante. As tendências e os cerceamentos, conscientes ou inconscientes, pertencem à primeira categoria; as surpresas, os choques, os traumatismos Morais podem fazer parte da segunda. É como se houvesse, no mais íntimo do indivíduo, um pólo negativo. Em dado momento, tocado pelo pólo positivo, conforme a maior ou menor resistência psíquica, produzir-se-á ou uma centelha, ou um incêndio e uma explosão.

Ainda não tivemos ocasião de ler al-

guma coisa de psicopatologia que se relacione com o cinema; entretanto, temos para nós, por um conjunto de observações, que o cinema, isto é o filme cinematográfico, produz um fenômeno psicológico, em falta de outro termo mais técnico, ou mais... grego, de 'repercussão' e que pode ser classificado na categoria segunda, isto é na das causas determinantes.⁴⁸

Com a chegada por aqui das teorias do reflexo condicionado de Pavlov, estaria completado o quadro de referências teóricas que revelavam o lado perverso do cinema.

A escolha da criança como foco da questão tem conotação nitidamente política. Através dela seria possível controlar o aparato censório, pois ela constituía cerca de 50 a 80% do público da capital federal.⁴⁹ Ao assumir a defesa dos menores de idade, a Associação Brasileira de Educação, entidade integrada por Serrano, Edgar Roquette-Pinto e Francisco Venâncio Filho,⁵⁰ entre outros intelectuais de destaque na República Velha, se candidatava a liderar a reformulação da legislação e do aparato censório. Seu primeiro passo foi retomar a estratégia da seleção dos bons programas, distribuindo listas com os filmes recomendados. Na seqüência, dirigiram-se aos donos dos cinemas solicitando sessões infantis e se oferecendo para organizar e cancelar os programas,⁵¹ no que foram prontamente ignorados. Como decorrência, entregaram ao chefe de Polícia um

pedido de maior rigor por parte da censura, igualmente sem efeito.⁵² Adotam então uma estratégia de enfrentamento jurídico. Um ex-colega de Serrano no Colégio Pedro II, o agora juiz de menores Mello Matos, valendo-se do decreto 5.083, de 1º de dezembro de 1926, que regulamentava a proibição da exibição de filmes considerados impróprios para menores de 18 anos, estabeleceu rigoroso cerco aos cinemas que não cumprissem a lei. Era a censura física. A medida, lançada em fins de 1927, causou enorme celeuma, sobretudo porque o juiz não mediu conseqüências e montou enorme aparato fiscalizador, redundando em prisão de gerentes e contestação da parte de exibidores e distribuidores. Utilizando um artifício legal, a figura do pátrio poder e sua prerrogativa sobre a decisão de levar os filhos a espetáculos considerados impróprios, os empresários do setor conseguiram derrubar a medida ainda em 1928, mas com um desgaste enorme para sua posição e uma definitiva incorporação do tema à ordem do dia republicana.⁵³

A tenacidade com que o ramo cinematográfico lutou contra o cerceamento teve óbvia motivação econômica, mas com reforço do contexto de implantação do cinema sonoro nos Estados Unidos e da depressão de 1929, que acirraram a importância das receitas vindas dos principais mercados do filme norte-americano. Na mesma medida, Serrano e seus companheiros resolveram ocupar de vez a



esfera pública e defender de vez a causa, até porque o Congresso Internacional do Cinematógrafo, realizado na cidade holandesa de Haia em 1928, recomendou a criação de um órgão internacional de coordenação dos esforços católicos no campo do cinema, o OCIC (Office Catholique International du Cinema), e enfatizou com todas as letras a necessidade da censura, como instrumento de resguardo da moral.⁵⁴ Ao se tornar diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, Serrano engendrou a Exposição de Cinematografia Educativa, inaugurada em 21 de agosto de 1929. O evento teve retumbante sucesso na demonstração da possibilidade de utilizar o cinema em prol da educação pública, a partir de programas de cunho didático

e sem restrições.⁵⁵ Logo em seguida, dando continuidade ao esforço ideológico, saíram os primeiros livros sobre cinema publicados no Brasil: *Cinema contra cinema*, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, *Cinema e educação*, de Francisco Venâncio Filho e Jonathas Serrano, e *Sociologia e educação*, que contém um capítulo intitulado “O controle social e o cinematógrafo”, de Delgado de Carvalho, todos de 1930 e versando sobre a questão do cinema educativo e do controle das programações através da censura.

Não espanta, portanto, que após a Revolução de 30, o grupo tenha sido convocado pelo chefe do governo provisório para elaborar um projeto abrangente para a atividade censória. Os autores

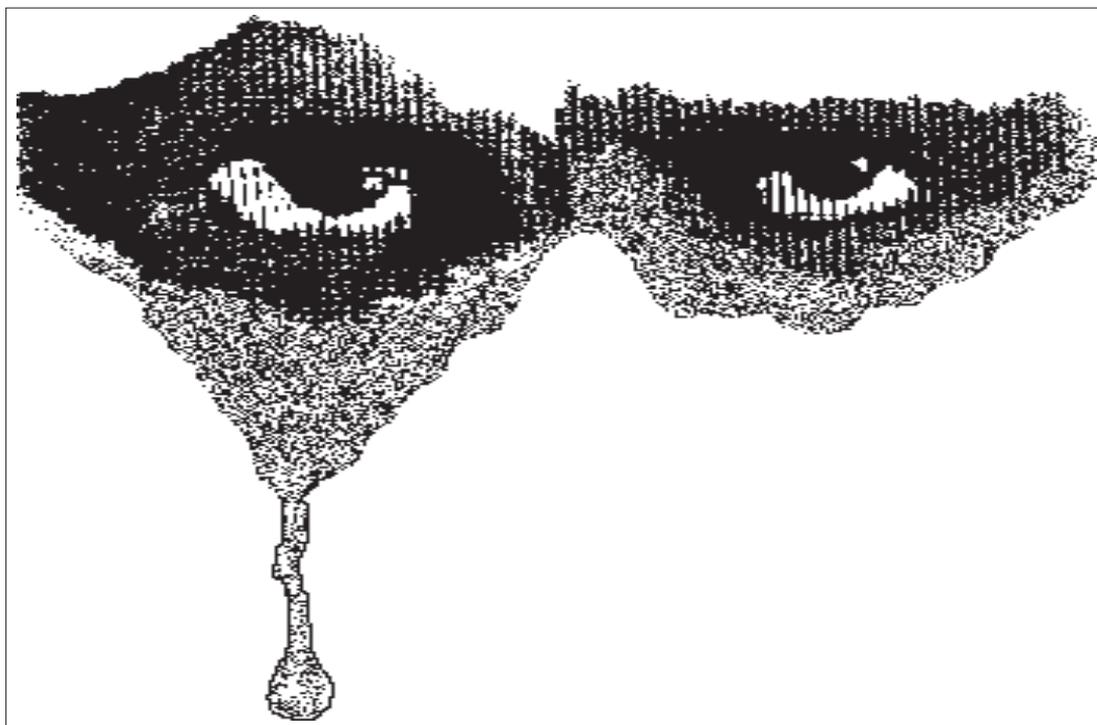


Foto de divulgação de filme censurado. *Ato de violência*, de 1980. Cena de tortura impedida de veiculação pela Censura Federal. Arquivo Nacional.

foram Mário Behring, Francisco Venâncio Filho, Jonathas Serrano, Teixeira de Freitas, um antigo censor, e Roquette-Pinto. O decreto sancionado por Getúlio Vargas, de n. 21.240, de 15 de abril de 1932, geralmente considerado a primeira lei de proteção ao cinema brasileiro, por obrigar os cinemas a exibirem compulsoriamente um curta-metragem nacional junto ao longa estrangeiro, tinha em verdade objetivo muito claro. Ele “nacionalizava a censura e dava outras providências”. Transferia para esferas de poder dentro da instância federal o controle sobre o aparato censório e em viés nitidamente político, o que não foi percebido de início. Criou-se uma Comissão

de Censura Cinematográfica, encarregada do serviço prático. Era chefiada por Roquette e integrada por Serrano.⁵⁶ Seus métodos, limites e ideologia foram discutidos publicamente no Convênio Cinematográfico Educativo, realizado em 4 de janeiro de 1933.⁵⁷ Mas alguma coisa se alterara nesse meio tempo e Serrano não tardou a perceber. A Comissão de Censura, sob o beneplácito de Roquette, liberava praticamente tudo que chegava ao país, fossem obras polêmicas como *Êxtase* (*Extase*, Tchecoslováquia, 1933), de Gustav Machatý, ou simples filmes de nudismo.⁵⁸ A certa altura Roquette-Pinto veio a público esclarecer que a censura deixara de ser policial e agora tinha

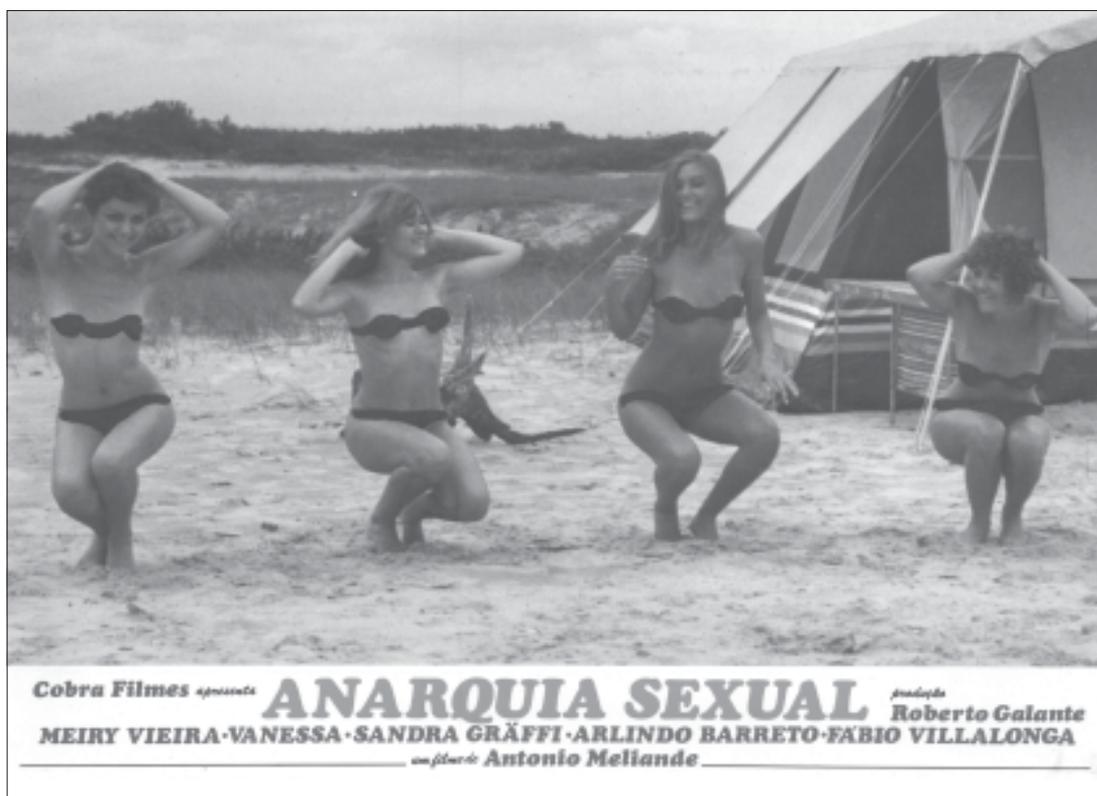


Foto de divulgação de um dos últimos filmes censurados. *Anarquia sexual*, de 1981. Intervenção da censura sobre a nudez das atrizes. Arquivo Nacional.



caráter eminentemente cultural.⁵⁹ Pouco tempo depois, em 1934, a censura sairia da esfera do Ministério da Educação e Saúde e passaria para o Ministério da Justiça, dentro do Departamento Cultural de Diversões Públicas, mais tarde transformado no famigerado Departamento de Imprensa e Propaganda.

Encerra-se aqui formalmente a história dos primórdios da censura cinematográfica no Brasil. Em uma etapa seguinte a influência da Igreja ressurgiria, ainda e mais uma vez através da perseverança de Serrano. O educador não se furtou a elaborar um regulamento censório para a biblioteca e a filmoteca da ABE, organizou o 1º Congresso Católico de Educação, em 1934, que claro tratou de exa-

minar os perigos do cinema, e continuou a prescrever listas de filmes recomendáveis e não recomendáveis, vez por outra publicadas em periódicos católicos. Seu esforço foi recompensado e reconhecido a partir do impacto da encíclica papal "Vigilanti Cura", de 1936, quando o cardeal dom Sebastião Leme o convida dois anos mais tarde para prosseguir com a classificação moral dos filmes e organizar o Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica Brasileira.⁶⁰ Após a redemocratização em 1945, a entidade conquistou o direito de visionar os filmes junto com os censores estatais, influenciando-os de certo, até que as prerrogativas de Estado voltassem a ser mais importantes a partir de 1955, com o episódio *Rio 40º*.

N

O

T

A

S

1. Anita Novinsky, Os regimens totalitários e a censura, em Maria Luiza Tucci Carneiro (org.), *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 25.
2. Uma pequena lista das censuras efetuadas nas diversas séries *Dragon Ball* pode ser conferida no endereço eletrônico <http://dbt.planetgoten.com.br/censuranobrasil>. Nesta página as imagens originais encontram-se igualmente censuradas, tendo em vista a política atual de diversos provedores de internet de não acolher material considerado pornográfico. O mecanismo de busca Google indica outras 615 páginas eletrônicas com menções a censura nas séries.
3. José Inácio Melo Souza, *Ação e imaginário de uma ditadura*, dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1990; e Inimá Simões, *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*, São Paulo, Ed. Terceiro Nome/Senac, 1999. O jornal *O Estado de São Paulo*, em matéria publicada em 12/8/2003, informa a recente conclusão, por parte da pesquisadora Leonor de Souza Pinto, de uma tese a ser defendida na Universidade de Toulouse sobre a censura ao cinema brasileiro no período 1964-1987. O trabalho deve virar um CD-ROM a ser editado pelo Laboratório de Investigação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

4. Inúmeros pareceres estão reproduzidos nas obras citadas acima e o conjunto desta documentação está disponível para consulta no Arquivo Nacional.
5. Ao contrário do que Simões informa, op. cit., p. 39, o filme soviético não ficou interdito até 1961, tendo sido lançado comercialmente em São Paulo no dia 5 de março de 1931, com direito a anúncios desenhados por Lívio Abramo. A brecha política engendrada pela Revolução de 30, que não chegou a incluir a antiga capital federal, durou pouco e as produções mais politizadas da antiga URSS permaneceram ausentes do circuito brasileiro até meados dos anos de 1950.
6. Um excelente retrato dos produtos cinematográficos hegemônicos desses primeiros tempos encontra-se em Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, 1988.
7. Para o período da Revolução Francesa, ver Caetano Beirão, *D. Maria I: 1777-1792*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1944, p. 389. Para o período republicano, ver: Ana Luiza Martins, Sob o signo da censura, em Maria Luiza Tucci Carneiro (org.), *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*, São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002, p. 177.
8. Paulo Emilio Salles Gomes, A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930), em Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado, *Paulo Emilio, um intelectual na linha de frente*, São Paulo, Brasiliense, 1986.
9. Não foi possível localizar o texto desta lei, citada em J. Pereira, *Câmera, ação! Fascinante história do cinema*, São Paulo, Edimax, (c. 1962), p. 149; assim como o decreto n. 1.360, de 11.2.1900, referido em publicações como *A Tela e Palcos e Telas* com o caráter de pioneiro no assunto. Este, inclusive, teria sido modificado pelo decreto n. 5.348, de data ignorada.
10. Houve poucas interdições nesses primeiros tempos, entre elas a do filme norte-americano *Moeda duvidosa (Correio da Manhã, 12.12.1907)* e a do brasileiro *Os estranguladores do Rio (Gazeta de Notícias, 10.7.1908)*, em geral revertidas mais tarde.
11. Ver, por exemplo, este comentário de *Careta*, de 22 de janeiro de 1915, sobre um filme europeu de "influência maléfica" quanto a "vícios e males": "Drama repugnante em que a musicista não tinha a menor noção de moral. Nossos comentários não são ao critico (sic) [critério] artístico, mas ao juízo crítico dos encarregados da vigilância social. A polícia exerce severa 'censura' nos teatros, mas o zelo se devia manifestar nas exhibições cinematográficas, onde os delegados nem sequer se informam dos dramas, deixando que as crianças e senhoritas saiam com o cérebro povoado de cenas deprimentes."
12. *A Scena Muda*, 10 de outubro de 1944, p. 10.
13. *Correio da Manhã*, 29 de setembro de 1907.
14. Idem.
15. *A Scena Muda*, 10 de outubro de 1944, p. 10.
16. Inimá Simões, op. cit., p. 21.
17. Ver *charge* reproduzida em Alice Gonzaga, *Palácios e poeiras: cem anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 225.
18. Podem ser citadas, entre outras, entidades como: Associação Mães Cristãs de Pernambuco, Liga pela Moralidade, Confederação das Associações Católicas de São Paulo, Campanha Nacional pelo Bom Cinema, Confederação das Famílias Cristãs e Associação de Críticos Católicos. Muitas tinham como modelo a norte-americana Legion of Decency, cuja ação redundou no código de autocensura de Hollywood, conhecido como Código Hays. Ver Robert Sklar, *História social do cinema americano*, São Paulo, Cultrix, 1976.
19. ANUÁRIO Católico do Brasil para 1925, Rio de Janeiro, Sociedade Anônima Viagens Internacionais, s.d.
20. *A Tela*, 14 de janeiro de 1920, s.p.
21. *A Tela*, 28 de maio de 1919, p. 69.
22. *A Tela*, 5 de novembro de 1919, p. 258.
23. *A Tela*, 23 de julho de 1919, p. 139.
24. *A Tela*, 5 de novembro de 1919, p. 258-259.



25. Inimá Simões, op. cit., p. 23.
26. *A Tela*, 28 de dezembro de 1919, p. 318-319; *Para Todos...*, 9 de setembro de 1920 ("A censura resolveu que o último banho que permite em filmes nacionais é o castíssimo de Abigail Maia em 'O Guarany'. Até hoje a censura cora quando se lembra de Otilia Amorim em 'Alma sertaneja'"); *Para Todos...*, 19 de dezembro de 1923, respectivamente.
27. O primeiro órgão censor estatal do mundo, o Statens Biografbyra, surgiu na Suécia em 22 de junho de 1911. Depois vieram similares, como o francês (decreto de 25.7.1919) e o italiano (decreto de 8.5.1920). Nos Estados Unidos a censura era praticada sob a forma de auto-regulação através do The National Board of Review of Motion Pictures, criado em 1908.
28. *Revista da Semana*, 22 de novembro de 1919. Apud *A Cena Muda*, 10 de outubro de 1944, p. 10.
29. O Arquivo Histórico do Itamarati possui um dossiê intitulado "Cinema" com dezenas desses pedidos.
30. *Selecta*, 28 de março de 1920.
31. *Revista da Semana*, op. cit.
32. Francisco Silva Nobre, Pequena história do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, *Cadernos AABB*, 1955, p. 24-27.
33. *Ibidem*, op. cit., p. 28.
34. *Cinearte*, 18 de janeiro de 1928, p. 3.
35. *Para Todos...*, 7 de abril de 1923, (p. 5); *A Cena Muda*, 26 de março de 1946, interdição pedida pela embaixada alemã; e *Cine Magazine*, junho de 1933, respectivamente.
36. Maria Luiza Tucci Carneiro, O mito da conspiração judaica e as utopias de uma comunidade, em Maria Luiza Tucci Carneiro (org.), *Minorias silenciadas...*, p. 265.
37. *A Tela*, 11 de fevereiro de 1920, p. 34.
38. Raquel Azevedo, *A resistência anarquista: uma questão de identidade (1927-1937)*. Dissertação de mestrado em História Social, Departamento de História da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
39. Para os números, ver *Para Todos...*, 31 de dezembro de 1924; e *Cinearte*, 15 de agosto de 1928, 12 de outubro de 1931 e 30 de abril de 1932.
40. *Cinearte*, 18 de janeiro de 1928.
41. *Cinearte*, 27 de julho de 1926.
42. *Cine Mundial*, janeiro de 1920, p. 137.
43. Francisco Silva Nobre, op. cit., p. 27.
44. Para o contexto paulista, ver Inimá Simões, op. cit.; sobre a censura mineira, ver *Cinearte*, 19 de janeiro de 1927.
45. *Correio da Manhã*, 29 de março de 1912, p. 4.
46. *Para Todos...*, 12 de março de 1921.
47. *A Tela*, 14 de janeiro de 1920.
48. Recorte sem indicação de fonte e data pertencente ao Arquivo Alex Viany, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
49. *Cinearte*, 23 de fevereiro de 1927.
50. Uma relação dos membros encontra-se em *Selecta*, 15 de dezembro de 1926.
51. *Para Todos...*, 14 de novembro de 1925.
52. *Selecta*, 15 de dezembro de 1926.
53. Sobre a questão Mello Mattos, ver: *Cinearte*, 28 de setembro de 1927, 1º de fevereiro de 1928, 13 e 14 de março de 1928; além dos memoriais Prado Kelly, *O teatro, os menores e a lei*, Rio de Janeiro, Augusto & Porto, 1928; e Diógenes Ribeiro Lima, *Os menores e as casas de diversões*, São Paulo, Ed. do Autor, 1928. O primeiro reproduz a defesa nas cortes cariocas e o segundo nas cortes paulistas. Ambos os advogados estavam a soldo dos distribuidores norte-americanos e ganharam a causa contra Mello Mattos.

54. Nas conclusões do Congresso, identificou-se ao “abusos do cinema”: “acréscimo de imoralidade, aumento de furtos e assassinios e impressionante epidemia de suicídios”. Recorte sem indicação de fonte e data pertencente ao Arquivo Alex Viany, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
55. *A Noite*, 20 e 22 de agosto de 1929.
56. *Cinearte*, 30 de abril de 1932.
57. *Diário Carioca*, 13 de janeiro de 1933.
58. Ver, por exemplo, o “Ofício ao Exmo. Sr. Pres. da Comissão de Censura Cinematográfica Edgard Roquette-Pinto”. Rio de Janeiro, 30.12.1932, recolhido ao Arquivo Alex Viany, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fazia parte da comissão Adhemar Leite Ribeiro, exibidor e representante dos interesses dos distribuidores norte-americanos.
59. *Cine Magazine*, junho de 1933.
60. *Revista de Cultura Cinematográfica*, n. 21, p. 11.

R E S U M O

Este artigo traça um histórico da censura cinematográfica no Brasil, no início do século XX. Enfoca as diversas formulações ideológicas, as articulações corporativas e a inserção dessas ações no contexto da política pública.

A B S T R A C T

This article describes the censorship activities carried out in the field of motion pictures in Brazil, in the beginning of the 20th century. It focuses the ideological formulations, the corporative interests and the insertion of these actions in the context of the public politics.



João Luiz Vieira

Doutor em Estudos Cinematográficos pela New York University. Crítico, pesquisador e professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do programa de pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense.

O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência

Década de 50, lá por volta de 1956. A televisão ainda não toma-



va conta dos lares brasileiros e o cinema reinava quase absoluto (não podemos esquecer do poder do rádio) como diversão e arte para um público imenso espalhado pelos centros urbanos e pelo interior do país. Uma época em que só existia o que hoje é chamado de “cinema de rua” – termo que prefiro substituir por “cinema” apenas, em contraste com os “cinemas de shopping”, que pipocam nos multiplexes mundo afora. Tanto no centro das cidades quanto nas periferias suburbanas, a ida ao cinema era um programa obrigatório, barato e, por isso mesmo, democrático. Pelos subúrbios do Rio de Janeiro, ou você ia a pé, de casa,

ou pegava um ônibus, lotação ou bonde e, em dez, quinze minutos no máximo, estava “num

cinema perto de você”. O meu encontro semanal com a fruição das imagens e sons em movimento acontecia, provavelmente como com todo mundo, no cinema de bairro – o *meu* Cine Irajá, ou aqueles que se situavam nas vizinhanças ao longo da Leopoldina: os cines Mello-Penha e Mello-Bonsucesso, o São Pedro, o Palácio-Higienópolis, o Rosário e o Mauá, em Ramos, o gigantesco Rio-Palace e o Paraíso, também em Bonsucesso, ou, na linha da Central, os cinemas de Madureira, como o velho Alfa ou o luxuoso Coliseu. Ainda titubeando na leitura, a ida ao cinema ganhava emoção especial quando não era preciso correr os olhos

para seguir as legendas que passavam rápidas nos filmes americanos. Levados por nossa mãe, eu e meu irmão aguardávamos com certa ansiedade e nervosismo as confusões que brotavam das correrias e brigas entre os bandidos interpretados por José Lewgoy, Renato Restier ou Wilson Grey. O riso sincero rompia das falas, do jeito de caminhar, das caras e trejeitos de Oscarito, Grande Otelo, Zezé Macedo, Violeta Ferraz, Zé Trindade, enquanto uma emoção diferente e a beleza vinham sempre dos rostos de Eliana, Anselmo Duarte, Fada Santoro, Cyll Farney, John Herbert. As filas para esses filmes eram imensas e, como o cinema era “de rua”, literalmente dobravam quarteirões, com famílias inteiras lotando cada espaço possível das salas de exibição. Cine-mas grandes, espaçosos, nem sempre confortáveis, mas sempre maravilhosos para nós. Uma dessas comédias misturava tudo isso com o faroeste americano, gênero já descoberto e apreciado por mim e meu irmão em nossas idas semanais ao cinema de bairro. O filme chamava-se *Matar ou correr* e, nada incomum naquela época, chegou até a inaugurar, em novembro de 1954, um cinema perto de casa, o Leopoldina. Paródia de um filme americano clássico, o austero drama *Matar ou morrer* (*High Noon*, de Fred Zinneman, 1952), *Matar ou correr* era apenas uma das formas que caracterizaram esse cinema brasileiro verdadeiramente popular que formou gerações de espectadores ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950.



A heroína ou *mocinha* encontrou sua melhor personificação no corpo de Eliana. Aviso aos navegantes, de Watson Macedo, 1950. Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do MAM-RJ.

Diante de um mercado cinematográfico completamente dominado pela produção estrangeira de origem norte-americana, o desenvolvimento do gênero de comédia que ficou conhecido como *chanchada* – termo pejorativo utilizado por vários críticos de cinema e que possui origem etimológica no italiano *cianciata*, significando um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso – vincula-se diretamente ao advento do cinema sonoro, vez que a música popular, em grande parte de natureza carnavalesca, é uma característica essencial desse conjunto de filmes, talvez seu traço genérico mais forte.¹ Um filme de 1908, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de Júlio Ferrez, traz uma matriz de comédia po-

pular que desemboca, mais tarde, na chanchada. Seu ator principal, o cantor e acrobata José Gonçalves Leonardo, faz um caipira que visita o Rio e, entre os monumentos e prédios famosos da cidade, apaixona-se por uma cantora. Com a inesperada chegada de sua esposa, instalam-se os quíproquós envolvendo seqüências cômicas de perseguição que terminam num final feliz. Tal narrativa já era bastante conhecida do público, numa tradição que remontava aos primeiros anos do cinema.² Nesse filme, tanto o personagem quanto seu ator já antecipavam duas encarnações futuras no desenvolvimento da chanchada. Temporalmente mais próximo estava Genésio Arruda na década de 1930 e, mais à frente, nas décadas de 1950 e 1960, Mazaropi, espécie de desdobramento paulista de alguns conteúdos e formas típicas da chanchada. Além de *Nhô Anastácio*, outra produção desse período, *Paz e amor* (1910), de Alberto Botelho, deve seu sucesso, em boa parte, à sua canção-título, antecipando também o lado musical, paródico e carnavalesco da chanchada, nos parecendo mais influente no que diz respeito ao tom e à definição de algumas características posteriores do gênero. Esse *filme-cantante* apresentava uma crítica aos políticos nacionais e aos costumes sociais do Rio de Janeiro.³ A comédia, repleta de trocadilhos, referências diretas a instituições como os Correios, a Igreja e a Presidência da República – na época, ocupada por Nilo Peçanha – foi um dos maiores sucessos da chamada *Bela*

época do cinema brasileiro, com mais de novecentas apresentações apenas em alguns cinemas do Rio de Janeiro.⁴ Entre outras personalidades influentes e conhecidas da época, o próprio presidente Nilo Peçanha surge no filme travestido de um rei imaginário cujo nome Olin I é um anagrama. A crítica da época exaltou essa produção afirmando que o filme inaugurava no cinema o gênero “revista”, anteriormente limitado ao teatro. *O Careta*, por exemplo, o considerou marco inaugural de um gênero que misturava música e dança a personagens cômicos tirados de situações familiares do cotidiano.⁵

Temas ligados ao carnaval também aparecem cedo no cinema brasileiro. Há registros documentais do carnaval a partir de 1908 e séries *cantantes* intituladas *O carnaval cantado* a partir de 1919. Mais que uma forte presença cultural, o discurso carnavalesco informa, define, estrutura e nomeia chanchadas no período sonoro em exemplos diversos, como *Alô alô carnaval* (de Ademar Gonzaga, 1936), *Carnaval no fogo* (de Watson Macedo, 1949), *Carnaval Atlântida* (de José Carlos Burle, 1952), *Carnaval em Caxias* (de Paulo Wanderley, 1953), *Carnaval em lá maior* (de Ademar Gonzaga, 1955), *Carnaval em Marte* (de Watson Macedo, 1954), *Depois do carnaval* (de Wilson Silva, 1959), chegando até o Cinema Novo com *Quando o carnaval chegar* (de Carlos Diegues, 1972). No período sonoro, traços inaugurais da chanchada podem ser vistos naquele que é considera-



do o primeiro filme falado brasileiro, *Acabaram-se os otários* (1929), de Luís de Barros. O cartaz desse filme não deixa dúvidas ao indicar a fórmula básica do gênero emergente, prometendo uma sucessão de “canções, modinhas, piadas e trocadilhos”.

Numa primeira fase, que compreende a década de 1930 e vai até meados dos anos de 1940 – tipificada pela produção da Cinédia ou da Sonofilmes –, esse gênero de comédia musical desenvolveu roteiros esquemáticos e elementares com esquetes e piadas do teatro de revista, do circo e do rádio alternados por números musicais mais ou menos autônomos. A impressão geral era a de que, de olhos fechados, o espectador poderia perfeitamente estar sentado à frente de um rádio. De olhos abertos, diante da tela de cinema, a sensação era semelhante, a de

estar bem próximo de um palco de teatro de revista. De certa maneira, nos anos seguintes, a chanchada desenvolveu-se em consequência do sucesso do rádio, no auge da Rádio Nacional, dos programas de auditório, das novelas, da *Revista do Rádio*. Ela trouxe o rádio até o cinema, reproduzindo, numa primeira fase, uma estética consagrada em programas de auditório ao colocar o espectador, numa posição privilegiada e mais democrática – na medida em que chegava aos subúrbios e ao interior do país –, no “auditório”, onde seus cantores prediletos estavam mais próximos, com o mesmo microfone, as familiares cortinas, apresentadores e orquestras que compunham os elencos exclusivos de rádios como a Nacional ou a Tupi do Rio de Janeiro. Mais tarde, esse cenário do rádio dá lugar ao espaço da *boîte* como o *locus* diegético que permitirá uma naturalização narrativa



Grande Otelo, Oscarito e Cyll Farney em *Os três vagabundos*, de José Carlos Burle, 1952. Foto de still do acervo da Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

das músicas inseridas nos filmes. Mas a relação espectral não sofrerá instabilidades, até porque o cenário da *boîte* já posicionava, narrativamente, uma platéia dentro do filme, em consonância com a platéia do lado de cá, na sala de cinema. Dessa forma, a chanchada – e o gênero musical, em sua maioria – potencializava os dois tipos de identificação, primária e secundária, entre o espectador e o universo narrativo do filme. Primeiramente materializando na projeção fílmica a identificação que o espectador tem com o próprio olhar da câmera, ao lhe proporcionar uma visão totalitária e transparente do que está sendo encenado em sua frente. Simultaneamente, dispara-se a identificação secundária, ou seja, aquela que o espectador tem com uma determinada personagem na narrativa, seja ela uma cantora ou um ator, e que responde pelo seu coeficiente afetivo, o grau de simpatia (ou rejeição) do espectador em relação a essa personagem, situação, momento narrativo.⁶

O filme *Coisas nossas* (1931), dirigido por Wallace Downey, um norte-americano então vivendo no Brasil a serviço da Columbia Records, dá o tom da primeira fase da chanchada, seguindo, de perto, o modelo dos musicais transmitidos pelas rádios americanas do período e também pelo filme musical de Hollywood. Sua estrutura também é simples, ao interromper o prosseguimento de uma tênue trama, em geral ambientada em bastidores do teatro ou do rádio, pela justaposição de

diversos números musicais. Duas das maiores bilheterias da década de 1930 repetem o esquema geral apresentado em *Coisas nossas*. Produzidos pela Cinédia, tanto *Alô alô Brasil* (de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935) quanto o seguinte *Alô alô carnaval* referem-se diretamente ao rádio no título dos filmes e, mais importante, no elenco, composto pelas principais estrelas radiofônicas da época, incluindo Aurora e Carmem Miranda, Francisco Alves, Lamartine Babo, Almirante, Mário Reis, Dirce Batista, o Bando da Lua, entre muitos outros. Numa segunda fase, marcada pela consolidação da Atlântida Cinematográfica, as narrativas tornam-se mais complexas, com a introdução de novas situações dramáticas, tipos e personagens, que acabaram por liberar as narrativas dos limites de uma encenação marcadamente teatral e/ou radiofônica.

No início dos anos de 1940, apesar de intenções e projetos de natureza mais séria, a Atlântida fará da chanchada, durante duas décadas ininterruptas (1942-1962), uma espécie de marca identitária da empresa. Os títulos da segunda e terceira produções da empresa não deixam quaisquer dúvidas quanto ao seu futuro: *É proibido sonhar* (de Moacyr Fenelon, 1943) e *Tristezas não pagam dívidas* (de José Carlos Burle e Ruy Costa, 1944), este alardeado como “o filme carnavalesco de 1944” que, além de introduzir as principais canções que fariam sucesso no carnaval daquele ano, colo-



cava, lado a lado, Grande Otelo e Oscarito. Seu título, ironicamente, acaba sendo emblemático dos destinos da empresa, ao redirecionar as tais intenções mais ambiciosas de produção de filmes dramáticos, socialmente engajados, para comédias musicais carnavalescas. O filme seguinte da Atlântida, *Não adianta chorar* (de Watson Macedo, 1945), reforça essas intenções não apenas em seu título, como na repetição da dupla Otelo e Oscarito encabeçando o elenco e marcando, também, a estréia na direção de Watson Macedo, realizador que dará a forma final da chanchada nos anos seguintes. Seu filme de 1949, *Carnaval no fogo*, aperfeiçoa o elenco, tipifica atores e personagens, introduz novos elementos narrativos de outros gêneros como o policial e o suspense, mesclados ao romance sentimental. Em meio a inúmeras piadas típicas do rádio e do teatro de revista, junto com a paródia, Macedo tecia uma trama de tons folhetinescos e diálogos radiofônicos, recheada de romance, perseguições, troca de identidades, pastelão, briga e confusão. Mas o sucesso desse clássico instantâneo devia-se também ao ritmo ágil de sua montagem, à qualidade de seu acabamento fotográfico sob a responsabilidade de Edgar Brasil e, sobretudo, ao elenco, no qual se distinguiam Oscarito e Grande Otelo, o par romântico Eliana e Anselmo Duarte, além dos malfeitores, com destaque absoluto para o vilão interpretado por um estreante José Lewgoy, num tipo que o imortalizaria no cinema brasileiro. É nes-

te filme que encontramos a célebre seqüência em que a dupla Otelo-Oscarito traveste-se no par romântico shakespeariano Romeu e Julieta, momento emblemático da chanchada em sua vertente paródica, muitas e muitas vezes utilizado como ilustração em documentários retrospectivos sobre o cinema brasileiro, desde a antologia *Assim era a Atlântida* (de Carlos Manga, 1975), aos mais recentes *Retratos brasileiros* e especiais produzidos para o Canal Brasil. A permanente surpresa dessa seqüência continua a suscitar releituras contemporâneas que ressaltam seu caráter ambíguo e multicultural. Otelo, nas tranças louras de Julieta, “foi o mais transgressivo deslocamento cômico de *Carnaval no fogo*: representou outros casais possíveis através da mítica metáfora de *Romeu e Julieta* como a combinação perfeita que operava um deslocamento nas relações de etnia e gênero”.⁷

Com sua constelação típica de personagens, *Carnaval no fogo* introduziu na chanchada as primeiras estrelas genuinamente cinematográficas no Brasil, em contraponto às estrelas do rádio da primeira fase. Com isso, a chanchada foi bem-sucedida ao reproduzir aqui o esquema competente do estrelismo (*star-system*) de Hollywood, consagrando uma plêiade de novos atores e atrizes. Possibilitando também a formação de realizadores que deixaram suas marcas e contribuições, como Carlos Manga, que, no início da década de 1950, se iniciava na literal carpintaria proporcionada pela formação técnica do



estúdio, como um dos assistentes de José Carlos Burle em *Carnaval Atlântida*.

A importância desse filme deve ser salientada exatamente por haver instaurado o triângulo “galã-mocinha-vilão” associado a atores que formariam o núcleo central da maioria das chanchadas posteriores, numa relação de redundância necessária a um esquema de produção contínuo, visando ao maior lucro possível, objetivo ao qual a *Atlântida* havia se lançado a partir de 1947, depois da entrada do forte grupo exibidor capitaneado por Luiz Severiano Ribeiro. Tal triângulo criou os primeiros atores exclusivamente cinematográficos com os quais o público pôde ter uma identificação secundária maior,

como Eliana, Anselmo Duarte, Lewgoy, Restier, Cyll Farney ou John Herbert, uma vez que a maioria dos outros astros famosos da chanchada era proveniente do teatro, do circo, como Oscarito, ou então do rádio, origem da quase totalidade dos cantores e cantoras.

Fora da *Atlântida*, porém com algumas passagens marcantes por lá, deparamos com os tipos que consideramos caricaturais, na medida em que se trata de representações em que são arremedados comicadamente os próprios tipos, como a “empregada”, na caracterização eterna de Zezé Macedo, ou a “patroa” e/ou “sogra”, encontrando possivelmente em Violeta Ferraz sua encarnação mais elo-



Oscarito e Grande Otelo em *E o mundo se diverte*, de Watson Macedo, 1949. Foto de still do acervo da *Atlântida* Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Cyll Farney e Maria Petar em *Pintando o sete*, de Carlos Manga, 1961. Foto de still do acervo da Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

quente, ou, ainda, o “cafajeste maduro”, na pele de um Zé Trindade. Todos estes atores conseguiram marcar bem, junto ao público, esses determinados tipos que ganharam poucas nuances de filme para filme e que exatamente pela repetição de suas principais características, buscavam a segurança do sucesso já testado.

Na medida em que a redundância passou a ser a mola propulsora das chanchadas, é nesta tipificação personagem/ator que a publicidade dos filmes também encontrou os elementos principais sobre os quais trabalhar. Seja na informação direta ao espectador, através de fotos de cena disponibilizadas na porta dos cinemas, ou então por meio de outros veículos informativos como a imprensa e

o rádio, suportes midiáticos essenciais na construção e sustentação do estrelismo cinematográfico brasileiro. É dessa época, por exemplo, o lançamento da revista mensal *Cinelândia*, que passou a ser editada quinzenalmente já a partir de seu primeiro ano. A revista foi o veículo em que o estrelismo nacional da Atlântida encontrou o seu melhor canal, apesar da publicação dedicar-se, em sua maior parte, à divulgação de matérias ligadas ao cinema norte-americano durante todo o período em que circulou, de maio de 1952 até agosto de 1967.⁸

O sucesso crescente dos filmes da Atlântida, agora administrada por Luiz Severiano Ribeiro, seu maior acionista, assegurou a distribuição e exibição dos fil-

mes da empresa pelo país afora. Numa situação poucas vezes alcançada pelo cinema brasileiro, os filmes da Atlântida conseguiram chegar a um público realmente imenso, habituando os espectadores a ver em nossas telas atores e atrizes com cujos corpos, comportamentos, atitudes, expressões e fisionomias conseguiam se identificar. A fusão rádio e cinema materializou-se de maneira inseparável graças aos nomes já célebres do rádio, que possuíam, por sua vez, fãs-clubes espalhados por toda a cidade, com filiais também em outros estados, como os de Emilinha Borba, Ângela Maria ou Marlene, arrastando multidões aos cinemas. Numa época ainda distante da difusão da televisão como veículo de massa no país, o cinema reinava absoluto como a única forma de corporificar as vozes famosas do rádio através das imagens das chanchadas.

Rapidamente o gênero torna-se o produto de maior garantia de bilheteria da empresa. Produções baratas, filmadas rapidamente, com equipes e elenco mantidos a baixos salários, aliados à popularidade dos filmes, fizeram das chanchadas um empreendimento ideal devido ao seu retorno seguro. A exibição ditava, dessa forma, a “solução” ideal para o cinema brasileiro, celebrando a repetição contínua de um gênero de inquestionável resposta de público que, por isso mesmo, num mercado inundado de filmes estrangeiros, garantia a visibilidade do produto fílmico brasileiro a seus naturais

espectadores. Essa presença encontrava eco num enorme público marcadamente urbano que se reconhecia nos personagens e temas da chanchada, muitas vezes ultrapassando o viés meramente carnavalesco. Embora a linguagem do carnaval sempre permanecesse como uma espécie de substrato estético e ponto de referência culturalmente codificado, as chanchadas desenvolviam um espectro mais amplo de conteúdos. Tal empatia se apoiava, entre outros elementos, em personagens que mantinham traços de uma sociedade que ainda prezava valores de amizade, camaradagem, vizinhança, costumes comunitários típicos do interior ou do subúrbio carioca. Exemplos desses personagens são encontrados nas personificações de Violeta Ferraz em filmes como *Minha sogra é da polícia* (de Aloísio Carvalho, 1958), ou no funcionário público encarnado por Oscarito em *Esse milhão é meu* (de Carlos Manga, 1959), ou, ainda, no personagem Aparício, interpretado pelo mesmo Oscarito, habitante simplório de uma então distante zona rural carioca conforme mostrada em *O homem do Sputnik* (1959), do mesmo Manga. O típico herói da grande maioria dos filmes pode ser definido como uma pessoa simples, habitante da capital federal ou o recém-chegado matuto do interior, recuperando certas origens rurais diante de uma realidade urbana repleta de entraves burocráticos, corrupção política e hipocrisia associadas às classes dominantes. Tais personagens geralmente reagem com perplexidade e confusão.



Através do cinema, a cultura popular brasileira, diante de processos modernizadores de industrialização e urbanização, expressava um tipo de lamento elegíaco pelo desaparecimento iminente dos traços mais visíveis que caracterizavam um passado recente, rural e interiorano. A segunda metade dos anos de 1950, como sabemos, foi de concretização de políticas desenvolvimentistas que deslançariam, nas décadas seguintes, a consolidação de uma cultura do consumo, avançando sobre segmentos populares, o subproletariado e o campesinato.

O típico herói da chanchada é um personagem liminar que geralmente recusa-se a ocupar uma posição fixa na hierarquia social, espécie de instância subversiva, *corpo popular* que parecia reagir à possibilidade de integração à modernidade desenvolvimentista. Muitas vezes desempregado, ou vivendo de pequenos trabalhos subalternos, é trapaceiro, “virador”, “malandro”, preocupado unicamente com seu sustento imediato, transitando por narrativas que, com poucas exceções, envolviam sempre uma busca obsessiva por dinheiro, em geral ligada mais ao acaso do que a um esforço especial ou competência por parte do herói. Características que podem ser tipificadas na dupla de malandros interpretada por Grande Otelo e Colé em *Carnaval Atlântida* (de José Carlos Burle, 1952) ou, mais genericamente, em filmes como *O camelô da rua Larga* (de Eurídes Ramos, 1959) ou *O batedor de carteiras* (de Aloísio de Carvalho, 1958).

Essas caracterizações eram reconhecidas pelo público numa combinação ambígua que incorporava algum preconceito – de classe, em especial – à exaltação de virtudes tais como o “jeitinho” e a “esperteza” populares, celebrando a então eterna “cidade maravilhosa” numa geografia de inclusão que misturava o Centro e a Zona Sul com o subúrbio e a Zona Norte. Apoiada muitas vezes pela música, a afirmação da “esperteza” localizava esse corpo popular com precisão em números como a marchinha “Toureiro de Cascadura” (de Armando Cavalcanti e David Nasser), de *Aviso aos navegantes*. Oscarito descasca batatas na cozinha do navio e descreve um passado imaginário para seus companheiros. Apesar de suas origens espanholas, encontra-se desajeitado nas roupas de um toureiro, tropeçando na própria capa e reconhecendo sua falsa identidade ao afirmar que “soy um toureiro avacalhado, soy natural de Cascadura... se a tourada é marmelada, o chifre pega, mas não fura”. Essa *verdade* exposta pela fantasia será retomada em diversos momentos pelo discurso carnavalizado da chanchada – seja na inadequação das vestimentas gregas envergadas pelos afro-descendentes Blecaute e Grande Otelo no clássico número “Dona Cegonha” (de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) de *Carnaval Atlântida*, seja num adereço, como a peruca de Sansão/Oscarito, portadora real do poder transitório que escapa de mão em mão na paródia *Nem Sansão nem Dalila* (de Carlos Manga, 1954).⁹



É com Watson Macedo que será criado pela primeira vez, na Atlântida, o modelo de par romântico de sucesso, corporificado no filme por Eliana e Anselmo Duarte. A dupla realizaria três filmes na Atlântida e, mais tarde, já com Macedo *independente*, mais dois.¹⁰ Depois de Anselmo Duarte, Cyll Farney é o galã da vez, participando de vinte e um filmes na produtora, sendo oito ao lado de Eliana. Finalmente, John Herbert, que, como Duarte, contracena com Eliana na Atlântida em apenas três filmes e, fora da produtora, mas também sob a direção de Macedo, a dupla voltaria a se encontrar em *Rio fantasia* (1957) e *Alegria de viver* (1958). Ao lado de Eliana, cada um deles comporia o ideal de par romântico normativo – jovem, branco, classe média, urbano – sobre o qual a comédia musical carioca construía projeções e identificações sentimentais para as platéias brasileiras. E, tal como no roman-

ce do século XIX, no melodrama teatral ou no cinema hegemônico de Hollywood, o galã parceiro de Eliana confirmaria uma tradição narrativa e iconográfica de bondade, firmeza de propósitos e caráter, em oposição maniqueísta ao “vilão”. Nessa tradição em que, sem nuances, o bem sempre prevalecia sobre o mal, tais características necessitavam de suportes físicos que materializassem ideais de beleza, *pureza* de sentimentos, intenções positivas, honestidade, segurança, determinação, liderança. Sobre o corpo do ator, em especial sobre o rosto, privilegiado em planos médios e *close-ups*, será efetuado, também, à maneira dos fotógrafos de Hollywood, todo um trabalho de construção tipificada dos atributos físicos de beleza e juventude, com ênfase na maquiagem, iluminação e enquadramentos que buscavam a almejada fotogenia.¹¹ É um determinado tipo de luz, desenvolvido tecnicamente em conjunto



“O vilão interpretado por José Lewgoy possuía olhos esbugalhados que quase saltavam de seu rosto longo e magro”. *Aviso aos navegantes*, 1950. Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do MAM-RJ.

com um suporte fotográfico, por sua vez também voltado para o corpo normativo branco, que acentuará o caráter muito especial de *limpeza, perfeição e vigor físico* exigido na tipificação do herói.¹² O mesmo serve para a heroína, ou melhor, *mocinha*, que encontrou sua melhor personificação no corpo da atriz Eliana Macedo. Talvez ela tenha sido a atriz que mais se aproximou do ideal construído pelo cinema clássico de Hollywood, principalmente em seu período posterior à Atlântida, quando seu tio, Watson Macedo, realizou uma série de filmes nos quais ela interpretava personagens que encarnavam, nitidamente, versões mais simplificadas para o que se entendia por “american way of life”. O gestual, comportamento, atitudes, cabelo, roupas, maquiagem, nos fazem lembrar algumas vezes de uma Debbie Reynolds carioca – a atriz americana então no auge nos anos 50, sobretudo depois do sucesso de *Cantando na chuva* (1952). Os espaços por onde circulavam as personagens de Eliana eram, em geral, casas luxuosas ou apartamentos, dotados de “american” bar, boates, terraços urbanos que permitiam a visão noturna de arranha-céus iluminados, como em *...E o espetáculo continua* (de José Cajado Filho, 1958). Sua juventude e vigor físico expressavam a saúde desenvolvida em atividades esportivas, também copiando determinados traços de comportamento da juventude norte-americana *cinematográfica*, embalada pelo *rock’n’roll*, ritmo que vai surgindo aos poucos nas chanchadas da se-

gunda metade dos anos de 1950. Um crescente processo de americanização que acontece nos anos 50 pode ser observado através da trajetória dos personagens de Eliana que, no início da década, ainda estão mais próximos de uma cultura musical brasileira, como em *Aviso aos navegantes*, ou, ainda, *Carnaval Atlântida e*, mais para o final da década, já pertencem a grupos mais organizados em torno de lambretas e rock, como em *Alegria de viver*.¹³

Num processo de tipificação com origens diretas no melodrama do século XIX e trazendo ecos do projeto de antropologia criminal do italiano Cesare Lombroso – que, tal como o francês Alphonse Bertillon, acreditava que a criminalidade possuía raízes biológicas e usava a fotografia para identificar traços físicos que indicassem o criminoso –, o vilão interpretado por José Lewgoy possuía olhos esbugalhados que quase saltavam de seu rosto longo e magro.¹⁴ Com corpo também magro, esguio, grandes orelhas, bigode e cavanhaque, tudo isso ainda recebia o reforço redundante do figurino, em geral preto, também acentuado por óculos escuros. Essa função do “vilão” nos filmes da Atlântida ainda encontrou outros intérpretes além de Lewgoy, como Renato Restier e Wilson Grey, que acrescentaram algumas nuances ao tipo já definido. Restier, de olhar duro, era um produtor *autoritário, pai tirano* em *Carnaval Atlântida*, ou um vigarista de classe, fumando charutos cubanos em *Treze cadeiras*

(de Franz Eichhorn, 1957). Grey, sempre magro, usando bigodinho, era o imediato ideal na comparsaria com o vilão.

Geralmente do lado dos heróis, os tipos cômicos a estes se relacionam nos traços físicos por contraste, acentuando a perfeição e a beleza do “galã” e da “mocinha”. O que vemos em tais tipos, principalmente se tomarmos como referência o padrão normativo dos heróis, são as diferenças de tamanho, idade, cor e volume, articuladas sempre num bem definido esquema de oposições binárias que destaca a estatura mediana de Oscarito, a idade avançada de Zé Trindade, a negritude afro-brasileira de Grande Otelo, a gordura de Violeta Ferraz e a



Zé Trindade em *Treze cadeiras*, de Franz Eichhorn, 1957. Foto de still do acervo da Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



magreza de Zezé Macedo. Nesse quadro, Oscarito se destacou ao desenvolver um estilo de *performance* cheio de malabarismos e trejeitos. Seu corpo é um significante total do riso provocado pela repetição e variação no movimento de algumas ações mínimas e básicas, como andar ou saltar, muitas vezes também construído em cima de incongruências de idade – como o “bebê” indecente, de fraldão, interpretando a “Marcha do neném” (de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) na boate de um transatlântico ancorado em Buenos Aires, com destino ao Rio, logo no início de *Aviso aos navegantes* – ou no viés da paródia, não só da alta cultura – o falso (sic) pintor *Picanssô*, de *Pintando o sete* (de Carlos Manga, 1960) – como também da cultura popular, o *Melvis Prestes*, de *De vento em popa* (de Carlos Manga, 1957). Típico da chanchada são as inversões de gênero, e Oscarito também se destacou nos exuberantes travestis de rumbeira – a paródia de Cucuita Carballo de *Aviso aos navegantes*, a Helena de Tróia de *Carnaval Atlântida* ou, ainda, a sátira da *socialite* Mme. Gaby em *Dois ladrões* (de Carlos Manga, 1960). Os diretores com os quais trabalhou deveriam ter hesitado muito ao enquadrá-lo, de acordo com as exigências dos roteiros, em *plano americano* ou *primeiro plano*, já que ele era, simultaneamente, um cômico do corpo, do gesto, da expressão facial e também da palavra.¹⁵ É no seu rosto que vamos encontrar os traços físicos que nos remetem à máscara do palhaço de circo, cujo sor-

riso acentua duas grandes curvas naturais, formando as linhas da tradicional boca de palhaço. Em dupla com Otelo, os dois são responsáveis por vários dos melhores momentos cômicos do cinema brasileiro. Otelo, igualmente, era um cômico do corpo e da palavra, com seu rosto bem marcado por grandes olhos, o sorriso largo e de um branco acentuado, em contraste com a negritude de sua pele, os lábios grossos que sempre *ameaçavam* um beijo, efeito cômico sustentado por uma improvável promessa de miscigenação.

Nesse esquema desenvolvido pela Atlântida, outros três tipos também funcionaram na busca de identificação com os espectadores, como o “coroa”, a “patroa” e a “empregada”. O primeiro, em geral, era um personagem oprimido em casa pela “patroa” dominadora e liberado na vida pública, supostamente confiante em si mesmo e obtendo “sucesso” com as mulheres. São os tipos caricaturais que encontraram suas melhores corporificações no ator Zé Trindade e nas atrizes Violeta Ferraz e Zezé Macedo. Na pele de Zé Trindade, o “coroa” era a quintessência do cafajeste maduro, espertalhão, veículo de muita sabedoria popular num tipo idealizado. Seu olhar e sorriso variavam da apreensão ao desapontamento para a satisfação e malícia, dependendo ou não da presença controladora da “patroa” ou da “mulher boa” – uma Renata Fronzi em *Massagista de madame* (de Victor Lima, 1958) ou Wilza

Carla em *Mulheres à vista* (de J.B. Tanko, 1959). Seu rosto não escondia as marcas da idade nem das espinhas, criando um tipo de feições rudes. O caráter cômico de Violeta Ferraz era construído pelo excesso reiterado nos penteados e acessórios como chapéus, laçarotes no cabelo, brincos, lenços amarrados e flores exageradamente grandes na lapela. Zezé Macedo tinha sua magreza ainda mais realçada por um figurino escuro e uniformes de *empregada* em linhas verticais. Seus grandes e expressivos olhos também combinavam com a boca, de lábios finos e enormes, criando uma fisionomia exótica que os grandes brincos tornavam ainda mais engraçada. Para além do visual, todos esses tipos possuíam uma sonoridade também trabalhada de acordo, seja num sotaque carregado, no próprio linguajar utilizado, ou, por exemplo, no timbre estridente e *esganiçado* de uma Zezé Macedo.

Além da Atlântida, outra produtora carioca notabilizar-se-á pela produção de chanchadas, a Herbert Richers S.A. que, associada a Sino, ou à paulista Cinedistri, consolidará a carreira de realizador de J.B. Tanko em filmes como *Sai de baixo* (1956), *Com água na boca* (1956) ou *Metido a bacana* (1957), com Grande Otelo ao lado de Ankito, ator que substituirá Oscarito em uma nova dupla.

Para um olhar de “primeiro mundo” a chanchada sempre foi pobre, baixa e vulgar nos seus títulos e narrativas, se-

gundo uma crítica que também condenava a picardia sexual, em geral sustentada por diálogos e comportamentos que revelavam preconceitos raciais e de classe. A chanchada era condenada, entre outros argumentos, porque seus enredos “não tinham pé nem cabeça”, crítica que assumia, como paradigma, o ideal de coerência narrativa e plausibilidade do cinema dominante, descartando assim uma atitude irreverente em relação ao modelo americano. O poder potencialmente subversivo inerente à dimensão carnavalizada da chanchada só foi compreendido bem mais tarde. O texto mais influente dedicado à revisão afirmativa do gênero continua sendo o ensaio seminal de Paulo Emílio Salles Gomes (1975), intitulado *Cinema brasileiro: uma trajetória no subdesenvolvimento*, que enfatizou a importância cultural da chanchada como sendo a única ligação, por mais de três décadas, entre o cinema brasileiro e o seu público. Paulo Emílio abriu o caminho definitivo para a recuperação da chanchada como assunto digno de atenção crítica. Paralelamente, a crescente popularidade da televisão transformou-a num veículo “natural” para onde migraram astros, estrelas, formas e conteúdos da chanchada. Aspectos da comicidade popular do rádio, do circo, do teatro de revista aperfeiçoados nas chanchadas transferiram-se para a televisão. A frequência com que erros de português são cometidos, a dificuldade em pronunciar palavras difíceis, estrangeiras ou não, a exploração do manancial de gírias e de

expressões idiomáticas de duplo sentido são alguns entre os inúmeros traços que hoje, entre caras e bocas, povoam algumas das atrações mais populares de nossas telas eletrônicas, da comicidade nem sempre ingênua de um “trapalhão” como Dedé Santana, passando pelo humor cáustico, demolidor e quase sempre anárquico de um *Casseta e Planeta*. Traços da chanchada, após o seu declínio, podem também ser recuperados em filmes do Cinema Novo, como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; do chamado *cinema marginal*, como em *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; ou em *O rei do baralho* (1973), de Júlio Bressane, e, ainda, na filmografia de diretores tão diferentes quanto Ivan Cardoso ou Hugo Carvana. Na década de 1990, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994), de Carla Camurati, *For all – o trampolim da vitória* (1997), de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, *O casamento de Louise* (2000) e *Celeste e Estrela* (2003), ambos de Betse de Paula, recuperam um certo clima daquelas comédias cariocas. Nos últimos quinze anos, após a publicação de importantes livros dedicados, direta ou indiretamente, à chanchada, tanto pelo viés mais histórico quanto sociológico, novas pesquisas e ensaios continuam a reavaliar sua importância para a cultura brasileira, como as de Sérgio Augusto, Rosângela de Oliveira Dias e Fatimarlei Lunardelli.¹⁶ Mais recentemente ainda, a ênfase tem recaído menos nos aspectos formais e de linguagem do gênero e mais



na riqueza de suas representações multiculturais e nas relações com o contexto maior da história brasileira do período.

A partir da crise instaurada pelo despejo de matrizes filmicas levado a cabo pelo Museu de Arte Moderna do Rio em 2002, com a conseqüente transferência de negativos para o Arquivo Nacional no Rio de Janeiro e para a Cinemateca Brasileira em São Paulo, uma nova oportunidade surge para a recuperação do que ainda existe do precioso acervo da Atlântida Cinematográfica. Não há mais tempo a perder no sentido de se tentar salvar esse material e possibilitar nosso reencontro com essas imagens e sons tão caros à nossa identidade. Conforme nos ensina

Stuart Hall, qualquer cultura nacional será sempre um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre a *nação*, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”.¹⁷ Tentar compreender da forma mais ampla o papel da chanchada no cinema brasileiro implica buscar o entendimento sobre os próprios padrões de comportamento, crenças e sistemas de valores integrantes da construção de modos de ser, sentir e pensar que constituem, no espectro mais amplo, marcas significativas de nossas identidades culturais.



Wilson Grey, Jece Valadão, Cyll Farney e Grande Otelo em *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Vanderley, 1952. Foto de still do acervo da Atlântida Cinematográfica. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

R V O
 N O T A S 

1. *Cianciata*, “discurso vano, proliisso, senza costrutto; burla, scherzo, cosa da nulla, bezzecola”. Em Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Língua Italiana*, Turim, Unione Tipográfica-Editrice Torinese, 1964, p. 108-109. Em espanhol o termo *chanza* significa “burla, broma, mentira, embuste”, conforme nos ensina J. Corominas em seu *Diccionario Crítico Etimológico da la Lengua Castellana*, Berna, Editorial Francke, 1954, p. 19. A palavra foi introduzida no catalão através do italiano no século XVII, significando *burlas*, ou seja, mentiras, *palavras increíbles*, numa tradução do Decamerão. Na língua italiana ela é tão antiga quanto a própria língua e aparece com freqüência em Dante, Petrarca e Boccaccio.
2. São comuns no cinema dos primeiros tempos narrativas em torno de personagens simplórios do interior passando por atribulações na grande cidade. Ver, por exemplo, *Rube and Mandy at Coney Island*, produção de Edwin S. Porter, 1903, com cerca de dez minutos de duração, provavelmente exibido no Rio naquela época. No final dos anos de 1980, esse filme de dez minutos fazia parte de um dos programas da mostra *Antes de Hollywood: filmes da virada do século* apresentada na Cinemateca do MAM-RJ.
3. O termo refere-se a uma série de filmes produzidos nessa época onde a conjugação música-cinema se dava numa espécie de espetáculo híbrido, com atores-cantores situados atrás da tela, sincronizando ao vivo as canções apresentadas no filme, igualmente executadas ao vivo durante as projeções. Para maiores detalhes, ver o ainda insuperável Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
4. *Ibidem*, p. 317-356.
5. *Ibidem*, p. 333-334.
6. Ver Jacques Aumont, *A estética do filme*, Campinas, Papirus, 1995, p. 259.
7. Hilda Machado, *Oscarito, Grande Otelo e la negazione dell’amore*, em Gian Luigi de Rosa, *Alle radici del cinema brasiliano*, Salerno/Pagani, Università degli Studi di Salerno/Istituto di Studi Latinoamericani, 2003, p. 73-83.
8. A primeira capa de *Cinelândia* dedicada ao cinema brasileiro saiu em seu número 8, de dezembro de 1952, com a atriz Josette Bertal, de *Amei um bicheiro* (de Jorge Ileri, 1952). A partir daí, a revista passou a dar mais espaço às produções da Atlântida, sendo que alguns filmes como *Carnaval Atlântida* e *Nem Sansão nem Dalila* chegaram a ganhar três matérias consecutivas cada um, indicando uma espécie de “reserva de espaço” regular para as produções do estúdio.
9. Para uma interpretação mais nuançada, ver João Luiz Vieira, *Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro*, em *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 41-42, maio de 1983.
10. Pela ordem: *Carnaval no fogo* (1949), *A sombra da outra* (1950) e *Aviso aos navegantes* (1950) para a Atlântida. *Sinfonia carioca* (1955) e *Depois eu conto* (1956) para a sua própria produtora.
11. Sobre o conceito de fotogenia utilizado aqui, ver a seleção de textos de Bela Balázs em Ismail Xavier (org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, p. 77-99.
12. Mais detalhes em João Luiz Vieira, *Foto de cena e chanchada: a eficácia do star-system no Brasil*, dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicação, UFRJ, 1977. Sobre a relação entre corpo e tecnologias de iluminação, fotografia, ideologia e a construção da normatividade branca, ver Richard Dyer, *White*, Londres, Routledge, 1997.
13. Há, entretanto, instabilidades na *persona* de Eliana. O padrão mais americanizado, surgido no final dos anos de 1950, pode ser alterado, por exemplo, em filmes como *Três colegas de batina* (dir. Darcy Evangelista, 1962), onde, ao lado do Trio Irakitan, ela faz uma moça simplória do interior que vem tentar a sorte na cidade grande.
14. Ver Tom Gunning, *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*, em Leo Charney & Vanessa Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 58-64.
15. *Plano americano* é um tipo de enquadramento em que o corte se dá na altura do joelho. O *primeiro plano* é aquele que emoldura a pessoa a partir da altura dos ombros.

16. Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989; Rosângela de Oliveira Dias, *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993; Fatimarlei Lunardelli, *Ô psit: o cinema popular dos Trapalhões*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1996. Na área mais ensaística, destaco as recentes contribuições de Bernadete Lyra que, numa linha teórica que privilegia a materialidade de comunicação, vem estudando a emergência do efeito humorístico nas chanchadas a partir de um duplo movimento – do próprio aparato tecnológico do cinema em conjunto com o inconsciente tecnológico do espectador – e do movimento e performance dos atores dentro do enquadramento, em geral, estático. Ver: *Visibilidade e invisibilidade nas chanchadas*, trabalho apresentado no VI Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos Cinematográficos, realizado entre os dias 4 e 7 de dezembro de 2002 na Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ). No campo da pesquisa histórica, além do já citado texto de Hilda Machado, destaco o trabalho de Mônica Kornis, *Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 50*, apresentado no simpósio temático *Imagem e história*, no XXII Simpósio Nacional de História da ANPUH (Associação Nacional de História), realizado entre os dias 27 de julho e 1º de agosto de 2003 na Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa (PB). No exterior a chanchada também encontra eco no trabalho de pesquisadores da cultura brasileira como Robert Stam, da New York University ou Lisa Shaw, da Universidade de Leeds, Inglaterra.
17. Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, PD&A, 2002, p. 50-51.

R E S U M O

Este artigo faz uma revisão da importância e do significado da chanchada carioca na construção de um cinema verdadeiramente popular brasileiro. Enfoca os estilos, fases e a consolidação de um *star-system* (estrelismo) pioneiro no Brasil a partir da tipificação de um grupo de atores e atrizes, e a construção de um *corpo popular* e a identificação com o público.

A B S T R A C T

This article reviews the importance and the meaning of the movie-picture trend in the city of Rio de Janeiro called *chanchada* in the construction of a truly popular movie industry in Brazil. It focuses the styles, the different phases and the consolidation of a pioneer star-system in Brazil based on a particular kind of actors' group and actresses, and their identification with the public.



Fabrizio Felice

Técnico em preservação de películas cinematográficas da
Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional.

O Todo pela Parte

Desde setembro de 2002
o Arquivo Nacional guarda em seus depósitos o



acervo de películas da Atlântida Cinematográfica, um lote que contém, além de importantes e consagrados títulos de ficção, quatro séries de cinejornais produzidos pela empresa ao longo de mais de trinta anos.

Comumente associada à realização de comédias musicais, a Atlântida, já no ano de sua fundação, em 1941, iniciou a produção de *Atualidades Atlântida*, sua primeira série de cinejornais. Outros noticiários foram lançados durante as décadas de 1940 e 1950, como o *Notícias da Semana*, o *Jornal da Tela* (mais tarde *Cineatualidades*) e o *Esporte na Tela*.

Essas séries tiveram durações diferentes e simultâneas, sendo que os últimos cinejornais da empresa que chegaram às telas datam de 1987.

O histórico de armazenamento e preservação do acervo de cinejornais da Atlântida se assemelha em muitos aspectos ao ocorrido com outras coleções de cinejornais de diferentes produtoras. Dos materiais existentes no acervo atual, o número de rolos de negativos de imagem é expressivamente superior à quantidade de rolos de negativos de som, superando também a pequena quantidade de materiais negativos duplicados (internegativos, contratipos) ou materiais positivos (masteres e cópias). Uma maior porcentagem do acervo

corresponde à produção mais recente, realizada nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Da produção dos primeiros anos, na década de 1940, não resta nenhum rolo, pois os cinejornais eram realizados com películas de suporte de nitrato, um material potencialmente inflamável, e grande parte foi destruída por um incêndio ocorrido na empresa, no ano de 1951.

Os materiais que chegaram até os nossos dias são películas com suporte de acetato, que apresentam um conjunto de complicações inerentes às características físico-químicas desse material. Se, por um lado, com a utilização desse suporte, estabelecida a partir dos anos de 1950, conseguiu-se afastar o perigo da autocombustão, as películas com base de acetato de celulose demonstraram, ao longo das últimas décadas, a capacidade de desenvolver um processo de deterioração, a partir da liberação do ácido acético, que tem como conseqüências graves desde a deformação do suporte até a perda da emulsão, passando por outros problemas de difícil reparo.

Se o armazenamento desse tipo de película não obedecer a minuciosos cuidados de preservação, que envolvem sobretudo o controle da estabilidade dos índices de temperatura e umidade relativa do ar no ambiente de guarda, o suporte de acetato entra nesse processo de deterioração que, uma vez iniciado, pode ser controlado, a fim de evitar danos

maiores, mas nunca interrompido.

Grande parte do acervo de cinejornais da Atlântida apresenta os resultados dessa deterioração do suporte. A *síndrome do vinagre*, como é conhecido esse processo, em razão do forte cheiro de vinagre exalado pelo filme, só é menor em porcentagem nos rolos dos cinejornais mais recentes, principalmente aqueles da década de 1980. O pequeno acervo dos anos de 1950 e grande parte dos cinejornais dos anos de 1960 e 1970 – e uma parte significativamente menor dos da década de 1980 – já apresentam sinais de deterioração oriundos da *síndrome do vinagre*, ora menos graves, apenas o forte odor de vinagre, sinalizando que o processo já começou, ora mais preocupantes, como o encolhimento, a desplastificação, a cristalização e hidrólise.

Somados a esses problemas de estado de conservação dos materiais existem outros, de ordem da informação sobre o conteúdo do acervo, que dificultam não apenas o modo como os rolos serão agrupados e ordenados topograficamente, mas tornam um desafio o posterior trabalho mais aprofundado de catalogação desses cinejornais. Os rolos das reportagens, ainda que muitos venham acompanhados de indicações sobre a série de cinejornal a qual pertenciam e em que data (ano e semana) foram exibidos, apresentam inúmeras lacunas de informação. Os negativos de imagem de muitas reportagens não possuem os



seus correspondentes em negativo de som e o contrário também ocorre. Encontrar uma edição completa, tal qual foi montada para exibição à época, é tarefa impossível, pois era prática rotineira desmembrar a matriz de uma edição para que certas reportagens fossem utilizadas em outro cinejornal, pertencente a outra série. Outro fator que contribuía para a fragmentação de uma edição completa eram as solicitações de pesquisadores ou produtoras, que adquiriam duplicações apenas dos trechos com as imagens e conteúdos que lhes interessavam. Com o uso constante de muitas imagens, sobretudo aquelas relativas ao futebol e aos acontecimentos políticos brasileiros, os rolos de reportagem iam, muitas ve-

zes, perdendo a referência que pudesse indicar a qual edição de cinejornal primeiramente pertenceram, ou então, perdiam também a referência do título da matéria ou mesmo partes da matéria.

No último ano em que esteve depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o acervo de cinejornais da Atlântida – e não somente este acervo – foi beneficiado pelo trabalho desenvolvido por pesquisadores, revisores e técnicos da instituição para o projeto Diagnóstico do Cinema Brasileiro, realizado a partir do primeiro semestre de 2001, em conjunto com a Cinemateca Brasileira, sediada em São Paulo. Para um acervo notadamente in-



João Goulart e Juscelino Kubitschek em imagem do cinejornal *Notícias da Semana*, de 1959. Arquivo Nacional.

completo, de informações insuficientes sobre seu conteúdo e com um grande percentual de rolos em estado de deterioração, o trabalho foi de grande valia, pois resultou num levantamento de dados sobre as características físicas de cada rolo, indicando qual o tipo de material (negativo de imagem, negativo de som, cópia combinada etc.), sua cromia (preto e branco ou colorido) e sua metragem, além de relacioná-los aos cinejornais (nome da série e data) a que pertenceram originalmente. E, tão importante e bem mais urgente, foi atribuído a cada rolo um grau técnico indicativo de seu estado de conservação, o que possibilitaria uma separação mais precisa, em diferentes ambientes de guarda, dos materiais em bom esta-

do daqueles que já haviam entrado em processo de deterioração.

Com a decisão da diretoria do Museu de Arte Moderna de que sua Cinemateca não seria mais depositária das matrizes de filmes, alegando diversas limitações técnicas de suas instalações, o acervo da Atlântida foi transferido para um depósito nas dependências do Arquivo Nacional. Em virtude do processo de transferência, em que as latas ficaram agrupadas em sacos, esperando a data de transporte, fora dos ambientes climatizados, e ao chegarem ao Arquivo Nacional foram, em caráter emergencial, indiscriminadamente armazenadas num mesmo depósito, o acervo de cinejornais da Atlântida teve de ser novamente inventariado. O levantamento de informações



Vinheta de abertura do cinejornal *Atualidades Atlântida*, 1984. Arquivo Nacional.

que vem sendo realizado assemelha-se ao efetuado na Cinemateca do MAM, mas, desta vez, existe a preocupação mais urgente de se separar os filmes que estão com a *síndrome do vinagre* daqueles que se encontram em bom estado ou apresentam outros problemas de deterioração, e, simultaneamente a essa separação, agrupar os rolos pelas séries correspondentes e dispor as latas nas estantes em ordem cronológica.

Com o relatório completo a respeito do estado de conservação de cada rolo e com uma noção mais precisa do quê e do quanto ainda existe de cada série de cinejornal, poderá se discutir qual o melhor método de trabalho a fim de *reconstituir* o conjunto de cinejornais, primeiro passo para uma catalogação mais aprofundada, e se pensar uma estratégia de restauração para o acervo, que, sendo considerada por muitos a medida mais urgente, é também a mais dispendiosa, e por isso, num quadro de recursos financeiros restritos, exige grande competência e atenção a diversos pormenores técnicos.

Conscientes de que estamos, em razão da natureza e do histórico desse acervo, diante de um quebra-cabeça impossível de se completar e com muitas peças irreconhecíveis ou mesmo que não se encaixam, as condições de preservação estabelecidas para os ambientes de guarda merecem atenção permanente, por meio de procedimentos que vão desde a

garantia de estabilidade da temperatura e umidade do ar nos depósitos até o manuseio cuidadoso das películas.

Ainda que alguns cinejornais venham a ser de alguma forma reconstituídos à sua edição original e outros venham a ser restaurados – e esses são sempre os objetivos mais divulgados, apoiados e cobrados por algumas pessoas de dentro e de fora das instituições de guarda –, a preservação torna-se prioritária, pois permite cuidados imediatos com o acervo que terão ressonância no futuro.

Diante de um conjunto de filmes fragmentado, que não dispõe de muitos documentos que tragam informações mais precisas a respeito de seus conteúdos, e que tem grande parte de seus rolos em mau estado, cada material, cada fragmento, cada imagem, mesmo que considerados como partes, passam a representar um todo que é o acervo atual de cinejornais da Atlântida. Todos os objetivos de utilização deste acervo, sua catalogação, a restauração de alguns títulos ou a sua disponibilização para a pesquisa, orbitam em torno dessa questão central que é a sua preservação. Conhecendo a fundo seu estado atual e suas necessidades específicas, podemos proceder com uma metodologia mais adequada quanto à sua preservação e aproveitar melhor a riqueza de informações que um acervo de filmes tem a oferecer – informações de diversas ordens: históricas, estéticas, técnicas e o que mais se desejar procurar nele.



R E S U M O

Descrição do estado físico atual do acervo de cinejornais da Atlântida Cinematográfica, com um histórico das condições de armazenamento deste acervo, desde seus últimos meses na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro até sua chegada ao Arquivo Nacional, e breve descrição do trabalho de organização dos cinejornais que vem sendo realizado.

A B S T R A C T

This article describes the present physical conditions of the newsreel collection from *Atlântida Cinematográfica* as well as a historical of its storage since the last months in the *Cinemateca* of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro until its arrival in the National Archives of Brazil. It also gives a concise description of the organization work that has been accomplished.



Marcus Vinicius Pereira Alves
Supervisor da Área de Documentos
Sonoros e Imagens em Movimento do Arquivo Nacional.

Uma Proposta de Tratamento do Acervo César Nunes

INTRODUÇÃO

A história recente assistiu à incorporação de novos materiais à memória coletiva e à ampliação da noção de documento, afastando-se cada vez mais da idéia do documento escrito como registro principal. Essa visão ampliada teve como base as propostas dos fundadores da revista dos *Annales*, que pregavam a incorporação aos estudos históricos de outras formas de registro: "Há que tomar a palavra documento no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira."¹ A fotografia e posteriormente o cinema vêm possibilitar essa ampliação do campo de estudos, trazendo



do novas possibilidades de análise e interpretação, na medida em que o discurso subjacente da imagem nem sempre é claro. Na verdade, ele é mais eficiente quando mais bem ocultado.

A utilização de recursos técnicos como montagem, enquadramento ou música, pelo autor/produtor predispõe o espectador a criar empatia com determinados personagens ou eventos, afastando-o de outros. Dessa forma, constrói-se um *discurso*² adicionando às imagens o que for favorável e retirando aquilo que não se enquadre no objetivo pretendido. A narrativa, como um fio condutor, dá o tom desejado de envolvimento e da importância do evento. Assim, esse discurso

não verbal passa quase despercebido,⁵ levando à ilusão de que as imagens refletem os fatos *tais como realmente ocorreram*.

Aiçor César Nunes nasceu em 1920 em Santa Maria Madalena, no Rio de Janeiro. Começou a trabalhar como auxiliar de oficina no jornal *Tribuna de Petrópolis* em 1935. Em 1938 tornou-se repórter de polícia, passando depois a colunista político, repórter e redator do *Jornal de Petrópolis*, fundador do jornal político *O Momento*, redator-chefe do *Jornal de Petrópolis* e diretor responsável do *Diário de Petrópolis*. Radialista e produtor cinematográfico, iniciou em 1940 a *Produções Cinematográficas César Nunes Ltda.*, editora de jornais cinematográficos e documentários. A empresa permaneceria em atividade até a década de 1980, cobrindo eventos políticos, sociais e culturais do estado do Rio de Janeiro, em especial de Petrópolis e Niterói e, em menor número, de Duque de Caxias e Nova Iguaçu, entre outros municípios fluminenses.

O acervo César Nunes foi doado ao Arquivo Nacional em 1989 pela Associação Cultural do Arquivo Nacional (ACAN), que o adquiriu de seu proprietário, Paulo Nunes – filho e herdeiro do produtor César Nunes e também cinegrafista bastante freqüente nas reportagens, em especial aquelas que tinham como palco a cidade de Petrópolis. Por suas características, está armazenado na Área de Documentos Sonoros e de Imagens em

Movimento, da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional.

O ACERVO



o contrário dos filmes da Agência Nacional, que chegaram ao Arquivo, em sua maior parte, em cópias combinadas (imagem e som) devidamente montadas, com cartelas de abertura e título – o que facilitava em muito a tarefa de identificação e catalogação do material –, o acervo César Nunes encontrava-se em situação de completo caos, exigindo um trabalho cuidadoso de identificação e montagem de forma a recuperar sua integridade.

Distribuídos em 758 latas metálicas, estavam 2.436 pequenos rolinhos, cada um contendo uma reportagem de, em média, um a dois minutos, mais da metade em negativos de imagem (1.618), uma boa parte de negativos de som (494) dispersos separadamente, muito poucas cópias positivas (171) e algum material de trabalho – os chamados copiões (153). Alguns rolinhos contêm cartelas com aberturas textuais, o que nem sempre é garantia de uma fácil identificação – uma cartela contendo, por exemplo, o texto “Realidade de uma campanha” (L.59 F.06/ Geremias Fontes) não é muito esclarecedora. Grande parte deles não contém qualquer texto. Essas 758 latas médias de metal, com a transferência do acervo, se transformaram em 452 estojos grandes de poliuretano, material mais

apropriado, na época, para o acondicionamento de películas. No processo de transferência foram inscritas em cada rolinho indicações de procedência (número da lata metálica e da reportagem) e, eventualmente, o título copiado das cartelas de abertura. Essa foi a situação encontrada quando iniciamos o tratamento do material.

Identificar negativos de imagem não é uma tarefa fácil. Se as imagens são precedidas de um texto de abertura já é uma ajuda fundamental para nos situarmos naquilo de que estamos tratando. Uma cartela contendo o texto "Visitando municípios fluminenses" (L.06 F.05/Celso Peçanha) nos dá poucas pistas, mas já sabemos que é sobre alguém, possivelmente um governador, percorrendo municípios no estado do Rio. Uma reportagem sem qualquer texto de abertura é uma dificuldade a mais. Colocar um ne-

gativo para ser visto numa moviola requer cuidados especiais, na verdade é um procedimento a ser adotado apenas na falta de uma opção melhor. Qualquer mínimo arranhão ou marca de dedos torna-se um dano irreversível e vai gerar cópias arranhadas e marcadas. No caso específico, não havia como proceder à identificação sem passar pela moviola. Por certo esses cuidados devem ser tomados em relação a qualquer material arquivístico, que precisa ser manipulado sempre com luvas apropriadas, mas nos negativos a atenção tem de ser redobrada. Por isso a importância de se limpar os equipamentos (moviola, mesa de revisão) a serem utilizados, antes do início dos trabalhos de identificação.

O primeiro tratamento passa pela conservação. Uma breve passagem pela mesa de revisão possibilita saber o estado em que se encontra a película: se



Revista da Tela, acervo Cesar Nunes. Arquivo Nacional.

contém rasgos, emendas desfeitas, sujidades, restos de adesivos aderidos... A reconstituição dos rasgos e emendas é feita em coladeira, equipamento próprio para isso que utiliza cola especial (usada na reconstituição dos negativos) ou fita adesiva especial de alta transparência (para as cópias). Restos de adesivo podem ser retirados com produtos químicos que requerem extremos cuidados na manipulação, dada a sua alta toxicidade. Nesse caso, utilizam-se, além das luvas, máscaras especiais para evitar o contato respiratório. Uma tira de película transparente (*ponta*) é colocada sempre no início de cada reportagem para proteger o filme. Procura-se também separar as reportagens que iniciaram um processo de degradação, filmes que estejam exalando ácido acético (um forte odor de vinagre, facilmente perceptível) – resultado da perda de estabilidade do

suporte (acetato) – e que possam contaminar os demais. Essas películas são acondicionadas em estojos à parte no depósito. As fichas correspondentes também são separadas de modo a que sejam rapidamente recuperadas, caso se torne possível o tratamento desse material. Após esses procedimentos, inicia-se a fase de identificação.

Identificação

A experiência no tratamento do acervo César Nunes demonstrou que as reportagens tendem a girar em torno dos prefeitos ou dos governadores presentes. Assim, o procedimento de identificação, sobretudo quando inexistente o auxílio da locução, começa com a tentativa de verificar se algum destes está presente. A identificação do governante leva de imediato ao estabelecimento das datas-limite em que a reportagem teria sido feita.



Governador Geremias Fontes e ministro Mário Andreazza. *Correio da Manhã*, Arquivo Nacional.

A identificação do círculo de autoridades (secretários, políticos etc.) e as imagens exibidas (cortando uma fita, participando de uma reunião, assinando documento etc.) vão oferecer pistas sobre o evento. Muitas vezes uma imagem, como um prefeito assinando um documento, é muito pouco esclarecedora; o que vai possibilitar de fato a identificação pode ser um detalhe de pouca relevância no contexto da matéria. Por exemplo, a esposa do prefeito na ocasião da assinatura é presenteada com um ramalhete de flores. Esse detalhe, visto nas imagens e citado num dos diversos roteiros, é que pode se tornar um elemento diferenciador. Se localizado um roteiro com a mesma temática (tal prefeito assinando documento), mas acrescido desse detalhe, resta apenas verificar se a seqüência das imagens confere com a descrição. Por vezes, são as faixas e placas, vistas mesmo que de relance, que oferecem a chave para se desvendar a situação.

Os roteiros do acervo César Nunes, quando localizados, tornaram-se fundamentais na tarefa de identificação. Inicialmente dispersos, foram organizados por Ana Maria Brandão, que, dentro da proposta de partir das autoridades retratadas ou, na falta destas, das localidades, fez, sempre que possível, o cruzamento de ambas. Incluem um título, em geral correspondente à cartela que dá título à reportagem, a descrição da ação, o local, as autoridades e personagens pre-

sentes, muitas vezes até com excessivo destaque para figuras de pouca expressão (como empresários locais, colunistas sociais etc.), tornando a narração uma leitura infundável de nomes que parecem fazer questão de se verem incluídos, talvez como forma de projeção no âmbito de seu município. Anotações manuscritas são vistas como recados do produtor para o locutor dando ênfase em alguma determinada palavra, mandando suprimir outra, ou fazendo até observações irônicas a respeito do próprio conteúdo das reportagens. Ocorrem também indicações da data em que a matéria foi filmada ou se esta foi selecionada para entrar no cinejornal *Revista da Tela*, produto final da empresa César Nunes Produções. Versões não utilizadas dos roteiros contendo correções do texto antes da edição final também são encontradas.

A situação ideal é quando nos deparamos não com o roteiro de uma reportagem específica, mas com o roteiro de um cinejornal completo. Nele estão reunidos todos os roteiros individuais completos, na ordem em que foram montados originalmente. É a partir desses roteiros que estamos fazendo a remontagem do cinejornal *Revista da Tela*. Reunindo as reportagens (negativos de imagens e respectivas narrações) aos roteiros, é possível (quando há indicações no roteiro que possibilitem) recuperar, uma a uma, as reportagens que compunham o cinejornal. Remontando-as na forma em que se apresentavam, podemos ter uma



visão da linguagem veiculada (do *discurso*), além da narração propriamente dita. A distribuição das matérias – as primeiras dando destaque à política ou às atividades dos governantes, e as finais abordando temas como esporte ou amenidades – é bastante próxima ao estilo dos cinejornais da Agência Nacional, com a qual parecia, inclusive, haver um intercâmbio, visto que cópias das reportagens, e mesmo de cinejornais inteiros da Agência Nacional, foram localizadas em meio ao acervo César Nunes.

Grande parte das reportagens não possui qualquer roteiro que auxilie a sua identificação. Se não tiver sido também localizada a banda sonora correspondente (negativo de som), a identificação deverá ser feita apenas pelas imagens. Neste caso, o primeiro passo é tentar localizar a autoridade maior presente. Isso exigiu um esforço de pesquisa, visto que figuras como prefeitos de pequenos e médios municípios não costumam ser figuras familiares fora de suas áreas de atuação, principalmente em se tratando de governos ocorridos há décadas. Assim, foi necessário fazer um le-

vantamento das imagens dos diversos prefeitos ou secretários de governo dos principais municípios retratados: Petrópolis, Niterói, Duque de Caxias e Nova Iguaçu, nessa ordem. Esse levantamento teve como base o acervo de fotos do jornal *Correio da Manhã*. Identificada a autoridade, tenta-se compreender a ação, o evento que está sendo coberto. Nesse caso, sem roteiro e sem o som, qualquer texto, por menor que seja, observado mesmo que rapidamente em uma faixa ou nos dizeres de uma placa, torna-se de fundamental importância. Assim, o trabalho de identificação passa a ser um jogo de descobertas e deduções a partir de poucos fragmentos de imagens vistas em negativo. Obras de referência como o *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, publicado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), e a publicação *Nosso Século*, com seu conteúdo de imagens, são ferramentas constantes de pesquisa.

A identificação vai resultar numa ficha descritiva, como se vê a seguir, cujos campos correspondentes são:

(NK) César Nunes: Lata 397 F.03/F.04

(Benemérito da UFF)

Governador Raimundo Padilha participa de jantar na reitoria da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, e recebe o título de "Grande Benemérito da UFF". Presença do chefe da Casa Civil Mário Gliosci, do reitor Jorge Emanuel Ferreira Barbosa, do jornalista Raimundo Meireles Padilha, do dr. José Francisco Borges de Campos e de D. Antônio de Almeida Moraes. Data: (1971-1975).

(sn-x/sn-y) p&b 132 pés/1'28" Roteiro (0305)

Obs: Título atribuído pelo roteiro

- A indicação do *fundo* e o *código* referente a este, estabelecido pelo *Guia de Fundos do Arquivo Nacional*. No caso do acervo César Nunes, este código é NK.
- A *localização física* da reportagem, de forma que possa ser rapidamente recuperada. Ex: L.397 F.03/F.04, indicando que ela pode ser encontrada na lata 397, filmes 03 e 04, sendo um negativo de imagem (sn-x) e outro negativo de som (sn-y). Onde se lê "lata", leia-se estojo, pois os filmes foram transferidos mas permaneceu a denominação.
- *Título* da reportagem como se apresenta na película (pode, às vezes, ser diferente do título do roteiro). Na falta deste, e tendo sido localizado o roteiro, optou-se pela utilização do título do roteiro, acrescentando-se colchetes para indicar a atribuição. É o caso do exemplo exposto – (Benemérito da UFF).
- A *descrição do conteúdo* da matéria dando destaque à figura do governador e/ou prefeito (já preparando para o passo seguinte, o da organização), e a seguir a ação que se desenrola, assim como as presenças citadas na narração.
- A *data* ou *datas-limite*, procurando a maior precisão possível.
- A *caracterização do material*, indicando se se trata de um negativo de imagem (sn-x), de um negativo de som (sn-y), de uma cópia combinada (sp-z), de

um copião, ou seja, uma montagem não definitiva, espécie de ensaio do produto final (sp-x), ou de um contratipo, negativo produzido a partir de uma matriz positiva (sn-z). A indicação sobre se o material é em preto e branco ou colorido e as suas dimensões, constando aí o tempo e a metragem em pés.

- A indicação do *roteiro*, caso este tenha sido localizado. Se a reportagem pertencer a um cinejornal *Revista da Tela* (em geral todas pertencem) *que tenha sido localizado*, a indicação deste cinejornal também entrará nesse campo. No exemplo apenas o roteiro foi localizado. É indicada a sua numeração correspondente (0305) caso seja necessária sua recuperação.
- No final, um campo de *observações*, no qual outras considerações relevantes são acrescentadas.

Montagem dos cinejornais

As fichas, inicialmente organizadas pela numeração correspondente à localização física dos estojos e dos filmes (reportagens) neles armazenados (ex: L.01/F.01, L.01/F.02, L.01/F.03...), são, após o término da identificação, arranjadas de acordo com as autoridades e/ou as localidades identificadas. A idéia é tornar mais fácil o cruzamento com os roteiros (que também estão assim organizados), de maneira a se proceder ao cruzamento destes com as imagens, completando assim a sua identificação e ajudando a



localizar os roteiros que faltam. Partindo do material mais antigo para o mais recente, organizamos as fichas na seguinte ordem:

Governadores

Amaral Peixoto (1951-1954)
 Miguel Couto Filho (1954-1958)
 Togo de Barros (1958-1959)
 Roberto Silveira (1959-1961)
 Celso Peçanha (1961-1962)
 Carvalho Janotti (1962-1963)
 Badger Silveira (1963-1964)
 Paulo Torres (1964-1967)
 Geremias Fontes (1967-1971)
 Raimundo Padilha (1971-1975)
 Faria Lima (1975-1979)
 Chagas Freitas (GB: 1971-1975/Est. do Rio: 1979-1983)
 Leonel Brizola (1983-1987)

Municípios

Angra dos Reis
 Campo Grande
 Duque de Caxias
 Prefeito Carlos Marciano de Medeiros
 Renato Moreira da Fonseca
 Macaé
 Miguel Pereira
 Niterói
 Prefeito Moreira Franco
 Nova Friburgo
 Nova Iguaçu
 Prefeito Joaquim de Freitas
 Petrópolis
 Diversos
 Prefeito Cordolino Ambrósio (1950-1955)
 Prefeito Nelson de Sá Earp (1959-1963)

Prefeito Flávio Castrioto (1955-1959);
 (1963-1966)
 Prefeito Ayres da Motta (1966-1967)
 Prefeito Paulo Gratacós (1967-1969)
 Prefeito João Caldara (1971-1973)
 Prefeito Paulo Rattes (1969-1971);
 (1973-1977); (1/2/1983-23/11/1983);
 (1984-1985)
 Prefeito Jamil Sabrá (1977-1980);
 (1981-1983)
 Prefeito Bianor Esteves (1980-1981)

Rio de Janeiro

Diversos

Governador Carlos Lacerda

São Fidélis

São João de Meriti

Sapucaia

Teresópolis

Três Rios

Valença

Volta Redonda

Estados

Amazonas
 Bahia
 Brasília
 Ceará
 Espírito Santo
 Minas Gerais
 Pará
 Paraná
 Rio Grande do Sul

Presidentes

Getúlio Vargas
 Juscelino Kubitschek
 João Goulart
 Costa e Silva

Garrastazú Médico
Ernesto Geisel
João Figueiredo

Revista da Tela

Diversos (nacionais)
Diversos (internacionais)
Filmetes institucionais
Publicitários
Sobras e copiões
16 mm
Super-8
Deteriorados (filmes separados do conjunto devido à degradação)

No caso dos governadores, além da organização pelo nome utilizou-se também a referência aos municípios (ex: Faria Lima em Nova Iguaçu; Faria Lima em Campos), de forma a detalhar ao máximo, facilitando assim a recuperação do roteiro e a montagem das reportagens.

Feita a reorganização das fichas, passamos às películas. Como havia uma quantidade razoável de roteiros do cinejornal *Revista da Tela*, relacionando em cada um deles uma série de reportagens, e como uma boa parte delas havia sido identificada, bastava reuni-las e remontar de acordo com a seqüência estabelecida no roteiro. Como exemplo, podemos citar:

Revista da Tela 233 X 77

Semana do Meio Ambiente: Instalou-se em Niterói o Conselho de Defesa do Meio Ambiente, cerimônia presidida pelo prefeito Moreira Franco. L.575/F.03/L.577 F.04

Faria Lima em Campos: Faria Lima governa de Campos nas comemorações do tricentenário. A primeira visita foi à Usina Termelétrica... L.649 F.02/F.03

Ballet é cultura: O jornalista Tito Santos apresentou a abertura, na cidade de Petrópolis, do sétimo festival de ballet... L.650 F.03/F.04

Preciosidades inglesas: Em Londres, Inglaterra, a Companhia de ourives apresenta exposição anual... L.405 F.08;L.708 F.05/F.06

Medalha do mérito d. João VI: No salão nobre do Liceu Literário Português realiza-se a entrega de medalhas... L.576 F.01/ 577 F.05

Lição de otimismo: O que vamos assistir agora é uma demonstração de otimismo e de força de vontade... L.808 F.02 (16 mm)

Cada um dos itens anteriores refere-se a uma reportagem de, em média, um a dois minutos e com endereços diferentes. Por exemplo, a reportagem "Semana do Meio Ambiente" tem o seu negativo de imagem (sn-x) no estojo 575, filme 03. O som correspondente está no estojo 577, filme 04. No caso da reportagem "Preciosidades inglesas", além do negativo de imagem e de som, consta também, no estojo 405, filme 08, uma cópia positiva.

A fase em que nos encontramos atualmente é a de remontagem do cinejornal *Revista da Tela*. Os filmes, em pequenos



rolinhos individuais, são reunidos e, após uma nova conferência para se colocar as *pontas* e corrigir eventuais danos, são emendados seqüencialmente de acordo com o roteiro, reconstituindo-se assim o cinejornal na sua forma integral. As emendas são feitas utilizando-se uma cola especial, e com o cuidado para que o enquadramento da imagem não fique prejudicado. Podem existir algumas lacunas como reportagens que não foram localizadas ou aquelas cujo negativo de imagem foi localizado, mas não o negativo de som correspondente – o que não inviabiliza o resultado final, que é aproximar ao máximo o cinejornal da maneira como se apresentava originalmente. Às vezes, de um cinejornal de cinco reportagens, só uma ou duas foram localizadas. Nesse caso, optou-se até pela junção ao cinejornal seguinte ou ao anterior, fazendo-se sempre a devida menção nos instrumentos. Esse procedimento é feito em cima dos negativos de imagem. No caso dos negativos de som, evitamos fazer a montagem destes no momento, uma vez que, para fazê-la, necessitaríamos de um equipamento, do qual não dispomos, que possibilitaria sincronizar o som com as imagens de modo a que a narrativa correspondesse às imagens que estão sendo exibidas, sem discrepâncias. Dessa maneira, as películas correspondentes ao negativo de som estão sendo também separadas e montadas na seqüência do cinejornal, porém sem emendas.



Eleição da mais bela bancária. Caxias, Governo Marciano de Medeiros.



Durante o processo de identificação localizamos também diversos trechos de reportagens que não tinham sido aproveitados na edição final. São as chamadas *sobras*. Muitas vezes as imagens correspondentes às sobras excedem as da própria reportagem, o que é compreensível, visto que é costume se tentar registrar o máximo possível para depois selecionar o que pode ser aproveitado, na fase de edição do material. Diversos critérios contribuem para que determinadas imagens sejam excluídas, mas costumam pesar mais a relevância destas no contexto da reportagem, o tempo do cinejornal, ou a qualidade (imagens fora de foco, câmera balançando etc). Critérios particulares da produção também podem pesar numa decisão. No nosso caso, consideramos tais registros de grande valor, não só por extrapolarem os padrões (estéticos ou particulares) da

produção, mas pelo registro histórico em si. Portanto, localizadas essas sobras, e identificadas como pertencentes a uma ou mais reportagens de um cinejornal, tratamos de acrescentar tais imagens ao final da seqüência de reportagens, de modo a que não haja quebra na disposição das matérias. Acrescentadas ao final, essas imagens funcionam como um complemento ao que foi apresentado.

Constatamos que algumas reportagens tiveram trechos, às vezes cenas completas, retirados para serem incluídos em documentários ou mesmo em outras reportagens. Era costume assinalar, em uma *ponta* emendada à reportagem, que determinado trecho havia sido retirado. Nos casos em que tais trechos não puderam retornar aos seus locais de origem, as *pontas* foram mantidas. Da mesma maneira as informações também fo-



Detalhe do fotograma "Eleição da mais bela bancária". Arquivo Nacional.

ram transferidas para as fichas correspondentes. Em geral, nos trechos das cenas retiradas existe uma emenda solta que deve ser refeita. Um exemplo pode ser visto na reportagem “Loterj” (L.646 F.05) em que numa *ponta* consta a inscrição: “Foram retirados da imagem da Loterj os trechos de esportes feitos no (estádio) Cêlio de Barros para entrar no documentário Esporte e Cultura em 24/9/77”. Essa *ponta* original foi mantida no cinejornal reconstituído. Consideramos que a manutenção dessas informações na montagem contribui para reconstituir

também as alterações promovidas pela produção, que montava e remontava os filmes de acordo com as necessidades do momento. A propósito, as *sobras* dessas cenas retiradas foram localizadas e incluídas ao final do rolo. Outras *pontas* mantidas são as marcações originais de luz (quando em película) destinadas ao trabalho em laboratório ou as sinalizações (também sobre película) para a entrada do som correspondente, nesse caso denominadas *starts*. São trechos curtos que em nada alteram o resultado final.



Desastre de helicóptero que vitimou o governador Roberto Silveira, em fevereiro de 1961. Correio da Manhã, Arquivo Nacional.



Superada a fase da remontagem da *Revista da Tela*, pretendemos iniciar a montagem dos rolos de filmes restantes, de acordo com a ordenação das fichas descritivas. Diferente da etapa anterior (por isso chamada de *remontagem*), em que se procurou recompor a apresentação original do cinejornal através de seus roteiros, esta é uma montagem artificial, pois não temos como saber a disposição original das reportagens. Não dispomos dos roteiros dos cinejornais em que essas matérias se inseriam e a sequência em que se apresentavam. Apenas, quando muito, de roteiros de reportagens individuais. Iniciando pelos governadores e depois pelos municípios com seus respectivos prefeitos, a opção é pela ordenação cronológica de maneira a que possamos acompanhar visualmente a trajetória de cada um, as transformações internas de governo, a atuação de secretários, as transformações urbanísticas por que passam os municípios fluminenses (e a cidade do Rio e Janeiro após a fusão) etc., dos anos de 1950 até

a década de 1980. Um vasto e rico material que se oferece à pesquisa de imagens para o futuro.

Ao término dessa montagem, os filmes estarão prontos para iniciar um novo processo, agora de copiagem, o que deverá ser feito em laboratório especializado, sempre com o acompanhamento de técnicos do Arquivo Nacional. De posse das cópias sonorizadas, positivas, podemos dar início à telecinagem – conversão das imagens em película para vídeo –, de forma que sejam disponibilizadas à pesquisa e à reprodução. Os rolos de filmes montados possibilitam também a elaboração do catálogo, nos moldes do já existente para a Agência Nacional, ou seja, cada planilha da base de dados correspondendo a um cinejornal, ou a um conjunto de reportagens, contendo descrição das mesmas, dimensões, estado de conservação etc. Telecinagem feita, catálogo pronto, um novo acervo se abre para todos aqueles interessados em cinema, em jornalismo, em história, enfim.

N

O

T

A

S

1. Jacques Le Goff, Documento/Monumento, em *História e memória*, Trad. Bernardo Leitão et. al. 4. ed. Campinas, Unicamp, 1996, p. 540.
2. Jean-Claude Bernadet e Alcides Freire Ramos, *Cinema e história do Brasil*, São Paulo, Contexto, 1988.
3. Tania C. Clemente de Souza, Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal, *Revista eletrônica Ciberlegenda*, n. 1, Universidade Federal Fluminense, 1998.

R E S U M O

Com o objetivo de disponibilizar aos estudiosos de cinema, jornalismo e história fontes alternativas para a história do Rio de Janeiro no período de 1950 a 1980, o Arquivo Nacional iniciou o tratamento do acervo César Nunes, composto de cinejornais, documentários e filmes publicitários. A experiência de tratamento deste acervo resultará em um catálogo que colocará à disposição dos interessados novas fontes de pesquisa para análise da imagem e da historiografia fluminense.

A B S T R A C T

The National Archives of Brazil have begun the organization of the collection belonged to César Nunes, which includes an assemblage of newsreels, documentaries and advertising films. This work will result in a publication of a catalog that will be available to all the researchers interested in new sources on motion-pictures, journalism and others documents covering the history of the state of Rio de Janeiro from 1950 to 1980.



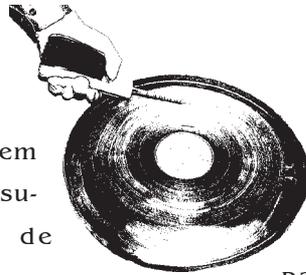
João Sócrates de Oliveira

Diretor técnico do Centro de Conservação J. Paul Getty Jr. do British Film Institute e professor do Programa de Capacitação Profissional "European Archimedia".
Integra a Comissão Técnica European Broadcast Union (EBU).

Trabalhando com Filmes de Segurança Deteriorados

Durante os últimos cem anos, os filmes em suporte de nitrato de celulose foram a prioridade para a preservação/restauração de filmes. Desenvolvemos métodos e equipamentos para nos ocupar dos filmes encolhidos, incluindo coladeiras, máquinas de limpeza etc. Aprendemos a respeitar o nitrato e sua inflamabilidade porque a não observância das regras de segurança, especialmente no que diz respeito aos riscos de incêndio, deu lugar a conseqüências trágicas.

No final dos anos de 1940, o suporte de nitrato de celulose começou a ser substituído por triacetato de celulose. Mais recentemente foi detectada a decomposição da película de segurança, e os arqui-



vistas de filmes tendem a fazer uma transposição direta dos métodos e técnicas usados para a preservação do nitrato quando se ocupam desse novo problema.

Ainda que ambas as bases do filme sejam idênticas em formato e tenham alguma semelhança química (ex: ambas são produzidas pela modificação da celulose e seu mecanismo de deterioração tem algumas coisas em comum), qualquer pessoa que tenha trabalhado com filmes de segurança em deterioração, sem dúvida notou uma diferença importante, um forte cheiro de vinagre, razão para a expressão "síndrome do vinagre".

Outras diferenças presentes na deterioração de filmes de segurança, perceptí-

veis a olho nu, são, por exemplo, os depósitos graxos e/ou de cristal nas superfícies das películas, pegajosos, uma sujeira incrível.

Pode-se dizer que o filme em deterioração deixa uma "memória no lugar em que se trabalha". Por conseqüência, é natural que se faça a seguinte pergunta: É seguro trabalhar com filmes de segurança em deterioração nas mesmas condições que empregamos para trabalhar com os filmes de nitrato de celulose?

Trataremos de responder a essa pergunta de dois pontos de vista diferentes: segurança para os trabalhadores; segurança para os filmes.

Diferentes tipos de base de filme de segurança

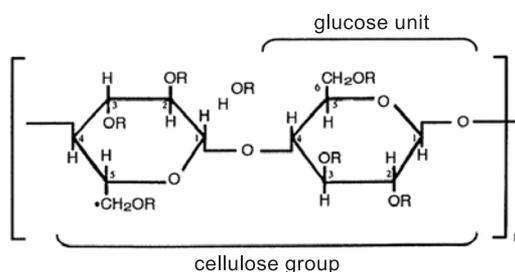
Vejamos primeiro de quantos tipos diferentes de filmes de segurança estamos nos ocupando, começando com a definição de filmes de segurança para este artigo: películas de segurança são ésteres de celulose não inflamável (plásticos) usados pelos fabricantes para produzir a base da película na qual está revestida uma emulsão fotográfica – se exclui tereftalato de polietileno (poliéster). (Éster: composto formado pela substituição do hidrogênio de uma carboxila por um radical alcoólico).

Quando a indústria fotográfica procurava uma alternativa ao nitrato de celulose, devido, principalmente, à sua inflamabilidade, alguns produtos foram postos no mercado antes do triacetato de celulose. O mais relevante nessa era do pré-

triacetato foi o diacetato de celulose. A Pathé, por exemplo, ofereceu em seus produtos da linha de filme o acetoide (diacetato de celulose), no final dos anos de 1920.

Outros ésteres orgânicos de celulose como o tripropionato de celulose, tributirato de celulose e inclusive alguns ésteres de celulose misturados (butil-acetato e propil-acetato) foram experimentados principalmente em formatos não-profissionais ou filme de raios X.

Podemos representar esquematicamente ésteres de celulose como:



Onde para:

R= CH₃CO o produto será (triacetato de celulose) – TAC

R= C₂H₅CO o produto será (tripropionato de celulose) – TPC

R= C₃H₇CO o produto será (tributirato de celulose) – TBC

– Ésteres de celulose misturados

R= H y CH₃CO o produto será (diacetato de celulose)

R= CH₃CO e C₂H₅CO o produto será (acetato propionato de celulose) – APC

R= CH₃CO e C₃H₇CO o produto será (acetato butirato de celulose) – ABC

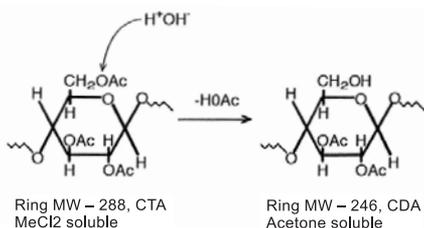
O primeiro passo em nossa pesquisa é precisar quais os elementos químicos liberados/produzidos durante a deterioração do filme de segurança e depois determinar seu nível tóxico. Para obter essa informação, precisamos observar como se deteriora o filme.

Mecanismos de deterioração do filme de segurança

As mudanças químicas na película acontecem com o envelhecimento e são um reflexo da instabilidade do produto.

A película de acetato é fabricada substituindo algumas hidroxilas por grupos acetato em uma molécula de celulose. De acordo com o grau de substituição, temos um produto com propriedades consideravelmente diversas. Para melhorar as propriedades mecânicas e químicas do produto, algumas substâncias se juntam, tais como plastificantes, retardadores de chama e reforçadores da condutividade.

A estabilidade de uma dada estrutura é proporcional à energia que se requer para dividi-la. O encadeamento entre cada átomo na molécula é realizado pelas forças intramoleculares. Quanto mais forte é o encadeamento químico, mais estável é a substância. A interação das moléculas dentro do material, em si mesmo, também representa uma parte importante na estabilidade final.



Segundo Jean-Louis Bigourdan, os fatores ambientais representam uma parte importante na deterioração desses sistemas, que são uma fonte de substâncias reativas, assim como os gases, a umidade e o calor. O filme em si mesmo – depois do ponto autocatalítico – é uma fonte dos produtos que aceleram a decomposição.

O nível de absorção da umidade pela base do filme é proporcional ao grau de substituição na cadeia do polímero, significando que o triacetato de celulose absorve menos umidade que o diacetato de celulose, sendo, portanto, mais estável; mas também significa que quando o triacetato de celulose se degrada, e libera grupos de acetato para formar ácido acético, reduzindo portanto seu grau de substituição, sua capacidade de absorção de água aumenta.

A solubilidade dos ésteres de celulose muda também segundo o grau de substituição. Por exemplo, o triacetato de celulose é solúvel em cloreto de metileno e metanol; ao reduzir o grau de substituição o diacetato será solúvel em acetona; e quando o grau de substituição é reduzido ao redor de 0,6 é solúvel na água.

Com o intuito de melhorar as propriedades mecânicas da película, acrescenta-se um plastificante para atuar como um agente que mantém as moléculas dos ésteres de celulose suficientemente separadas (estruturas largas filiformes), evitando-se a interação do hidrogênio com as hidroxilas, o que causaria um sério impacto na flexibilidade, pois as cadeias moleculares

seriam, então, ligadas e não poderiam se mover em relação umas às outras.

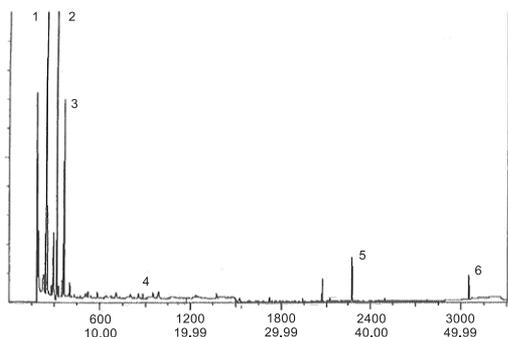
Um plastificante típico é o éster ftalato, normalmente utilizado em combinação com trifenil de fosfato e acrescentado em quantidades ao redor de 15% do peso do filme. (Naftaleno, os glicolatos e a cânfora também poderiam ser utilizados).

Michelle Edge analisa a decomposição do plastificante éster ftalato (dimetil, dietil e dibutil) pelo contato com o oxigênio, produzindo peróxido e ácido. Tulsi Ram observa a decomposição do trifenil fosfato produzindo ácido fosfórico e fenol.

Os plastificantes são produzidos para serem compatíveis com um produto específico. Quando a película se deteriora, as transformações no produto irão acarretar a incompatibilidade entre a base e o plastificante que se difunde escapando para a superfície do filme, formando depósitos líquidos ou sólidos (cristais) sendo, respectivamente, ftalatos ou trifenil fosfato.

Subprodutos da deterioração do filme de segurança

Revisemos quais são os principais produtos da deterioração do filme de segurança:



Jens Glastrup demonstrou com a cromatografia de gases e a espectrometria de massas os gases mais comuns encontrados nos filmes de triacetato de celulose em acelerado envelhecimento, segundo a figura anterior, na qual os picos são identificados como:

1. Cloreto de metileno
2. Acetato de butila
3. 3 Metil pentato
4. Ácido acético
5. Desconhecido
6. Fenol

1. A degradação do acetato(s) de celulose produz ácido acético.

2. A degradação do trifenil fosfato produz fenol, ácido fosfórico e difenil fosfato.

3. A incompatibilidade entre a base da película degradada e o plastificante espalha ftalatos e trifenil fosfato à superfície do filme.

4. Quando o filme é novo, alguns solventes usados na fabricação também podem ser liberados, tais como cloreto de metileno, metanol, acetato de butila e 2,3 de butanodiol.

A concentração desses produtos depende do grau de deterioração.

Toxicidade dos produtos da deterioração dos filmes de segurança

Na avaliação dos riscos de saúde e de segurança ao se trabalhar com filmes de segurança em deterioração, utilizaremos a informação recopilada pela toxicologia, ciência multidisciplinar que estuda o efeito dos produtos químicos em sistemas vivos.

Para os nossos propósitos, os fatores importantes a serem considerados são a substância química e a atividade biológica (doses, vias e duração da exposição).

As vias de exposição são as diferentes maneiras por meio das quais os produtos químicos podem entrar no corpo e penetrar no fluxo sanguíneo. Quando se trata de filmes deteriorados, as duas vias de exposição mais importantes são a dérmica e a respiratória.

Na exposição dérmica a substância química é absorvida pela pele. Na exposição respiratória, as substâncias químicas dispersadas na atmosfera (em forma de poeira, fumaça, neblina, vapor ou gases) são aspiradas conseguindo entrar no sistema respiratório.

A frequência e a duração em que uma pessoa está exposta a uma substância química é outro fator importante a ser considerado. Potencialmente, a frequência e a duração podem fazer com que o nível químico alcance limites de concentração perigosos em certos lugares do corpo. Tendo em vista que todas as substâncias químicas são tóxicas em certas condições, a dose é um fator importante para identificar e comparar a toxicidade.

Várias agências nacionais e internacionais de saúde, segurança e de proteção ambiental publicam dados sobre o perigo das substâncias químicas. Essas são algumas das informações de saúde e segurança a respeito das substâncias químicas liberadas pelo filme de segurança deteriorado:



1. Ácido acético

Líquido incolor, cheiro acre.

Ponto de fusão 16,7° C

Valor limite (TLV) – 10 ppm

Envenenamento humano por via não específica, irritação nos olhos e pele.

Pode causar queimaduras, lacrimejamento e conjuntivite.

Efeitos irritantes sistemáticos no homem e irritantes da membrana mucosa.

Efeitos mutantes experimentais.

2. Fenol

Massa cristalina branca que se torna rosada ou vermelha se não for totalmente pura.

Incluído na lista de “Substâncias extremamente perigosas”.

TVL – 5 ppm (pele)

Classificação de envenenamento B, envenenamento por ingestão. Moderadamente tóxico por contato com a pele. Forte irritação na pele e nos olhos. Agente cancerígeno e neoplastígeno, em estudos experimentais.

Informação de mutação genética humana. A exposição constante pode causar a morte por males no fígado e nos rins. A dermatite resultante do contato com fenol, e produtos que contêm fenol, é bastante comum na indústria.

3. Ácido fosfórico

Líquido incolor ou cristais rômnicos

TLV – 1mg/ metro cúbico

Incluído na lista “Direitos a saber” (Right to know).

Programas de toxicologia genética.

Classificado como um material corrosivo.

Envenenamento humano por via não específica. Moderadamente tóxico por ingestão e contato com a pele. Irritante corrosivo para os olhos, pele e membranas mucosas e irritante sistêmico por inalação.

4. Trifenil fosfato

Sólido cristalino, incolor, inodoro.

Ponto de fusão 50° C

TLV – 3mg/metro cúbico

Envenenamento por via subcutânea. Moderadamente tóxico por ingestão e possivelmente por outras vias. É absorvido lentamente por contato com a pele.

5. Difenil fosfato

6. Dimetil ftalato

Líquido incolor e inodoro.

Classificado como substância extremamente perigosa.

TLV – 5mg/metro cúbico

Tóxico e revisão de risco – moderadamente tóxico por ingestão. Ligeiramente tóxico por inalação. Efeitos experimentais reprodutivos. Dados de mutações. Irritação para os olhos.

7. Dietil ftalato

Líquido claro incolor.

Ponto de fusão: - 40,5° C

Envenenamento por via intravenosa. Efeitos sistêmicos no homem por inalação, lacrimejo, obstrução respiratória e outros efeitos não específicos no sistema respiratório. Irritante para os olhos e irritante sistêmico por inalação. Efeitos reprodutivos experimentais. Narcótico em altas concentrações.

8. Dibutil ftalato

9. Cloreto de metileno

Líquido incolor altamente volátil.

TLV – 100ppm (350mg/metro cúbico)

Presume-se que pode ser cancerígeno, mutagênico, irritante, narcótico e muito perigoso para os olhos.

10. Acetato de butila

Líquido incolor de pouco cheiro.

Classificado como líquido inflamável.

Ligeiramente tóxico por inalação e ingestão.

Irritante severo para os olhos e pele. Ligeiramente alérgico.

11. 2,3 Butanodiol

Líquido ou sólido incolor.

Ligeiramente tóxico por ingestão.

Deteção dos produtos de deterioração dos filmes de segurança

O ácido acético causa irritação e pode ser muito desagradável trabalhar sob concentrações baixas, mas, como vimos, este não é o único produto que necessitamos observar quando se analisam as

condições de trabalho com película de segurança degradada.

O nariz humano pode detectar 1ppm de ácido acético no ar, mas não pode quantificar as concentrações de ácido acético e não será capaz de detectar outros subprodutos da deterioração da película.

Alguns podem ser identificados observando-se a superfície da película, como o trifênil fosfato, um depósito cristalino; mas a maioria dos resíduos requer aparelhagem sofisticada para a detecção e identificação. Por sorte, sua presença está em muito pouca concentração, e as medidas para proteger os operadores dos plastificantes e do ácido acético serão igualmente eficientes para oferecer proteção contra essas outras substâncias.

Para quantificar vapores e substâncias químicas em estado gasoso, usamos um sistema chamado Prova de Dragger.



Prova de Dragger. Foto de Michael Caldwell.

A Prova de Dragger consiste em uma bomba e tubos de cristal marcados especialmente com um indicador de elementos que podem ser comparados de acordo com o que se quer detectar e quantificar.



A bomba absorve uma quantidade exata de ar da área que vai ser monitorada. Uma reação entre esta amostra de ar e o indicador no tubo mudará de cor, produzindo como resultado a quantificação da substância que se está medindo.

Trabalhando com segurança em películas deterioradas

Ainda que a concentração de certos subprodutos da deterioração de filmes de segurança seja pequena, não há dúvidas de que têm de ser tomadas precauções para tirar do lugar de trabalho os vapores e os contaminantes nocivos que põem a saúde e a segurança em risco.

Certos procedimentos para suavizar os efeitos desses contaminantes podem ser adotados, por exemplo: não tocar a película de segurança diretamente com a pele. Deve-se utilizar a proteção de uma capela de exaustão, abrir a lata do filme e permitir que os gases sejam eliminados. Na ausência de uma capela de exaustão, deve-se usar máscaras antigases apropriadas. Limpar os dois lados do rolo do filme com um aspirador, sempre usando equipamentos de proteção pessoal: luvas impermeáveis, óculos protetores, avental impermeável etc.

Criando condições seguras para o filme

Até aqui consideramos as condições necessárias para melhorar a saúde e a segurança daqueles que trabalham com filmes de segurança deteriorados. Agora, queremos saber:

A

Máscara antigases. Foto de Michael Caldwell.

1. Quanto tempo é possível trabalhar com filmes de segurança deteriorados nas mesmas condições que trabalhamos com filmes de nitrato deteriorados?

2. Que mudanças devem ser implementadas para salvaguardar, de maneira ideal, nossos filmes de segurança degradados?

Mesmo admitindo que certos filmes em deterioração estão muito perto de seu final, precisamos sempre assegurar que nenhum outro dano ocorrerá durante o trabalho de preservação, em caso de ser necessário se refazer o trabalho.

– Solvência

A solubilidade dos ésteres de celulose muda quando a película se deteriora segundo o grau de substituição. Por exemplo, o triacetato de celulose é solúvel em cloreto de metileno e metanol. Porém, quando a deterioração reduz o grau de substituição de triacetato de celulose a diacetato, este será solúvel em acetona. Quando a deterioração reduz o grau de substituição a aproximadamente 0,8 então será solúvel em água. Por conseguinte, deve-se tomar es-

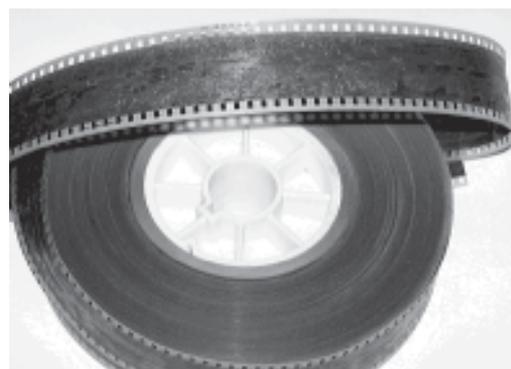
C

Capela de exaustão. Foto de Michael Caldwell.

pecial cuidado ao usar solvente em películas deterioradas, como o líquido de limpeza – o líquido da janela molhada nos copiadores, a cola para filmes etc.

– Fluido para janela molhada

O mesmo cuidado deve ser tomado ao se usar janela molhada para se copiar filme de segurança em deterioração. O fluido para a janela molhada é um solvente clorado com índice de refração próximo do da base do original a ser impresso. Às vezes uma mistura de solventes é utilizada para alcançar o índice de refração desejado. O solvente mais comum utilizado é o perclorotileno.



Película em processo de degradação. Foto de Michael Caldwell.

O filme extremamente deteriorado pode ser afetado quando em contato com o fluido da janela molhada. Alguns dos componentes funcionais básicos podem dissolver-se parcialmente neste, provocando sérias distorções no filme quando se evapora o solvente.

O fluido da janela molhada, em contato com a película de segurança deteriorada, absorve em solução o ácido acético residual e outros ácidos que estão presos no sistema da película, assim como outros subprodutos da deterioração que ainda continuam na película. Por consequência, o solvente fluido da janela molhada tem que ser monitorado para evitar que a contaminação seja transferida a outros filmes, tais como concentração de ácido acético residual, resíduos de plastificante etc. O fluido da janela molhada pode dissolver parcialmente o filme de segurança deteriorado e a mistura de contaminações pode ocorrer quando o mesmo líquido é utilizado com outros filmes. A resistência ao solvente deve ser testada em uma pequena parte da película. A exposição ao solvente deve ser a menor possível.

– Limpeza

O filme de segurança deteriorado pode muitas vezes estar sujo. A limpeza consiste na remoção dos depósitos indesejáveis de substâncias na superfície do filme.

Em geral, a limpeza pode ser realizada à mão, ou por uma máquina, sendo contudo uma operação muito delicada. A lim-

peza com máquina é mais adequada que a limpeza à mão. As condições de secagem e a pressão ao rebobinar devem ser ajustadas cuidadosamente. Uma temperatura de secagem excessiva pode produzir uma distorção na película e a tração excessiva no rebobinamento pode causar uma deformação permanente no filme (*cold flow*).

Durante a limpeza, os depósitos são deslocados mecanicamente da superfície do filme pelo emprego dos rolos de transferência de partícula (PTR) ou pelo emprego de um solvente apropriado, ou pela combinação destes dois sistemas. Para aumentar a eficácia pode-se utilizar cavitação ultra-sônica.

Escolher o solvente correto é fundamental. Um solvente muito potente (eficiente) será absorvido pela base do filme e provavelmente contribuirá para a difusão de mais plastificantes e solventes, reduzindo a performance mecânica do filme, que provavelmente já é pobre. Um solvente menos potente poderia não ser suficientemente eficaz para limpar o filme.

Aqui, outra vez, precisamos reconhecer que os filmes são diferentes produtos nas diferentes etapas da deterioração. Portanto, apenas um solvente não será apropriado para uma gama de filmes de segurança com diferentes tipos de deterioração. Os testes são recomendados, porque a maioria das substâncias que formam os depósitos nas superfícies do filme são produtos da deterioração e não são as mesmas nas várias etapas de deterioração do filme.



Nas primeiras etapas de deterioração, nas quais o filme ainda conserva a maioria de suas propriedades, as técnicas normais de limpeza do nitrato podem ser utilizadas sem risco para a película. Os solventes como tricloretileno e etanol são muito potentes e não devem ser utilizados.

Publicaremos, em breve, no *Journal of Film Preservation* um estudo sobre limpeza e impressão de filmes de segurança em deterioração.

– Propriedades mecânicas

As principais mudanças químicas que ocorrem na estrutura da base do filme, quando ele se deteriora, se refletem na sua estabilidade e na sua totalidade. Essas mudanças têm um maior impacto na maneira como o filme se comporta mecanicamente, na sua estabilidade geométrica, no nível de tração que ele pode resistir antes de romper-se, na sua elasticidade ou no quanto o filme possa ser esticado sem perder a capacidade de recuperar sua longitude original, flexibilidade, propriedades óticas etc.

– Estabilidade geométrica

A deterioração da base da película, que implica a degradação do polímero (a fragmentação da cadeia do polímero), a dispersão de plastificantes, de retardantes de fogo, dos solventes etc. causam impacto na estabilidade geométrica, provocando o encolhimento no filme de segurança que alcança níveis tão altos como 10%.

Ainda que se possa discutir que uma película que encolheu até 10% conservará alguma

imagem, o nível de acidez no microambiente do filme será muito alto, desestabilizando a emulsão do filme, dissolvendo a gelatina. Entretanto, não é impossível que alguma imagem seja preservada.

Os arquivistas estão acostumados a trabalhar com filmes encolhidos. Não sei de nenhuma impressora ou equipamento, cujo transporte do filme seja efetuado por roletes dentados, capaz de funcionar com nível de encolhimento superior a 2%, mas tenho certeza de que podem ser especialmente fabricados.

Devem-se esperar altos níveis de encolhimento quando se trabalha com filmes de segurança em deterioração, e todos os equipamentos têm de ser revisados para se acomodar a esta situação – roletes dentados, transporte, registro etc.

– Propriedades extensíveis

Quando está submetido a uma tração equivalente à necessária para que seja rebobinado em uma máquina de limpeza, em impressora ou em mesa enroladeira, o filme extremamente deteriorado pode ficar irreversivelmente deformado.

Um ajuste normal nos sistemas de rebobinamento eletrônico, para um filme em bom estado, é de aproximadamente 4,5N para 35mm e 3,5N para 16mm.

Se as películas são submetidas a uma tração continuamente crescente, elas esticam na mesma proporção em que aumenta a tração, até chegar a um ponto em que esse alongamento pára, enquanto a

tração continua aumentando, o que faz a película se romper bruscamente.

Em primeiro lugar, quando a película se deteriora, a velocidade da transformação pode levar a mudanças de suas características a valores tão baixos que certas propriedades podem ficar reduzidas ou, inclusive, deixar de existir.

Com a deterioração, a estrutura da base do filme muda, e esta transformação faz com que seja muito mais difícil a distribuição da tração ao longo da estrutura. O resultado disso é que a tração tende a se concentrar mais facilmente numa parte da estrutura, o que faz com que a película se rompa sob tração de relativamente pouca intensidade.

Essa relação é diretamente proporcional à deterioração: quanto mais degradada a estrutura da película, menor a tração necessária para rompê-la. Há uma característica mecânica muito importante relacionada com a elasticidade que é seriamente afetada pela deterioração do filme de segurança: a recuperação.

Sob uma certa quantidade de tração, a película apresenta uma deformação elástica. Quando se tira a tração, a película recupera gradualmente suas dimensões originais, e essa característica se chama recuperação. A recuperação é realizada principalmente por forças intramoleculares dentro da estrutura molecular da película e relacionada aos plastificantes. Com a degradação dos polímeros que formam a estrutura da película e a perda do plastificante, afeta-se a recuperação.

Conseqüentemente, o filme de segurança em deterioração pode estar propenso a um fluxo molecular (distorção permanente) sob condições de tração, as quais seriam perfeitamente seguras para filmes não deteriorados. Isso significa que a tração, agora, separa as moléculas até uma distância em que as forças intermoleculares não podem ser revertidas.

É muito difícil estabelecer valores seguros aqui, já que estes têm uma variação diretamente proporcional à deterioração. Como regra geral para filmes de segurança, em uma etapa avançada de deterioração, utilize mesas de enroladeiras manuais e evite rebobinar o filme em qualquer sistema que não permita modificações na tração da bobina.

Comportamento da superfície

Até esse ponto estivemos discutindo a estrutura da película cinematográfica, observando-a através de um microscópio eletrônico. Agora necessitamos ampliar o tamanho da amostra do filme de que estamos tratando para discutir seu comportamento como uma superfície.

Olhando a impressão por contato (copiagem), é praticamente impossível realizá-la satisfatoriamente em um filme de segurança em estágio de degradação avançado. Somente uma copiagem em velocidade lenta seria segura para conduzir a película. Mas, nesse caso é necessário proporcionar o contato entre as duas superfícies – o original deteriorado e o novo rolo – em uma área equivalen-



te, ou seja, um fotograma de 35mm. No fotograma haverá uma série de áreas diminutas com uma resposta mecânica heterogênea, que deformará sob tensão, produzindo uma perda de contato que resultará na perda de foco ou de resolução na impressão final. A pressão requerida para aplanar uma superfície contra a outra deformaria permanentemente o filme deteriorado.

Os filmes de segurança em avançada deterioração são duplicados de maneira segura e com bons resultados somente em copiadeiras óticas.

Para finalizar, é fundamental que ataques-mos de forma organizada e sistemática os dois problemas mais importantes para os arquivos de filmes no Brasil: a

síndrome do vinagre e o esmaecimento dos filmes coloridos.

A estabilização de vastas coleções em estado avançado de deterioração deve ser urgentemente priorizada.

É possível, com segurança – para os trabalhadores e para os filmes –, levar a cabo essa tarefa. Felicito aqui os meus colegas brasileiros, arquivistas de filmes, por seu trabalho heróico e lhes desejo boa sorte.

Este artigo foi traduzido do espanhol por Raphaela Dexheimer Mokodsi e submetido à revisão técnica de Antônio Gonçalves da Silva, engenheiro químico do Arquivo Nacional.

R E S U M O

Os filmes de segurança em deterioração têm duas características perceptíveis: um forte cheiro de vinagre, e depósitos graxos e/ou de cristal nas superfícies das películas. Esses filmes liberam substâncias químicas de alta toxicidade que são absorvidas pela pele e pelas vias respiratórias e, portanto, os profissionais que lidam com esse tipo de material devem adotar certos procedimentos para suavizar os efeitos desses contaminantes.

A B S T R A C T

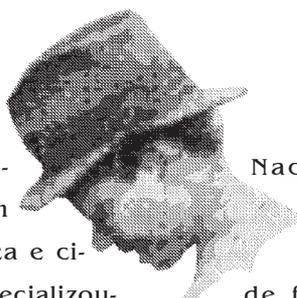
The security films in process of deterioration have two perceptible characteristics: a strong smell of vinegar, and greasy deposits and/or of crystal in the surfaces of the pellicles. These films liberate chemical substances of high toxicity that are absorbed by the skin and by breathing and, therefore, the professionals who work with that kind of material should adopt some procedures to soften the effects of these contaminants.



Entrevista com Patrícia de Filippi e Mauro Domingues

Patrícia de Filippi é arquiteta (FAUUSP) e atua em preservação fotográfica e cinematográfica desde 1984. Especializou-se em conservação fotográfica no Arquivo Público da Cidade de Nova York, EUA, em 1990-1991 e em preservação cinematográfica na George Eastman House, em Rochester, EUA, em 2000-2001. Atualmente é docente no curso de bacharelado em fotografia na Faculdade SENAC de Comunicação e Artes e coordena o laboratório de restauração da Cinemateca Brasileira/Minc.

Mauro Domingues é arquivista formado pela Universidade Federal Fluminense com especialização no Laboratório de Restauração de Filmes da Universidade



Nacional Autônoma do México (Unam). Responsável pelo Setor de Conservação e Restauração de filmes da Funarte de 1988 a 2002, atualmente é supervisor do Laboratório de Digitalização da Coordenação de Preservação do Acervo do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro.

Arquivo Nacional: Há poucos profissionais de restauração de películas no Brasil e poucos laboratórios também. Vocês são os dois mais importantes profissionais em atividade no país, de um grupo que se pode contar nas mãos. Para as pessoas que gostam de cinema e sabem da extensão da produção brasileira, sempre fica uma questão: qual o maior problema para a realização do trabalho de vocês?

Patrícia de Filippi: Falar em falta de equipamento e/ou de recursos financeiros é muito genérico. Claro que restaurar um filme cinematográfico é muito caro e muitas vezes a restauração não acontece ou pode ficar inacabada por falta de verba. Acredito que com um bom projeto e recurso financeiro podem ser adquiridos bons equipamentos para a restauração. Mas e a mão-de-obra especializada? E se restaurarmos “tudo” que for necessário, em qual câmara climatizada iremos guardar essas matrizes para não se deteriorarem? Acredito que a restauração é parte de um projeto de longo prazo que pense sobre a filosofia de preservação dos filmes no Brasil.

Mauro Domingues: O maior problema é a falta de uma política de preservação no Brasil. Não é só para filme. Infelizmente, no Brasil, somente quando o patrimônio cultural, seja qual for, está à beira da perda total, é que ocorrem movimentos em busca de sua restauração. Mas eu sinto que isso começa a mudar. Hoje, já é possível discutir e tomar atitudes concretas no sentido de preservar e restaurar acervos cinematográficos. A falta de recursos está diretamente ligada à falta de uma política de preservação que contemple essa área. A carência de equipamentos se dá pela falta de pesquisa. Infelizmente, as universidades brasileiras, que deveriam estar à frente da pesquisa, em todas as áreas, sofrem cada vez mais com a

falta de estrutura. Algumas iniciativas ocorrem, mas ainda é muito pouco.

Arquivo Nacional: Quanto, em dinheiro, vocês estimam custaria para o Estado brasileiro a restauração de todos os filmes em estado terminal?

Patrícia de Filippi: Milhões de dinheiro... Sem dúvida nenhuma estamos falando de patrimônio nacional, e a perda irreversível de filmes prejudica e compromete, no mínimo, nossa história. Mas por que o Estado brasileiro é o responsável pelo salvamento dos filmes em agonia? Por que os produtores, os cineastas e demais profissionais envolvidos na confecção de um filme não se sentem comprometidos com o processo de preservação desse objeto-filme? Por que, após o sucesso ou o fracasso de bilheteria, a responsabilidade passa a ser do Estado?

Mauro Domingues: Isso é praticamente impossível determinar. E de nada adiantará uma montanha de dinheiro se não existir uma infra-estrutura que envolva formação de mão-de-obra, construção de arquivos climatizados, pesquisa para o desenvolvimento de equipamentos e técnicas específicas, bem como o acesso dos filmes pela sociedade.

Arquivo Nacional: Pela experiência de vocês, quantos filmes importantes foram perdidos por falta de socorro, ou melhor, por falta de uma política de preservação mais atuante?



Patrícia de Filippi: O conceito de filme importante não pode ser levado em conta, quando se fala em preservação e restauração. Acredito que se deva preservar o tanto quanto se tenha conhecimento da produção de determinado filme. Contudo, é muito grande a quantidade de filmes perdidos por falta de uma política de preservação eficaz. De acordo com o resultado parcial do Censo Cinematográfico – projeto que a Cinemateca Brasileira vem desenvolvendo há três anos, aproximadamente 90% dos filmes brasileiros (longas, curtas, cinejornais), produzidos até 1940, desapareceram.

Mauro Domingues: Isso também é praticamente impossível determinar. No Brasil, perdemos muito mais do que salvamos. A grande maioria do cinema si-

lencioso já se perdeu. Filmes produzidos até 1960 já se perderam. Os filmes só são encaminhados para uma cinemateca quando não têm mais chances de comercialização, e chegam em péssimo estado e muitas vezes incompletos. Durante muitos anos foi prática comum no Brasil a copiagem diretamente do negativo original, sem a confecção de *masters* e internegativos. Isso gerou um problema extremamente grave. A grande maioria dos filmes sofreu um desgaste natural que ocorre durante a copiagem, e é este o material que será usado numa necessidade de restauração. Infelizmente, no Brasil, é normal, quando da necessidade de restauração de um filme, partir do que sobrou dele, o que acarreta sérios problemas. É fundamental encarar o filme como um sobrevivente.



Fragmentos do filme *O segredo do corcunda*, de 1927. Base de nitrato de celulose em processo de deterioração.

Arquivo Nacional: Se o passado já está tão comprometido ou perdido, então os filmes de base nitrocelulose já não representam o maior problema?

Patrícia de Filippi: Sim e não. Não, porque muitos dos filmes que sobreviveram já foram duplicados para película com suporte de segurança (acetato ou poliéster). Sim, porque mesmo não representando o maior problema, há um incômodo em pensar que as duplicações já feitas, muitas vezes, não configuram o melhor resultado que a matriz em nitrato poderia render. Isto é, as reproduções dos filmes em nitrato, na maior parte dos casos, foram feitas com qualidade inferior à que se faz hoje, tanto no que diz respeito à técnica, quanto à estética.

Mauro Domingues: Infelizmente, existem poucos exemplares de filme com base de nitrato no Brasil. Até o início dos anos de 1980, era uma prática comum a destruição do filme com base de nitrato logo após a sua duplicação para o suporte de acetato. Muitos filmes foram destruídos e no seu lugar ficaram as duplicatas, muitas vezes feitas com películas inadequadas que não representavam em nada o seu original. O filme de nitrato, desde que devidamente monitorado, pode existir durante muitos anos e possibilitar que novas duplicatas sejam feitas com filmes, equipamentos e técnicas cada vez mais eficazes e que mantenham cada vez mais a qualidade dos originais. O filme de nitrato pode ser uma grande solução.

Arquivo Nacional: A “síndrome do vinagre”, decorrente da decomposição dos filmes de acetato, é o grande problema contemporâneo, ou seriam os filmes coloridos?

Patrícia de Filippi: Infelizmente, nesse caso não existe o “ou”. Os dois problemas citados retratam o grande desafio dos arquivos de filmes no Brasil.

Mauro Domingues: A “síndrome do vinagre” é um grande problema, principalmente em países tropicais. A velocidade da deterioração e o encolhimento provocado pela “síndrome” impossibilitam, na grande maioria das vezes, a sua restauração. Se juntarmos isso ao filme colorido, o problema se torna cada vez mais grave. O filme de acetato substituiu o de nitrato nos anos de 1950, tendo a segurança como a sua principal qualidade. O filme deixou de ser auto-inflamável, mas passou a encolher rapidamente. Hoje, o poliéster vem substituindo o acetato e é um suporte muito mais durável, pelo menos por enquanto. Isso não significa que a “síndrome do vinagre” esteja com os seus dias contados, já que os filmes de câmara continuam sendo fabricados com o velho e instável acetato.

Arquivo Nacional: De que forma as modernas técnicas digitais têm favorecido o trabalho de restauro dos filmes originalmente feitos em película?

Patrícia de Filippi: As técnicas digitais usadas na restauração de filmes



tratam tanto o som quanto a imagem e somam-se às técnicas convencionais. Em relação à imagem colorida, o resgate das cores perturbadas pela deterioração somente é possível por meio da correção digital das camadas de cores e isso representa uma possibilidade ímpar. A “limpeza digital” é fundamental para atenuar os ruídos impressos na base e na emulsão do filme, tais como riscos e sujeiras na imagem e interferências na pista de som, e tornar a leitura do filme mais fiel.

Mauro Domingues: É fundamental que se separe a restauração convencional, ou seja, a possibilidade que temos, geral-

mente a única, de salvar o filme, de ferramentas importantes que entram em um segundo estágio. Não há equipamento, por mais caro e desenvolvido, que possibilite a restauração de um filme encolhido. É necessário o desenvolvimento de equipamentos de copiagem “quadro-a-quadro”, para uma primeira etapa e, posteriormente, a utilização das ferramentas digitais.

Arquivo Nacional: Na sua opinião, qual o trabalho de restauro de maior significação? Melhor dizendo, do ponto de vista da importância do filme e da qualidade do produto final, qual o título que, para você, representaria um marco da restauração cinematográfica?



Fotograma do filme *São Paulo, a symphonia da metrópole*, de 1929, restaurado por Patrícia de Filippi.

Patrícia de Filippi: Cada restauração é um caso particular. Depende dos materiais originais, do acesso à documentação do filme, das decisões técnicas etc. Por isso, também é difícil o julgamento da qualidade da restauração. Prefiro citar um título referência do ponto de vista de meu trabalho no Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira: *São Paulo, a symphonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny e Rudolph Lustig Rex, de 1929. Esse filme foi restaurado em 1996 e ainda considero o processo inacabado. E é isso que é o fantástico do trabalho de restauração – há sempre um detalhe a mais. As cores do original, em nitrato, ainda não foram colocadas na cópia final restaurada. Será a próxima etapa, um dia.

Mauro Domingues: No Brasil, todo e qualquer trabalho de restauração é um marco em virtude das grandes dificuldades para a sua execução. Qualquer trecho de filme restaurado deve ser festejado. Se tenho que escolher um título, que seja *Limite*, de Mário Peixoto. Em primeiro lugar, pela importância do filme, que a cada dia fica mais atual e inovador. Também pela coragem do diretor de realizar um filme com tantas inovações estéticas e técnicas e pela determinação do Saulo Pereira de Mello, que dedicou muitos anos na tentativa de salvá-lo. Hoje, é possível ver *Limite* graças ao Mário, ao Edgar Brazil, pela genial fotografia, e ao Saulo, pela coragem de salvar um filme no Brasil. E o mais importante é pensar que *Limite* poderá ainda

vir a ser tratado de maneira a possibilitar a sua exibição do modo mais próximo do imaginado pelo seu realizador.

Arquivo Nacional: A carência de recursos financeiros no serviço público é fator de impedimento para um maior número de filmes restaurados?

Patrícia de Filippi: As instituições públicas sobrevivem com orçamentos bastante reduzidos. E a restauração passa a ser um luxo. Por isso, é muito importante fazer parcerias em projetos de restauração e, sobretudo, assegurar uma política de preservação.

Mauro Domingues: Sim.

Arquivo Nacional: Existem serviços de empresas privadas para esse tipo de trabalho, em execução no Brasil?

Patrícia de Filippi: Sim.

Mauro Domingues: O Brasil só possui dois laboratórios que restauram filmes. A Cinemateca Brasileira, ligada ao Ministério da Cultura, que é pioneira e há muitos anos, com muitas dificuldades, vem realizando um belo trabalho, salvando muitos filmes. E, desde 1999, a LaboCine, empresa privada que criou um departamento de restauração de filmes que vem realizando um excelente trabalho.

Arquivo Nacional: Os filmes são mal processados nos laboratórios de revelação comerciais brasileiros? Caso sejam, isso contribui para a degradação dos filmes?



Patrícia de Filippi: Não.

Mauro Domingues: Resíduos de processamento nos filmes contribuem significativamente para a sua deterioração. Isso ocorreu no Brasil de uma maneira muito grave. Hoje o controle de qualidade dos laboratórios é muito grande e praticamente não existe mais isso.

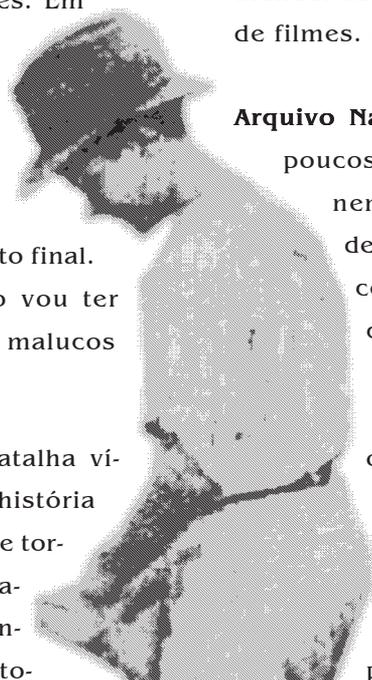
Arquivo Nacional: Qual a perspectiva, para o futuro, no campo do cinema? As películas irão desaparecer? Que formato irá substituí-las?

Patrícia de Filippi: Sempre é difícil fazer previsões... O formato película flexível, 35mm, está no mercado há mais de cem anos. E, mesmo assistindo à obsolescência de vários outros formatos, que nasceram paralelamente, ele tem resistido. Sinto que a curto prazo ainda conviveremos com os filmes. Em se tratando de restauração, estamos trabalhando com a migração da imagem e do som para outros formatos continuamente, e voltando para a película, como produto final. Também acredito que não vou ter tempo para ver os últimos malucos usando filmes...

Mauro Domingues: Essa batalha vídeo *versus* cinema é uma história antiga e que cada vez mais se torna absurda. Da mesma maneira que o vídeo se desenvolveu, as películas cinemato-

gráficas também se desenvolveram. Hoje, a película cinematográfica ainda é a melhor maneira de captar imagem, mas não podemos descartar as possibilidades do vídeo, sobretudo, na fase de pós-produção e até mesmo na exibição. Não sei se é possível determinar se um formato prevalecerá sobre o outro. Sei que ambos são fundamentais para a realização de um filme. Em razão do alto custo da fabricação de películas e com o desenvolvimento das projeções de vídeo de alta qualidade, é possível que a película seja usada apenas para a captação. Não sei quanto tempo isso será uma realidade. No Brasil, já existem salas de cinema que exibem em digital. Esses equipamentos ainda têm um custo extremamente elevado. O que mais me preocupa nisso tudo, é se os fabricantes de filmes continuarão a manter estoques para atender às cinematecas e aos arquivos de filmes. Qual será o custo disso?

Arquivo Nacional: Há muitos filmes e poucos restauradores na área de cinema. O mesmo se pode dizer de técnicos em cinema para processar tecnicamente um filme, como identificar, higienizar, catalogar... Na opinião de vocês, o que falta para ampliar os recursos humanos e preparar uma nova geração para a tarefa de estudar, dominar e aplicar os mecanismos ao alcance para a recuperação de filmes?



Patrícia de Filippi: Acredito no investimento na formação e capacitação de profissionais. Devo citar, como exemplo, o projeto Censo Cinematográfico da Cinemateca Brasileira, que vem dando oportunidade a estudantes da área de cinema, e afins, a entrar em contato com a realidade de um arquivo de filmes, quer seja como estagiários ou como técnicos. O primeiro passo é a conscientização da importância do trabalho de preservação – e entenda-se aqui, por preservação, o conjunto de ações que conjuga documentação, catalogação, restauração, divulgação e preservação.

Mauro Domingues: A conservação e a restauração de filmes no Brasil apresentam diversos problemas, todos muito graves. Um problema que considero extremamente grave é a mão-de-obra disponível. Por tradição, os poucos que atuam na área são autodidatas e, a

partir do conhecimento adquirido na prática, buscaram especializações e experiências em arquivos de filmes no exterior. Isso demonstra claramente a necessidade de cursos regulares no Brasil. As escolas de cinema devem incluir imediatamente, no currículo, a cadeira “conservação e restauração de filmes”. Além de cursos de graduação, são fundamentais os treinamentos específicos para quem atua nos muitos arquivos de filmes no Brasil. Esses cursos podem ser ministrados pela Cinemateca Brasileira, que está oferecendo, nesse momento, estágios. E pela Funarte, já que ambas possuem experiência e conhecimento suficientes para o repasse de informações.

Entrevista concedida em setembro de 2003 a Clovis Molinari Júnior.



Fragmento do filme *O segredo do corcunda*. Base de nitrato de celulose em processo de deterioração.

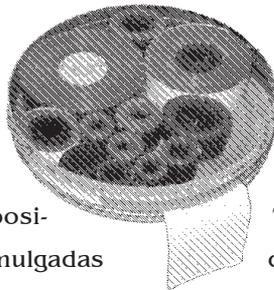


Adriana Cox Hollós

Coordenadora de Preservação do Acervo do Arquivo Nacional e museóloga com especialização em educação e treinamento pela Fundação Getúlio Vargas.

A Preservação de Filmes no Arquivo Nacional

Em 1838, quando o Arquivo Nacional foi criado, sua missão era depositar todos os originais das leis promulgadas no país. Atualmente, o acervo pertencente ao Arquivo Nacional está em torno de 75 quilômetros de documentos textuais, 1.500.000 fotografias, 55 mil mapas e plantas e 100 mil filmes, discos e vídeos provenientes de órgãos e entidades públicas e coleções particulares, além de cinco mil obras raras. De valor inestimável, tal como o livro de registro de sesmarias, de 1595, a sentença de morte proferida em 1782 contra Tiradentes, a carta elevando o Brasil à condição de Reino e a Lei Áurea.¹ Desde a década de 1980, o Arquivo Nacional é também o responsável pela preservação das matrizes cinemato-



gráficas de diferentes órgãos do governo federal, da extinta TV Tupi do Rio de Janeiro, do acervo do produtor de cinejornais César Nunes e, mais recentemente, de parte do acervo da TV Educativa e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, incluindo aí parcela memorável da história do cinema brasileiro, como, por exemplo, os filmes da Atlântida Cinematográfica.

Nesse artigo trataremos especialmente do acervo de filmes recentemente incorporado, dada a sua especificidade e as transformações técnicas que demanda, em face do restante do acervo filmográfico já existente na Instituição, na sua maioria em preto e branco e em boas condições de preservação.

Quando se procurou definir a instituição depositária dos filmes, após a Cinemateca do Museu de Arte Moderna haver declarado sua impossibilidade de preservá-los, parte do debate girou em torno da responsabilidade do Arquivo pela sua guarda. Em relação a essas questões, gostaríamos de lembrar, além da própria missão do Arquivo Nacional,² as considerações de Eric Kuyper, em seu artigo intitulado “Memóires des archives”, no qual define o cinema como patrimônio artístico e cultural de grande interesse público e função social.³ Além deste aspecto, é importante assinalar que “a história dos arquivos é também uma história da técnica, quer da escrita, da imagem ou dos sistemas computadorizados”, e que tal qual as fotografias, “as imagens em movimento, vistas como artefato, ao serem recolhidas aos arquivos, contam uma história do seu processo e dos elementos que a constituem”,⁴ com características que se tornam ainda mais nítidas uma vez que esse acervo seja mantido em seu conjunto e preservado em um órgão com o perfil do Arquivo Nacional.

Uma vez estabelecido como parte da missão do Arquivo Nacional a preservação de matrizes cinematográficas, é fundamental que se implemente uma política de preservação para que parte da memória cinematográfica brasileira permaneça acessível e em boas condições de conservação. Sem dúvida, trata-se de uma questão de grande complexidade, mas que deve ser debatida pelos diferen-

tes atores desse processo para que se definam os procedimentos a serem adotados para a salvaguarda desse acervo.

Para dimensionar esse problema, a estimativa de Flávio Brito⁵ é de que menos de 20% dos filmes mudos produzidos até aproximadamente 1930 e cerca de 50% dos produzidos até 1950 em todo o mundo estejam conservados, e que embora não existam estimativas precisas para o Brasil, elas provavelmente revelariam um quadro ainda mais precário.

Dentre os muitos fatores que contribuíram para essa situação, podemos destacar o fato de que até 1950 o suporte mais comumente utilizado era o nitrato de celulose, suporte quimicamente instável e altamente inflamável, e que provocou inúmeros incêndios em cinematecas e salas de exibição em todo o mundo. Filmes em nitrato foram em sua maioria copiados em acetato de celulose, que, entretanto, também se demonstrou instável e sujeito à “síndrome do vinagre” – tipo de deterioração química decorrente do processo de acidificação do acetato de celulose que altera as propriedades físicas da película provocando seu encolhimento até sua perda total. Isto ocorre quando o filme é submetido a altas temperaturas e umidade relativa, como é o caso do clima tropical.

Ao longo de seus 165 anos de existência, o Arquivo Nacional tornou-se um importante centro de referência não apenas na área de preservação, mas em todas as demais áreas de seu domínio, no Brasil e em toda a América Latina.



No que se refere às instalações, a Instituição possui desde 1995 áreas de depósito climatizadas e com qualidade de preservação que se transformaram em uma alternativa para receber as matrizes antes sob a guarda da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, além dos filmes de 16mm da TV Educativa do Rio de Janeiro. Com a chegada desses acervos, observou-se em muitos rolos a presença da síndrome do vinagre e de microorganismos.

Entretanto, a capacidade de armazenamento dos depósitos existentes mostrou-se insuficiente para atender à demanda dos proprietários de filmes que, preferindo manter seus acervos na cidade do Rio de Janeiro, acorreram ao Arquivo Nacional para depositá-los. Por este motivo, pretendemos construir um depósito climatizado com capacidade para armazenar até cem mil rolos de filmes.

O projeto prevê obras de engenharia a serem realizadas no prédio destinado a

depósito de documentos objetivando garantir, com a instalação de um sistema de climatização especialmente projetado, a estabilidade dos parâmetros climáticos: menos três graus centígrados e trinta por cento de umidade relativa. O projeto tem como característica principal a fixação de parâmetros adequados para a conservação de filmes coloridos e preto/branco nunca antes utilizados na América Latina e a instalação de um moderno sistema seco de combate a incêndio, do tipo FE 13. Inclui também a aquisição de equipamentos para a conservação, o processamento técnico das matrizes e o treinamento e capacitação de recursos humanos.

Como dissemos anteriormente, os ambientes quentes e úmidos provocam a rápida degradação dos filmes. Por isso, ao reduzir-se a velocidade dessa degradação por meio da climatização adequada, aumenta-se o tempo disponível para a implantação de programas de restaura-



Depósito climatizado de filmes do Arquivo Nacional construído em 1995. Foto de Janair Magalhães.

ção e duplicação. Muitas vezes, em razão do grau de deterioração, o processo de restauração se torna impossível ou tem seu custo muito elevado, inviabilizando a preservação da coleção como um todo. Mesmo as tecnologias digitais são limitadas, uma vez que para um filme receber os tratamentos digitais de imagem, e gerar um DVD, por exemplo, deve ter uma matriz em bom estado de conservação, pois perfurações danificadas, negativos encolhidos, emulsões atacadas por microorganismos e em descolamento só podem ser corrigidas pelo restauro ótico, ou seja, fotografando-se quadro-a-quadro, cada fotograma, da matriz original.

Com o intuito de preservar e garantir o acesso aos filmes, é preciso desenvolver um plano estratégico para a definição de linhas de ação no que concerne à identificação e à análise sistêmica das necessidades de conservação e duplicação desse acervo, através de um amplo diagnóstico que nos permita identificar o estágio de acidez e a presença de microorganismos, e elaborar projetos específicos para a captação de recursos junto à iniciativa privada, em parceria com os proprietários dos filmes. Adotadas essas medidas, será possível gerar internegativos – negativos produzidos a partir de cópias positivas – que deverão ficar acondicionados em caráter permanente no depósito climatizado. Além dessa matriz, será muito importante produzir uma segunda matriz de segurança a ser armazenada em outra instituição, com condições de pre-

servação, favorecendo assim a criação de dois arquivos de segurança, em nível nacional. Assim, na eventualidade de algum tipo de desastre, sempre haverá uma matriz para gerar novas cópias.

Pensamos ser igualmente útil a geração de uma cópia de difusão para atender à demanda de cópiagem pelos proprietários, uma vez que a cada exibição há algum tipo de dano ou desgaste na película. Importante também é levarmos em consideração que a película em base de poliéster e emulsão de sais de prata, quando processada com qualidade de preservação, pode ter essa expectativa de vida ampliada, enquanto o meio digital rapidamente se torna obsoleto, exigindo contínua atualização de *software*, *hardware* e mídia. Portanto, defende-se aqui a duplicação das matrizes em base analógica para preservação, ou seja, em poliéster, polímero de alta resistência mecânica e durabilidade e, hoje em dia, com boa qualidade ótica.

Outra alternativa seria o investimento num parque de equipamentos para se implantar unidades autônomas de restauração e duplicação dos filmes, reduzindo ao longo dos anos o custeio da conservação das matrizes. Dotar o Arquivo Nacional de laboratórios para a restauração, cópiagem e digitalização desse acervo promoveria a capacitação dos funcionários, que estariam habilitados a operacionalizar esses laboratórios, ampliando inclusive o mercado de trabalho para os profissionais recém-formados.

A Coordenação de Preservação do Acervo (COPAC) tem por missão promover e assegurar medidas que visem à estabilização ou ao retardamento do processo de envelhecimento do acervo, prolongando o tempo de vida e a qualidade de acesso às informações. Nesse sentido, compartilha com a Coordenação de Documentos Audiovisuais (CODAC) o projeto de garantir a preservação do acervo de matrizes filmográficas recentemente incorporado, buscando meios para assegurar as condições adequadas para sua conservação e os procedimentos necessários à estabilização do processo de deterioração em curso. Acreditamos que, uma vez alcançado este objetivo, estaremos colaborando na definição de uma política de conservação, restauração e duplicação desse importante acervo.

Desde sua criação, a COPAC vem se dedicando às atividades de conservação, restauração e reformatação dos documentos



Filmes da Cinemateca do MAM – RJ, antes da transferência para o Arquivo Nacional, em 2002. Foto de Flávio Lopes.

escritos em suporte celulósico, e a partir de 1997, com a instalação de um sistema de gerenciamento térmico, realiza o monitoramento ambiental dos depósitos de filmes. Uma vez que este acervo apresenta-se em boas condições de conservação, tendo sido seu processo de degradação estabilizado em razão das condições climáticas existentes nos depósitos, uma parcela significativa dele já foi telecinada para permitir o acesso aos usuários.

Neste sentido, com a recente incorporação de parte dos acervos da Cinemateca do MAM e da TVE, estamos nos deparando com um novo desafio: na preservação de papéis, embora também trabalhem com um suporte à base de celulose, temos mais tempo para buscar e implantar estratégias de preservação. O filme, entretanto, é um meio frágil, que se deteriora rapidamente e numa velocidade muito maior que os outros suportes documentais. Por isso, é fundamental im-



Transferência dos filmes da TV Educativa para o Arquivo Nacional, em 2002. Foto de Mauro Domingues.

plantar uma política de preservação desse acervo de matrizes no período de tempo mais curto possível.

Assim, enquanto aguardamos a construção do depósito climatizado, estamos iniciando um plano de salvaguarda desse importante acervo de matrizes. Para isso, além dos investimentos já realizados, foi contratada uma equipe de profissionais recém-formados pela Universidade Federal Fluminense para realizar o processamento técnico e a preservação. Ademais, atualmente, funcionários do quadro efetivo do Arquivo Nacional estão aprimorando seus conhecimentos para alcançar maior qualificação, seja por meio de estágios, como os oferecidos pela Cinemateca Brasileira, ou de cursos no exterior.

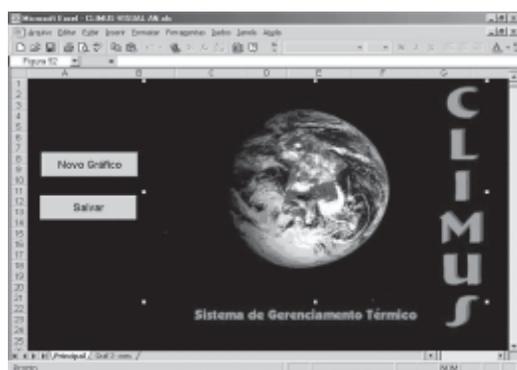
No que se refere à situação atual, devemos traçar um breve relato sobre as condições de guarda desse acervo de filmes.

Tendo em vista a necessidade de recebermos os filmes da Cinemateca antes mesmo da construção do depósito climatizado, tomamos na ocasião uma série de

medidas emergenciais, de modo a garantir a estabilidade dos parâmetros climáticos das áreas que foram adaptadas para receber este acervo. Parte dele, já em um estágio muito avançado de hidrólise e acidez, está isolada do restante, para evitar contaminação.

As salas de matrizes, onde estão armazenados 15 mil filmes em bom estado de conservação, possuem um sistema de climatização à base de etileno glicol, que nos garante estabilidade nos parâmetros climáticos de 18°C e 45% de umidade relativa, além de um sistema de monitoramento ambiental.

Este monitoramento é realizado por um sistema fixo de gerenciamento térmico – CLIMUS – desenvolvido pela Universidade Federal de Santa Catarina, por meio de sensores de umidade relativa, temperatura e detectores de fumaça conectados através de uma rede interna e visualizados em tempo real por um computador. Este sistema emite relatórios periódicos que são enviados à área de engenharia,



Tela de apresentação do sistema de gerenciamento térmico CLIMUS.

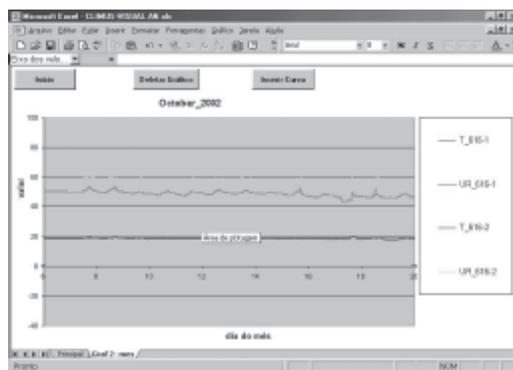


Gráfico dos parâmetros climáticos alcançados no depósito de guarda permanente do Arquivo Nacional.

responsável pelo ajuste dos parâmetros necessários à preservação do acervo.

Uma área de trabalho, próxima a esta sala de matrizes, foi reformada para receber os filmes em estágio intermediário de deterioração. Há um sistema de refrigeração tipo *Split* para manter 18°C no ambiente. No que se refere à presença de contaminantes como o ácido acético, está sendo utilizado um exaustor. Foram adquiridos, também, dois sensores móveis e um *software* de monitoramento, que nos permitem observar o comportamento climático desses ambientes que não possuem os sensores fixos, e a partir daí interferir com medidas que visem a sua adequação aos parâmetros necessários.

Nesse momento em que se renovam as perspectivas de construção do depósito climatizado, torna-se premente a implantação de uma política de preservação do acervo cinematográfico nacional, que além de abrangente e integrada às políticas públicas do setor audiovisual, seja um estímulo ao desenvolvimento e ao avanço técnico-científico neste importante campo de atuação do patrimônio histórico, artístico e cultural.

Como objetivo geral, devemos promover sua preservação e acesso, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições de guarda e preservação e pelo fomento à criação de novos processos de produção de cópias de segurança, cujos custos já deveriam estar previstos no orçamento da produção cinematográfica. A meta é constituir uma ampla e di-

versificada rede de parceiros e responsabilidades, somando esforços para a valorização, a preservação e o gerenciamento deste patrimônio. A adoção de medidas de cooperação técnica entre laboratórios de restauração e conservação em nível nacional e internacional, e a criação de um programa nacional de capacitação em preservação que ofereça cursos de graduação e pós-graduação, cursos técnicos, cursos de extensão e oficinas, em muito contribuirão para que possamos constituir uma rede de conhecimento.

Ainda sob este aspecto, devem ser desenvolvidos programas de estágio em instituições brasileiras e estrangeiras e projetos interinstitucionais de transferência de conhecimento, e estabelecidas parcerias entre o poder público e a iniciativa privada.

A partir daí, poderemos então definir princípios norteadores, objetivos e propostas específicas, que conduzam a um planejamento estratégico e à execução desses projetos por parte dos diversos segmentos envolvidos.

A guarda e a preservação de filmes requerem a intervenção e a participação ativa do Estado e de órgãos envolvidos na produção cinematográfica. Necessitamos, pois, evidenciar a importância da construção de uma política integrada de preservação e acesso, em nível nacional.

Para cumprir esse papel, a comunidade de conservadores, cineastas, produtores e todos os outros atores deve estar bus-



cando o diálogo e a convergência de interesses. Um exemplo disso é o programa do Festival do Rio, que já há algum tempo inclui palestras e eventos relativos à importância da preservação dos acervos cinematográficos. Outro fato que merece ser destacado é a promessa de envio ao Arquivo Nacional de cópias de preservação dos filmes premiados no Festival, como, por exemplo, a do *Ônibus 174*.

Entretanto, para que a política de preservação proposta possa ser implementada, é muito importante fazer um alerta: muitos dos filmes recebidos recentemente pelo Arquivo Nacional encontram-se já em processo de deterioração e sua duplicação e recuperação não podem ser adiadas. A construção do depósito climatizado é fundamental para garantir sua preservação e o acesso às gerações futuras.

N O T A S

1. Texto institucional em: <http://www.arquivonacional.gov.br>.
2. "O Arquivo Nacional, vinculado à Casa Civil da Presidência da República, tem por finalidade implementar a política nacional de arquivos, por meio da gestão, do tratamento técnico, da preservação e da divulgação do patrimônio documental, garantindo o acesso à informação com o objetivo de subsidiar as decisões governamentais de caráter político-administrativo, o cidadão na defesa de seus direitos e a produção do conhecimento científico e cultural."
3. Eric Kuyper, *La mémoire des archives*, em *Journal of Film Preservation* v. 58-59, 1999 – FIAF.
4. Claudia Heynemann, em *Arquivo Nacional – 1838-2002*, Arquivo Nacional, 2002.
5. Flavio Brito, *Preservação de imagens em movimento: considerações gerais e indicações*, em: <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/preservacao.htm>.
6. Adriana Hollós et al., *Criação de um banco de matrizes para guarda de filmes preto e branco e coloridos no Arquivo Nacional*, Relatório institucional.

R E S U M O

O Arquivo Nacional do Brasil possui um acervo de matrizes cinematográficas, recentemente incorporado ao seu conjunto documental e já em processo de degradação, que necessita estar armazenado em depósito climatizado, com temperatura e umidade relativa estáveis, a ser construído imediatamente.

A B S T R A C T

The National Archives of Brazil had recently incorporated to its collection of audiovisual documents a set of cinematographic master copies in a process of rapidly deterioration, which needs to be stored in proper conditions, with an adequate temperature and a stable relative humidity. This storehouse should be built immediately in order to preserve this important collection.



Roberto Cersosimo

Técnico em preservação de películas cinematográficas
da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional.

Spielberg e a Fábula da Memória

Quando *Inteligência artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001) finalmente estreou, sua recepção não poderia ter sido mais fria. Um misto de precipitação e incompreensão caracterizou a apreensão do público e da crítica. Ansiosamente esperado, dado o encontro entre projetos cinematográficos tão distintos quanto os de Steven Spielberg e Stanley Kubrick, *Inteligência artificial* trazia, nessa inusitada parceria, todo o estranhamento que o filma gera. Era o encontro entre a precisão calculada, a violência matemática dos movimentos cuidadosamente estudados de Kubrick, com o olhar infantil, deveras esperançoso e, por muitas vezes, até um tanto piegas de Spielberg. Fato é que, apesar des-



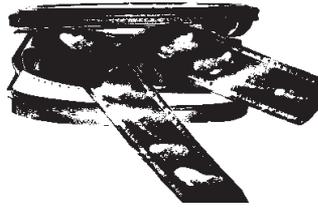
se projeto ter sido inicialmente idealizado por Kubrick, ele só teve tempo de deixar algumas anotações de roteiro e esboços do cenário. O que se veria na tela era um autêntico exemplar do cinema de Spielberg. Muitos dos detratores de Spielberg o acusam de apelar para um sentimentalismo fácil, de que suas questões esbarram, invariavelmente, em uma certa limitação de compreensão da realidade que o cerca, ainda que seus filmes estejam sempre voltados a um universo fantástico. É como se para ele as questões pudessem ser facilmente respondidas do seio da instituição familiar, este seu porto seguro e motivação de seus personagens. Em *A.I.* não é diferente. Lá está a família, seu ideal de felicidade que



Jude Law). Imbuído da vontade de superar tudo aquilo que a tecnologia da época já havia conseguido em termos de inteligência artificial, o professor Allen Hobby, personagem de Willian Hurt, propõe a criação de uma criança que possa enfim nutrir um sentimento de amor pelo homem. Surge David, um robô criado a imagem e semelhança do filho de Allen. A sugestão de Spielberg é clara: Allen crê na possibilidade de perpetuar num robô a imagem do filho perdido. Mais um capítulo em uma busca do homem em transcender sua experiência na Terra. David é oferecido a um casal que sofre com a situação de seu filho Martin, em estado de coma profundo. Na ânsia de tentar preencher o vazio provocado pelo acidente de Martin, Monica resolve aceitar a experiência com o novo filho. A princípio, meio atordoada com a nova situação, a mãe acaba se afeiçoando ao menino e decidindo, por fim, aceitá-lo. Contudo, Martin volta de seu coma profundo e a partir daí David fica em segundo plano, já que em Martin desperta um sentimento de ciúmes. Diante da relação conturbada que se estabelece entre David e Martin, Monica é impelida pelo marido a se desfazer de David. Mas a essa altura o sentimento de David já é intenso demais, e logo após ser abandonado em

um local onde não pudesse ser destruído pela empresa que o criou, David finalmente dá início à sua saga em busca de sua fada azul, para, assim como Pinóquio, tornar-se humano e conseguir o amor incondicional de sua mãe. O primeiro ato do filme traz uma atmosfera bastante claustrofóbica, que até nos remete a *O iluminado* (*The Shining*, 1980), de Kubrick. A relação entre David e sua mãe é repleta de um suspense que beira o cinismo. A encenação coloca o espectador sob uma tensão constante, pois nela existe uma espécie de violência em potencial.

Logo após ser abandonado pela mãe, David é capturado por caçadores de "Mecas" (abreviação para *mechanic*) e levado a um espetáculo que nos remete às arenas romanas, onde se travavam lutas que revelavam um certo prazer fetichista com a violência. Na atualização de Spielberg para os espetáculos de execução pública, os robôs têm um fim trágico, pois são destruídos num ritual que evoca uma reprovação da artificialidade. O medo de que, em algum momento, os robôs tomassem por completo o lugar dos homens, constituía o motivo pelo qual as máquinas deveriam ser destruídas. Mas o curioso é que o homem que concebe a máquina é o mesmo que renega sua criação, que no futuro será o único vestígio



tória de sua máquina, como o descaso com a guarda da nossa memória pode servir para que nossa passagem por aqui seja de total desconhecimento das civilizações futuras. É muito irônico que, em um determinado momento, os homens estivessem muito preocupados em destruir o que de fato viria a ser a prova de sua existência. Não sobrou memória alguma de nossa era, a não ser a máquina programada para amar. Mas a constatação de que tudo aquilo que construímos havia se perdido não era suficiente. Era preciso apontar uma saída. Era necessário que, de alguma forma, nos convencessemos da importância de cada peça na reconstrução da nossa história. O E.T. explica a David que eles só poderiam trazer alguém de volta à vida por apenas um dia, pois nosso corpo traz consigo um código espaço-temporal específico, sendo impossível que um mesmo corpo desfrutasse de duas existências. Mas, para que eles possam, enfim, oferecer a David um último momento ao lado de sua mãe, é necessário alguma parte do corpo que contenha o código genético, onde estão as informações que caracterizam cada um de nós. E então, Teddy, o grilo falante da fábula montada por Spielberg, oferece ao espectador a chave do problema. O superbrinquedo (que ao longo do

filme é o robô que de fato apresenta a inteligência artificial, já que é o único que possui um instinto aguçado de sobrevivência e a todo momento é a voz que avisa David sobre os perigos de suas ações) guardou consigo um pouco de cabelo da mãe. A resposta está no ato de guardar, de preservar, numa espécie de premeditação de que em algum momento aquela amostra de cabelo poderia servir para algum fim. E serviu para reconstituir uma vida, mesmo que por um único dia. O que para muitos soou como mais uma evidência da incapacidade de Spielberg de ir a fundo nas questões (como o dilema moral prenunciado no início do filme, sobre a obrigação do homem de amar a máquina, ao qual Willian Hurt responde com uma lacônica observação sobre a criação do homem), revela-se um subtexto bastante interessante no que diz respeito à memória e ao quão importantes são os esforços em preservar os elementos que num futuro serão fundamentais para que nossa passagem pela Terra possa ser entendida. Guardar e preservar são atitudes de afirmação de que existimos, do que fomos e do que produzimos. Spielberg parece perceber isso. Para ele, um fotograma reconstrói um filme, um manuscrito uma civilização, um fio de cabelo a vida.



Débora Butruce

Organizadora do Cachaça Cinema Clube,
técnica em preservação e restauração de filmes e mestranda
em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense.

Cineclubismo no Brasil

Esboço de uma história

Este ano a atividade cineclubista no Brasil completa 75 anos, a partir do marco definido pela criação do Chaplin Club, em junho de 1928, no Rio de Janeiro. Já na década anterior, em 1917, também no Rio de Janeiro, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Vanderley e outros organizavam um grupo que freqüentava os cinemas Íris e Pátria, com discussões após as exibições na casa do colecionador de filmes Álvaro Rocha. Apesar de se utilizarem de métodos consagrados pelo cineclubismo, será com a fundação do Chaplin Club que se caracterizará, efetivamente, o início da atividade no Brasil, pois só então haverá um movimento sistemático de exibição e discussão de filmes. O grupo de



fundadores era composto por Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, personalidades de grande prestígio no meio cultural carioca da época, fazendo com que o cineclube alcançasse forte repercussão. Em agosto, lançam a revista *O Fan*, órgão oficial do cineclube, que será publicada durante dois anos, com cerca de nove edições. Em 1931, o Chaplin lança o filme brasileiro mais importante do período: *Limite*, de Mário Peixoto. A sessão aconteceu no majestoso Capitólio, de Francisco Serrador.

Será somente em 1940 que Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado fundarão o Clu-

be de Cinema de São Paulo. A iniciativa partirá do meio acadêmico, da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, e está intimamente ligada a um momento de grande agitação cultural na capital paulista. Momento este que antecederá em alguns anos a primeira tentativa de uma indústria cinematográfica no país: a Vera Cruz.

Essa primeira fase do cineclubismo no Brasil terá um caráter um tanto restrito, já que as discussões aconteciam entre um pequeno grupo de intelectuais dotados de uma expressiva cultura cinematográfica. Mas, ao mesmo tempo, a iniciativa sugere uma nova forma de se relacionar com o cinema, o início de uma reflexão crítica e coletiva. Nesse aspecto, será um avanço fundamental, pois demonstrará a insatisfação com o que era oferecido pela rede comercial, propondo uma nova forma de exibição e apreciação de cinema.

Mas toda essa agitação cultural não foi considerada tão interessante por certos setores da época. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) fechou o Clube de Cinema após pouco mais de dez exibições públicas, e as projeções só prosseguiram durante pouco tempo, clandestinamente, na casa de Paulo Emílio.

Passados alguns anos, com o fim do Estado Novo, em 1946, o Clube de Cinema retoma suas atividades, juntamente com uma série de cineclubes que surgem por todo o país, caracterizando-se então, de fato, um movimento. Em 1949, o Clube de Cinema de São Paulo une-se ao Mu-

seu de Arte Moderna (MAM), transformando-se em Filmoteca do MAM, embrião da futura Cinemateca Brasileira. No ano de 1952, a FMAM organiza em São Paulo a "Primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro", em colaboração com os centros de estudos cinematográficos do Rio e São Paulo. Pela primeira vez no país, realizava-se uma mostra retrospectiva de filmes brasileiros de forma didática, com palestras após as sessões, trazendo para novas gerações filmes de difícil acesso.

Curiosamente, outro componente fundamental para a ampliação do movimento será a Igreja. Desde 1936, criado pela Ação Católica Brasileira, funcionava o Serviço de Informações Cinematográficas, de onde eram divulgados boletins com as cotações morais dos filmes exibidos no Brasil. Além desse aspecto, a Igreja estabeleceu uma verdadeira política para a atividade cineclubista, mobilizando pessoas e recursos e tornando-se a maior 'tendência' no cineclubismo brasileiro até o início dos anos de 1960. Estima-se em quase cem o número de cineclubes que chegaram a existir sob a administração da Igreja. Ela pode ser considerada uma das únicas vertentes de perfil claramente ideológico que conseguiu pôr em prática uma articulada proposta para a atividade cineclubista, publicando livros, apostilas, promovendo cursos e formando equipes para difundir seu modo de organização.

Apesar de todo esse empreendimento, a postura extremamente conservadora da



Ação Católica Brasileira não possibilitou nenhum tipo de discussão mais consistente em torno da atividade cultural no país, limitando o enfoque à difusão de sua ideologia.

Passada a fase de expansão geográfica e quantitativa do movimento, inicia-se um período considerado de organização, quando começam a surgir as primeiras entidades.

Em outubro de 1956 é criado o Centro dos Cineclubes de São Paulo, na sede da Cinemateca Brasileira, que passa a ser uma entidade independente. Até meados da década de 1970 ela será um importante suporte para a atividade cineclubista, auxiliando na distribuição de filmes, organizando mostras e promovendo cursos específicos para a área.

Em 1958 será a vez do Rio de Janeiro



Fachada do cinema Odeon em dia de sessão do Cachaça Cinema Clube. Foto de Mauro Kury, 2003.

fundar sua Federação de Cineclubes; em 1960 surgirá a Federação de Minas; seguida pela do Nordeste, a gaúcha e a do Centro-Oeste.

A criação de todas essas federações anuncia uma nova postura perante o movimento cineclubista. A existência já bastante numerosa de cineclubes prescindia de órgãos centralizadores que sistematizassem suas atividades. O movimento ocupava um lugar de destaque, mesmo se posicionando de maneira pouco contundente em relação ao circuito de exibição comercial, já que possibilitava a circulação de títulos que permaneceriam fora deste mercado.

Com a criação do Conselho Nacional de Cineclubes, em 1962, entidade que deveria aglutinar todas as federações do país, há a demonstração clara de que a ativida-

de caminhava na direção não apenas de um movimento, mas de um movimento organizado. Essa situação foi possível graças ao amadurecimento do cineclubismo, que propiciou uma melhora na qualidade e organização. Mesmo com a burocracia que a criação de tais organizações instaurava, é importante ressaltar que esses mecanismos fazem parte de um amplo projeto de diálogo mais consistente com o resto da sociedade, sintetizado por uma entidade de base nacional.

Época de renovação do teatro, de surgimento de importantes inovações na música popular, de criação do grupo do Cinema Novo, basicamente constituído por toda uma geração de cineclubistas: Leon Hirszman, Glauber Rocha, Jean-Claude Bernadet, João Batista de Andrade, nomes que revolucionaram o



Sessão do Cachaça Cinema Clube no cinema Odeon. Foto de Mauro Kury, 2003.

panorama do cinema brasileiro. Diante de toda essa ebulção por que passava a sociedade brasileira na década de 1960, em especial a juventude, o desenvolvimento dos cineclubes ocorre principalmente em universidades e escolas. Em virtude do caráter ainda ambíguo da associação do movimento a uma feição efetivamente popular, a atividade cineclubista acabou por acompanhar o ritmo de algumas manifestações culturais do período, como o Centro Popular de Cultura (CPC), organizado pela União Nacional dos Estudantes. Esse direcionamento à área universitária levou o movimento a assumir um caráter político tipicamente estudantil: “o de levar cultura para o povo”.

Com o recrudescimento da ditadura, toda e qualquer manifestação cultural com a mínima vocação democrática foi extinta. O cineclubismo, representado nesse momento por uma juventude bastante ativa, também sofreu as conseqüências desse recrudescimento, tendo sido suas entidades fechadas ou proibidas de atuar. Esse dismantelamento atingirá substancialmente a relação dos cineclubes com outros setores da atividade cinematográfica no Brasil. O movimento que apontava para a lenta superação de seu elitismo rompe bruscamente seu contato com o cinema. Estando ambos quase destruídos e desorganizados, partem para direções supostamente antagônicas, um se volta essencialmente para a relação com o público, e o outro para o

mercado, demonstrando uma atitude cada vez menos cultural.

No início da década de 1970, mesmo com o esfacelamento cultural, o movimento cineclubista começa a retomar suas atividades. Esse ressurgimento se dará em um novo contexto, já que a abertura desses espaços também tentará abranger uma discussão mais ampla sobre a sociedade brasileira.

Em meado daquela década, pela primeira vez na história, os cineastas começam a se organizar sindicalmente, sendo criada a Associação Brasileira de Documentaristas e Curtas-Metraquistas, em 1973. Os realizadores passam de artistas a profissionais de cinema, trabalhadores que precisam se organizar e lutar por seus direitos.

Percebe-se nesse período uma tentativa de renovação da linguagem e da temática por parte de alguns antigos cineclubistas do Cinema Novo, além do propósito de aproximação com uma maior parcela do público. Em um mercado totalmente dominado pelas pornochanchadas e outros títulos apelativos, começam a despontar algumas produções de peso, que se tornam cada vez mais presentes ao longo da década. O cineclubismo também participará desse momento, privilegiando a exibição de filmes brasileiros em suas programações.

Como emblema dessa decisão, as entidades reunidas na 8ª Jornada Nacional de Cineclubes, em Curitiba, redigem um



documento em que afirmam seu comprometimento com o cinema brasileiro e sua defesa, conhecido como “Carta de Curitiba”, e exprimem uma postura politicamente engajada, típica desse período. A Carta também previa a criação de uma distribuidora alternativa de filmes, com o objetivo de fornecer opções às exíguas fontes de abastecimento de películas, principalmente em 16 mm, considerada a bitola cineclubista. Mas tal ação será concretizada somente em 1976, quando o Conselho Nacional de Cineclubes cria um departamento exclusivo para a distribuição de filmes – a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme). A Distribuidora teve seu funcionamento bastante prejudicado em razão das constantes invasões e apreensões de filmes feitas pela ditadura militar, além de nunca ter se mostrado viável do ponto de vista econômico e organizacional, apesar dos esforços nessa direção.

Essa nova fase da atividade no Brasil será marcada pela ampla presença de cineclubes em quase todos os estados e nas principais capitais, indo além de escolas e universidades. Nesse momento, o cineclubismo se desenvolveu sobretudo em sindicatos e associações, o que lhe garantiu uma feição extremamente popular.

O advento da Nova República, em 1985, fez com que muitos cineclubes caracterizados essencialmente por uma atitude político-cultural perdessem sua função. Com a volta da normalidade democráti-

ca, a instrumentalização que muitos partidos e outras organizações faziam dessa atividade não se mostrou mais necessária. A partir deste ponto, efetivou-se uma nova fase por parte daqueles que estavam interessados em um trabalho verdadeiramente cultural. Com a escassez de películas em 16 mm, muitos cineclubes se direcionaram para a profissionalização, optando por montar salas com equipamentos em 35 mm. Esses cineclubes obtinham respaldo na bem-sucedida empreitada do Cineclubes Bexiga, em São Paulo, um dos mais importantes dessa época. A idéia agradou em cheio ao público cinéfilo, sendo copiada posteriormente por diversos cineclubes, como o Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, Oscarito e Elétrico, em São Paulo, e Savassi, em Belo Horizonte.

Com a quase extinção da produção cinematográfica no Brasil no início dos anos de 1990, muitos cineclubes e suas entidades representativas praticamente desaparecem, salvo raras exceções. Uma delas é o cineclubes Incinerasta, que inicia suas atividades em meado da década, no Rio de Janeiro. Ligado ao meio universitário, era composto por realizadores dos mais diferentes formatos (super-8, 16 mm, vídeo), em sua maioria curtas-metragistas que buscavam uma alternativa para a circulação de suas obras. Nessa época nota-se também a criação de diversos centros culturais, que privilegiam produções dirigidas a um público mais restrito.

Nos primeiros anos de 2000, o cineclubismo no Brasil começará a ganhar novo fôlego, com iniciativas espalhadas por quase todo o país. O destaque será para o Rio de Janeiro, já que de 2002 para cá houve o surgimento de quase dez cineclubes na cidade, como o Cachaça Cinema Clube, organizado por estudantes de cinema da Universidade Federal Fluminense; o Cineclubes Digital, sob o comando do cineasta Walter Lima Jr.; a Sessão Cineclubes, organizada pela revista eletrônica de cinema *Contracampo*; o Tela Brasilis, também iniciativa de uma revista eletrônica, a *Cinestesia*; e o cineclubes da ABD.

Essa rearticulação da atividade cineclubista demonstra que algumas velhas questões permanecem em pauta, já que ainda é uma pequena parcela da população brasileira que tem acesso ao cinema. Diante da lógica tão invisível quanto determinante do mercado, as opções de atividades culturais se mostram cada vez mais restritas, pois ficam condicionadas a uma ótica monopolista que acaba por esmagar qualquer particularidade. É vital a criação de espaços que possibilitem o contato com um outro tipo de manifestação cultural, um pouco mais livre dessa pressão mercadológica. Os cineclubes se mostram como o lugar propício para essa prática, difundindo obras cinematográficas que não têm lugar na rede de exibição comercial. Mesmo que o cinema brasileiro venha ocupando uma quantidade

cada vez maior de salas de exibição, esse número ainda se mostra inexpressivo. O investimento na consolidação de um atuante movimento cineclubista, especialmente com as condições do circuito exibidor, e com a situação de quase impossibilidade de um filme brasileiro se pagar em nosso mercado, passa a ser de extrema importância para a formação de novas platéias. Com o alto custo dos preços dos ingressos na rede de exibição comercial, os cineclubes também cumprem a função de popularizar a atividade cinematográfica, revelando-se uma opção mais acessível para uma grande parcela da população. E no que concerne à produção cinematográfica de curtas-metragens, já que não é possível se pensar em retorno financeiro, os cineclubes são, por excelência, o canal de comunicação de que dispõe este tipo de filme para chegar ao público. São o canal de escoamento de toda essa produção, a possibilidade de colocar em circulação obras que geralmente ficam restritas a um circuito de mostras e festivais específicos.

Neste aspecto, é imprescindível a profissionalização da atividade cineclubista, com a formação de novos quadros, propiciando tanto a geração de empregos quanto benefícios sociais e culturais em curto prazo. Os cineclubes devem se tornar uma alternativa real ao circuito de exibição comercial, consolidando-se como um espaço que incentive a pluralidade da atividade cinematográfica e garantindo sua difusão.



R E S U M O

Este artigo faz um breve histórico de alguns dos momentos mais importantes do movimento cineclubista no Brasil e propõe uma reflexão sobre o modo como o cineclubismo se inseriu no contexto político-cultural de cada época e seu papel nos dias atuais.

A B S T R A C T

This article presents a brief historical from some important moments of the movies clubs activities in Brazil, and suggests a reflection on how this movement has introduced itself in the political and cultural context in every period of time and its role at present-day.



Mônica Almeida Kornis

Pesquisadora do Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas e doutora em Ciências da Comunicação – ECA/USP.

Uma Memória da História Nacional Recente

As minisséries da Rede Globo

Com uma teledramaturgia voltada para aspectos da realidade brasileira a partir de 1969, a Rede Globo vem se constituindo desde então como uma importante agente de construção de uma identidade nacional, não só pela amplitude de sua rede num país de dimensões continentais, mas também pela diversidade temática contida na programação ficcional desta poderosa empresa da indústria do entretenimento. Entre os diferentes temas tratados nessa linha de programação, destaca-se a representação da história brasileira recente, que passou a ser tematizada no formato das minisséries no interior das chamadas “Séries brasileiras” a partir de 1986, momento em **TV** que o país vivia um processo de redemocratização inaugurado no ano anterior. Assim, é numa conjuntura pós-regime militar, distinta daquela na qual a empresa foi criada e teve consolidado o seu poder, que a história brasileira dos últimos cinquenta anos passa a ser representada em seis minisséries, exibidas entre os anos de 1986 e 1998, no tradicional horário após as 22h.

Partindo do pressuposto de que a Rede Globo torna-se uma narradora da história do Brasil recente ao construir um discurso sobre a nação em sua programação ficcional, o objetivo do presente trabalho é articular a análise da conjuntura histórica de produção desse conjunto de

minisséries voltadas para a história nacional recente com o respectivo contexto interno de produção, e a própria narrativa de cada uma delas, cuja trama situa-se em diferentes momentos históricos. É nossa intenção destacar em que termos e sob quais parâmetros a narrativa interna ficcional constrói uma memória da história recente nacional, elegendo momentos específicos que permitem a abordagem de temas que se ajustam às demandas da conjuntura de produção e exibição.

Nesse sentido, assume papel fundamental em nosso trabalho perceber em última instância como o melodrama, na qualidade de gênero privilegiado pela cultura de massa e sobre o qual se apóia a produção ficcional televisiva, organiza e impõe certos balizamentos à reconstrução histórica nesse conjunto de minisséries, e por conseguinte cria não um conhecimento, mas uma memória da história. A essa questão se acrescenta um outro aspecto que será igualmente considerado, e que se refere ao fato de que a encenação do passado significa uma forma de falar sobre o presente, num processo de espelhamento típico de uma representação alegórica. Nesse sentido, as minisséries ambientadas no que denominamos “passado recente” foram produzidas em momentos diferenciados, alternando sentimentos de otimismo e pessimismo no que diz respeito ao processo de consolidação de uma nova ordem – democrática – pós-regime militar.

Possuem como marco cronológico inicial os anos de 1950, momento histórico no qual se acelera o processo de modernização da sociedade brasileira, chegando até o início da década de 1990. É possível estabelecer por conseguinte uma correspondência entre a reconstrução de uma ordem democrática a partir de 1985 e a conjuntura moralizante que aí se inicia com os princípios constitutivos da narrativa melodramática, que organiza a diegese em torno de um drama ético e emocional baseado na luta entre o bem e o mal, no qual a busca de uma moral oculta emerge como fator central com vistas a um desfecho revelador da virtude e da purgação do mal.

No presente trabalho, após um breve painel demonstrando a teledramaturgia da Rede Globo enquanto construtora de uma identidade nacional, procederemos ao exame do conjunto das seis minisséries ambientadas no passado recente, procurando articular narrativa ficcional e conjuntura histórica de realização, destacando como a história na ficção, mais do que como pano de fundo, atua como organizadora dos campos sobre os quais se constrói a trama, que se configura sob temas e conflitos específicos.

Foi a partir de 1969 que importantes transformações na TV Globo atingiram não só a teledramaturgia como também o jornalismo, tendo em vista a consolidação da empresa no ramo da comunicação e a ampliação de sua rede, permi-

tindo-lhe conquistar dali para frente uma audiência crescente. Beneficiada pela implantação do sistema de telecomunicações da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), empresa estatal que começara a operar em 1967, a programação da emissora, transformada agora em Rede Globo de Televisão, passou a ser exibida em outros estados. Foi o ano de lançamento do *Jornal Nacional*, e as mudanças no Departamento de Telenovelas foram igualmente decisivas. A exibição naquele ano da telenovela *Véu de noiva*, de Janete Clair, ambientada nos subúrbios cariocas, marcou a introdução de uma nova linha da programação ficcional, voltada agora para uma temática contemporânea, assentada sobre a realidade brasileira, e mais identificada assim com o público. Afastada da emissora, a diretora de telenovelas Glória Magadan – que promovera a adaptação de obras da literatura mundial ambientadas num passado remoto, com um tratamento exacerbado e inverossímil, desde a criação da TV Globo em 1965 – foi substituída por Daniel Filho, abrindo espaço para a consolidação de uma nova tendência. A presença de Janete Clair na emissora e a contratação naquele mesmo ano de seu marido, o teatrólogo Dias Gomes, permitiram a construção de uma teledramaturgia voltada para uma temática brasileira por meio de uma linguagem realista. Essa tendência prevaleceu na Rede Globo no início de uma década em que a emissora, administra-

da empresarialmente e com boas relações junto às esferas do poder, passava a conquistar uma posição de liderança, beneficiada sobretudo por uma modernização tecnológica impulsionada pela criação de um sistema de telecomunicações que se apoiava na política de integração nacional preconizada pelo regime militar.



A afirmação da telenovela numa perspectiva realista, incluindo uma forma de representar mais coloquial, além de associada ao resgate da nacionalidade brasileira, encontrou um eco positivo junto a dramaturgos ligados ao proscrito Partido Comunista Brasileiro (PCB) e às experiências culturais dos anos de 1950 e 1960, consolidadas sobretudo nos Centros Populares de Cultura (CPCs), fechados com o golpe militar de 31 de março de 1964. Por essa razão, escritores como o próprio Dias Gomes, Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros, passavam a ingressar na Rede Globo, sob a justificativa de que seus trabalhos conseguiriam atingir um público amplo. Procuravam reciclar assim, no interior da indústria do entretenimento mais bem-sucedida do país já a partir da década de 1970, os ideais de um projeto nacional-popular que marcou intensamente o debate político e cultural nos anos 50 e nos primeiros anos da década de 1960, e cujo objetivo maior naquele momento fora o de levar a arte ao povo como forma de conscientizá-lo sobre sua realida-



de. De acordo com o mesmo princípio de trazer temas brasileiros para a sua programação, as telenovelas da Globo realizavam ainda adaptações de clássicos da literatura brasileira, com roteiros sobre as obras de Jorge Amado, Machado de Assis e Érico Veríssimo, entre outros.¹ Toda essa mudança não significou, contudo, que o espírito que move a telenovela, nos moldes de um folhetim, abandonasse a perspectiva do melodra-

ma. Tratava-se de lidar com questões próprias à realidade brasileira, adotando um tom realista, sem perder de vista o entretenimento e o gosto popular.

A incursão da Rede Globo em outros produtos ficcionais, tais como os seriados na década de 1970 e as minisséries a partir de 1982, reafirmou a mesma tendência expressa pelas telenovelas, no sentido de estabelecer uma verossi-



Janete Clair e Dias Gomes, 1972. *Correio da Manhã*, Arquivo Nacional.

milhança, procurando trazer à tona temas ligados à realidade nacional e ao cotidiano do público, em linguajar coloquial. Novos temas foram sendo absorvidos, consoantes com as transformações políticas e sociais que se processaram ao longo desses anos, entre as quais o fim do regime militar e a mudança nos costumes, além da diminuição da censura, que contribuiu para uma maior liberdade no tratamento dos temas, sobretudo aqueles ligados a questões de ordem sexual.

Hoje a quarta mais importante rede de televisão no mundo, que, em virtude de sua enorme audiência, absorve 70% da publicidade na televisão brasileira, a Rede Globo construiu, a partir da década de 1970, uma identidade com a sociedade brasileira que ganha na dramaturgia, e particularmente na telenovela, a sua expressão máxima, fazendo com que resida ali um importante fator de unificação nacional. Do ponto de vista temático e nos limites do entretenimento, a televisão recicla de alguma forma o ideário nacional-popular, retratando o país em todo um conjunto de produtos ficcionais que vão sendo lançados – tentando, em alguns casos, inovar em termos de linguagem televisiva – e procurando incorporar novas tecnologias que, reflexo de um investimento financeiro expressivo, permitem a realização de produções em moldes hollywoodianos, como foram se tornando as chamadas “minis-

séries”, destinadas ao horário já ocupado pelos seriados (22h).

Inserido na linha das “Séries brasileiras” que se iniciara na programação dos seriados, o novo formato resgatava, desde seu primeiro produto – *Lampião e Maria Bonita* –, uma temática bastante característica da história brasileira, marcando um novo caminho para a teledramaturgia da emissora, numa conjuntura que tenta se afirmar como mais liberalizante pelo processo de abertura política em curso. É no interior da programação das minisséries que será construída uma história do Brasil recente, lado a lado com produções que retratam outras fases da história nacional, além de aspectos da sociedade contemporânea. Realizam-se nesse formato trabalhos de caráter mais autoral, com um investimento maior na qualidade. Exibidas num horário de menor audiência e para um público em princípio mais seletivo, as minisséries trazem a marca de um produto nobre, que será ainda beneficiado, ao longo da década de 1990, pela introdução de novos recursos técnicos que procuram crescentemente aperfeiçoar a verossimilhança.

A decisão de produzir algumas minisséries abordando fases da história recente nacional nasceu em discussões na Casa de Criação Janete Clair, criada em 1984 com o objetivo de expandir e aperfeiçoar os produtos ficcionais da Rede Globo através da descoberta de novos autores e da discussão entre os



próprios dramaturgos ligados à empresa. Esse projeto, de autoria de Dias Gomes e que levava o nome da teledramaturga falecida no ano anterior, foi endossado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) e por Daniel Filho, que acabava de assumir a direção da Central Globo de Produção. Sem dúvida, a conjuntura de final do regime militar e de instauração de uma nova ordem tem sua expressão na produção ficcional da emissora, e a reconstrução da história recente se configura como um dos campos no qual se afirma a possibilidade de imprimir um diagnóstico do país, com vistas a um projeto de reinstauração democrática, no qual o universo da moral – privilegiado pela narrativa melodramática – e da política assumem um papel fundamental.

Anos dourados, realizada em 1986, foi a primeira minissérie que se voltou para uma fase recente da história nacional, elegendo o governo de Juscelino Kubitschek como ambiente, exatamente durante o primeiro ano de um governo civil após 21 anos de regime militar. Outras conjunturas históricas chegaram a ser também consideradas, como os últimos dias de Getúlio Vargas na presidência da República e o início da chamada Nova República, assim como a idéia de retratar a mudança comportamental dos anos de 1960. Dias Gomes e Ferreira Gullar já haviam inclusive concluído texto sobre o final do governo Vargas, mas a direção da emissora

optou por produzir uma minissérie que transcorresse durante os chamados anos JK, convidando Gilberto Braga para escrever o texto.²

Estava no entanto ali contido o embrião de projetos que seriam desenvolvidos na década seguinte, quando vieram à luz *Anos rebeldes* (1992) – que, igualmente com texto de Gilberto Braga, tratava da mudança comportamental dos anos 60, embora inserida num contexto no qual a política dominava a cena – e *Agosto* (1993), adaptação do livro de Rubem Fonseca, cuja ação transcorre nas últimas semanas do governo Vargas. Outros trabalhos posteriores privilegiaram o final dos anos de 1950. Foi esse o caso de *Engraçadinha* (1995), adaptação da obra homônima de Nelson Rodrigues, cuja ação transcorre em 1940 e em 1960, e *Hilda Furacão* (1998), adaptação de livro de Roberto Drummond, cuja ação transcorre entre os anos de 1959 e 1964. O início da Nova República foi também tematizado em *Decadência* (1995), escrita pelo próprio Dias Gomes cerca de dois anos antes de ser realizada, da mesma forma que o autor escrevia uma minissérie sobre Getúlio Vargas em 1999, para ser exibida no ano seguinte, quando veio a falecer. Embora não seja possível afirmar que todo esse conjunto de minisséries estivesse contido no projeto da Casa de Criação, merece destaque o fato de existir uma permanência no interesse em retratar os anos de 1950, como já fora demonstrado quan-



do da opção por *Anos dourados*, assim como em tratar o período pós-regime militar consolidado no projeto da Nova República. Com exceção de *Engraçadinha*, a política está presente em todo o conjunto das minisséries citadas, apesar da intensidade diferenciada no tratamento dessa questão.

A reconstrução de uma história recente do país a partir do conjunto de minisséries antes descrito, integralmente produzido a partir da chamada “Nova República”, agrega novos significados ao processo de construção de uma identidade nacional que a Rede Globo vem realizando ao longo de décadas. Em

linhas gerais, esse conjunto de minisséries perpassa diegeticamente os anos de 1954 a 1984, com uma rápida extensão até o ano de 1992, englobando importantes momentos da história do país, como o suicídio do presidente Getúlio Vargas em agosto de 1954, o governo Juscelino Kubitschek, a crise do governo João Goulart, que culminou com a eclosão do golpe militar de 1964, o próprio regime militar até o processo de abertura política, culminando com a campanha das “Diretas já” e a retomada da democracia, através da eleição indireta de um presidente civil após 21 anos de regime militar, chegando ao



Posse de Juscelino Kubitschek, 31 de janeiro de 1956.
Ao seu lado, o vice-presidente João Goulart acena para a enorme multidão que se comprimia em frente ao Palácio Tiradentes. Correio da Manhã, Arquivo Nacional.

impeachment do presidente Collor. Entre uma séria crise política que leva a uma comoção nacional – suicídio de Vargas – até o momento de impasse no processo de consolidação democrática, alternam-se, segundo a cronologia histórica já referida, conjunturas de tensão e crise, de esperança, de enfrentamento e de ambigüidade.

Na relação entre o momento histórico de produção de cada minissérie e a história no universo ficcional, a ordem se refaz: a primeira minissérie (*Anos dourados*, 1986) marca a transição para uma sociedade moderna, trazendo um tom de esperança próprio à volta de um regime civil, e que corresponde diegeticamente ao governo Kubitschek, ao passo que *Anos rebeldes* (1992) é exibida num momento de crise política, marcado pela derrocada do governo Collor, à beira de um *impeachment*, enquanto na ficção a política é um dos elementos que organiza a narrativa que transcorre entre os dias que antecedem o golpe militar e a anistia, em 1979. Seria possível falar, *grosso modo*, que tanto o momento de produção da minissérie quanto a história no período histórico focalizado na ficção correspondem a um processo de ascensão e queda de um momento de otimismo nacional.

No interior de gêneros distintos, entre o filme *noir* e o realismo fantástico, *Agosto* (1993) e *Incidente em Antares* (1994) remetem a um período de tensão, tendo

sido realizadas num momento de desesperança e de perplexidade diante dos escândalos que assolaram o país e que afastaram do poder o primeiro presidente da República eleito desde o pleito de 1960. A ação de *Agosto* transcorre nas últimas semanas de Vargas, e a imbricação na própria narrativa entre a história política e a história ficcional espelha uma crise e uma tensão que correspondem à conjuntura pós-*impeachment* do governo Collor.³ A conjuntura que se inicia com a tomada do poder pelos militares em abril de 1964 organiza a narrativa de *Incidente em Antares*, e uma crítica ao autoritarismo e a sátira social se realizam num momento de desesperança e de crise de valores e de uma ética.

O título da minissérie *Decadência* (1995) é paradigmático da situação ficcional cuja narrativa se dá entre a esperança contida na mobilização das “Diretas já” (1984) e o fim do governo Collor (1992), num momento de produção quase contemporâneo ao universo retratado. Por outro lado, já se configura uma situação de passagem entre uma conjuntura de desesperança e a que se instala em 1995, novamente alavancada por promessas de renovação trazidas pela posse do novo presidente Fernando Henrique Cardoso, beneficiado pelo impacto do Plano Real que, implementado no ano anterior por ele próprio, na época ministro da Fazenda, conseguira estabilizar a economia do país. *Engraçadi-*



nha (1995) retoma o universo dos anos de 1950, mais uma vez dividido entre uma moral conservadora e a superação desses limites. Embora a ação dessa minissérie transcorra num tempo histórico próximo ao de *Anos dourados*, não há ali nenhum otimismo, considerando o tom trágico da dramaturgia de Néelson Rodrigues. A ação de *Hilda Furacão* (1998) transcorre entre os anos de 1959 e 1964, com um breve epílogo no ano de 1968, trazendo a ambígua esperança do reencontro de um amor impossível, numa narrativa que acentua a oposição entre uma sociedade conservadora contra a qual a personagem principal se rebela. Tem-se, assim, novamente a marca de uma passagem, num momento, fora da diegese, de ano eleitoral no qual se refazem novas promessas de reforma do presidente Fernando Henrique Cardoso, empenhado em sua reeleição.

Ainda na tentativa de estabelecer certas continuidades e descontinuidades entre esse conjunto de minisséries, entendido como construtor de uma determinada narrativa da história nacional, devem ser examinados os temas centrais de cada uma delas, articulados no interior de cada um dos recortes históricos selecionados.

Uma melhor qualificação do que se denomina “história do Brasil recente” ajuda-nos a delimitar mais claramente o espaço diegético em questão. O conjunto das sete minisséries agora destacado é ambientado na segunda metade do século XX, isto é, num momento em que

a sociedade brasileira, em compasso com o mundo do pós-guerra, passa por importantes transformações de ordem econômica, política, social e cultural. O retorno ao regime democrático em fins de 1945 corresponde em termos internacionais ao final da Segunda Guerra Mundial, momento de otimismo e de esperança no qual se consolida a utopia de construção de um novo mundo. A inserção do Brasil na área de influência norte-americana se afirma nos anos de 1950, quando o país ingressa numa nova fase de expansão capitalista que consolida uma sociedade urbano-industrial, organizada na perspectiva de um projeto nacional-desenvolvimentista, e que compreende ainda novos padrões de comportamento e de consumo.

Esse momento histórico, marcado pela utopia do novo associado à questão da liberação da sexualidade, é representado em três minisséries – *Anos dourados*, *Engraçadinha* e *Hilda Furacão* – produzidas pela Rede Globo, conforme já mencionado, nos anos de 1986, 1995 e 1998, respectivamente. Há assim uma correspondência entre o momento da diegese e o da realização da minissérie, marcado por conjunturas nas quais o sentimento de otimismo encontra eco – com exceção de *Engraçadinha* – com vistas à consolidação de uma nova ordem, após o regime militar. Já a incorporação do sexo como elemento articulador das referidas tramas, embora não se configure como uma questão da época, ex-

pressa uma temática fundamental, se considerarmos as transformações comportamentais que se processaram a partir do final dos anos de 1960 e que a televisão passa a incorporar em sua pauta. Cabe observar que nessas três histórias a figura da mulher é determinante no processo de transição, cabendo a ela, dentro dos padrões do melodrama, o papel de mola propulsora de uma moral autêntica contra uma moral hipócrita imposta por uma sociedade tradicional e conservadora. Esse tema é, aliás, central nas três minisséries, sendo possível adiantar que esse conjunto configura uma memória dos anos de 1950 nos ter-

mos de um momento de mudanças comportamentais cujo foco principal é a questão da sexualidade realizada no interior do processo de denúncia de uma moral hipócrita, que acaba por limpar o caminho para a instauração de uma moral verdadeira.

Todo esse conjunto de minisséries organiza a memória política brasileira da segunda metade do século XX, e os conflitos se revelam através de uma polarização de campos diferenciados ao longo de cada narrativa, mesmo que a política não seja o eixo condutor da estrutura ficcional.⁴ Tentaremos demonstrar como o problema da ética na política e a res-



Passeata de estudantes cariocas em protesto contra a prisão do líder estudantil Vladimir Palmeira, em 1968. Correio da Manhã, Arquivo Nacional.

tauração de uma moral nessa esfera na nova ordem democrática, tomando como ponto de partida os anos de 1950, são elementos importantes na configuração de suas narrativas, o que tem uma correspondência com a discussão travada, sobretudo a partir de meados dos anos de 1980 e ao longo dos anos de 1990, a respeito dessa questão, quando o *impeachment* do presidente Fernando Collor e as denúncias que espocaram ao longo da década minaram reiteradamente a confiabilidade dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Dentro de uma estratégia alegórica, é possível assim pensar que essas minisséries voltam-se para o passado para falar de um presente no qual a construção de uma nova ordem demanda a identidade com um país moderno, onde preponderam os valores de uma sociedade autêntica, marcada por uma esperança, ainda que diferenciada segundo cada uma das produções ficcionais que serão brevemente tratadas a seguir.

Anos dourados e *Anos rebeldes* compõem um amplo painel que se estende dos anos do governo Kubitschek ao início da abertura política do regime militar, e ambas inauguram o conjunto de produções ficcionais sobre a história recente brasileira. Gilberto Braga constrói um panorama desse período, chegando de uma forma breve aos anos de 1970. Concentra-se, nas duas minisséries, num retrato geracional nos moldes de uma crônica de costumes, nos quais se utili-

za, de forma sedutora, da estratégia de estimular a memória do público em tom nostálgico com referências de época bastante marcantes.

Nos dois casos, a história se constrói nos termos de um drama familiar da classe média, no qual a questão da ascensão social se faz presente como traço distintivo dos personagens hipócritas e dos traidores. Há uma marca de ironia em relação aos valores tradicionais, que se confundem, *grosso modo*, com o mundo dos adultos, no qual se aloja o segmento mais conservador que submerge no universo do senso comum, pontuado ironicamente por personagens secundários. Ambas as minisséries reafirmam ainda as características da teledramaturgia de Gilberto Braga, dentro da qual a crítica social é marcada em função de valores morais.

Em *Anos dourados*, a trama central gira em torno da história de amor entre os jovens Marcos e Lourdinha, em paralelo à história também amorosa entre a mãe de Marcos, Glória – que é desquitada – e o major da Aeronáutica, Dornelles – casado –, cujo denominador comum é a impossibilidade de realizar a forte paixão que os une, pelos valores impostos por uma sociedade hipócrita e repressora, localizada na diegese no conservador bairro da Tijuca, na Zona Norte carioca. É no interior da polaridade entre a hipocrisia e a autenticidade que o conflito na minissérie se move, marcando a luta dos jovens contra o preconceito e a repres-



são sexual, e o esforço de alguns adultos em viverem uma vida distante da hipocrisia que os rodeia e os condena à insegurança e à infelicidade.

Concebida exatamente num momento inicial da chamada “Nova República”, a narrativa de *Anos dourados* opera a alegoria de um momento histórico que se colocava como novo porque democrático, ao contrapor em linhas gerais uma sociedade conservadora, patriarcal, clientelística e hipócrita a uma outra que emerge, como nova, racional e autêntica. O caráter de transição para um novo país, com todos os elementos de esperança e crença no futuro daí advindos, é vital para o processo de identificação da “Nova República” com os chamados “anos JK”, momento histórico no qual a trama transcorre. O universo da política é igualmente importante na definição da transição que alegoricamente se opera de um regime ditatorial militar para a democracia em tempos de “Nova República”, como demonstra a polarização entre conservadores, lacerdistas e antijuscelinistas *versus* legalistas e juscelinistas, aos quais se somam os personagens que, em suas atitudes e em seu estilo de vida, correspondem ao ideal de modernidade e de progresso contido no discurso desenvolvimentista de meados dos anos de 1950.

Já em *Anos rebeldes*, exibida em 1992, a história do país de parte do regime militar (1964-1979) era levada à televisão, num momento em que a política

assumia o primeiro plano na vida nacional, em virtude da radicalização das denúncias de irregularidades financeiras promovidas pelo governo de Fernando Collor de Melo, primeiro presidente da República eleito por voto direto desde 1960. Da mesma forma, a política é o elemento condutor da narrativa ficcional, na medida em que seus pontos de inflexão localizam-se nos momentos de aproximação e afastamento do jovem casal João e Maria Lúcia, cujo motor é a militância política do rapaz em crescente radicalização, pautada pelo desenrolar da história do país na diegese. Assim, é a política o elemento que atua como desafio à estabilidade e por conseguinte como elemento que confere dramaticidade à ação. Por outro lado, cabe à juventude o papel de sujeito da história, na medida em que toda a radicalização política na construção ficcional tem nela sua maior força.

Anos rebeldes corresponde – como olhar do presente sobre o passado – a um universo de desencanto com a “Nova República” e também a um processo que desemboca no governo Collor, particularmente em seu *impeachment*. Assim, diferentemente de *Anos dourados*, que estabelecia uma relação direta entre a conjuntura de otimismo presente não só no momento da produção mas também na história construída na ficção, a minissérie *Anos rebeldes* situa-se na ordem do impasse, quando na ocasião de seu desenlace e desfecho é demonstra-



da a impossibilidade de o amor entre Maria Lúcia e João se sobrepor às profundas diferenças entre ambos, vividas intensamente no contexto do regime militar. Cabendo a moral positiva a João no interior de uma narrativa melodramática, a Rede Globo evoca a rebeldia jovem na ficção, possivelmente nos termos de recuperação de uma ética.

Em 1993, a minissérie *Agosto* mescla numa narrativa tensa e angustiada a história de um comissário de polícia – que investiga obstinadamente um crime cometido contra um empresário – com fatos reais da vida política brasileira ocorridos nos primeiros 24 dias de agosto de 1954, momento de intensa crise política que culmina com o suicídio de Vargas.

A minissérie pode ser analisada enquanto alegoria de uma nação submersa numa severa crise moral, que se sobre põe mesmo à crise política, da mesma forma que aquela que o país vivia nos primeiros anos da década de 1990. Escrita em meados dos anos de 1980, numa época em que a euforia e o otimismo resultantes do fim do governo militar e das promessas da Nova República, incluindo o fracasso do Plano Cruzado, já se esvaíam, *Agosto* é produzida para a televisão numa conjuntura na qual impera uma atmosfera de indignação nacional, no rastro do *impeachment* do presidente Collor, ocorrido em setembro do ano anterior, em função de uma série de escândalos financeiros e de denúncias de tráfico de interesses.



Getúlio Vargas cercado de autoridades no final de seu governo. Episódio histórico que deu origem à minissérie *Agosto*, baseada no livro de Rubem Fonseca. *Correio da Manhã*, Arquivo Nacional.

O personagem central da trama da minissérie é o comissário de polícia Alberto Matos, homem honesto e incorruptível que, responsável pelas investigações do assassinato de um influente empresário, busca obsessivamente a verdade dos fatos. Existe uma nítida analogia entre o universo de tensão vivido por Matos e pelo presidente Vargas, no que seria seu último mês de governo e de vida. Na verdade, a minissérie encerra três tramas paralelas que articulam a história pessoal de Matos, a história política e a trama policial propriamente dita. A conjuntura histórica de agosto de 1954 é uma das mais atribuladas da história republicana brasileira, marcada por uma intensa crise política que culminou com o suicídio do presidente. Há uma nítida correspondência entre Matos e Vargas, personagens utópicos e dignos que se encontram numa situação de isolamento crescente em meio a uma sociedade corrupta, amoral, perversa e injusta: Vargas, por ter seu nome envolvido no atentado da Toneleros, Matos, por tentar desvendar um crime que é resultado de uma disputa entre empresários pelo poder em uma grande empresa. O desfecho da minissérie reafirma a ligação entre os personagens Matos e Vargas, que, mantidos em sua dignidade, não resistem ao cerco armado por seus opositores, restando-lhes a morte, via assassinato, como no caso de Matos, ou por suicídio, tal como se deu com Vargas. Estabelece-se uma cumplicidade/identidade do

espectador com o sofrimento de ambos, vítimas de uma sociedade sem lei e sem ética. O retrato de uma nação é assim marcado pela vitória do mal, quando nem um comissário de polícia nem um presidente da República, completamente abandonados à própria sorte, são capazes de controlar os impulsos perversos e excludentes que movem a sociedade.

Agosto insere-se no gênero do filme *noir*, que tem como uma de suas características básicas o compromisso em buscar a verdade dos fatos numa perspectiva realista, mantendo contudo elementos de uma narrativa melodramática. Há que se ressaltar que o gênero se constituiu num momento de desilusão da sociedade norte-americana, revelador de seu lado mais cruel em meio à Segunda Guerra Mundial.⁵ A visão pessimista inerente ao gênero e o caráter documental que a própria narrativa impõe beneficiam-se em *Agosto* da estratégia em estabelecer uma ligação com os fatos da história política no campo ficcional, acentuando-lhe o próprio caráter realista.

Já em *Incidente em Antares*, exibida em 1994, é recriada a atmosfera de realismo fantástico do livro homônimo do romancista gaúcho Érico Veríssimo, escrito em 1971. A adaptação privilegiou a história dos mortos numa fictícia cidade gaúcha, os quais, impedidos de serem enterrados por uma greve geral que atingia inclusive os coveiros, resolvem ir à forra voltando ao mundo dos vivos, para ali denunciar toda a corrupção e hipocri-

sia da sociedade. A ação da minissérie se inicia no dia 13 de dezembro de 1963, poucos meses antes da implantação do regime militar no país, em 31 de março de 1964. A data de 13 de dezembro coincide, no ano de 1968, com a instauração do Ato Institucional nº 5, que determinou o fechamento do regime, concedendo poderes ilimitados ao presidente da República. A estratégia alegórica do romance como forma de escapar à censura da época parece evidente, sendo essa a forma encontrada para falar do autoritarismo reinante.

A minissérie, que opta por uma narrativa não datada, deixando de situar de modo explícito o momento histórico em que se desenrola, retoma no ano de 1994 uma problemática novamente ligada à hipocrisia social e às práticas de corrupção e tráfico de influências, a partir do conflito básico estabelecido entre os “mortos”, insatisfeitos com sua situação de não poderem ser enterrados, e os vivos, cabendo aos primeiros, originários de diferentes estratos sociais, o papel de desmascarar a política reinante, dominada por duas poderosas famílias.

Decadência, de Dias Gomes, exibida em 1995, voltou-se diretamente para a discussão de questões ligadas ao tema da ética e da política entre os anos de 1985 e 1992, colocando na televisão fatos políticos bastante recentes da história nacional, juntamente com um importante fenômeno que dizia respeito ao surgimento



e à rápida expansão das seitas evangélicas no país. Demarcando de uma forma bastante nítida a intenção em traçar um retrato do país entre os anos de 1985 e 1992, incluindo seqüências cuja ação remonta aos anos de 1970 e 1984, a história procura demonstrar a decadência moral, econômica e ética de uma família de classe média alta entre a morte de Tancredo Neves e o *impeachment* de Collor – da crença no Plano Cruzado à eleição deste presidente, passando pelo confisco bancário, pelas denúncias de corrupção e tráfico de interesses e pela mobilização dos “caras-pintadas” –, tentando entrelaçar os acontecimentos históricos no campo ficcional com o drama dos Tavares Branco. O declínio da família central na trama é acompanhado pela ascensão do motorista da família, um ex-menino de rua criado pelo patriarca desde 1970, que se transforma num poderoso líder evangélico. Tendo como cenário o conflito que se instaura entre a família Tavares Branco e o líder evangélico Mariel – que nutre um sentimento de vingança contra a família por ter sido expulso da casa, em função da revelação da paixão entre ele e a neta rebelde e contestadora do patriarca –, a narrativa se volta para a hipocrisia e os falsos valores que sustentam a família no campo das aparências.

Em meio ao conflito básico que move a história, alguns dos personagens mais importantes são identificados numa relação direta com a vida política nacional, que, ao pontuar toda a trama, refor-

ça a importância da política na construção da narrativa da minissérie. As analogias dos personagens com situações que se desenrolam nesse campo, quase como estereótipos, sustentam um tom didático em *Decadência*, que coloca a história do país melodramaticamente polarizada entre o bem e o mal. O drama familiar por sua vez torna-se o retrato de uma nação em processo de degeneração, através das mais variadas mazelas que são reveladas no interior da família Tavares Branco e no processo de ascensão social de Mariel.

A história de *Hilda Furacão*, exibida em 1998, se inicia no dia 1º de abril de 1959 e se encerra em 1º de abril de 1964, um dia após o golpe militar, com um breve epílogo no ano de 1968. A trama, inspirada em pessoas e fatos reais, gira em torno da trajetória de três amigos de infância que saem de Santana dos Ferros, uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, para viver em Belo Horizonte, num momento em que a capital mineira se encontra impactada pelo fato de que Hilda, uma jovem da alta sociedade que se elege "Miss Verão 59", acabara de abandonar o noivo no altar para viver como prostituta. Esse mistério é o elemento condutor da trama, juntamente com o fato de Hilda passar a viver um amor impossível com Malthus, um dos três amigos que deseja tornar-se santo.

Da mesma forma que nos casos anteriores, as referências históricas, sobretudo políticas, mais do que pontuar a narrati-

va, organizam a própria diegese que polariza personagens e situações, além de retratar uma sociedade conservadora e moralista que reage à atitude de Hilda. Não existe contudo uma sociedade que se moderniza, nos moldes da oposição que se opera em *Anos dourados*. A polarização se faz pelo temor das famílias tradicionais e da Igreja em relação ao avanço dos comunistas e de um segmento mais progressista da Igreja, que sintomaticamente não são opositores à atitude de Hilda.

A trajetória dos três amigos que saem juntos de Santana dos Ferros recupera numa certa medida a história de uma geração ainda numa fase jovem, nos moldes de *Anos dourados* e *Anos rebeldes*. Da mesma forma, os jovens trazem em si um inconformismo, e por isso os personagens que protagonizam o conflito central estão invariavelmente situados no campo da virtude que vem acompanhado pela idéia do novo, do elemento transformador, contra o moralismo e a hipocrisia dos adultos. Os jovens são igualmente os portadores dos impulsos sexuais, que em *Hilda Furacão* são flagrantemente na identificação da liberdade da personagem quando opta pela prostituição.

Apenas como breve conclusão, é importante destacar que é o olhar da conjuntura histórica pós-regime militar que organiza a produção ficcional voltada para a reconstrução do passado recente do país, a partir dos anos de 1950. Identificada, a partir de 1985, com a nova or-



dem, a emissora reconstrói, no formato das minisséries, conjunturas políticas recentes e transformações comportamentais cuja narrativa, nos limites de um tratamento típico do melodrama, concede à vitória da moral um valor positivo que se ajusta ao processo estabelecido a partir daquele momento de recuperação da ética na política, nos termos em que a mídia impressa e tele-

visiva brasileira vem tratando a conjuntura pós-regime militar.

Trabalho apresentado no XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), realizado no período de 2 a 7 de setembro de 2001 na Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal (UNIDEP), em Campo Grande (MS).

N

O

T

A

S

1. Convém lembrar que essa reorientação temática de resgate da nacionalidade coincide com um movimento análogo no cinema, a partir das determinações da política nacional de cultura que estimulou o financiamento pela Embrafilme de filmes literário-históricos, como foi o caso de *Independência ou morte*, realizado em 1972 por Carlos Coimbra, e de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, realizado em 1975 (ver, a esse respeito: R. Ortiz; S.H.S. Borelli e J.M.O. Ramos, *Telenovela: história e produção*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 88 e, também, Jean-Claude Bernadet; José Carlos Avellar e Ronald F. Monteiro, *Anos 70: cinema*, Rio de Janeiro, Europa Emp. Graf. e Edit. Ltda., 1979-1980).
2. Miriam Lage, Um olhar atual sobre a década de 50, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/5/1986.
3. Na tentativa de parodiar episódios também recentes da história brasileira centrados na figura do então presidente Collor, a TV Manchete produziu a novela *O Marajá*, que, programada para ser lançada na mesma época que *Agosto*, foi impedida de ser exibida por decisão da Justiça, considerando recurso impetrado pelo então presidente da República.
4. A não inclusão de *Engraçadinha* justifica-se pelo fato de a adaptação ter privilegiado a trama erótica no retrato de uma moral preconceituosa e hipócrita de uma classe média, reduzindo as já parcas referências de caráter histórico, sobretudo políticas, presentes na narrativa.
5. Para uma breve caracterização do gênero, cuja denominação tem suas origens na literatura *noir*, ver Michel Cieutat, Le film noir, em *CinémAction: panorama des genres au cinema*, Corlet-Télérama (68), 3ème trim., 1993. Para uma análise mais detida do gênero, ver J. P. Telotte, *Voices in the dark: the narrative patterns of film noir*, University of Illinois Press, 1989.

R E S U M O

Este artigo tem por objetivo examinar como a história brasileira da segunda metade do século XX foi representada pelas minisséries que integram as chamadas “Séries brasileiras”, da Rede Globo. Partimos do pressuposto de que a emissora é um poderoso agente de construção de identidade nacional e que essas produções refletem um olhar do período da redemocratização do país, inaugurado em 1985. Para o exame dessas questões, pretende-se conjugar narrativa ficcional com contexto histórico e social gerador de um conjunto de seis minisséries: *Anos dourados*, *Anos rebeldes*, *Agosto*, *Incidente em Antares*, *Decadência* e *Hilda Furacão*.

A B S T R A C T

This paper intends to analyze how Brazilian history from the second half of the XXth century was represented in the television serial fiction called “Séries brasileiras”, at Rede Globo. My departure point is that Rede Globo is a powerful agent in the building of national identity, and that its productions reflect a particular approach of redemocratization process, in course since 1985. To examining these issues, the present analyses aims to account for both the fictional narrative and the specific socio-historical context in which a set of six mini-series took place: *Anos dourados*, *Anos rebeldes*, *Agosto*, *Incidente em Antares*, *Decadência* e *Hilda Furacão*.



Informação e Memória

A cinemateca brasileira e o patrimônio histórico audiovisual

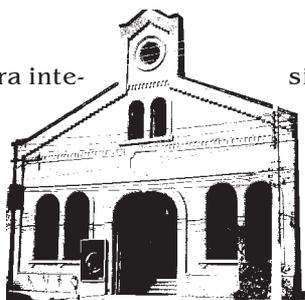
Célia Camargo

Professora do Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras/Unesp – Campus de Assis, assessora do Centro de Documentação e Memória (CEDEM) da Unesp e colaboradora da Cinemateca Brasileira.

A Cinemateca Brasileira integra o Ministério da Cultura no âmbito da Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais. É responsável pela preservação da produção audiovisual nacional, voltando-se para o patrimônio documental de imagens em movimento produzido no país, por pessoas físicas e jurídicas, no passado e no presente.

No cumprimento dessa missão, também é de sua competência gerar informações, metodologias e conhecimento, difundindo tal produção em todas as suas manifestações.

Desde a origem da Cinemateca Brasileira, podemos perceber que a neces-



sidade da preservação desses documentos ligava-se ao propósito de criar condições para ampliar o acesso ao conhecimento. No corpo de seus princípios fundadores já se sugeria a idéia que hoje vem presidindo a luta pelo exercício da cidadania, pelo desenvolvimento e acesso às tecnologias e pela elaboração de políticas públicas aptas a realizar efetivamente, no Brasil, o que se convencionou chamar sociedade do conhecimento. Formulavam-se, naquele momento, os conceitos fundamentais que possibilitaram a criação de um pensamento cinematográfico, até então inexistente no país, propondo desde o seu início, para esse campo, a democratização da informação.



Fachada da Sala Cinemateca. Foto de Ana Viegas.

Nesse sentido, Paulo Emilio Salles Gomes – um dos principais intelectuais paulistas e criador da Cinemateca Brasileira – costumava dizer que não se poderia fazer bom cinema sem uma cultura cinematográfica. A este argumento, acrescentava a certeza de que uma cultura só pode se manter viva se envolver, ao mesmo tempo, o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro. Assim, contrapunha-se aos que atribuíam à ação das cinematecas um caráter apenas saudosista.¹

A posição institucional da Cinemateca Brasileira equipara-se à de duas das instituições magnas brasileiras que, de igual maneira, são responsáveis por modalidades específicas do nosso patrimônio histórico-cultural: o Arquivo Nacional, ligado à Casa Civil da Presidência da República, a quem cabe a guarda do patrimônio

documental institucional que, em qualquer tipo de suporte material, tenha sido produzido pela administração ligada ao poder público federal, bem como dos arquivos privados de interesse público; e a Fundação Biblioteca Nacional, integrada ao MinC, responsável pela produção intelectual gerada e publicada no território nacional.

O patrimônio documental de natureza bibliográfica e arquivística, desse modo, está representado pelos seus depositários legais, a Fundação Biblioteca Nacional e o Arquivo Nacional.

De outro lado, está sob a proteção do IPHAN, e das suas diversas unidades, o patrimônio arquitetônico/ambiental, monumental, artístico e as demais formas de testemunho que compõem os diversos acervos constituídos a partir da perspectiva museológica.



Como se vê, no que diz respeito ao escopo de preservação do patrimônio cultural, no seu sentido mais abrangente, a rede institucional de preservação e proteção extrapola os limites do Ministério da Cultura ao qual se associa, equivocadamente, a total responsabilidade sobre a questão. Se sua função é estabelecer diretrizes para as políticas culturais, por meio da formulação de políticas que envolvam a participação do Estado e de representantes da sociedade – as políticas públicas –, cabe a todos os órgãos da administração pública e às instituições da sociedade civil a execução de seus princípios fundamentais.

No mundo contemporâneo, portanto, as cinematecas² estão para a documentação audiovisual assim como as bibliotecas estiveram e estão para os livros e periódicos, especialmente a partir da invenção da imprensa, assim como os arquivos públicos estiveram para os registros produ-

zidos pelos órgãos do Estado Nacional, após a Revolução Francesa, e assim como os museus se voltaram para os objetos da cultura material, bens simbólicos e identificadores de valores nacionais/sociais.

A concepção original da Cinemateca Brasileira nos leva ao início da década de 1940. Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza, entre outros, então jovens estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, criaram um clube de cinema que, logo depois, foi fechado pela polícia do Estado Novo.

Desde 1935 estavam sendo organizados, na Europa, os arquivos de filmes. A idéia de uma instituição semelhante renasceu num segundo clube de cinema que se tornaria, em 1949, a Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Já naquele ano tornou-se membro efetivo da FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film.



Antigo Matadouro Municipal, onde hoje funciona a Cinemateca Brasileira. Início do século XX, autor não identificado. Acervo Eletropaulo.

Em 1956 assume a denominação de Cinemateca Brasileira, desliga-se do Museu e busca a autonomia institucional que a iniciativa apontava como o caminho que deveria ser trilhado no sentido de construir o centro de referência, preservação e restauro de imagens filmadas no Brasil. Vale lembrar que o desenvolvimento das técnicas audiovisuais, e as formas de acesso e popularização que adquiriram ao longo do século XX, explicam o fato de que a ênfase dos esforços de preservação, no Brasil, recaísse, até pouco tempo, sobre a documentação relacionada ao cinema brasileiro.

Esse percurso foi mantido pela Cinemateca, embora enfrentando muitas dificuldades ao longo dessas cinco décadas, assim como as enfrentou a maioria absoluta das instituições brasileiras que se fundamentaram no pensamento preservacionista com o objetivo de construir informações para acesso público, razão maior de seu trabalho.

Em artigo recente sobre o acervo audiovisual brasileiro,³ Escorel lembra o grau de dificuldades enfrentadas, mencionando fato emblemático sobre as ameaças permanentes a essas intenções:

(...) apesar de ter iniciado suas atividades quando o grande mal já estava feito e de portar como trágica marca de nascença o incêndio que destruiu, em janeiro de 1957, grande parte de seu acervo, a Cinemateca Brasileira foi responsável, nas décadas seguintes, pela preservação e pela restauração do

principal repertório de imagens cinematográficas existentes no Brasil.⁴

Em 1984, impondo-se pelo reconhecimento nacional e internacional, foi incorporada ao governo federal, a partir de decisão tomada pelo Conselho da Cinemateca Brasileira. Assim, com as salvaguardas estabelecidas, manteve sua autonomia administrativa, atuando sob a orientação desse mesmo Conselho e formulando as políticas para sua área de especialização.

Foi nessa mesma década de 1980 que se registrou, no Brasil, a consolidação de novas concepções do governo federal sobre sua ação patrimonial.

Ampliada sua base conceitual, retomaram-se as idéias de Mário de Andrade, fundadoras do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), introduzindo na formulação e na prática da política cultural as noções de memória, cultura material e bem cultural, conceitos intensamente trabalhados pelo grupo liderado por Aloísio Magalhães. Procurava-se descentralizar a função de proteção ao patrimônio, bem como ampliar o universo de bens patrimoniais que, tradicionalmente, haviam sido objeto da política nacional de preservação. A pluralidade cultural foi a idéia que orientou a nova política, que se contrapunha à visão homogeneizadora da cultura brasileira.

O período foi marcado por intensa mobilização dos poderes públicos para as questões relativas à memória nacional,



além de incorporar muitos grupos de novos protagonistas, revelando ampla mobilização institucional e social. Foi no bojo desse quadro de modificações que a Cinemateca Brasileira se incorporou à estrutura organizacional do governo federal.

Desde sua concepção, como se vê, a Cinemateca Brasileira é a instituição de referência na área de preservação de imagens em movimento, hoje responsável por um dos maiores acervos de filmes da América Latina. Enfrenta o desafio de preservar a cinematografia nacional, não se limitando a guardar as produções de um passado remoto. É cada vez maior o número de realizadores contemporâneos que confiam à Cinemateca Brasileira os negativos originais de seus filmes, para que sejam preservados adequadamente e para que possam ser conhecidos pelas futuras gerações.

Estão preservadas, até o momento, 130 mil latas de filme, que correspondem a trinta mil títulos de produção nacional e estrangeira, referentes a obras de ficção, documentários, cinejornais, publicidade e registros familiares, abrangendo o período de 1895 até os dias de hoje. Além da coleção de vídeos, estão sob sua guarda aproximadamente 150 mil documentos que se apresentam em outros suportes materiais, entre eles arquivos pessoais e coleções de roteiros originais, cartazes, fotos, revistas, documentação iconográfica e outros, também considerados de valor permanente. Apenas como exemplo, destaquem-se alguns dos principais conjuntos integrantes do acervo: as coleções relativas ao Cinema Novo, à produção de Humberto Mauro, a toda a produção silenciosa que nos restou, à Cinedia e à Vera Cruz.



Saguão da Sala Cinemateca. Foto de Ana Viegas.

Como forma de dar agilidade a suas propostas e de criar alternativas de captação de recursos necessários ao cumprimento de suas atribuições, promoveu-se, também como iniciativa pioneira, por meio dos profissionais envolvidos com a (e pela) Cinemateca, a criação da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), ainda nos anos de 1960. Em 1962, mais exatamente, intelectuais paulistanos que buscavam o acesso público a filmes e a uma cinematografia excluída dos circuitos comerciais concretizaram a iniciativa.

A SAC tem por objetivo dotar a Cinemateca Brasileira das condições necessárias para que assuma plenamente sua missão e status institucional de pólo de preservação e difusão de documentos e informações cinematográficas do país. Apesar de paralisações temporárias ocorridas, tem participado diretamente

das conquistas e do desenvolvimento técnico institucional. A construção da Sala Cinemateca, o projeto e execução do Arquivo de Matrizes e a adaptação de espaço físico para abrigar o Centro de Documentação e Pesquisa são exemplos relevantes desse trabalho de captação e administração de recursos para concretizar os projetos da Cinemateca Brasileira.

Um projeto em andamento, de relevância para a preservação dos registros do cinema no Brasil, o Censo Cinematográfico Brasileiro, patrocinado pela BR Distribuidora e administrado pela SAC, constitui uma das formas de colaboração mais importantes já efetuadas.

No âmbito das atividades e competências atribuídas ao conjunto das instituições e órgãos do MinC voltados para o desenvol-



Saguão da Sala Cinemateca. Foto de Karina Seino.

vimento da cultura nacional, a Cinemateca Brasileira ocupa posição privilegiada.

Ligada recentemente à Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais,⁵ apresenta interfaces com os vários setores, projetos e áreas de trabalho do MinC, em função da natureza de suas atribuições e do teor de seus objetivos. No campo da ação patrimonial, esfera na qual atuam todos os órgãos e entidades ligados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a Cinemateca Brasileira mantém afinidades com os museus e com as entidades de documentação e de pesquisa, como a Fundação Biblioteca Nacional, o Museu da República ou a Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. No entanto, dentro do ministério, é o órgão especializado na proteção do patrimônio cinematográfico.

De outro lado, apresenta canais diretos de comunicação com a produção e a criação cultural, materializadas nos suportes genericamente conhecidos como audiovisuais, frutos das sucessivas revoluções tecnológicas ocorridas no final do século XIX e ao longo do século XX, quando o universo documental sofreu profundas transformações, registrando um peso cada vez maior dos documentos não convencionais como fotografias, filmes, gravações em áudio e vídeo e, mais recentemente, dos documentos digitais. No caso da produção das imagens em movimento, especialmente do cinema, a Cinemateca Brasileira opera como o elo final da cadeia de realizações, na medida em que atua como depo-

sitória dos bens culturais resultantes dessa área de criação e produção.

Suas múltiplas possibilidades de relacionamento, dentro do MinC, favorecem a perspectiva interdisciplinar de trabalho e o alargamento dos seus horizontes de conhecimento, apesar de sua alta especialização técnica.

A execução do Censo Cinematográfico Brasileiro, projeto especial em andamento, deve ser destacada para que se possa oferecer um exemplo que sintetiza o estágio de integração e de maturidade a que já se chegou no tratamento do patrimônio cinematográfico. Foi implementado com o objetivo primordial de lançar as bases para o inventário do patrimônio brasileiro das imagens em movimento, atendendo a uma das principais carências de nosso país: a elaboração e implantação de políticas públicas dirigidas para o desenvolvimento da cultura e da ciência.

A produção de obras de referência,⁶ como o Censo Cinematográfico Brasileiro, possibilita fundamentar as ações de planejamento e de implementação da proteção ao patrimônio histórico e cultural. Com a amplitude e alcance de suas informações, permite que as ações governamentais e a iniciativa privada atuem sobre um universo de problemas que foi extensivamente identificado. O que permite que a formulação e a implantação de políticas públicas estejam firmemente apoiadas em informações de qualidade e fundamentadas em diagnósticos pre-





Depósito de matrizes. Cinemateca Brasileira. Foto de Patrícia de Filippi.

cisos de problemas, metodologias e demandas sociais.

Nessa linha de atuação – a do projeto Censo Cinematográfico Brasileiro –, foi criado e desenvolvido um modelo específico de trabalho voltado para a realidade documental de nosso país, utilizando e adaptando as normas técnicas internacionais às nossas situações particulares e à documentação específica produzida pelo cinema brasileiro.

Quanto à organização da Cinemateca Brasileira, pode-se apresentar uma idéia de seu formato e concepção institucionais a partir da caracterização de suas grandes áreas de trabalho:

- Acervo

Área que articula as atividades relacionadas às coleções e arquivos de filmes, programando metas e estratégias de ação. Processa as informações reunidas

pelos setores de Catalogação e de Preservação com o objetivo de sugerir prioridades para o Programa de Restauração. Responde pelas ações de atendimento aos depositantes, orientação do setor de cessão de imagens para produções contemporâneas, bem como pelo trabalho de cessão de cópias para programações de terceiros.

- Catalogação

Área responsável pela coleta e análise de dados que são organizados e disponibilizados em um sistema de informação, possibilitando sua recuperação e operando como mecanismo de apoio às atividades de arquivo.

- Preservação

Área em que se criam as condições adequadas para a sobrevivência dos materiais filmicos por longo período e na qual se realiza o controle de todas as etapas



de sua guarda e uso: manipulação, limpeza, embalagem e armazenamento. É onde se efetua o acompanhamento do estado de conservação de cada rolo de filme, apontando as necessidades de intervenção, incluindo as mais extremas, como restaurações ou duplicações.

- Restauo

O Laboratório de Restauo da Cinemateca Brasileira foi instalado na segunda metade da década de 1970 como alternativa aos laboratórios comerciais, pouco habilitados a lidar com filmes antigos – atingidos pelos mais variados problemas causados pela deterioração –, com os cuidados artesanais que esses filmes exigem. A restauração de filmes

ou sua simples transferência de um suporte deteriorado para um novo suporte exigem operações demoradas e cuidadosas, como conserto de perfurações danificadas, compensação de encolhimento e outras.

A história do cinema brasileiro, que integra a história do próprio país, estaria hoje mais comprometida, não fossem os trabalhos de duplicação desenvolvidos pelo Laboratório de Restauo nos últimos trinta anos. Entre os filmes duplicados incluem-se comédias musicais, filmes do cinema novo, clássicos do cinema silencioso, documentários e centenas de cinejornais que registram a vida brasileira ao longo do século XX.



Laboratório de restauração de filmes – reveladora. Cinemateca Brasileira. Foto de Ana Viegas.

O Laboratório efetua a comparação de matrizes, o reparo e limpeza física dos originais danificados, define os procedimentos adequados à duplicação. Desde 2001, a média mensal de tratamento técnico tem sido de dez mil metros de filmes, que inclui também o registro dos procedimentos de intervenção adotados.

- Documentação

Com a área de documentação está a responsabilidade pela classificação, catalogação e indexação do acervo.

O Centro de Documentação e Pesquisa/Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes, inaugurado em 2002, abriga um acervo de cerca de nove mil volumes, com ênfase para a temática do cinema brasileiro.

Conta também com coleções menores, como a biblioteca pessoal de Paulo Emilio Salles Gomes, que integra obras sobre filosofia, psicologia, história e literatura, variedade que retrata a formação intelectual do maior crítico cinematográfico brasileiro.

Além de coleções completas das mais importantes revistas sobre cinema já publicadas no Brasil, pode-se ter acesso a aproximadamente dois mil roteiros do cinema nacional.

Finalmente, deve-se dar destaque ao funcionamento do Laboratório Fotográfico, que responde pelas demandas de atendimento externo e interno, capacitado para reproduzir fotos originais, fotografias e slides.



Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes. Cinemateca Brasileira. Foto de Karina Seino.



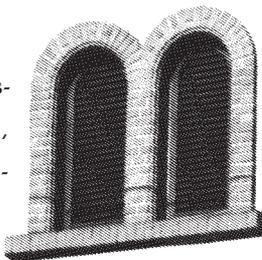
- Difusão

Entre as ações de difusão, sobressaem as edições de publicações, a programação da Sala Cinemateca com a exibição de filmes, a organização de debates, participações em festivais e mostras, além do atendimento às sistemáticas solicitações de informação por parte dos órgãos de imprensa.

A descrição do perfil institucional da Cinemateca Brasileira pede menção a algumas de suas atividades permanentes que revelam a natureza de seus trabalhos e o teor de suas intenções maiores.

A primeira delas é a *Filmografia do Cinema Brasileiro*. Esse trabalho foi divulgado, numa primeira fase, por meio da publicação de quatro volumes que cobriram as informações sobre o cinema brasileiro desde o seu início até 1930. Depois disso, incorporando as tecnologias de informação disponíveis, o projeto transformou-se na base de dados que hoje compõe o *Censo Cinematográfico Brasileiro*. Constituiu-se em linha de informação que se encontra em atualização permanente, cujos dados são disponibilizados sistematicamente para acesso público na Web, na página da Cinemateca Brasileira.⁷

Em seguida, lembramos os *Anuários do Cinema Brasileiro*, atividade permanente que incorpora, ao ano, aproximadamente seis mil recortes de jornais e re-



vistas que noticiam o cinema brasileiro. Essa documentação é selecionada e organizada para compor os anuários.

Como desdobramento das atividades fundamentais da Cinemateca Brasileira, começa a esboçar-se, como prática sistemática de trabalho, a promoção e realização de estágios técnicos supervisionados que atendem às solicitações de formação, atualização e aprimoramento de profissionais de diversos estados brasileiros que atuam diretamente nessa área de preservação.

Isto demonstra a existência de condições, dentro da Cinemateca Brasileira, para investir futuramente em um programa de capacitação de pessoal que possibilite transferir a um segmento mais amplo de profissionais da memória os conhecimentos, metodologias e procedimentos técnicos especializados construídos e adotados na Cinemateca Brasileira.

É magnífico quando se podem concretizar ideais de transformação do conhecimento científico/técnico em conhecimento público. Esses trabalhos certamente possibilitam, pelo grau de aprimoramento de seus técnicos e pesquisadores, que as instituições brasileiras de proteção ao patrimônio desempenhem sua função inclusiva primordial: a geração e a disseminação do conhecimento para a mudança social.⁸

N O T A S

1. Informações como a que se apresenta aqui podem ser encontradas no arquivo pessoal de Paulo Emilio Salles Gomes, sob a guarda do Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira.
2. Em vários países as cinematecas recebem a denominação de “arquivos de filmes”.
3. Eduardo Scorel, *Vestígios do passado: acervo audiovisual e documento histórico*, CPDOC 30 Anos, Rio de Janeiro, Editora FGV/CPDOC, 2003.
4. *ibidem*, p 48.
5. Até então, a Cinemateca Brasileira vinculava-se ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), compondo o conjunto de instituições voltadas para a ação patrimonial do Ministério da Cultura, em sua vertente preservacionista.
6. A Cinemateca Brasileira, articulada aos esforços internacionais para a salvaguarda do patrimônio cultural, ao executar o Censo Cinematográfico Brasileiro, está cumprindo recomendações e decisões da Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Já na Conferência Geral de 1980 encontramos, no parágrafo 15 da *Recomendação sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento*, o convite aos países membros a “tomar as disposições necessárias para que as instituições encarregadas de salvaguardar e de conservar o patrimônio das imagens em movimento adotem” medidas voltadas para a produção e disponibilização de “filmografias nacionais e catálogos de todas as categorias de imagens em movimento, assim como descrições de suas coleções, procurando, onde for possível, a padronização dos sistemas de catalogação; tal material de documentação constituiria em seu conjunto um inventário do patrimônio das imagens em movimento do país”.
7. Ver página da Cinemateca Brasileira, disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br>>.
8. Este texto foi elaborado, parcialmente, com base em documentos institucionais de trabalho, disponíveis no arquivo da Cinemateca Brasileira.

R E S U M O

A história da Cinemateca Brasileira está ligada, desde seu início, à idéia de que a preservação do patrimônio histórico e cultural é fundamental para a ampliação das condições de acesso ao conhecimento. Criada na década de 1940, somente em 1984 foi incorporada pelo Ministério da Cultura. Naquele momento, a política cultural procurava descentralizar a função de proteção ao patrimônio e ampliar o universo dos bens culturais sobre os quais deveriam recair as ações governamentais. A Cinemateca Brasileira apresenta uma trajetória de lutas pela guarda e preservação dos filmes brasileiros e mantém hoje sob sua guarda o maior acervo de filmes da América Latina.

A B S T R A C T

The Brazilian *Cinemateca* history is linked, since its beginning, to the idea that the preservation of the historical and cultural patrimony is a fundamental step to extend the access to the knowledge. Founded in 1940s, it was incorporated by the Ministry of Culture only in 1984. At that moment, the cultural politics tried to decentralize its main preservation function and to enlarge the universe of the cultural heritage on which the government actions should rest on. Since its creation, the institution struggles to maintain and preserve the Brazilian films and, nowadays, it holds the biggest collection of Latin America.

B I B L I O G R A F I A



- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANGEL, Zuñiga. *Una história del cine*. Barcelona: Destino, 1948.
- ANUÁRIO Católico do Brasil para 1925. Rio de Janeiro: Soc. Anon. Viagens Internacionais, s. d.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUMOND, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AZEVEDO, Raquel. *A resistência anarquista: uma questão de identidade (1927-1937)*. Dissertação de mestrado em história social. Departamento de História da Universidade de São Paulo, 1996.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, (Septième Art, 60), 1987.
- BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cinema*. Rio de Janeiro: Arte Nova/Embrafilme, 1978.
- BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo*. Espanha: Paidós, 1998.
- BEIRÃO, Caetano. *D. Maria I: 1777-1792*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1944.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Coleção Cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____ & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

- BRITO, Flavio. Preservação de imagens em movimento: considerações gerais e indicações. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/pesquisatextos/preservacao.htm>
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the mode of excess*. New Haven: The University of Yale Press, 1976.
- BUCCI, Engenio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 1996.
- BULLARA, Bete & MONTEIRO, Marialva Paranhos. *Cinema: uma janela mágica*. Rio de Janeiro: Cineduc/Embrafilme, 1979.
- BURGOYNE, Robert. *Film nation: Hollywood looks at US history*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997.
- CALIL, Carlos Augusto et al. (eds.). *Cinemateca imaginária: cinema e memória*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002.
- CINEMATECA BRASILEIRA. *Manuseio de películas cinematográficas*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001.
- COSTA, Alcir Henrique; SIMÕES, Inimá Ferreira e KEHL, Maria Rita. *A história da TV brasileira em 3 canais*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.
- DIAS, Solange de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- DRAGON BALL (séries). Disponível em: <http://dbt.planetgoten.com.br/censuranobrasil>.
- DYERD, Richard. *White*. Londres: Routledge, 1997.
- EPSTEIN, Jean. *Intelligence d'une machine*. Paris: Jacques Melot, 1947.
- FARIA DE ALMEIDA, Manuel. *Cinema documental: história, estética e técnica cinematográfica*. Porto: Edições Afrontamento, 1982.
- FISCHER, Monique C. & ROBB, Andrew. *Indicação para o cuidado e a identificação da base de filmes fotográficos*. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 1997.
- FLORIDO, Eduardo Giffoni. *As grandes personagens da história do cinema brasileiro, 1930-1959*. Rio de Janeiro: Fraiha, 1999.



- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataquases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- _____. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte/Record, 1996.
- GORDON, George N. & FALK, Irving A. *Comunicação pela TV*. Rio de Janeiro: Fórum Editora, 1968.
- GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detectives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo & SCHEARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: PD&A, 2002.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano. In: NOVAIS, Fernando e SCHWARCZ, Lília Moritz (eds.). *A história da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HISTORIA universal del cine. Madrid: Planeta, 1982.
- KELLY, Prado. *O teatro, os menores e a lei*. Rio de Janeiro: Augusto Porto & Porto, 1928.
- KNIGHT, A. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*. Rio de Janeiro: Lido, 1970.
- KORNIS, Mônica Almeida. Agosto e agostos: a história na mídia. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, março de 2001.
- _____. *Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 50*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2003.

- KUYPER, Eric. La mémoire des archives. *Journal of Film Preservation*, n. 58/59. London: FIAF, 1999.
- LACOMBE, Lourenço Luiz. *Os chefes do Executivo fluminense*. Petrópolis: Ministério da Educação e Cultura, 1973.
- LÉGLISE, Paul & PETERS, J. L. M. *O cinema: arte e indústria*. Lisboa: Coleção Enciclopédia, 1966.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.
- LIMA, Diógenes Ribeiro. *Os menores e as casas de diversão*. São Paulo: Ed. do Autor, 1928.
- LOBO, Narciso Julio Freire. *Ficção e política: o Brasil nas minisséries*. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1997.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Ô psit: o cinema popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- MACHADO, Hilda. Oscarito, Grande Otelo e la negazione dell'amore. In: ROSA, Gian Luigi de. *Alle radici del cinema brasiliano*. Salerno/Pagani: Università degli Studi di Salerno/Istituto di Studi Latinoamericani, 2003.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- MAY, Renato. *A aventura do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinema: art et industrie*. (Encyclopédie Universitaire). Paris: Éditions Universitaires, 1967. v. 1.
- MORIN, Edgard. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les Editions de Minut, 1951.
- NOBRE, Francisco Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Cadernos AABB, 1955.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. e MIRANDA, Ricardo. *Televisão – as imagens e os sons: no ar, o Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEREIRA, J. *Câmera, ação! Fascinante história do cinema*. São Paulo: Edimax, c. 1962.
- REILLY, James M. *Guia do Image Permanence Institute (IPI) para armazenamento de filmes de acetato*. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliote-



- cas e Arquivos: Arquivo Nacional, 1997.
- REISZ, Karel & MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra/Embrafilme, 1983.
- ROTHA, Paul. *Documentary film*. Londres: Faber and Faber, 1952.
- SADOUL, Georges. *Histoire général du cinéma*. Paris: Denoel, 1954.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Terceiro Nome/ Senac, 1999.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1981.
- SOUZA, José Inácio Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1990.
- SOUZA, Tânia C. Clemente de. *Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal*. *Ciberlegenda*, n. 1. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1998.
- TOULET, Emmanuelle. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Gallimard, 1988.
- VIANY, Alex (coord.). *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- _____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Biblioteca de Divulgação Cultural, MEC, Instituto Nacional do Livro, 1959.
- VIEIRA, João Luiz. *Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia do cinema brasileiro*. *Filme Cultura*, n. 41-42, Rio de Janeiro: Embrafilme, maio 1983.
- _____. *Foto de cena e chanchada: a eficácia do star-system no Brasil*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1977.
- VOLKMANN, Herbert. *Film preservation: a report of the Preservation Committee of the International Federation of Film Archives*. London: FIAF, 1965.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. *Revista da USP*, n. 19, set.-out.-nov. 1993.

_____. *From the religious moral sense to the post-freudian common sense: images of national history in brazilian tele-fiction*. Mimeografado, 1996.

_____. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 57, São Paulo, jul. de 2000.



Instruções aos Colaboradores

- I. A revista *Acervo*, de periodicidade semestral, dedica cada número a um tema distinto, e tem por objetivo divulgar e potencializar fontes de pesquisa nas áreas de ciências humanas e sociais e documentação. *Acervo* aceita somente trabalhos inéditos, sob a forma de artigos e resenhas.
- II. Todos os textos recebidos são submetidos ao Conselho Editorial, que pode recorrer, sempre que necessário, a pareceristas.
- III. O editor reserva-se o direito de efetuar adaptações, cortes e alterações nos trabalhos recebidos para adequá-los às normas da revista, respeitando o conteúdo do texto e o estilo do autor. Os textos em língua estrangeira são traduzidos para o português.
- IV. O material para publicação deve ser encaminhado em uma via impressa e uma em disquete ou por intermédio de e-mail com arquivo anexado, no programa Word 7.0 ou compatível, acompanhado de resumo em português e inglês, com cerca de cinco linhas cada. Os textos devem ter cerca de 15 laudas, excetuando-se as resenhas, com aproximadamente cinco laudas, e conter de três a cinco palavras-chave. Após o título do artigo constam as referências do autor (instituição, cargo, titulação).
- V. Devem ser enviadas também de três a cinco imagens em preto e branco, com as respectivas legendas e referências, preferencialmente com indicação, no verso, sobre sua localização no texto. As ilustrações devem ser

remetidas em papel fotográfico.

VI. As notas figuram no final do texto, em algarismo arábico. A citação bibliográfica deve ser completa quando o autor e a obra estiverem sendo indicados pela primeira vez. Ex: Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 28.

VII. Em caso de repetição, utilizar Renato Ortiz, op. cit., p. 22.

VIII. A bibliografia é dispensável. Caso o autor considere relevante, deve relacioná-la ao final do trabalho. Essas referências serão publicadas na seção BIBLIOGRAFIA, figurando em ordem alfabética, conforme os exemplos abaixo:

Livro: FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

Coletânea: REIS FILHO, Daniel Aarão e SÁ, Jair Ferreira de (orgs.). *Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda de 1961 a 1971*. São Paulo: Marco Zero, 1985.

Artigo em coletânea: LUZ, Rogerio. "Cinema e psicanálise: a experiência ilusória". Em *Experiência clínica e experiência estética*. Rio de Janeiro: Revinter, 1998.

Artigo em periódico: JAMESON, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: nº 12, jun. 1985, pp.16-26.

Tese acadêmica: ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX*. Tese de doutoramento em história. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1990.

IX. Caso o artigo ou resenha seja publicado, o autor terá direito a cinco exemplares da revista.

X. As colaborações poderão ser enviadas para o seguinte endereço:

Revista *Acervo*

Arquivo Nacional – Coordenação-Geral de Acesso e Difusão Documental

Rua Azeredo Coutinho, 77 – sala 303
Centro – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
20230-170

XI. Informações sobre o periódico podem ser solicitadas pelo telefone (21) 2224-4525 ou via e-mail (difusaoacervo@arquivonacional.gov.br).