

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicação e Artes

Maria Fernanda Curado Coelho

**A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA NA CONSERVAÇÃO
DE ACERVOS AUDIOVISUAIS**
UM ESTUDO DE CASO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação, Área de Concentração Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Comunicação Impressa e Audiovisual, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin.

São Paulo
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Coelho, Maria Fernanda Curado

A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso / Maria Fernanda Curado Coelho. São Paulo: 2009

291 p.

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicação de Artes/USP, 2009.

Orientador: Prof. Doutor Eduardo Victorio Morettin.

Bibliografia.

1. Cinema
2. Arquivo audiovisual
3. Conservação
4. Conservação audiovisual
5. Cinemateca Brasileira

Agradecimentos

Antes de qualquer outro agradecimento, na grande possibilidade de que eu esqueça de citar alguns nomes, peço desde já que se sintam sinceramente agradecidos todos aqueles que eu deveria ter citado e não o fiz.

Agradecimentos especiais ao professor doutor Eduardo Victorio Morettin, por sua orientação cuidadosa e dedicada. Seu acompanhamento foi fundamental e estratégico para que esta dissertação se realizasse.

Da mesma forma, agradeço a Carlos Augusto Machado Calil e Carlos Roberto de Souza pelas entrevistas que concederam e que trouxeram dados essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. Ainda, a Carlos Roberto de Souza, por sua incansável disposição em responder minhas intermináveis perguntas e pelo apoio direto ao desenvolvimento deste trabalho.

Meu profundo agradecimento aos amigos, colegas de trabalho e irmãos de sangue e de coração, pela colaboração, apoio e paciência. Especialmente ao meu irmão Silvio Curado Coelho que fez os desenhos e plantas que foram inseridos no texto.

Pelas leituras, sugestões, críticas e colaborações, agradeço (em ordem alfabética) à Fernanda Valim, Jaqueline Fraccaroli, Olga Fudemma e Pamela Zapparoli. A José Francisco de Oliveira Mattos, meus sinceros agradecimentos pelo cuidado e carinho com que revisou cada capítulo desta dissertação. Os erros que restarem certamente se devem a minha desatenção.

Um carinhoso muito obrigado a José Carvalho Motta, por ter sido meu primeiro mestre e iniciador nas artes da conservação audiovisual e de quem sempre sentirei saudades, por seu olhar lúcido, por sua amizade afetuosa e incentivadora.

Dedico esta dissertação aos técnicos dos arquivos audiovisuais brasileiros que insistem em remar contra a corrente para fazer sobreviver nosso patrimônio.

À Luisa Curado Coelho e à Plácido Campos Junior.

Resumo

A dissertação concentra-se no estudo do desenvolvimento do Sistema de Conservação do acervo audiovisual da Cinemateca Brasileira. Através da linha histórica, e a partir do olhar do técnico que participa diretamente das atividades de conservação, descreve cada etapa da evolução dos procedimentos dessas atividades e de alguns procedimentos de catalogação. Compreendendo o período de 1946 a 2001, a pesquisa acompanha o amadurecimento técnico institucional, desde os primeiros passos no conhecimento do objeto audiovisual e das técnicas de conservação, passa pelo desenvolvimento de um banco de dados para o controle de informações técnicas e de conteúdo, que finaliza com a implantação das áreas climatizadas para a guarda de longa permanência do acervo.

Palavras-chave: Cinema, Arquivo audiovisual, Conservação, Conservação audiovisual, Cinemateca Brasileira

Abstract

The dissertation focuses on the study of the development of the Conservation of the audiovisual collection of the Cinemateca Brasileira. Through the history line, and from the point of view of the technician who directly participate in the activities of conservation of the collection, describes each step of the procedures of conservation and some of the procedures of cataloging. Covering the period from 1946 to 2001, the research follows the institutional technical maturity, since the first steps in understanding the audiovisual object and conservation techniques, through the development of a database for the control of technical and content information, and ends with the deployment of air-conditioned areas for the care of long term keeping of the collection.

Keywords: Cinema, Audiovisual archive, Conservation, Audiovisual Conservation, Cinemateca Brasileira.

Sumário

Introdução	11
<hr/>	
Capítulo I	
A luta pela sobrevivência – 1946 – 1974	17
1. A origem no Clube de Cinema de São Paulo	18
2. A Filmoteca do Museu de Arte Moderna – MAM – de São Paulo	21
3. Jurandyr Noronha, Caio Scheiby e a valorização do cinema nacional	22
4. Paulo Emílio assume a direção da Filmoteca do MAM	27
5. Alguns procedimentos de conservação	29
6. A Filmoteca desliga-se do MAM: nasce a Cinemateca Brasileira	30
7. O trágico incêndio de 1957 e a mudança para o Parque do Ibirapuera	30
8. O filme em base de nitrato e as recomendações para sua conservação	33
9. A distância entre as recomendações técnicas e a realidade do arquivo	38
10. O encantamento pelo novo suporte de acetato e suas conseqüências	41
11. A realidade sem encantamento	46
12. Estagnação dos processos de conservação	49
13. Retrocesso geral das atividades da Cinemateca Brasileira	54
<hr/>	
Capítulo II	
A opção pela conservação – 1975 – 1984	59
1. O Resgate da instituição	59
2. Redirecionamento conceitual	61
3. A Cinemateca de 1975	63
4. O início dos trabalhos	65
5. Aprendendo com outros arquivos	68
6. O desenvolvimento de um sistema de conservação e catalogação	71
6.1. O TRATAMENTO DO OBJETO	72
6.2. O TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO	77
6.3. O SISTEMA DE TOMBAMENTO	80
7. Amadurecimento do olhar técnico sobre o acervo	84
8. Primeiro módulo do Laboratório de Restauração	88
9. Crescimento acelerado do acervo	94
10. Mudanças no método de trabalho	97
11. Discussões mais amplas	106
12. A nova sede no Parque Público da Conceição	110
13. A crise econômica	118
<hr/>	

Capítulo III	
Estabilidade e amadurecimento – 1984 – 1992	121
1. O estudo do fluxo da informação gera mudanças metodológicas	135
2. III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagem em Movimento	142
3. Dez anos depois	147
3.1. AS CONDIÇÕES DE ARMAZENAMENTO DO ACERVO	148
3.2. A EXPANSÃO DO LABORATÓRIO DE RESTAURAÇÃO	154
4. Mudanças na estrutura hierárquica	157
5. O processo de informatização	160
6. A gestão da primeira diretoria do novo regimento	168
7. Os procedimentos de conservação	171
8. A futura sede da Cinemateca Brasileira	175
9. A crise provocada por Fernando Collor de Mello	178
10. Boas perspectivas	180
<hr/>	
Capítulo IV	
A realização de sonho de 50 anos – 1993 – 2001	183
1. Novos depósitos para os nitratos	192
2. Depósito 2: a adaptação de um galpão pré-existente	198
3. Áreas adaptadas para guarda do acervo	203
3.1. DEPÓSITO DE VÍDEOS: ADAPTAÇÃO DE UMA SALA DE TRABALHO	204
3.2. DEPÓSITOS TEMPORÁRIOS PARA MATRIZES EM PELÍCULA	209
4. Procedimentos de controle climático	212
5. Finalmente um arquivo climatizado para guarda de longa permanência	214
6. Mudanças no processo de armazenamento	226
7. O sonho realizado	228
<hr/>	
Conclusão	231
<hr/>	
Anexo I – Glossário	241
<hr/>	
Anexo II – Documentos	259
<hr/>	
Bibliografia	285
<hr/>	

Introdução

Esta dissertação pretende descrever o percurso da Cinemateca Brasileira sob a óptica da conservação audiovisual e através do olhar do técnico que trabalha diretamente com o acervo. Trata-se de um estudo centrado no desenvolvimento do Sistema de Conservação que foi implantado na instituição através do trabalho de muitas pessoas e num processo de durou algumas décadas. Embora o foco das discussões tenha sido as questões técnicas, optamos por seguir uma linha cronológica, pois os contextos históricos interferiram profundamente no desenvolvimento dos procedimentos técnicos. Algumas destas circunstâncias históricas foram especialmente marcantes ao promoverem, na maior parte das vezes, saltos de qualidade no trabalho técnico interno. Portanto, marcos históricos foram tomados como referência para segmentar os períodos abrangidos em cada capítulo.

O primeiro capítulo, denominado A luta pela sobrevivência, abrange os anos de 1946 até 1974. Este período caracterizou-se muito mais pela busca dos recursos que dessem sustentação à Cinemateca do que pelo desenvolvimento dos processos técnicos. Durante este tempo, a difusão do acervo foi o foco da atuação institucional e, apesar dos importantes trabalhos realizados nesta área, ou por falta de recursos ou por falta de conhecimento específico, a conservação do acervo permaneceu em segundo plano. Houve algumas tentativas de fixar rotinas no tratamento do acervo, porém nenhuma delas se estabeleceu enquanto procedimento corrente.

O segundo capítulo – A opção pela conservação – inicia-se em 1975, quando um grupo de alunos de Paulo Emilio Salles Gomes na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e com o seu apoio, assumiu as atividades e a administração da Cinemateca. Este novo grupo, formado a princípio por Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza, Maria Rita Galvão, José Carvalho Motta e Sylvia Bahiense Naves, imprimiu uma nova filosofia de trabalho em que a conservação do acervo assumiu um papel substancial. Com o objetivo de conhecer o acervo, em sua forma e conteúdo, e estabilizar os processos de deterioração dos filmes, este grupo iniciou a implantação das técnicas de conservação audiovisual e instalou o primeiro módulo de um laboratório voltado para a restauração cinematográfica. Para tanto, foi buscar fundamentação teórica nos textos técnicos e na experiência de outras

cinematecas do mundo, notadamente no Staatlichesfilmarchiv, o arquivo cinematográfico da antiga Alemanha Oriental. Nos últimos anos deste período, a Prefeitura de São Paulo cedeu à Cinemateca duas casas pertencentes ao Parque Público da Conceição, onde a instituição se instalou a partir de 1981, e onde construiu o primeiro depósito climatizado para guarda de filmes. Logo depois, em 1984, a Cinemateca foi incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória, tornando-se um órgão do governo federal, e este será o fator impulsionador de novos avanços técnicos nos procedimentos internos. As diretrizes definidas neste período foram norteadores dos caminhos institucionais a partir de então.

Estabilidade e amadurecimento é o título do terceiro capítulo, que se inicia em 1984 – após a incorporação da instituição ao governo federal. A relativa estabilidade dos recursos econômicos e humanos garantidos pelo Estado, naquele momento, foi suficiente para deflagrar um extenso trabalho de aprofundamento dos procedimentos técnicos, notadamente das atividades da Conservação e da Catalogação. Neste período, foi construído coletivamente um sistema de catalogação informatizado, que definiu rotinas de controle do objeto e da informação e desenhou o banco de dados que dá suporte aos trabalhos da Cinemateca até os dias de hoje. Também neste período, os procedimentos de conservação ganharam consistência técnica, regularidade e, como no caso da catalogação, implantou-se uma metodologia de trabalho no trato do objeto que é aplicada até a atualidade. Entretanto, apesar dos enormes avanços que as práticas de conservação alcançaram nestes anos, permanecia pendente a questão da perenidade dos objetos do acervo, pois as condições de armazenamento para longa permanência ainda deixavam a desejar. Em meados da década de 1980, a Prefeitura de São Paulo cedeu outro local – o antigo Matadouro da Vila Clementino – onde a Cinemateca começou a se instalar no ano de 1992, ano em que se encerra o período tratado neste capítulo.

O quarto capítulo tem início em 1992, com as primeiras intervenções no terreno da nova sede, e finaliza em 2001, com a inauguração de um depósito climatizado com parâmetros climáticos para conservação de longa permanência das películas cinematográficas – o Arquivo de Matrizes. Sob o título A realização de um sonho de 50 anos, descreve a implantação das áreas de armazenamento, construídas ou adaptadas para dar melhores condições de guarda objeto audiovisual. Diferente dos anteriores, este capítulo concentra-se basicamente nas questões técnicas, uma vez que foram elas que determinaram o desenvolvimento dos procedimentos de conservação do período. A construção de alguns depósitos e a adaptação de outros locais para

armazenamento colocaram à prova o conhecimento acumulado nos anos anteriores e demandaram um esforço concentrado da instituição para o cumprimento de seus objetivos. Os novos depósitos melhoraram consideravelmente as condições de conservação dos acervos de películas, vídeo e fotografia, fechando um ciclo técnico que se iniciou em 1975. Especialmente pela construção do Arquivo de Matrizes, mais do que cumprir as metas definidas em 1975, conquistar as condições necessárias para dar maior perenidade ao objeto audiovisual significou a realização de um sonho que vinha sendo perseguido desde a época pioneira da fundação da Cinemateca Brasileira, há mais de cinquenta anos atrás.

Seguem-se aos capítulos, dois anexos. O Anexo I contém um glossário dos principais termos técnicos utilizados neste trabalho que, por seu caráter específico, julgamos ser necessário acrescentar, para sua melhor compreensão. No Anexo II estão as cópias dos documentos utilizados como exemplos, a respeito dos quais tecemos comentários no desenvolvimento da dissertação.

Como o tema da dissertação está focado no desenvolvimento das atividades técnicas internas da Cinemateca, grande parte das pesquisas foi realizada no Arquivo Histórico e nos arquivos correntes dos setores de trabalho da Cinemateca Brasileira, notadamente no setor de Preservação. Especialmente para este trabalho, Carlos Roberto de Souza e Carlos Augusto Machado Calil concederam entrevistas que foram esclarecedoras de diversos contextos históricos e trouxeram informações importantes para as discussões técnicas desenvolvidas. Além disso, Carlos Roberto de Souza foi uma fonte fundamental de informação, não só pelos textos sobre a história da instituição que publicou e dos quais nos utilizamos largamente, mas também por nos responder perguntas frequentes sobre particularidades dos métodos de trabalho adotados em cada época, entre outros assuntos. José Carvalho Motta preferiu não dar uma entrevista formal, porém manteve-se a nossa disposição para consultas pontuais por telefone ou e-mail. Este recurso foi utilizado em vários momentos para sanar dúvidas e elucidar pontos essenciais para a análise dos procedimentos de conservação adotados.

Como dissemos no início, os relatos e análises feitas no corpo do trabalho partiram do ponto de vista do técnico que está envolvido diretamente com o tratamento do acervo. Neste sentido, nossa experiência pessoal, adquirida através da convivência com os procedimentos de conservação da Cinemateca, foi também umas das bases para

o desenvolvimento desta dissertação, além das agendas e anotações pessoais que ajudaram a lembrar fatos e dar suporte documental ao trabalho.

* * *

Apesar do cinema ser uma arte com mais de cem anos e da Federação Internacional de Arquivos de Filmes – Fiaf – existir desde 1938, até hoje a área da preservação audiovisual carece de padronização de termos e conceitos básicos. Especialmente em relação aos termos preservação e conservação há uma confusão generalizada: ora são usados como sinônimos, ora com definições específicas, mas que se invertem em textos técnicos, mesmo dentro da área da preservação audiovisual. Estes e outros termos/conceitos, são essenciais para a correta compreensão desta dissertação e, portanto, definimos a seguir os que julgamos fundamentais.

Carlos Roberto de Souza, em sua tese de doutorado defendida em março de 2009 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, define os termos preservação, conservação, duplicação e restauração. Em prol da padronização, e por concordarmos quase integralmente com as definições¹ formalizadas pelo autor², as reproduzimos abaixo:

A preservação será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. [...] A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. [...] A preservação não é uma operação pontual mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. [...] Nenhum filme *está* preservado; na melhor das hipóteses, ele está *em processo* de preservação.

A conservação engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato, seja ele produzido pelo arquivo ou um objeto anteriormente existente, incorporado pelo arquivo com [ou sem] possíveis sinais de dano ou instabilidade. Um princípio constitutivo do processo de conservação é que ele deve ser realizado com o mínimo de intervenção ou interferência no objeto.

A duplicação é conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual, seja uma cópia de segurança a partir do original ou de elementos de preservação existentes, ou como forma de possibilitar o acesso à obra. Embora o processo de duplicação seja realizado com o objetivo de se obter uma cópia a mais próxima possível do original, esse processo é uma exigência necessária mas não suficiente para o processo de restauração. [...]

A restauração abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato

¹ Carlos Roberto de Souza, A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil, 2009, 6–7.

² Fizemos uma pequena inserção na definição do termo conservação que está destacada em negrito.

audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido. [...]

* * *

Por último, é importante um esclarecimento e pedimos licença para mudar o tempo verbal do narrador. Comecei a trabalhar na Cinemateca em 1979, por um projeto patrocinado pelo Ministério de Agricultura³, quando foi contratado um grupo de estudantes para catalogar o acervo. Na ocasião, estudante do último ano do curso Polivalente (Radio, TV e cinema) da Fundação Armando Alvarez Penteadó – Faap – me encantou o trabalho de um arquivo que unia cinema e história – dois temas que me chamavam muito a atenção. Naquela época, éramos contratados por projeto e era comum prestarmos serviço por alguns meses, sairmos ao final do projeto, e voltarmos com um novo projeto. Assim, não trabalhei na Cinemateca nos anos de 1980 e 1982 – trabalhei em 1981, depois voltei em 1983 e desde então permaneci na instituição, sempre desenvolvendo atividades nas áreas de conservação e restauração. A maior parte do tempo estive ligada à conservação do acervo audiovisual, pois minha passagem pelo laboratório de restauração durou apenas 8 anos (de 1986 a 1992) dos quase 30 anos totais. Embora tenha procurado usar as fontes que atestam o conhecimento que absorvi na convivência diária com o acervo, em muitos momentos a narrativa tem o caráter de testemunho, pois os detalhes cotidianos, fundamentais para o sucesso de um Sistema de Conservação, dificilmente são citados em relatórios ou outros documentos justamente por se tornarem corriqueiros e repetitivos. Apesar desta dissertação se apoiar em boa medida da minha experiência pessoal, preferi escrever na primeira pessoa do plural porque, do tempo que entrei na Cinemateca até os dias de hoje, o trabalho de conservação do acervo nunca foi uma tarefa de uma só pessoa. Houve sempre uma equipe, ainda que reduzida a 2 ou 3 técnicos nos períodos mais difíceis, porém, nunca foi um trabalho solitário. Ou seja, tudo que relato na dissertação é o resultado de um trabalho coletivo e, portanto, me sinto absolutamente confortável ao narrar na primeira pessoa do plural o que nós fizemos, porque efetivamente fomos nós a fazermos. Com esta explicação, fecho meu parêntese e encerro esta introdução.

³ Projeto Filmoteca Agropecuária, sobre o qual falaremos no segundo capítulo.

Capítulo I

A luta pela sobrevivência

– 1946 a 1974 –

A Cinemateca Brasileira é um órgão descentralizado da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, incorporada ao governo federal em 1984. Sua missão institucional, pelo seu atual Regimento Interno, é o de “preservar a produção audiovisual brasileira e uma seleção da produção internacional de todos os tempos, recolher e organizar a documentação a elas relativa, bem como promover a difusão da cultura cinematográfica e audiovisual.”⁴. Embora estes tenham sido os objetivos expressos desde os primeiros tempos da instituição, a história da Cinemateca demonstrou que foi preciso desenvolver a prática museológica para se compreender o real significado dos conceitos embutidos nesta definição, a saber: recolher, conservar, documentar e difundir as obras audiovisuais e os documentos não-fílmicos que contextualizam estas obras dentro da trajetória do cinema brasileiro e mundial. No nosso raio de interesse, essa história revela como se deu a busca dos meios técnicos necessários para o cumprimento dessa missão.

O foco desta pesquisa é a conservação dos suportes da obra audiovisual e o que pretendemos investigar é a capacidade da instituição em implantar e manter os procedimentos técnicos de conservação, e de que maneira estes procedimentos ganharam complexidade com o amadurecimento museológico da Cinemateca Brasileira. Como esperamos demonstrar no desenvolvimento desta dissertação, as circunstâncias históricas, políticas e econômicas, tanto internas quanto externas, foram fatores que interferiram profundamente no desempenho técnico da instituição, possibilitando momentos de grandes avanços e impondo outros de incriveis retrocessos. Por esse motivo, optamos em seguir uma linha histórica para circunstanciar o desenvolvimento dos procedimentos típicos da conservação audiovisual em si.

⁴ Regimento Interno da Cinemateca Brasileira – Arquivo de filme, vídeo e televisão. Capítulo I, Art. 2º, aprovado em setembro de 2007. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

A trajetória da Cinemateca Brasileira tem início na década de 1940 e, embora haja alguma discordância entre os historiadores quanto à data de seu nascimento⁵, todos concordam que sua origem está inseparavelmente ligada ao Clube de Cinema de São Paulo, o segundo, fundado em 1946. Em reunião ocorrida em 23 de novembro de 2002, o Conselho da Cinemateca escolheu 7 de outubro de 1946 como sua data oficial de fundação: esse é o dia em que teria acontecido a primeira reunião do Clube, segundo pesquisa de Rudá de Andrade. Para o tema que nos interessa, é mais determinante o fato da Cinemateca ter surgido a partir de um cineclubes do que a data de sua fundação. Como veremos, a difusão será sua principal atividade, mesmo quando deixa de ser um cineclubes para assumir um caráter mais arquivístico. Tão importante quanto as diretrizes cunhadas nas suas origens cineclubísticas, a atuação de Paulo Emilio Salles Gomes, principal mentor da Cinemateca, também será fundamental nos caminhos históricos e técnicos que a instituição percorrerá.

Tomando como ponto de partida a data oficializada pelo Conselho da Cinemateca, há uma primeira etapa que se inicia em 1946 e se encerra por volta de 1950, quando o Clube de Cinema termina por ser absorvido pela na Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1. A origem no Clube de Cinema de São Paulo

O Clube de Cinema de São Paulo – o segundo – é essencialmente a continuidade do primeiro clube, em termos de objetivos e atuação⁶. Seguindo uma tradição nascida com o Chaplin Clube, do Rio de Janeiro (1928 – 1930) e espelhado no Cercle du Cinéma francês, defendia a compreensão do cinema como uma forma de manifestação artística e cultural, que deveria ser usufruída como tal, em contraposição ao cinema visto apenas como entretenimento. Ambos tinham objetivos ambiciosos: “promover uma significativa melhoria do nível crítico das platéias, e aproximar esse público de algumas das obras-primas da história do cinema, por meio da divulgação da teoria cinematográfica, quase desconhecida no Brasil”⁷.e a “divulgação entre os

⁵ Fausto Douglas Correia Jr. aponta 1937; Carlos Roberto de Souza considera o ano de 1940.

⁶ O primeiro Clube de Cinema de São Paulo foi fundado por Paulo Emilio Salles Gomes, Antonio Candido de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho e Gilda de Moraes Rocha, em agosto de 1940.

⁷ Fausto Douglas Correa Júnior. Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973), 2007, p. 86.

associados de revistas e outras publicações especializadas; organização de uma biblioteca sobre cinema e de uma cinemateca”⁸. [grifo nosso]

Fausto Douglas Correa Jr. realça que em seus estatutos:

desde o início o [primeiro] Clube de Cinema de São Paulo seguia intenções muito próprias ao seu modelo maior o Cercle du Cinéma. No histórico do clube publicado no primeiro número da revista Clima, já notamos a intenção de constituir um acervo de filmes, a divulgação de periódicos, a formação de uma biblioteca, além da intenção de promover palestras e debates sobre cinema.⁹

O que pode parecer, a princípio, uma compreensão amadurecida (e precoce) das atividades típicas de um arquivo audiovisual, na verdade são iniciativas que circundavam o objetivo principal da difusão cinematográfica – no sentido mais amplo do termo. Os documentos, revistas, e inclusive a vontade de constituir acervo próprio, nada tinha a ver, nesse momento, com a preservação audiovisual, ou com o intento de perpetuar as obras cinematográficas para as futuras gerações.

Paulo Emilio Salles Gomes, residindo em Paris e nomeado correspondente europeu do cineclube paulista (do segundo), convivia com Henri Langlois e a Cinemateca Francesa. Langlois era profundamente identificado com o movimento cineclubístico (movimento amplo e marcante mundialmente nesse período) e defendia com convicção a difusão da obra cinematográfica, a qualquer custo¹⁰. José Inacio de Melo Souza comenta sobre as relações entre Paulo Emilio e Henri Langlois:

É quase certo que [Paulo Emilio] conhecesse o secretário-geral da Cinemateca Francesa desde antes da guerra. Em 1946-47 a amizade se estreitou com a sua constante presença no Cercle du Cinéma e, depois, sede da Cinémathèque Française. [...] Langlois tratava Paulo por meu amigo [...].¹¹

A proximidade de Langlois com Paulo Emilio vai facilitar a aquisição de cópias¹² de projeção para as atividades do cineclube, e dar início à formação de um acervo próprio. Com os anos, esse acervo vai crescer significativamente e servir de base para o desenvolvimento das atividades cineclubísticas em todo Brasil.

O fato de Paulo Emilio estar em Paris propicia mais do que a uma ligação proveitosa com a Cinemateca Francesa. Ele também toma contato com as idéias de conservação que se desenvolviam no bojo da Federação Internacional de Arquivos de

⁸ José Inacio de Melo Souza. Paulo Emilio no Paraíso, 2002, p. 140.

⁹ Fausto Douglas Correa Júnior, *op. cit.*, 2007, p. 85.

¹⁰ Para saber mais sobre o movimento cineclubista do período, consultar Fausto Douglas Correa Júnior, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ José Inacio de Melo Souza, *op. cit.*, 2002, p. 301.

¹² As palavras que contam no Glossário (Anexo I) serão marcadas com **negrito e sublinhado** quando aparecerem no texto pela primeira vez.

Filmes (Fiaf)¹³ e se inicia nos fundamentos que regem um arquivo audiovisual. Nas correspondências que trocava com o cineclube paulista, e especialmente com Almeida Salles, presidente do Clube, tentava explicar as diferenças entre um clube de cinema e uma filмотeca, procurando convencê-lo a assumir um formato mais de arquivo do que de cineclube. Mesmo em 1948, quando o Clube de Cinema de São Paulo, sob o nome de Filмотeca de São Paulo (que ainda não existia de fato), é aceito como membro da Fiaf, a idéia de conservar acervo cinematográfico para a posteridade estava, possivelmente, apenas na cabeça de Paulo Emilio Salles Gomes.

Segundo Carlos Roberto de Souza, a filiação à Fiaf tinha como principal motivação o acesso a mostras de filmes, cópias de obras de todas as nacionalidades, que a Federação fazia circular intensamente entre as cinematecas-membro. Para ele, “a participação na Fiaf era fundamental para que o Clube de Cinema/Filмотeca de São Paulo recebesse filmes para suas sessões e as cópias de clássicos europeus e norte-americanos (...)”¹⁴. Para esse fim, Paulo Emilio, então no cargo de vice-presidente da Fiaf (eleito em 1949, no congresso de Roma), desempenha um papel estratégico “orientando por correspondência as ações do Clube, escolhendo os títulos mais significativos das coleções dos diferentes arquivos ligados à Fiaf, cuidando da remessa de filmes, livros e revistas de cinema para o Brasil”.¹⁵

Várias outras cinematecas no mundo tiveram uma origem semelhante: surgiram a partir de grupos de cinéfilos reunidos para estudar cinema. Para estes arquivos com origens cineclubísticas, privilegiar a difusão cinematográfica era uma questão estratégica para o cumprimento de seus objetivos e, inclusive, bastante incentivada por Henri Langlois, que na época era o “grande nome” entre as cinematecas do mundo. Entretanto, a difusão é apenas uma das atividades básicas que um arquivo de documentos audiovisuais deve desenvolver, da maneira como se entende atualmente.

Segundo a definição de Ray Edmondson, um arquivo audiovisual: “é uma organização cujo objetivo, que poderá ser estabelecido por lei, consiste em facilitar o acesso a um acervo de documentos audiovisuais e do patrimônio audiovisual, através

¹³ Entidade fundada em 1938, sendo que são considerados os arquivos-fundadores a National Film Library, de Londres, Inglaterra; a Cinémathèque Française, de Paris, França; a Film Library do Museum of Modern Art, de Nova Iorque, EUA; e o Reichsfilmarchiv, de Berlim, Alemanha.

¹⁴ Carlos Roberto de Souza. “A História da Cinemateca Brasileira”. In: Catálogo da exposição ‘Cinemateca Brasileira 60 anos em movimento’, 2006. p. 11.

¹⁵ *Idem. Ibidem*, p. 11.

das atividades de reunião, gestão, conservação e difusão.”¹⁶ [grifo nosso] No texto que se segue a essa definição, Edmondson enfatiza que o arquivo audiovisual deve exercer todas as atividades, e não apenas algumas delas, para ser classificado como tal. Uma vídeo locadora, por exemplo, não pode ser classificada com arquivo audiovisual, uma vez que exerce apenas as atividades de reunião e difusão das obras cinematográficas.

Tal definição, que pode nos parecer quase óbvia atualmente, na época não era clara nem mesmo para os arquivos participantes da Fiaf. Ficou famosa a oposição que Ernest Lindgren, da National Film Library, de Londres, fazia às idéias de Henri Langlois. Lindgren defendia que uma obra cinematográfica deveria ter sua conservação assegurada, duplicando esta obra em outros suportes (**contratipo**, **máster**), antes de ser usada para difusão. Esta concepção criava uma circunstância inédita para aquele momento: a de um arquivo possuir cópias de filmes inacessíveis para o público, por serem materiais únicos que poderiam danificar-se de forma irreparável nos **projetores**. Arquivos que armazenassem cópias que não poderiam ser exibidas foi uma proposta que entrou em choque direto com a linha de pensamento e atuação de Langlois. O conflito se estabelece e se prolonga por vários anos. Carlos Roberto de Souza analisa:

O primeiro quarto de século da história dos arquivos de filme foi indiscutivelmente marcado pela (o)posição de duas figuras, Ernest Lindgren e Henri Langlois, representantes de atitudes diferentes em relação aos acervos que reuniam: o primeiro dando prioridade à conservação/restauração e o segundo à difusão. [...] A polarização Langlois-Lindgren foi maléfica para o movimento das cinematecas porque fez com que se tornasse quase geral o entendimento de que conservação e difusão são inconciliáveis, quando na verdade são momentos do mesmo complexo de um arquivo de filmes: a preservação das imagens em movimento.¹⁷

2. A Fimoteca do Museu de Arte Moderna – MAM – de São Paulo

É nesse contexto de discussões em torno de definições conceituais básicas que a Fimoteca de São Paulo foi criada oficialmente, em 5 de março de 1949, na forma de um departamento de cinema dentro do Museu de Arte Moderna de São Paulo – esse, inaugurado três dias depois. Com sede à Rua Sete de abril, ocupando o mesmo andar onde funcionava o Museu de Arte de São Paulo, a Fimoteca do MAM e o Cine Clube de São Paulo coexistem por algum tempo. Porém, ao contrário do previsto inicialmente, como nos conta Carlos Roberto de Souza: “a Fimoteca, que seria um rótulo para o

¹⁶ Ray Edmondson. Filosofia e princípios dos arquivos audiovisuais, 2004, p. 27.

¹⁷ Carlos Roberto de Souza. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil, 2009, p.28.

arquivo, transforma-se na entidade atuante; o Clube, praticamente um nome, como escrevera Paulo Emilio, é absorvido pela Fimoteca e desaparece”.¹⁸

Embora a Fimoteca fizesse parte dos arquivos que se congregavam na Fiaf, os embates conceituais pouco (ou nada) reverberavam por aqui. A compreensão mesma de quais seriam as funções de um arquivo cinematográfico era pouco percebida, apesar da preocupação de Paulo Emilio que, em carta de 7 de abril de 1948 a Almeida Salles, chama sua atenção para a importância de se reunir documentos sobre a história do cinema brasileiro, em se produzir uma lista completa das produções nacionais e “ter pelo menos de agora em diante uma cópia de todo filme feito no Brasil”¹⁹. Ou seja, Paulo Emilio preocupava-se em “construir” um pensamento de arquivo, dentro da Fimoteca. Essa preocupação, no entanto, não reaparece em cartas escritas posteriormente. Para Carlos Roberto de Souza, a explicação reside no fato de que

o objeto de interesse e reflexão por parte dos clubes de cinema eram as elevadas expressões estéticas da arte cinematográfica, e as esporádicas manifestações sérias do cinema brasileiro de ficção – o gênero mais popular, a chanchada, não era levado a sério – ou os documentários não tinham lugar naqueles debates. Quanto ao cinema brasileiro antigo, este era vastamente ignorado exceto por algumas pouquíssimas pessoas que tinham idéia de que tinha existido.²⁰

3. Jurandyr Noronha, Caio Scheiby e a valorização do cinema nacional

Desse período, Jurandyr Passos Noronha é a voz solitária que, além de mostrar grande conhecimento da cinematografia brasileira, procura trazer luz sobre as questões práticas de preservação e conservação do cinema nacional, dentro de uma visão consistente, para a época, do que deveria ser um arquivo de filmes. Tal visão surpreende, tendo em vista o quadro geral do momento. No artigo publicado na revista A Cena Muda, em 1948, intitulado “Indicações para a organização de uma fimoteca brasileira”²¹, aponta para alguns passos a serem seguidos pelos interessados no assunto:

- a) Levantamento de toda a produção nacional até hoje; [catalogação]
- b) Contacto com produtores e possíveis possuidores de negativos ou cópias; [prospecção]
- c) Organização de arquivo fotográfico sobre os filmes: datas de filmagem, equipes, cenário [roteiro], inclusive tamanho das cenas, condições técnicas como máquinas e **películas** usadas se ortocromática ou pancromática – laboratório, etc. Comentário, baseado nos dados acima, feita por uma comissão; [catalogação/documentação]

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 59.

¹⁹ Arquivo pessoal de Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira.

²⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.60

²¹ A cena muda, n.º 28, 13 jul 1948, p.8-9, 32-33.

- d) Reconstituição, com fotografias, do que não for possível recuperar. Diafilmes. Letreiros; [restauração]
- e) Regulamentação de conservação: banhos **endurecedores**, limpagem [sic] e tempo de rebobinagem; [conservação]
- f) **Projeção** na cadência de 16 quadros por segundo e com a antiga **janela**²²; [difusão/ética]
- g) Troca de informações com outras organizações.²³

Nota-se o quanto Noronha se destaca, dentro de uma classe cinematográfica bastante desinformada neste assunto, quando aprofunda cada um dos pontos, no texto que se segue ao trecho citado. Antes de tudo, ele tem conhecimento das produções brasileiras e percebe o cinema brasileiro como um patrimônio cultural, enquanto a Filмотeca do MAM ainda tem olhos focados nas produções estrangeiras, notadamente européia e norte-americana. Ele escreve, nesse artigo: “Confesso que a perda de tantos filmes passados, – o que vem acontecendo – é coisa que me tem deixado aturdido, por considerá-los verdadeiro patrimônio nacional”²⁴. Jurandy Noronha compreende a necessidade de se conhecer a cinematografia brasileira como um todo, reconstituir sua história, localizar e reunir as películas; percebe a importância dos objetos não fílmicos para o entendimento do próprio filme, quando cita a reunião de fotografias, das informações de filmagem, roteiros, e outras anotações técnicas sobre as produções, e demonstra conhecimento (ou pelo menos sensibilidade) da ética de uma cinemateca, no sentido de respeitar a obra cinematográfica e a concepção do autor, quando defende a projeção “na cadência” que foi filmada e na projeção em janela própria do cinema **silencioso** (“antiga janela”, diz ele, pois já estamos no cinema sonoro, quando a janela é reduzida em uma das laterais para dar espaço à **pista de som**). A nós interessa especialmente os itens *d)* e *e)*, que tratam especificamente de procedimentos de conservação de películas, nos quais nos deteremos um pouco mais.

Começamos pelo item “e) Regulamentação de conservação: banhos endurecedores, limpagem [sic] e tempo de rebobinagem”. No texto explicativo deste item, o autor fala da necessidade de revisões periódicas, em **mesa enroladeira**, do **rolo** de filmes, “de tempos em tempos, digamos anualmente” para que “não venha a sofrer corrosão de **hipossulfito**, muito comum quando a película não esteve em laboratório que lhe dispensasse tratamento adequado, no caso banho suficientemente demorado”²⁵. Cita ainda limpeza com tetracloreto de carbono e banhos endurecedores – que foram efetivamente utilizados por cinematecas de todo o mundo. Na Cinemateca Brasileira,

²² Ver também JANELA SILENCIOSA no Glossário – Anexo I.

²³ *A cena muda*, n.º 28, 13 jul 1948, p. 9. *Op. cit.*

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 8.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 32.

estes procedimentos foram adotados décadas depois (do final dos anos de 1970 em diante). O autor está correto na maioria das suas “indicações”: a mesa enroladeira é um instrumento de trabalho indispensável a qualquer tempo, banhos para neutralizar resíduos químicos do **processamento** laboratorial são indicados até hoje, e banhos endurecedores (para proteger a **emulsão** da abrasão causada pelos equipamentos mecânicos) ainda hoje é uma prática recomendada em alguns casos. Há uma pequena confusão técnica nestas indicações: a corrosão provocada por hipossulfito não pode ser sanada com o simples desenrolar dos rolos de película – só com nova lavagem. Mas a necessidade de se examinar os filmes anualmente vai ser uma recomendação da própria Fiaf, em publicação da década de 1960, como um procedimento necessário para prevenir outros tipos de deterioração. Independentemente da precisão, ou não, das indicações que faz, até onde pudemos perceber na pesquisa realizada, foi o único autor brasileiro a se preocupar com esse tipo de assunto.

O item “d) Reconstituição, com fotografias, do que não for possível recuperar. Diafilmes. Letreiros”, se refere à restauração. A restauração é um aliado fundamental da conservação. Diz-se que o lema da conservação é “conservar para não ter que restaurar”, pois a conservação é um processo consideravelmente menos oneroso e suas ações atingem o acervo como um todo, ao contrário da restauração, que trabalha individualmente cada título. Porém, por mais eficientes que sejam os procedimentos de conservação, o que se faz realmente é retardar – pelo maior tempo possível – os processos naturais de envelhecimento dos materiais. Ou seja, sempre haverá filmes que ultrapassaram a capacidade da conservação de mantê-los íntegros, na sua forma e conteúdo. A restauração, para esses casos, é a única possibilidade de permanência de uma obra cinematográfica.

Noronha fala da circunstância de um filme já estar em estágio avançado de deterioração e não ter mais possibilidades de ser restaurado na sua integridade. E também se refere à perda total de um filme. Hoje em dia adota-se uma metodologia semelhante: a da inserção de imagem fixa (muitas vezes tendo como matriz as fotos de cena) e/ou de cartelas explicativas, informando o público sobre o conteúdo perdido “quando nada mais existir sobre determinado filme, então projeções fixas, feitas com diafilmes, será melhor que coisa alguma.”²⁶

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 32.

As preocupações de Noronha encontram, como nos diz Carlos Roberto de Souza, “eco num rapaz que, atraído pelas sessões inaugurais do segundo Clube de Cinema de São Paulo, logo se tornou seu associado. Enrique Scheiby – que por alguma razão preferiu ser conhecido como Caio Scheiby (...)”²⁷. Caio Scheiby será o segundo funcionário da Fimoteca do MAM, o primeiro foi “o projetorista Carlos Vampre”²⁸ (como não poderia ter deixado de ser, tendo em vista as origens cineclubísticas). Scheiby terá papel importante na valorização do cinema brasileiro, na formação de um acervo de películas nacionais para a Fimoteca, e na descoberta de cópias de obras expressivas da nossa cinematografia. Em relação a esse último aspecto, deve ser ressaltada a entrega por Adhemar Gonzaga à Fimoteca “em doação não formalizada, de **negativos originais** de alguns filmes da Cinédia”.²⁹ Dentre os quais “separado em rolos correspondentes às diferentes cenas” os negativos originais de Ganga bruta (Humberto Mauro, 1933), de Humberto Mauro. Segundo Carlos Roberto de Souza, “Caio reconstituiu a **montagem** de acordo com um cine-romance encontrado em Cinearte e não hesitou em considerar a fita como da maior importância para a linguagem cinematográfica universal.”. Cabe realçar que graças a essa reconstituição, Ganga bruta “renasce” e historicamente vai ocupar posição de destaque na cinematografia brasileira. Essa será a primeira de uma série de intervenções que a Cinemateca fará nesse filme.

Caio vai, em muitas ocasiões, percorrer várias cidades de todo o Brasil, em busca de filmes brasileiros. Pioneiramente, em 1952, ele organiza a I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, “com a colaboração de J. H. Trigueirinho Neto, do Centro de Estudos Cinematográficos – criado no Masp em 1948 – e de Jurandyr Noronha, do Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro”.³⁰

Da I Retrospectiva, nos interessam particularmente o texto de Noronha, publicado no catálogo da mostra sob o título “Mostra e Fimoteca”, e as declarações de Scheiby para a imprensa, na época. Nesse artigo, Noronha assume um discurso menos técnico (no sentido da conservação), porém mais exaltado no que se refere à importância de se preservar o cinema brasileiro. Inicia afirmando que:

Poucos compreenderam que tanto o Museu de Arte Moderna quanto o Centro de Estudos Cinematográficos pretendem, com a iniciativa [da 1ª Retrospectiva], dar início não apenas a [sic] conservação de todo um patrimônio que vai desaparecendo mas também de situar, frente a outros

²⁷ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.60.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 61.

²⁹ *Idem, ibidem*, Inclui todas as citações deste parágrafo.

³⁰ *Idem, ibidem*, p.62.

países, o que tem sido o esforço dos nossos patrícios no setor da sétima arte.³¹

Em seguida relaciona uma série de filmes nacionais “desaparecidos”, indício do desinteresse do Brasil em preservar sua história. Fala sobre os “maus trabalhos de laboratórios, a guarda em ambiente não refrigerado, a inexistência de um serviço de conservação e a incompreensão [que] vêm acabando com relíquias preciosas. O fogo vai levando todos os cofres”³². Nesse mesmo artigo, o autor cita o British Film Institute, o Museum of Modern Art de Nova York, e a Cinematèque Française, como exemplos a serem seguidos. Embora seja difícil ter certeza quanto às suas fontes de informações técnicas, podemos supor que ele teve contato com uma publicação Problems of Storing Film for Archive Purposes³³, também do ano de 1952, da National Film Library (integrante do British Film Institute), com indicações precisas e detalhadas sobre a guarda de longa permanência de filmes cinematográficos, reunindo o que se sabia sobre o assunto na época. Naturalmente centrado no filme com **base de nitrato de celulose** – o **acetato de celulose** era muito recente –, essa publicação faz referência a outra anterior, feita pela cinemateca alemã em 1934. Por ser esse “manual” inglês uma fonte de informação fundamental, vamos comentá-lo mais adiante, quando discutirmos a aplicação das técnicas de conservação na Cinemateca Brasileira.

Quanto às declarações para a imprensa de Scheiby, Fausto Correa Jr. destaca uma entrevista publicada pelo jornal Notícias de Hoje, onde o organizador da Retrospectiva afirma que “o objetivo principal da mostra era preservar o patrimônio cinematográfico brasileiro, utilizando a difusão como meio de conscientização do público acerca da importância da preservação de tal patrimônio”³⁴. Para Correa, a

I Retrospectiva teve importância fundamental da [sic] vida da Cinemateca Brasileira, pois foram lá desenhadas as diretrizes que pautam a vida da instituição até hoje: a prioridade de cuidar fundamentalmente do patrimônio cinematográfico brasileiro.³⁵

Ou seja, de alguma maneira Caio Scheiby e Jurandyr Noronha compartilhavam as idéias sobre conservação que Paulo Emilio enfatizava quando da criação da Filmoteca do MAM. Apesar disso, não encontramos nenhum documento que atestasse qualquer prática de conservação propriamente dita na Filmoteca dessa época. No entanto, o mundo já projetava filmes desde 1895 e já havia aprendido a necessidade de se fazerem revisões preventivas para garantir uma boa projeção. Poderíamos inferir

³¹ Jurandyr Noronha. Mostra e filmoteca, 1952, p.28.

³² *Idem, ibidem*, p. 29.

³³ H.G. Brown. Problems of Storing Film for Archive Purposes, 1952.

³⁴ Fausto Douglas Correia Junior, *op. cit.*, 2007, p. 131.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 133.

que ao menos os concertos de **perfuração**³⁶ e de **emendas**, e substituição de **pontas**³⁷, eram executados regularmente, como forma de proteger as cópias (únicas) do acervo. Embora esses atos estejam inseridos dentro do conjunto de procedimentos da conservação, naquele momento, a motivação das revisões nada tinha a ver com o conceito da conservação da obra cinematográfica para as gerações futuras. Essa “filosofia” começa a ter contornos mais definidos, mesmo que ainda sem muitos resultados práticos, quando Paulo Emilio assume a direção da Fimoteca do MAM, em 1954 – e mais concretamente só após o incêndio de 1957, como veremos.

4. Paulo Emilio assume a direção da Fimoteca do MAM

Em 1954 comemorou-se o IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo e, entre as atividades comemorativas, aconteceu com grande destaque o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. A presença de Paulo Emilio na Europa, mais uma vez é estratégica para indicar títulos, entrar em contato com os arquivos, conseguir as cópias dos filmes selecionados, contatar e convidar cineastas para o evento, organizar os catálogos, etc. O festival é um sucesso, não por acaso: além da exibição de grandes obras do cinema internacional, ofereceu o Festival de Cinema Científico, a Mostra de Cinema Infantil, a II Retrospectiva de Cinema Brasileiro (mais uma vez com Caio Scheiby, junto com B. J. Duarte, na organização) e as Jornadas Nacionais, com exibição de filmes de várias nacionalidades; trouxe figuras de porte para realizar palestras (entre elas, Henri Langlois e Ernest Lindgren); uma grande mostra em homenagem a Erich von Stroheim, com presença maciça do público e com grande repercussão internacional³⁸. A imprensa nacional e estrangeira (com elogios e críticas) não deixou o evento passar em branco. De tudo, o mais importante no nosso caso foram os benefícios significativos que o festival trouxe para a Fimoteca.

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil foi responsável pelo crescimento do acervo da Fimoteca do MAM, com a incorporação das cópias de clássicos indicados por Paulo Emilio, e cuidadosamente selecionados por Almeida Salles e Vinícius de Moraes que também escolheram filmes entre os mostrados em festivais da Europa. Foi também o resultado dos esforços de Almeida Salles que

³⁶ Ver também PERFURAÇÃO FORÇADA, PERFURAÇÃO MASTIGADA, PERFURAÇÃO ROMPIDA no Glossário – Anexo I.

³⁷ Ver PONTA DE PROTEÇÃO no Glossário – Anexo I.

³⁸ Para saber mais sobre I Festival Internacional de Cinema do Brasil, consultar José Inacio de Melo Souza, *op. cit.*, 2002, p. 353-357.

defendeu veementemente a idéia e conseguiu que os custos da confecção dessas cópias e dos transportes fossem pagos pelo Festival. O festival ainda teve o mérito de trazer Paulo Emilio de volta ao Brasil que, ao chegar e preocupado com o atraso nos trabalhos de produção das mostras, convida Rudá de Andrade para auxiliá-lo. Ciccillo Matarazzo, por sua vez, aproveita a ocasião para convidar Paulo Emilio a assumir o cargo de conservador-chefe da Filmoteca do MAM. Ao aceitar o convite, Rudá de Andrade e Caio Scheiby são convidados por Paulo Emilio a assumirem a conservadoria adjunta. Forma-se aí o primeiro grupo de trabalho que vai dar forma e vida à Filmoteca do MAM, futura Cinemateca Brasileira.

Quando assume o cargo, Paulo Emilio declara que a prioridade da Filmoteca será

preservar contra a ação do tempo o maior número possível de filmes da produção cinematográfica brasileira desde suas origens, e uma seleção da produção internacional segundo um critério de importância como documento ou obra de arte³⁹.

Tal declaração não surpreende se nos lembrarmos do envolvimento de Paulo Emilio com a Fiaf e de que quase certamente tivesse conhecimento da publicação da National Film Library. Entretanto, por mais informado tecnicamente que estivesse, os objetivos de “preservação contra a ação do tempo” não serão cumpridos até muito tempo depois, ou melhor, serão timidamente cumpridos e com muitas limitações. Fatores externos à questão técnica da conservação vão restringir o sucesso de suas intenções.

Os relatórios de atividades da Filmoteca de São Paulo⁴⁰, nos revelam muito de como eram os trabalhos na época. Embora ainda seja evidente o viés da difusão como atividade principal (junto com a prospecção), algo começa a mudar em direção à conservação propriamente dita. Carlos Roberto de Souza comenta que

os responsáveis pela Filmoteca tinham plena consciência de que os filmes recebidos do estrangeiro ou coletados no país eram um material frágil que, para sua conservação e sobrevivência, exigiam cuidados especiais, tais como armazenamento em depósitos com temperatura e umidade controladas, feitura de negativos (contratipos) [...]⁴¹.

³⁹ *A Gazeta*, São Paulo, 11 de novembro de 1954. Referenciado em Carlos Roberto de Souza. *op. cit.*, 2009, p. 66.

⁴⁰ Reunidos no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, São Paulo.

⁴¹ Carlos Roberto de Souza. *op. cit.*, 2006, p. 66.

5. Alguns procedimentos de conservação

Existem relatórios detalhados das atividades da Fimoteca desde 1955 e, através deles, pode-se perceber que está implantada, como rotina, não só a revisão das cópias que serão exibidas, mas também o exame periódico dos rolos de nitrato a fim de verificar seu estado de conservação e eliminar os focos de deterioração. As latas oxidadas são habitualmente substituídas por outras latas e os filmes nacionais recebem tratamento diferenciado – mais cuidadoso. Soma-se a essas atividades a prática da **contratipagem** – ou a duplicação⁴², em **material** negativo, das cópias (**material positivo**) que estavam no acervo. Em geral, a feitura de contratipos respondia a dois tipos de demandas: 1. duplicar as cópias de filmes clássicos estrangeiros (ou “de arte” – como citam em vários momentos), produzindo contratipos com vistas à produção de novas cópias de difusão, muito voltadas para os clubes de cinema e suas projeções; e 2. a contratipagem de segurança, em geral dos filmes nacionais, com o objetivo de preservar a obra cinematográfica a longo prazo.

Enfatizar a duplicação do acervo através da produção de contratipos foi uma importante escolha para a conservação dos filmes, mas a força mais poderosa que provocou essa escolha, ainda, foi a difusão dos filmes. Carlos Roberto de Souza conta que, com o intuito de atender a demanda dos cineclubes de todo país,

lança-se a Campanha do Contratipo: os clubes cotizar-se-iam e financiariam a feitura de um novo negativo – um contratipo – a partir do qual outras cópias poderiam ser tiradas. Em contrapartida, os clubes participantes teriam direito a um determinado número de programas. A campanha funcionou pouco porque a maior parte dos cineclubes era paupérrima e, exceto por alguns como os de Marília, Santos, Porto Alegre e Curitiba, outros não podiam dar contribuições significativas e a Fimoteca acabava cedendo as cópias a taxas irrisórias, às vezes de graça⁴³.

O pequeno resultado da Campanha do Contratipo é um dos pontos que limitam a capacidade do arquivo de conservar seu acervo. As dificuldades econômicas já começam a ser sentidas em 1956, ano em que se interrompem as duplicações através de contratipo e a prospecção regular de filmes; mantém-se o empréstimo para os clubes de cinema e algumas poucas projeções por iniciativa própria – o que muito provavelmente significa dizer que cópias únicas continuavam a ser projetadas. Quanto ao controle das condições climáticas dos depósitos, não há nenhuma referência, a despeito da nossa suposição de que já se conhecia a publicação da National Film Library, como já

⁴² Ver também REPRODUÇÃO ÓPTICA no Glossário – Anexo I.

⁴³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 66.

dissemos, que cita a importância do monitoramento das áreas de guarda de acervos cinematográficos.

6. A Filmoteca desliga-se do MAM: nasce a Cinemateca Brasileira

Durante 1956 articula-se a separação entre a Filmoteca e o MAM, de acordo com José Inacio de Melo Souza:

O crescimento cultural e físico da Filmoteca lançou-a num círculo infernal. A prospecção e a difusão de filmes demandavam novas cópias e aumento da área de armazenamento. Era urgente a instalação de um laboratório de restauração que, por sua vez, exigia maior espaço físico e maiores recursos.⁴⁴

Segundo o autor, o “divórcio amigável” entre o MAM e a Filmoteca foi cuidadosamente preparado e baseava-se na expectativa desta última em conseguir apoio financeiro dos poderes públicos. Para tanto, precisava de independência jurídico-administrativa, conquistada com a constituição da Cinemateca Brasileira como sociedade civil, em 1956.⁴⁵

O relatório desse mesmo ano afirma que a situação da Cinemateca permanece inalterada e há uma descrição sucinta das condições de guarda do acervo:

A Cinemateca Brasileira possuía naquela ocasião quatro depósitos de filmes, provisórios, e uma sede central de seis compartimentos onde, além do serviço de expediente e secretaria, mantinha seus arquivos, biblioteca, fototeca e toda sua documentação histórica cinematográfica. Também nesses locais encontravam-se um depósito de filmes em acetato e uma sala onde concentrava seus trabalhos de preservação e limpeza (no local destinado a esses serviços, freqüentemente acumulavam-se filmes inflamáveis. A precariedade [da] situação dos demais depósitos e dificuldades financeiras não permitiam o contrário).⁴⁶ [grifo nosso]

7. O trágico incêndio de 1957 e a mudança para o Parque do Ibirapuera

Esta descrição ganha maior importância quando, pouco depois, em 28 de janeiro de 1957, um trágico incêndio na sede da Filmoteca, ainda funcionando no mesmo local apesar do “divórcio” com o MAM, causa perdas irreparáveis. O desolado relatório anual procura dar conta das perdas:

Tentou-se fazer um levantamento do material perdido, mas a destruição de toda a correspondência impossibilitou um trabalho satisfatório. Podemos entretanto anunciar aproximadamente as seguintes perdas:

⁴⁴ José Inacio de Melo Souza, *op. cit.*, 2002, p. 365.

⁴⁵ Ata da assembléia geral de constituição da Cinemateca Brasileira como sociedade civil foi lavrada em 1/12/1956 segundo José Inacio de Melo Souza, *op. cit.*, 2002, p. 366.

⁴⁶ Relatório de Atividades de 1956. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

FILMES – Aproximadamente 1 terço do total do acervo assim distribuídos – cerca de 2 mil latas de filmes.

- a) Oitenta por cento das cópias em 16mm para divulgação nos cineclubes e algumas cópias diversas como por exemplo: série de filmes enviados pela Cineteca di Milano; filmes alemães (Anjo azul, Last laugh, etc.); filmes de Griffith; filmes experimentais e da Avant Garde; etc.
- b) Uma dezena de filmes sobre arte em 35mm.
- c) Cinco filmes completos mudos alemães e fragmentos de Messterfilm e filmes de Lubith [sic por Lubitsch], todos encontrados no território brasileiro.
- d) Outros filmes de enredo, documentários e primitivos, inclusive Paixão de Cristo, e filmes coloridos à mão, também encontrados no território brasileiro.
- e) Grande quantidade de filmes brasileiros antigos, principalmente documentários, realizados desde 1910.⁴⁷

José Inacio de Melo Souza dá outros detalhes do que se queimou:

parte dos filmes depositados pelos produtores cariocas Adhemar Gonzaga e Jaime de Andrade Pinheiro e os lotes dos pioneiros curitibanos Aníbal Requião e João Batista Groff produzidos entre 1910 e 1925. [...] Da biblioteca, naquele momento com 700 a mil volumes, sobraram alguns livros encharcados pelo rescaldo dos bombeiros. [...] Da discoteca, perdeu-se a coleção de vitafones. Da mapoteca foram para o céu em cinzas cerca de 200 cartazes brasileiros e estrangeiros. Todos os roteiros desapareceram [...] No arquivo fotográfico, das cinco mil fotos e quatro mil **fotogramas** sobraram ao menos quatro mil fotos chamuscadas [...] Toda a coleção de programas antigos de cinemas. Todas as 150 pranchas didáticas com a história do cinema doadas pela Unesco. A coleção de aparelhos e máquinas (estereoscópias, praxinoscópios, fenaquistiscópios, uma filmadora construída por Antonio Medeiros em 1914, etc.) foi perdida [...] ⁴⁸

Para Paulo Emilio, segundo nos conta Carlos Roberto de Souza, o incêndio de 1957 na Cinemateca, e o desmantelamento do curso de Cinema da Universidade de Brasília, pela ditadura militar (em 1965), foram “as piores coisas que aconteceram na minha vida”⁴⁹.

Se a necessidade de se criarem condições controladas para a guarda do acervo era uma idéia presente e incontestável, com o incêndio ela assume um contorno bem mais nítido e concreto. No Relatório de 1957 encontramos: “Após a trágica ocorrência, a Cinemateca dividiu seus esforços em dois setores: a obtenção de recursos financeiros através dos poderes públicos e de particulares e a preservação de seu acervo fílmico”.⁵⁰ Durante muitos anos ainda a Cinemateca vai lutar por essas duas diretrizes.

O mesmo relatório relata a série de infortúnios que se seguem ao incêndio nesse ano decisivo. Os particulares que haviam cedido espaços para a guarda de filmes exigem a retirada imediata dos filmes. O MAM declara-se sem recursos para manter a Cinemateca e desfaz o convênio firmado na ocasião do “divórcio amigável” – conseqüentemente interrompem-se também as sessões cinematográficas no MAM. Com

⁴⁷ Relatório de 1957. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴⁸ José Inacio de Melo Souza, *op. cit.*, 2002, p. 367-368.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 70.

⁵⁰ Relatório de 1957. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

a perda dos recursos, perde-se parte da mão-de-obra contratada. A Cinemateca passa a contar apenas com o trabalho voluntário (“trabalho desinteressado” diz o relatório) de Paulo Emilio como conservador, um arquivista (Sérgio Lima) e, ainda remunerados, os dois conservadores adjuntos – Rudá de Andrade e Caio Scheiby – sendo que um deles está “destacado para a organização dos arquivos de filme de uma televisão de São Paulo”⁵¹ [a TV Tupi].

O incêndio provoca comoção na sociedade: “O incêndio causou impressão na opinião pública. Os jornais e entidades de todo o Brasil se solidarizaram com a Cinemateca assim como as Cinematecas da Fiaf”.⁵² Cinematecas do exterior ofereceram filmes, que não puderam ser aceitos por falta de condições para armazenamento; cineclubes se pronunciaram publicamente; muitas notícias e artigos dos jornais da época comentaram sobre a grande perda; multiplicaram-se as promessas de verbas dos poderes públicos – municipal, estadual e federal vista à época como “imprescindível”⁵³ – para a Cinemateca. Porém a grande maioria das promessas de ajuda econômica, amplamente alardeada pelos meios de comunicação, nunca chegaram realmente a acontecer. A Prefeitura de São Paulo, com a ajuda de Ciccillo Matarazzo, foi uma das poucas exceções.

Ciccillo Matarazzo, que ocupava o cargo de presidente da Comissão do Parque do Ibirapuera, facilitou a transferência provisória da Cinemateca para o último andar do prédio da Bienal, na ocasião ainda desocupado. A Prefeitura de São Paulo cede ainda oito pequenos depósitos (as guaritas dos portões) e a Cinemateca Brasileira se transfere para o Parque do Ibirapuera, onde permanecerá por algumas décadas. Cerca de um ano depois, a sede é deslocada para um galpão situado atrás do edifício da Bienal na Avenida IV Centenário e o acervo é levado para várias “casinholas” sombreadas pelas árvores do parque e situadas ao lado desse galpão – sem nada mais para garantir as necessárias temperaturas amenas.

Os depósitos cedidos estavam longe de serem adequados para a guarda dos filmes, mas traziam alguns benefícios. Por um lado, o acervo é distribuído em lotes menores, armazenados em locais distanciados entre si, evitando perdas em massa, em caso de algum outro acidente. Por outro lado, reuniu todo o acervo sob os olhos dos

⁵¹ *Idem, ibidem.*

⁵² Relatório de 1957. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op.cit.*

⁵³ José Inacio de Melo Souza, *op. cit.*, 2002, p. 371. O autor narra detalhadamente, no primeiro capítulo da obra, a série de promessas de ajuda governamental que nunca se concretizaram.

conservadores e permitiu melhor monitoração. Medições preliminares, realizadas nos locais antes da ocupação, com instrumento “termo-hidrométrico”⁵⁴, acusavam certa estabilidade térmica, mantendo-se em aproximadamente 20°C (temperatura mais ou menos estável que “não acompanha as oscilações externas”⁵⁵); mas a umidade, em alguns períodos, mantém-se acima dos 80% de **Umidade Relativa** (UR).

8. O filme em base de nitrato e as recomendações para sua conservação

Para que melhor se compreenda a preocupação com as condições climáticas de guarda do acervo de nitrato, é importante entender a estrutura físico/química desse material. Toda película cinematográfica constitui-se basicamente de 3 partes: a **base** (ou **suporte**) – material plástico, transparente, que dá a estabilidade física/dimensional à película; o **aglutinante**⁵⁶ – uma **gelatina** de origem animal que tem por função manter os elementos formadores da imagem fixos e aderidos ao suporte; e o **elemento formador da imagem** – grãos de **prata** ou corantes, que formam a imagem (e a pista óptica de som⁵⁷), no caso do filme **preto-e-branco**⁵⁸ e do colorido respectivamente. Chama-se de **emulsão** a reunião destas duas últimas camadas (aglutinante e elemento formador de imagem). O desenvolvimento técnico das películas tornou-as cada vez mais sofisticadas e os filmes ganharam outras camadas: a camada **anti-halo**, vernizes, camadas de **filtro de cor**, no caso dos coloridos, etc. Porém, didaticamente, podemos considerar que todos os elementos de uma película cinematográfica estão contidos na **base** ou na **emulsão**.

A base de nitrato de celulose tem uma composição química muito próxima do **algodão-pólvora** e, embora não seja explosiva, tem a propriedade de **combustão espontânea**, ou seja, a capacidade de incendiar-se apenas com calor, sem a necessidade de uma chama para deflagrar o fogo. Sendo um material quimicamente instável, a temperatura de ignição do nitrato de celulose tem relação direta com sua idade: quanto mais antigo o filme, menor é a sua temperatura de ignição. Em testes de envelhecimento acelerado, o nitrato de celulose chegou a incendiar-se à 40°C – note-se que se trata de uma temperatura muito próxima da temperatura ambiente nos verões dos países

⁵⁴ Assim nomeado no Relatório de 1957. *Op. cit.* Ver TERMOHIGRÔMETRO no Glossário – Anexo I.

⁵⁵ Relatório de 1957. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op.cit.*

⁵⁶ Ver também SUBSTRATO ADESIVO no Glossário – Anexo I.

⁵⁷ Ver SOM ÓPTICO no Glossário – Anexo I.

⁵⁸ Ver também IMAGEM DE PRATA no Glossário – Anexo I.

tropicais como o Brasil. Mesmo que as altas temperaturas nos galpões cedidos pela Prefeitura fossem amenizadas pela sombra das árvores do Parque e transmitisse uma certa tranquilidade, os problemas não residiam apenas aí. O principal agente de deterioração do suporte de nitrato é a umidade. Não precisa ser água “visível”, bastam as gotículas de água que estão naturalmente em suspensão na atmosfera. O contato com a umidade do ar é suficiente para provocar reações químicas e, com a presença de calor servindo de energia de reação, o processo de deterioração do filme é acelerado significativamente. Em sua decomposição, o nitrato de celulose exala ácido nítrico (HNO_2) na forma gasosa que, sob pressão, pode tornar-se explosivo. Num estágio mais avançado esse ácido pode assumir a forma líquida, que dissolve a emulsão gerando um substância pastosa que se acumula no fundo da embalagem de guarda – neste estágio o material é irre recuperável. Além disso, a reação da base de nitrato com a umidade do ar – que se convencionou denominar **hidrólise** – é uma reação **exotérmica**, ou seja, uma reação química que produz calor. Isto significa que um rolo de filme (ou partes de um rolo de filme), por causa das suas reações químicas internas, pode estar alguns graus acima da temperatura ambiente e atingir temperatura suficiente para deflagrar a combustão espontânea. Uma vez iniciado, o fogo do nitrato atinge altas temperaturas e é **inextinguível** – impossível de ser apagado por qualquer método de extinção de incêndio conhecido⁵⁹; o gás que exala, ao queimar, é letal quando inalado em grandes proporções.

Este é um bom momento para comentar a publicação de 1952, da National Film Library⁶⁰, que oferecia muitas indicações de como se deveria proceder para que as películas cinematográficas em base de nitrato sobrevivessem ao tempo. H. G. Brown, inicia o texto listando as principais causas para a deterioração do nitrato: 1. o fogo; 2. os desgastes físicos e **rupturas**, causados pelo uso e manuseio; 3. os danos provocados pela água; e 4. a instabilidade química intrínseca ao material. Porém, antes de discorrer sobre cada um destes pontos, comenta que a maioria dos filmes do acervo da National Film Library eram cópias únicas (como também era o caso do acervo da Cinemateca), às quais o arquivo tinha a obrigação tanto de dar acesso, quanto de conservar pelo maior tempo possível. Uma vez que a película cinematográfica sofre algum desgaste, toda vez que é colocada em um equipamento, o arquivo precisava enfrentar o conflito entre a conservação e o desgaste pelo uso. A melhor opção seria a duplicação das cópias únicas,

⁵⁹ Como sabemos, qualquer fogo precisa de oxigênio para manter a chama. No processo de queima do nitrato, ele libera oxigênio suficiente para se auto-alimentar. É por este motivo que o fogo do nitrato é inextinguível.

⁶⁰ H.G. Brown, *op. cit.*, 1952.

antes do seu uso. Mas o custo para duplicar tudo que era solicitado tornava o procedimento inviável. Para minimizar os riscos de danos e não impedir o acesso, a instituição inglesa optou por dar acesso às cópias únicas somente em **moviola**, com a justificativa técnica de que a intensidade da luz, o calor emitido pela lâmpada de projeção e o movimento intermitente do projetor são muitas vezes pior para o filme (para a conservação e pelo risco de danos) do que o movimento contínuo⁶¹ e a lâmpada de baixa intensidade de uma *moviola*. Além do fato da *moviola* ser um equipamento sobre o qual se tem mais controle, podendo ser interrompida rapidamente uma projeção se algo de errado acontecer. Dito isso, Brown passa a discorrer sobre os principais agentes de deterioração do nitrato, listados acima.

Alguns detalhes, a partir de experiência de Brown, são interessantes de realçar. O autor afirma que um calor relativamente pequeno é suficiente para deflagrar processos degenerativos muito rápidos, mas que “*the film at normal temperature decomposes slowly*”, sempre lembrando que “temperaturas normais” na Inglaterra são significativamente mais frias do que no Brasil. Descreve que quando há uma grande retenção de gases, estes vão se compor com a emulsão, produzindo uma substância com grande capacidade de absorver a água presente na atmosfera. A partir desta reação, o nitrato começa a “melar” (tornar-se pegajoso) e ataca a prata formadora da imagem, provocando um **esmaecimento**⁶² (rebaixamento das baixas luzes, os tons escuros, e perda dos detalhes nas **altas luzes**, os tons claros) que pode destruir completamente a imagem. Além disso, este estágio é muito perigoso, pois é neste ponto que o nitrato apresenta a maior probabilidade de entrar em combustão espontânea, com temperaturas relativamente baixas (40°C como citado anteriormente). Por estes motivos, Brown dá grande ênfase ao arejamento dos filmes, para permitir o escape dos gases resultantes da deterioração e faz uma série de recomendações para facilitar a dispersão destes gases: guardar os rolos na horizontal (quando estão na vertical, as espirais de baixo, com o peso do rolo sobre elas, tendem a reter o ácido e deterioram-se mais rapidamente); não selar as latas onde os filmes estão guardados (lembramos que o ácido nítrico sob pressão pode causar explosão); desenrolar periodicamente os rolos (observou que filmes não manipulados por muito tempo degradavam mais rapidamente); e recomenda um enrolamento frouxo dos rolos (o enrolamento muito justo provoca retenção do ácido). Conclui esta questão afirmando que está convencido de que um ambiente seco e o

⁶¹ Ver PROJEÇÃO CONTÍNUA no Glossário – Anexo I.

⁶² Ver ESMAECIMENTO DA IMAGEM PRETO-E-BRANCO no Glossário – Anexo I.

arejamento são condição indispensável para a conservação do filme, porém não suficientes: a constante vigilância é igualmente importante.

O que define por constante vigilância vai além do monitoramento diário das condições climáticas de armazenamento. Brown descreve detalhadamente dois tipos de testes realizados sistematicamente nos filmes do acervo: o primeiro, teste de idade (*artificial ageing test*), determina o grau de retenção de ácido nítrico no rolo e permite uma projeção aproximada do tempo que o filme levará para começar a hidrolisar-se; o segundo, teste residual de hipossulfito (*Residual Hypo*⁶³), serve para determinar o nível de retenção de resíduos químicos resultantes do processamento laboratorial (acontece quando o filme é fixado e lavado por tempo insuficiente durante sua revelação). Segundo o autor, o teste de idade foi adotado a partir de 1946 e, quando indicava a presença de níveis perigosos de ácido nítrico, o rolo em questão era colocado numa lista de prioridade para duplicação. Uma comissão especial da National Film Library posteriormente resolvia se o filme seria realmente duplicado ou simplesmente descartado. Os resultados obtidos pela aplicação regular do *Artificial ageing test* levaram o arquivo a separar dos demais os rolos mais acidificados e, em cerca de 5 anos do uso dessa prática (até 1951), a porcentagem de rolos com retenção de ácido nítrico em níveis críticos baixou de 9% para 5% – ou seja, reduziu-se o nível de contaminação mútua entre os rolos do acervo. No segundo teste, ao revelar níveis excessivos de hipossulfito (*hypo*) na emulsão de um rolo de filme, este era encaminhado automaticamente para o reprocessamento (nova lavagem). Este segundo teste era aplicado em todo filme novo que se incorporava ao acervo, especialmente nos filmes coloridos, devido à grande capacidade do hipossulfito para descorar os pigmentos formadores da imagem.

Brown passa então a descrever quais eram as condições de guarda permanente do acervo de nitrato e introduz o assunto remetendo-se ao Report of Special Committee do British Film Institute, publicado em 1934⁶⁴. Este documento recomendava uma temperatura de armazenamento entre 1°C e 5°C (33 – 40°F), e umidade relativa (UR) de 55%, com estabilidade constante o ano inteiro. Brown analisa que os custos de instalação de um depósito (*vault*) com estes parâmetros eram altíssimos, especialmente

⁶³ Ver HIPO RESIDUAL no Glossário – Anexo I.

⁶⁴ Report of Special Committee set up by the British Kinematograph Society to consider means that should be adopted to preserve Cinematograph Films for an indefinite period, *British Film Institute Leaflet n. 4, August, 1934*. Referenciado no texto citado. Não tivemos acesso a este documento, mas Carlos Roberto de Souza afirma em sua tese de Doutorado que essa foi a primeira publicação que se tem notícia a sistematizar recomendações sobre conservação de filmes.

para o controle da temperatura. Felizmente, a partir de uma certa temperatura, a estabilidade climática era mais importante do que a baixa temperatura. Sendo assim, o arquivo inglês optou por manter seus depósitos entre 10°C e 13°C (50 – 55°F), com aproximadamente 30% UR. O depósito, construído durante a II Guerra, continha 12 câmaras de armazenamento no centro de um edifício maior, circundadas por um corredor interno que comportava o sistema de controle de temperatura. A estabilidade da temperatura era conseguida através de resistências elétricas, controladas automaticamente por termostatos que aqueciam o ar quando este ficava mais frio do que o desejado, e desligavam quando atingia uma temperatura previamente demarcada. As condições climáticas internas ainda eram registradas três vezes ao dia, através de instrumentos de medição (termômetro e **psicrômetro**). O sistema de prevenção de incêndio começava por subdividir o acervo em conjuntos menores, armazenados nas 12 câmaras – em caso de incêndio, o acervo não queimaria inteiro. As paredes que tinham contato direto com o ambiente externo eram tratadas internamente com isolantes, para não haver penetração (pela porosidade dos tijolos) da umidade ou do calor/frio do ambiente de fora. Havia uma chaminé central, no telhado do edifício maior, equipada com um ventilador, que forçava a troca de ar para não haver acúmulo dos gases inflamáveis resultantes da deterioração. Cada uma das 12 câmaras possuía também sua chaminé, que funcionava como uma válvula de escape para o fogo, em caso de incêndio, evitando explosões. Estas chaminés obviamente se comunicavam com o mundo externo e, portanto, eram portas de entrada para umidade e temperatura indesejáveis. A fim de proteger a estabilidade climática interna, estavam fechadas com uma lâmina de metal, fixada com betume. Em caso de incêndio, este betume derreteria, liberando o flange metálico e abrindo a chaminé. Quanto à umidade, o autor afirma que não havia um controle tão restrito quanto o da temperatura, porém as medições diárias indicavam estabilidade em torno de 30% UR, com pouquíssimas ocorrências que ultrapassavam significativamente esse parâmetro, nos anos de uso destes depósitos.

Além do custo de construção, Brown menciona um segundo motivo para a National Film Library optar pelos índices de UR e temperatura indicados, relacionados às questões mais operacionais do arquivo. Uma diferença muito grande entre os ambientes interno e externo pode causar **condensação** na lata e no rolo de filme, quando este é retirado do depósito, por exemplo, para uma área de trabalho mais quente e úmida. Se tivesse optado por temperaturas muito baixas, teria sido necessário criar câmaras de aclimação, onde o filme passaria paulatinamente a condições de UR e

temperatura cada vez mais altas até se equiparar ao ambiente externo natural. Segundo Brown, tal opção retardaria e tornaria mais complexo o acesso ao filmes. O texto tece várias outras considerações, inclusive sobre as características do novo suporte introduzido “recentemente no mercado” – o acetato de celulose – mas sobre isso comentaremos mais adiante, quando for pertinente ao assunto tratado. Por enquanto, o que descrevemos basta para imaginarmos a angústia dos conservadores da Cinemateca Brasileira, quando foram obrigados a armazenar o acervo em depósitos úmidos, de construção tosca, sem possibilidades de controle climático, sem perspectivas de mudança a curto prazo.

9. A distância entre as recomendações técnicas e a realidade do arquivo

É quase certo que Paulo Emilio Salles Gomes, pelo seu relacionamento com a Fiaf, tivesse conhecimento deste documento da National Film Library. Seus artigos no Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo demonstram consciência do quanto estávamos distantes das condições seguras para a conservação dos filmes de nitrato. Em 16 de fevereiro de 1957, ainda sob o impacto da perda provocada pelo incêndio e observando a situação em que se encontrava a Cinemateca, escreve o artigo intitulado A outra ameaça:

Não tendo instalações adequadas para armazenar os seus filmes, enquanto esperava dias melhores a Cinemateca Brasileira procurava colocá-los em locais pelo menos secos. O incêndio num desses locais, precisamente aquele anexo aos escritórios centrais, e por isso mesmo o mais cuidado, determinou o transporte dos filmes que se encontravam em outros depósitos para novas acomodações, isoladas, porém úmidas, o que pode significar uma catástrofe para os filmes num espaço de apenas algumas semanas. O fogo é uma ameaça extremamente grave mas eventual; a umidade significa a condenação dos filmes a um aniquilamento, que não sendo espetacular como o provocado pelo fogo, não é menos inelutável e definitivo.⁶⁵

Apesar de tudo, os depósitos do Parque do Ibirapuera eram a única opção. Para minimizar os problemas desses “locais provisórios”, a Cinemateca “instalou estantes para proteger as películas do contato direto com a umidade do pavimento, além de outras medidas provisórias tais como: orifícios para ventilação e rudimentares cortinas para proteção contra o sol”.⁶⁶ Pelo que já se relatou, fica claro que estas foram decisões corretas e coerentes – porém insuficientes.

⁶⁵ Paulo Emilio Salles Gomes. “A outra ameaça”. In Crítica de cinema no Suplemento Literário: volume I, 1982, p. 79.

⁶⁶ Relatório de fevereiro-março 1957. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

No momento da mudança, há uma pré-classificação do acervo, que organiza o armazenamento nos locais cedidos: 6 depósitos para filmes em nitrato; 1 para filmes em acetato; e 1 para as cópias em 16mm⁶⁷. Desta proporção dos depósitos, fica patente o risco que a instituição corria, pois é evidente que a grande maioria do acervo era constituída de filmes em base de nitrato de celulose. A razão técnica para a separação dos filmes de acetato dos filmes de nitrato é óbvia: o primeiro é inflamável e o segundo não. No entanto, a decisão foi mais acertada do que possivelmente se poderia perceber na época. Com o passar dos anos, os arquivos audiovisuais entenderiam que a convivência do filme em acetato com o filme em nitrato era especialmente nefasta para o acetato. A degradação do nitrato de celulose, ainda que discreta, acelera significativamente a degradação⁶⁸ do filme em base de acetato de celulose. Nesse momento ainda não se poderia ter conhecimento deste fato, pois a fabricação de filmes em suporte de acetato de celulose era muito recente. Com o passar dos anos, e com o processo de substituição de uma base pela outra, foi comum a utilização indiscriminada das duas bases, durante o período de transição. Sendo assim, existem vários **negativos originais de imagem**, desta época, que intercalam cenas em base de nitrato com cenas em base de acetato. Nestes casos e com o tempo, o que se constatou na experiência da Cinemateca Brasileira foi uma deterioração muito acentuada do acetato, enquanto o nitrato se manteve razoavelmente em boas condições.

A opção de separar as cópias 16mm responde a outro tipo de lógica. As cópias em 16mm eram utilizadas para exibição e empréstimo para os clubes de cinema. Como a difusão de filmes para várias localidades do país foi a atividade que se manteve praticamente ininterrupta, reunir todas as cópias num só depósito facilitava a localização e a movimentação, otimizando o trabalho que contava com mão-de-obra limitada.

Apesar de todas as dificuldades, a Cinemateca conseguiu manter as atividades mínimas de conservação de seu acervo durante o ano de 1957. Os filmes eram revisados, fazia-se uma limpeza superficial, consertavam-se as perfurações e emendas danificadas, eliminavam-se as partes deterioradas; eram substituídas as latas em mal estado (enferrujadas) por novas; parte dos filmes era embrulhada em papel manteiga quando possível e, quando não, embrulhada em jornal.

⁶⁷ Cabe lembrar que só foram fabricados com base em nitrato de celulose, filmes na bitola 35mm. Portanto, o depósito para cópias em 16mm só reunia filmes em base de acetato de celulose.

⁶⁸ Ver DEGRADAÇÃO ACÉTICA no Glossário – Anexo I.

O papel manteiga – “impermeável” destaca o relatório⁶⁹ – tem a função de isolar os filmes da umidade do ar. Sabendo-se da umidade descontrolada dos locais de guarda, a atitude “caseira” parece bastante coerente. No entanto, o jornal tem uma atuação contrária, por ser um papel poroso que absorve muita umidade. Quando o ambiente externo torna-se seco, o jornal passa a liberar a umidade absorvida e acaba por manter o ar úmido ao redor do rolo de filme, mesmo quando o ar externo já está seco. Pior do que isto, o papel do jornal contém muita acidez e, ao liberar a umidade que absorveu, libera água ácida, que por sua vez será absorvida pelo elemento mais **higroscópico** do filme: a gelatina da emulsão onde estão registrados as imagens e sons da obra cinematográfica. A médio prazo esta acidez vai se compor com outros elementos do filme e participar ativamente de processos degenerativos, como por exemplo o **descoramento das imagens coloridas**.

Quanto ao uso do papel manteiga, cabe ainda algumas observações. A prática de embrulhar os rolos de filmes em papel manteiga será repetida no final dos anos de 1970, não só para proteger os filmes da umidade, mas também para protegê-los da ferrugem das latas que não eram substituídas porque o arquivo não dispunha de latas novas. Em 2007, ao ser incorporado um lote de filmes que havia permanecido por anos à espera de processamento arquivístico, foram encontrados alguns rolos de filme ainda embrulhados em papel manteiga, dentro de latas bastante enferrujadas. Para nossa surpresa, os filmes estavam em boas condições de conservação. Certamente esse exemplo é uma exceção, pois a conservação do filme depende de muitos outros fatores e um papel manteiga não é suficiente para garantir sua sobrevivência. No entanto, observou-se que de fato os rolos foram protegidos da ferrugem da lata e da umidade externa que certamente existia no local (ou locais) onde estiveram depositados durante anos.

Voltando ao ano de 1957, os relatórios mensais produzidos por Rudá de Andrade, o conservador-adjunto responsável pelo acervo fílmico, descrevem situações, por vezes surreais que prenunciam questões com as quais a Cinemateca iria se deparar durante muito tempo. Há uma série de pequenas ocorrências que exemplificam as dificuldades de se trabalhar com um objeto volumoso, perigoso, cheio de exigências para se conservar e, de certa forma, um artefato novo com o qual a humanidade estava aprendendo a lidar. Rudá se debate com dificuldades tanto com a administração do parque, quanto com a estrutura (ou falta de estrutura) interna. Com a administração do

⁶⁹ Relatório de fevereiro-março 1957. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

Parque do Ibirapuera tenta resolver diversas questões: os vigilantes dos depósitos que abandonam seus postos, ou deixam bitucas de cigarro dentro do depósito de nitrato (alguém fumou dentro do depósito de nitrato!); precisa reclamar o conserto dos vidros quebrados, das goteiras, da água da chuva que entrava por debaixo das portas – e do roubo do **termohigrômetro**, que inviabilizou o monitoramento das condições climáticas dos depósitos. Enfim, uma série de infortúnios que, reunidos, potencializavam o risco da conservação do acervo. Internamente, são dificuldades de outra natureza: controlar a circulação de filmes, que se acumulavam indevidamente na sede principal; a impossibilidade de movimentar os filmes em dias de chuva por causa da distância entre os depósitos espalhados em várias guaritas do parque; os revisores não formados nas “artes” da conservação que “encara[vam] o filme com sua característica de continuidade e movimento, não valorizando os singulares fotogramas (...)”⁷⁰, e, para não haver acidentes de projeção, preferem cortar partes dos filmes a consertar defeitos recorrentes, como o de perfurações quebradas em seqüência.

Por outro lado, a eliminação criteriosa das partes mais deterioradas dos filmes em nitrato, como citado anteriormente, sustenta-se pelo conhecimento de que a deterioração da base de nitrato acontece de forma pontual e, uma vez eliminado o foco da deterioração, o resto do rolo tende a se estabilizar. Como explicar para um leigo que em alguns momentos o corte de fotogramas é para conservar e, em outros, significa a mutilação de uma obra? Sem uma compreensão mais profunda da questão, é quase impossível.

Dentre os problemas para organizar a Cinemateca que se mudara para o Parque do Ibirapuera, está a dificuldade em manter sob controle a circulação dos materiais entre os depósitos e a sede central, onde eram realizados todos os trabalhos. Sem nos aprofundarmos por enquanto neste ponto, queremos apenas destacar que o controle de circulação e localização de cada objeto de um acervo ganha maior relevância, em termos de conservação, quanto maior for o crescimento desse acervo.

10. O encantamento pelo novo suporte de acetato e suas consequências

Retomando uma das diretrizes estabelecidas após o incêndio – a preservação do acervo – uma opção que se apresentava era a duplicação dos filmes em base de nitrato

⁷⁰ Relatório de julho de 1957. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

para películas em base de acetato. Nessa época acreditava-se que o acetato de celulose viria “salvar” os filmes do desaparecimento. As palavras de Paulo Emilio, no artigo “Vinte milhões de cruzeiros”, publicado no Suplemento Literário do O Estado de S. Paulo, em fevereiro de 1957, deixam evidente a fé no novo suporte:

Até há pouco tempo a conservação de filmes era uma atividade em última análise decepcionante. A base de nitrato da película condenava-a, por melhores que fossem as condições de armazenamento, a uma inelutável decomposição. Daí a necessidade de se prever uma contratipagem periódica e em consequência uma diminuição gradativa da qualidade das cópias obtidas, que culminaria na preservação, a um custo altíssimo, de pálidos fantasmas das obras originais. A invenção da base de **triacetato** modificou totalmente o problema. Hoje não só os filmes guardados de forma adequada oferecem uma garantia de durabilidade idêntica à do melhor papel, cerca de quatrocentos anos, mas tudo indica que novos progressos melhorarão sensivelmente as atuais técnicas de preservação [...]⁷¹.

Paulo Emilio fala da morte anunciada: **originais** e duplicações, ambos em base de nitrato, padecendo do mesmo esmaecimento de suas imagens, hidrólise e riscos de incêndio, especialmente enquanto estivessem armazenados nas condições insatisfatórias daquele momento. Porém o que mais nos chama a atenção, hoje, é sua “fé” na durabilidade da base de acetato de celulose. A celebração às muitas vantagens do acetato era compartilhada por todos os arquivos do mundo e, embora hoje já se tenha aprendido que o acetato de celulose é só um material diferente, com problemas de conservação que lhes são próprios (e em alguns aspectos até piores do que o nitrato), ainda vale a pena citar o que Brown afirmava sobre o acetato, na publicação de 1952, que serviu de parâmetro para os arquivos filiados à Fiaf:

Apart from the fact that it presents no extraordinary fire risk, its inherently superior chemical stability means that unlike nitrate it will not destroy itself within a short term of years. On the contrary, it is anticipated that it will have a useful life comparable with that of good rag paper, which may amount to hundreds of years. This is important because it will not be necessary to duplicate the film so frequently, and it is the slight degradations of quality, which are attendant upon duplicating, which many times repeated, would eventually cause the image to deteriorate to the point where it would be useless. Its long life also raises the interesting speculation that with currently produced film, the factor limiting life will not be the base. It may be found that limit of life will be imposed by the gelatin, which during the regime of nitrate base has been considered quite adequately permanent.⁷²

Ou seja, a atenção na conservação do acetato desvia-se da camada do suporte para a camada da emulsão. Tal “desvio” aparentemente não trouxe maiores consequências, porque as fragilidades da base de acetato se revelaram em 20 anos (na década de 1970). Outras indicações de procedimentos de conservação foram mais perigosas. Brown até tenta ser comedido na sua exaltação ao acetato, mas afirma que,

⁷¹ Paulo Emilio Salles Gomes. “Vinte milhões de cruzeiros”. In: Crítica de cinema no Suplemento Literário, 1981, p. 76.

⁷² H.G. Brown, *op. cit.*, 1952, p 12.

embora fosse um material muito novo, algumas coisas já se podiam afirmar a partir de testes feitos na época: o acetato perde seu plastificante (componente básico na estrutura dos plásticos, que lhes dá a flexibilidade) quando guardado em ambiente quente e excessivamente seco, tornando-se frágil e quebradiço; e quando guardado em ambiente com excesso de umidade, este plastificante é liberado na forma de cristais ácidos; e recomenda que se mantenha 55 – 60% UR no ambiente de **armazenamento de longa permanência**. Até aí, não há problemas porque o tempo confirmou quase totalmente tais informações, porém ele vai mais além. Afirma que o acetato é quimicamente muito estável e, como não libera gases ao deteriorar-se (no que estava perigosamente errado), quando não se têm condições para controlar a UR dos depósitos de guarda, recomenda que as latas sejam seladas, passando a descrever quais características deveriam ter as fitas adesivas de selagem. Pelo mesmo motivo, não vê necessidade de grandes preocupações com a circulação de ar das câmaras de armazenamento, o que facilitaria conquistar a estabilidade climática tão necessária.

O acetato será um problema que a Cinemateca só terá condições que enfrentar bem mais tarde, mas é bom esclarecer desde já que esse suporte também libera gases (ácido acético) ao deteriorar-se e que selar as latas ou ter uma circulação de ar deficiente nos depósitos, não são opções aceitáveis hoje em dia. Tanto o encapsulamento do rolo, quanto a saturação de gases na atmosfera dos depósitos serão agentes poderosos de deterioração do acetato. Mas isso ainda estava por ser descoberto.

A conseqüência mais nefasta desta crença desmedida no novo material, foi a destruição em massa de originais em nitrato, numa das chamadas “ondas de destruição” da história do cinema mundial. Raymond Borde, em artigo na revista El Correo de la Unesco, diz não haver uma estatística global da perda de filmes “*desde os inicios del cine sonoro hasta la eliminación de la película de nitrato, pero el promedio de las perdidas es, según todas las probabilidades, de un 50%*”⁷³. Vale a pena examinar um pouco mais esse assunto.

Borde entende que é fundamental compreender que o filme é uma mercadoria e um bem cultural ao mesmo tempo. Onde: “*El concepto de bien cultural (...) tardará mucho tiempo en imponerse, y sólo lo hará gracias al trabajo que para ello se tomaran los historiadores y los pioneros de las cinematecas*”⁷⁴. O caráter fundamentalmente comercial do cinema determinará o desinteresse do mercado quando acontecem

⁷³ Raymond Borde. “Avatares de un arte vulnerable”. In. El Correo de la Unesco, n.8, v.37, 1984, p.4- 6.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 4.

mudanças tecnológicas da indústria cinematográfica que, em geral, interferem na cadeia produtiva do cinema. A primeira onda de destruição, segundo o autor, acontece por volta de 1920, quando há uma mudança na estrutura da narrativa cinematográfica e os filmes tornam-se mais realistas, complexos e longos – tornando comercialmente desinteressantes os filmes que hoje chamamos de “primitivos”. Segundo o artigo:

Ganosos de quitarse de encima montones de filmes que repentinamente parecen desprovistos de valor comercial, los distribuidores los venden como material de recuperación a empresas interesadas por las sales de plata que obtienen de la emulsión lavando la película⁷⁵.

Cita que o Instituto Norteamericano de Cine avalia uma perda de 85% dos filmes produzidos entre 1895 e 1918.

A segunda onda, situada pelo autor em 1930, acontece quando surge o cinema sonoro e o mesmo processo se repete: filmes silenciosos sem interesse comercial têm o mesmo destino que os filmes de curta duração. O nível de perda, desta segunda “onda” gira em torno de 75-80%, nos países dos quais se têm algumas estimativas. No Brasil, mesmo levando em conta as precárias condições econômicas do início do século XX e tendo em vistas as suas condições climáticas de zona subtropical, estima-se a partir da Filmografia Brasileira⁷⁶ que, dos filmes produzidos no período silencioso, cerca de 9% chegou até os dias de hoje (completos ou incompletos).

A terceira “onda” acontece durante a década de 1950 e é justamente na mudança da base de nitrato de celulose para a base de acetato de celulose. Borde narra que, quando surge o acetato, chamado **suporte de segurança** (*safety*) por não ser auto-inflamável, governos de vários países proibem o uso das películas com o componente da **nitrocelulose** – o que atinge praticamente todo cinema silencioso e dos anos de 1930 e 1940. Ray Edmondson comenta que a partir do momento que o nitrato passa a ser considerado “mercadoria perigosa”, há uma reação em cadeia onde:

institucional y oficial que a veces rozó el pánico y provocó la destrucción de las existencias de película de nitrato. Asentada en los archivos la verdad inamovible de que todas las películas de nitrato se habrían decompuesto en 2000, la cruzada de búsqueda y copia del patrimonio superviviente fue ganando urgencia. Las consideraciones de orden práctico y político inclinaron a los archivos y a las compañías cinematográficas a destruir el material en nitrato que obraba en su poder después de copiarlo a acetato, con lo cual se evitaban los costos de almacenamiento.⁷⁷

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 4.

⁷⁶ Trabalho desenvolvido pela Cinemateca Brasileira, um dos resultados do Censo Cinematográfico Brasileiro, que pode ser consultado em www.cinemateca.org.br.

⁷⁷ Ray Edmondson, *op.cit.*, 2004, p.54.

Alfonso del Amo⁷⁸ lembra que esta é a primeira vez que as cinematecas participam ativamente do desaparecimento de obras cinematográficas porque, ao acreditarem na durabilidade do filme em base de acetato, passam a promover duplicações em massa – um procedimento perigoso quando se trabalha com filmes antigos que, em geral, apresentam características muito particulares – e destruir os originais em nitrato após a duplicação para películas *safety*. Nesta transição, muitas informações das películas se perde, como marcas de borda da película que auxiliam na datação das obras, a referência das cores originais das **viragens** e **tingimentos** das cópias de projeção (mesmo quando eram duplicados em filmes coloridos), etc. Esta é uma questão complexa que envolve mais especificamente o campo da restauração, os limites dos processos laboratoriais, as limitações do conhecimento técnico da época e as limitações estruturais dos próprios arquivos – o que nos distancia do nosso foco neste momento. A Cinemateca de 1957 estava ainda muito distante destas questões e, de certa forma, se preservou de participar ativamente da destruição dos originais em nitrato. Os recursos eram escassos até para a manutenção mais básica, e não permitiram duplicações que justificassem o descarte dos nitratos.

No segundo semestre de 1957, por falta de recursos, permanecem no Ibirapuera apenas Rudá de Andrade e Sérgio Lima. “Trabalhos de preservação quase paralisados”, e “preservação não houve” constituem as poucas palavras citadas nos relatórios, quando se referem à conservação do acervo, até o final deste ano. Caio Scheiby substitui Rudá nos trabalhos de organização dos arquivos da TV Tupi e Paulo Emilio se concentra nas questões financeiras. Apesar da precariedade, a instituição continua a receber depósitos voluntários de filmes – como os filmes do “Sr. Jorge da televisão”, diz o relatório, que deveriam ser recolhidos por Rudá e Caio –, e documentação em papel – como coleções das revistas Scena Muda e Selecta doadas pelo Cine Clube de Santos e da Sociedade Amigos da Cidade de Santos, respectivamente. Mesmo com todas as limitações, a Cinemateca Brasileira ainda era o melhor local de guarda da cinematografia nacional.

O ano de 1958 trouxe algum alívio na questão da conservação. A Prefeitura libera os recursos municipais pertinente, o que permite a recontração do contínuo Juvenal de Oliveira (“ex-funcionário que fora dispensado anteriormente por falta de

⁷⁸ Alfonso del Amo é diretor-técnico da Filmoteca Española, incorporou-se como membro da Comissão Técnica da Fiaf em 1999 e foi presidente desta comissão de 2003 a 2006. As afirmações atribuídas a ele estão baseadas em anotações pessoais, feitas durante o *Seminario-Taller El conocimiento de los materiales como criterio para la preservación del Patrimonio Audiovisual*, ministrado por ele, em junho de 2004, no Museo del Cine, Buenos Aires.

recursos”⁷⁹); e duas novas revisoras, recomendadas por Carlos Vampré – “operador [projeccionista] do Museu de Arte Moderna e amigo da CB, que se prontificou, desinteressadamente, a ensiná-las”⁸⁰”. Os resultados animam Rudá, que comenta no Relatório de fevereiro de 1958 que

[...] foi dado o primeiro impulso na conservação de filmes desde agosto último. [...] Podemos afirmar que o sistema de colocar na revisão pessoas sem experiência mas também sem os vícios dos profissionais está até o momento dando resultado. As revisoras já estão dominando o trabalho e acreditamos que dentro de um mês estarão emancipadas.⁸¹

11. A realidade sem encantamento

O que o relatório chama de revisão englobava tanto a preparação das cópias de exibição quanto o exame periódico dos nitratos, para controle do seu estado de conservação. Os relatórios mensais mensuram detalhadamente o número de rolos revisados, os metros de filmes descartados pela deterioração (“melados”), com os respectivos títulos. Em junho há uma observação importante sobre os filmes deteriorados: “foram encaminhados para o depósito i0, lugar dos filmes condenados à total destruição”⁸². Em setembro, comenta-se que “Continua cada vez mais grave o problema de filmes que necessitam ser contratipados imediatamente para não se perderem brevemente. Todas as latas de filmes ainda não revisados (depósitos i1 e i9) foram abertas para respirarem”⁸³. Em dezembro: “Foi efetuado um controle geral em todos os depósitos e verificação de títulos e número de material”⁸⁴. Deste conjunto de observações destacadas dos relatórios, podemos deduzir que existia uma metodologia de trabalho que não era aleatória – o princípio de um “sistema de conservação”, sendo sistema é entendido aqui como um conjunto ordenado de ações que visavam um determinado resultado. Ou seja, os procedimentos já implantados com regularidade seguiam uma lógica de método de trabalho e nitidamente tinham o objetivo de, juntos, prevenir danos e dar condições de sobrevivência (as possíveis) para o acervo.

Relembremos os procedimentos descritos nos relatórios: 1. os filmes eram regularmente examinados e as latas enferrujadas eram substituídas; 2. o exame identificava o tipo de suporte e o estado de conservação de cada rolo; 3. o

⁷⁹ Relatório de fevereiro de 1958. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁸⁰ *Idem, ibidem*.

⁸¹ *Idem, ibidem*.

⁸² Relatório de junho de 1958. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁸³ Relatório de setembro de 1958. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁸⁴ Relatório de dezembro de 1958. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

armazenamento, nos vários depósitos, seguia os critérios de tipo de suporte, estado de conservação e tipo de uso (lembramos que as cópias de difusão em 16mm foram separadas num único depósito desde a mudança para o Parque); 4. os exames periódicos identificavam os filmes em processo de deterioração e, no caso dos nitratos, eram eliminadas as partes hidrolisadas a fim de estabilizar o resto do rolo; 5. os filmes com deterioração avançada eram colocados numa lista para futuras duplicações; 6. os rolos que a equipe não conseguia examinar eram arejados para a dispersão dos gases; 7. todas as cópias de exibição eram revisadas antes de serem liberadas para projeção; 8. fazia-se a checagem periódica de todo o acervo – para o controle da posição topográfica dos rolos dentro dos depósitos e para a conferência dos rótulos externos com o conteúdo de cada lata – a fim de corrigir qualquer erro provocado pela movimentação dos filmes⁸⁵; 9. havia a preocupação em aplicar todos os procedimentos à totalidade do acervo pelo menos uma vez por ano. Ou seja, havia um sistema de conservação implantado, mesmo que ainda muito simples e insatisfatório para as necessidades de conservação do acervo.

Em 2 de abril de 1958 acontece a mudança da sede para uma casa isolada, situada no local onde estava anteriormente instalada a administração do Parque do Ibirapuera, e composta por:

uma entrada e corredor, sete salas e dois banheiros; das salas, três são divididas por madeiramento sem atingir o forro e duas são maiores, ocupando a largura nas extremidades da casa. A maior sala com separação de madeira foi subdividida com um armário. (...) Como é óbvio, a Cinemateca encontra-se instalada satisfatoriamente e em condições de trabalho mais favoráveis.⁸⁶

Alguns problemas nos depósitos obrigam a transferência “provisória” de vários rolos para essa nova sede principal (aparentemente, as cópias em 16mm) e a construção de estantes para abrigar estes filmes. Ainda que o relatório classifique este local como “sede provisória”, a Cinemateca ocupará esta casa até 1992.

Dentre as atividades desse ano, ainda são dignas de nota a contratipagem de filmes brasileiros, o Curso de Dirigentes de Cine Clube e a criação do Departamento Brasileiro. O relatório destaca a contratipagem “bem sucedida” de alguns títulos, entre eles João da Matta (Amilar Alves, 1923). Em setembro de 1958 é criado o

⁸⁵ A checagem do acervo pode parecer desnecessária, porém a experiência confirma sua importância (rolos de filmes “adoram sair do lugar”). Por enquanto, basta imaginar a situação de se localizar uma lata específica no meio de milhares de latas basicamente com a mesma “cara”. Não havendo um sistema mínimo que restrinja a procura a, pelo menos, uma determinada estante, seria necessário ler os rótulos de lata por lata, até encontrar a desejada – o que torna a operação extremamente morosa e, dependendo do tamanho do acervo, pode tornar-se impossível de ser realizada no tempo necessário.

⁸⁶ Relatório de abril de 1958. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

Departamento Brasileiro com o objetivo de dar maior destaque aos assuntos afeitos ao cinema nacional. Caio Scheiby é o responsável por concretizar a iniciativa e uma das revisoras passa a trabalhar prioritariamente com os filmes nacionais. No mês seguinte (outubro) o relatório comenta: “Foi iniciado o levantamento histórico do Cinema Brasileiro sendo efetuado o rascunho de 105 fitas de 1907 a 1926”⁸⁷. Trata-se do primeiro destaque específico concedido aos filmes brasileiros, nos relatórios. A partir desse momento, serão habituais os comentários sobre o andamento dos trabalhos do Departamento. Dois meses depois o relatório já indicava que “ascendeu a 1.497 os [cine]jornais nacionais classificados. Foi organizado um quadro da produção nacional corrente. Com esse quadro pode-se rapidamente ver os filmes que estão sendo realizados e em que fase”⁸⁸. Apesar da intensa atividade, não há informações acerca do estado de conservação, ou de tratamentos específicos realizados neste lote.

Paralelamente, a despeito do quadro reduzido, a instituição teve fôlego para realizar o Curso de Dirigentes de Cine Clubes, que absorve parte das energias da equipe durante praticamente todo o ano: de 11 de janeiro à 29 de novembro de 1958. O curso acontece na nova sede da Cinemateca, atendendo a um pedido do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo. “A supervisão ficou a cargo de Almeida Salles e Caio Scheiby; a direção executiva com Rudá e a secretaria com o cineclubista [Carlos] Vieira”⁸⁹. Dentre os alunos do curso, encontravam-se Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet⁹⁰ que, junto com outros jovens estudantes, vão compor um grupo que trará novos ânimos à instituição. Tanto Carlos Roberto de Souza quanto José Inacio de Melo Souza comentam a grande efervescência cultural deste período – até 1963 – porém, em termos de conservação, muito pouco se avança. Com uma continuidade bastante variável, os procedimentos cotidianos permanecem no mesmo patamar, já descritos acima.

A busca por recursos econômicos regulares leva Rudá ao Rio de Janeiro em 1959 para trabalhar com a “Bancada Paulista [no] projeto de lei para subvencionar a Cinemateca (...)”⁹¹, Gustavo Dahl “fez trabalhos a respeito do projeto junto ao deputado Almino Afonso” porque o “deputado Ulisses Guimarães está interessado” – durante o ano há pequenas notas indicando as tentativas da instituição em conseguir apoio formal e continuado dos poderes públicos. Em setembro a Cinemateca é visitada por Henri

⁸⁷ Relatório de outubro de 1958. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁸⁸ Relatório de novembro de 1958. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁸⁹ José Inacio de Melo Souza, 2002, *op. cit.*, p. 395.

⁹⁰ Ambos, com maior ou menor proximidade, continuam a participar da vida institucional até os dias de hoje.

⁹¹ Relatório de julho de 1959. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

Langlois que fica “impressionado com o acervo desta, rica em filmes cópias únicas [sic]”⁹² e nesse mesmo mês Caio Scheiby leva ao Rio de Janeiro os negativos de Ganga bruta “para tratar da copiagem desse material assim como de sua montagem, em colaboração com o autor, sr. Humberto Mauro”⁹³. Um convênio assinado com a Prefeitura de São Paulo em 1955, que visava a transferência de recursos para a instituição para a difusão de filmes⁹⁴, fomenta o depósito de cópias de cinema brasileiro na Cinemateca, mas é no relatório de 1959 que aparecem números que dão uma noção quantitativa desses depósitos: 57 longas e 15 curtas metragens, em outubro e, em novembro – indica a revisão de “265 [rolos] do material brasileiro depositado pela Prefeitura”⁹⁵. Um documento orçamentário do final desse ano, agregado ao relatório, lista a equipe de então: o conservador (Paulo Emílio), dois conservadores adjuntos (Rudá e Caio), um arquivista (Sérgio Lima), um secretário (Gustavo Dhal), duas revisoras (Aracy de Paula e Dirce Reis), um contínuo e um faxineiro (Aloysio Pereira Matos).

É preciso destacar a chegada de Aloysio Pereira Matos, funcionário da Prefeitura cedido para fazer faxina, em abril desse ano, que vai se incorporar às várias atividades da Cinemateca, inclusive na revisão de filmes, com o passar dos anos. *Seu* Aloysio (como era chamado) permanecerá na instituição até seu falecimento, em 1984.

12. Estagnação dos processos de conservação

A partir de 1959, as práticas de conservação entram numa curva descendente, até 1963, quando são totalmente paralisadas. O Relatório de 1959-60 inicia dizendo que:

Em 1959-1960 a Cinemateca Brasileira limitou-se a registrar, através de um constante trabalho de revisão, o processo de decomposição da película, e a estabelecer a lista de prioridades para os futuros programas de contratipagem e tiragem [sic].⁹⁶

Apesar disso, o relatório do Departamento Brasileiro, datado de janeiro de 1961, indica a confecção do contratipo de Fragmentos da vida (José Medina, 1929) e O canto do mar (Alberto Cavalcanti, 1953); uma cópia máster [sic] de Simão o caolho (Alberto Cavalcanti, 1952), e uma cópia em 16mm desses três títulos e de O Saci (Rodolfo Nanni, 1953). Ainda em 1960, segundo Carlos Roberto de Souza, é realizada uma nova

⁹² *Idem, ibidem.*

⁹³ *Idem, ibidem.*

⁹⁴ Lei Nº. 4.854/55, de 30-12-1955.

⁹⁵ *Idem, ibidem.*

⁹⁶ Relatório de 1959-60. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

montagem de Ganga bruta, com a colaboração com Humberto Mauro, na tentativa de fazer uma cópia sonorizada do filme a partir dos discos Vitaphone originais, que acabou não acontecendo. A Prefeitura de São Paulo continua a depositar os filmes brasileiros (há uma relação de 81 novos títulos encaminhados), assim como o fazem algumas produtoras, como a Vera Cruz, e instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O relatório de 1961 tem o mesmo tom: “O trabalho de preservação limitou-se à revisão permanente dos filmes do acervo e à contratipagem de algumas películas brasileiras cujas cópias se acham em via de decomposição”⁹⁷.

No entanto, o Plano de Trabalho para 1962, presente nesse mesmo relatório, demonstra esperança no futuro com a mudança da forma jurídica da Cinemateca para uma Fundação, com o objetivo de viabilizar a assinatura de um convênio com o governo do Estado que significava a entrada regular de verbas para as atividades correntes. Entre os planos para esse futuro próximo, e contando com a verba prevista pelo convênio, planejavam-se investimentos na construção dos “armazéns de filmes com os requisitos técnicos necessários” e “contratipagem de filmes brasileiros de cópias únicas”⁹⁸. Em 1962 as perspectivas de desenvolvimento da conservação continuam frustradas: “A precariedade das atuais instalações continua a ser uma ameaça ao acervo da Fundação [Cinemateca Brasileira]”⁹⁹ pela insegurança de ter depósitos espalhados pelo Parque do Ibirapuera e pelas “oscilações de temperatura e umidade relativa que atinge a 90%”¹⁰⁰. Mais uma vez, manifesta-se a esperança na construção de “armazém especial para a conservação de filmes”, na Cidade Universitária, por conta de um convênio assinado com a Universidade de São Paulo – que também não se efetivou. Ainda em 1962 acontece o importante trabalho de “restaurar e **contratipar** aquilo que foi possível salvar do chamado Ciclo de Recife”¹⁰¹ sob a orientação de Josef Reindl (responsável, na época, por acompanhar os trabalhos de restauração junto aos laboratórios). Além disso, todos os filmes são “arejados”. São revisados “para os cuidados técnicos de preservação, 3.412”¹⁰² rolos de filmes, dentre os quais foram queimados, pelo avançado estado de deterioração, cerca de 30 rolos que continham “principalmente documentos da vida nacional da década de 30”¹⁰³. Porém, em 1963, o relatório nem sequer menciona as

⁹⁷ Principais atividades durante o ano de 1961. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁹⁸ Plano de Trabalho para 1962. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁹⁹ Relatório anual de 1962. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. Também reproduzido em Cadernos da Cinemateca 3, 1964, p. 36-43.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem.*

¹⁰¹ *Idem, ibidem.*

¹⁰² *Idem, ibidem.*

¹⁰³ *Idem, ibidem.*

atividades chamadas de Preservação, limitando-se a informar que “O mais importante e necessário planejamento da Cinemateca Brasileira – a construção do blockhaus [depósitos climatizados] para a armazenagem adequada das películas – não pode, mais uma vez, ser efetivado”¹⁰⁴. Em um documento datilografado, possivelmente escrito por Paulo Emilio, lê-se que a Cinemateca, “que tinha apenas 12 funcionários, é obrigada, por falta de recursos, a dispensar mais da metade em fevereiro/1963”¹⁰⁵.

Apesar da situação decadente das atividades de conservação, a vida institucional de 1959 a 1963 foi bastante agitada. As verbas da Prefeitura, somadas às receitas advindas das atividades essencialmente de difusão (de grande expressividade na época), permitiram

a contratação de jovens que dinamizaram o ambiente da Cinemateca: Gustavo Dahl (1959) foi chamado para cuidar da secretaria e ajudar na biblioteca, Jean-Claude Bernardet (1960) para a documentação, Mauricio Capovilla (1960) para a difusão e Ilka Brunhilde Laurito (1963) criou o Departamento Infantil.¹⁰⁶

Como dito acima, a instituição assume a forma jurídica de Fundação e passa a chamar-se Fundação Cinemateca Brasileira, em dezembro de 1960, e assina um convênio com o Governo Estadual, em março de 1961 – “e no ano seguinte a Cinemateca recebeu a então fabulosa importância de 16 milhões de cruzeiros”¹⁰⁷. Em julho de 1962, é criada a Sociedade Amigos da Cinemateca, numa iniciativa liderada por Dante Ancona Lopez que, “através de atividades de difusão da arte cinematográfica, visa auxiliar financeiramente a Fundação”¹⁰⁸. Nas instâncias federais, corria o projeto de lei 711/1959, que previa “quantia várias vezes superior à do convênio estadual”¹⁰⁹, que é apresentado a plenário em abril de 1962. Os ventos pareciam favoráveis, mas infelizmente eram ilusórios. O projeto federal não foi aprovado, a Sociedade Amigos da Cinemateca tem seus recursos quase todos consumidos na realização das suas atividades de difusão, pouco conseguindo ajudar a Fundação Cinemateca Brasileira, “o convênio com o governo estadual (...) logo foi comido por dois lados: o atraso nos pagamentos e a inflação”¹¹⁰. Em dezembro de 1962 a situação parece crítica para Paulo Emilio, que escreve para Almeida Salles:

¹⁰⁴ Relatório anual de 1963. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

¹⁰⁵ Anotação retirada de documentos do Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, quase certamente datilografados a partir de manuscritos de Paulo Emilio, pois existem alguns dos originais manuscritos correspondentes a parte dos documentos datilografados.

¹⁰⁶ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 78.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p.80.

¹⁰⁸ Cecília Thompson (Org.), *op. cit.*, 1964, p.27.

¹⁰⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 80.

¹¹⁰ José Inacio de Melo Souza, *op. cit.*, 2002, p. 386.

Vamos pois ser obrigados a dispensar boa parte dos funcionários e, dos que permanecerão, só seja possível guardar um, que será é claro Rudá, com tempo integral (...) Em suma, estamos voltando a uma situação que já conhecemos no passado.¹¹¹

A Cinemateca esvazia-se: Gustavo Dhal já estava na Itália, desde 1961, cursando o Centro Sperimentale di Cinematografia, “Caio Scheiby e Maurice Capovilla foram desligados a partir de março de 1963. A biblioteca fechou. (...) Os que ficaram, como Rudá, Sérgio Lima ou Jean-Claude, buscam atividades paralelas”¹¹².

O terceiro número do Cadernos da Cinemateca, intitulado A Cinemateca Brasileira e seus problemas, publicado em 1964, oferece um panorama da situação. Logo na primeira página, há um texto assinado por Francisco Luiz de Almeida Salles (presidente) e Paulo Emilio Sales Gomes (conservador), inserido na última hora, antes da impressão, que comenta a situação institucional:

Enquanto durou o preparo do Caderno agravou-se a situação da Cinemateca [...] Até agora, entretanto, as constantes dificuldades da Cinemateca para existir têm sido diagnosticadas como crises de nascimento. A que nos ameaça hoje, é de morte [...] A Cinemateca agoniza da discrepância entre a riqueza de seu acervo e a pobreza dos meios de que dispõe. Esta contradição já foi causa de uma catástrofe, o incêndio de 1957¹¹³.

O texto prossegue em sua análise e reafirma que a esperança de custeio da entidade sempre esteve nas verbas governamentais, mas pelo pouco que se conseguiu nos últimos dez anos, os olhos se voltam para as Universidades Brasileiras (de São Paulo e de Brasília) “mais poderosas e vivas”. O tom não é o de entregar os pontos, afinal, o histórico da instituição e o relatório de 1963 apresentados nesta publicação relatam atividades culturais significativas. A conclusão da carta de abertura é a de que “Ainda não é irremediavelmente tarde para salvar a Fundação Cinemateca Brasileira”¹¹⁴.

Apesar das esperanças, o Relatório Anual de 1964 não confirma as expectativas. A recorrente questão da construção dos *blokhaus*, e do fracasso dessa empreitada, é retomada: “a Cinemateca Brasileira não pôde, até o presente momento, dispor ou construir um só blockhaus por falta de recursos”¹¹⁵. Porém agora vem acompanhada de outras circunstâncias desalentadoras. Nesse ano e no ano seguinte as atividades de conservação limitaram-se a “vistoria e arejamento” e “algumas revisões

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 387.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 387

¹¹³ Francisco Luiz de Almeida Salles e Paulo Emilio Sales Gomes. “Em tempo, Ainda”. in Cinemateca Brasileira e seus problemas, 1964, p.1.

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 1.

¹¹⁵ Relatório Anual de 1964. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

esporádicas em mesa enroladeira”¹¹⁶. Conta-se apenas com uma revisora “quase totalmente ocupada com os filmes de circulação em 16mm”¹¹⁷. Perdem-se, pela deterioração, mais alguns filmes da “vida brasileira dos anos 30”¹¹⁸. Contraditoriamente, em 1965 a instituição teve recursos para confeccionar várias cópias ou contratipos de filmes nacionais (entre eles, Aitaré da praia (Gentil Roiz, 1925), São Paulo sinfonia da metrópole [sic] (Rex filme, 1929), Garrincha alegria do povo (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), ao mesmo tempo que: “Produtores pediram de volta filmes que depositaram (...) por considerarem que a instituição não se encontrava em condições para preservá-las”¹¹⁹. Em 1966 é dispensada a única revisora que permanecia no quadro e conseqüentemente até a revisão das cópias de exibição deixa de ser feita. Tentativas de terceirizar esse trabalho (com a Odil Fono Brasil) mostraram-se caras e ineficientes: “Em última análise, toda atividade de revisão veio a ser impraticável. As conseqüências desse corte são mais do que evidentes”¹²⁰. Apesar de tudo, o acervo continua crescendo através de depósitos oriundos do convênio com a da Prefeitura de São Paulo e de outras instituições, ou das duplicações de filmes nacionais e estrangeiros. A conseqüência imediata é que a “vistoria” realizada em 1966 indica que os depósitos estão lotados e obriga a transferência de “um grande número de filmes” para a sede principal, repetindo a circunstância que se viveu em 1957, antes do incêndio.

Mais uma vez na contramão do encolhimento das atividades de conservação, a difusão cultural é notável, atuando em várias frentes, em diversas localidades do Brasil e no exterior. Essa discrepância fundamental não passa despercebida pela equipe. Em 1965, a introdução do relatório anual realça a contradição e afirma: “Por um lado, [há] uma divulgação cultural brilhante. Por outro, [realizam-se] poucos trabalhos a longo prazo. Dominando tudo, a constante penúria”¹²¹. E o relatório de 1966 aprofunda a questão afirmando que: “a instituição não consegue realizar bem seus trabalhos por ser impelida a atividades mais circunstanciais e de um brilhantismo que se distancia de seu objetivo principal: o museológico”¹²². O momento político/econômico do país é mais um fator que colabora para a crise interna, com a acentuada inflação E Fausto Correa Jr.

¹¹⁶ *Idem, ibidem.*

¹¹⁷ *Idem, ibidem.*

¹¹⁸ *Idem, ibidem.*

¹¹⁹ *Idem, ibidem.*

¹²⁰ Relatório de atividades de 1966. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

¹²¹ Relatório das atividades no decorrer de 1965. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

¹²² Relatório de atividades de 1966. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

afirma que “o Golpe Militar de 1964 travou de vez o projeto essencialmente democrático da instituição”¹²³.

13. Retrocesso geral das atividades da Cinemateca Brasileira

Nos anos seguintes a Cinemateca passa pela fase mais crítica de sua história. A ausência de relatórios de atividades de 1967 até 1974¹²⁴ é um indicador da total falta de condições de trabalho da instituição. Há um retrocesso geral de todas as atividades e mesmo o insipiente sistema de conservação implantado em 1958 está completamente desarticulado. Paulo Emílio e Jean-Claude estão em Brasília, “envolvido[s] com a possibilidade de implantação do Instituto de Artes”¹²⁵, na Universidade de Brasília e Rudá está preocupado com a “criação do curso de cinema da Escola de Comunicações Culturais – ECC, depois Escola de Comunicação e Artes da USP, e na década de 70 com a implantação do Museu da Imagem e do Som – MIS”¹²⁶. A Cinemateca Brasileira só não fecha suas portas porque alguns poucos e teimosos sonhadores insistem em manter alguma atividade, trabalhando voluntariamente, acreditando num projeto de cinemateca que não conseguem concretizar.

No cotidiano, de 1967 até 1971, Lucilla Bernardet e seu Aloysio eram os únicos funcionários. Seu Aloysio se encarregava da revisão dos filmes, despachava-os para os lugares onde seriam exibidos, enfim, fazia o trabalho mais braçal, necessário para manter a pouca atividade de difusão que continuava acontecendo. Mais especificamente, a instituição fornecia cópias de exibição para os cursos de cinema (da USP e da UnB, em São Paulo e Brasília) e para alguns cineclubes. Carlos Roberto de Souza descreve a Cinemateca desse período como “exangue, sem existência contábil ou jurídica, sem reuniões do Conselho ou de Diretoria, sobrevivendo graças a pequenas contribuições de colaboradores e eventuais taxas cobradas pela exibição de cópias do acervo [...]”¹²⁷.

Nessas condições, o acervo fílmico corria grande risco pois boa parte era constituída de filmes em base de nitrato de celulose e a falta de estrutura impedia a

¹²³ Fausto Douglas Correa Júnior. *op. cit.*, 2007, p. 217.

¹²⁴ Os relatórios existentes de 1973 e 1974 foram feitos em 1975, retrospectivamente, para registro na Curadoria das Fundações, sem o que não teria sido possível a regularização jurídica.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p. 86.

¹²⁶ José Inacio de Melo Souza, *op. cit.*, 2002, p. 391.

¹²⁷ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 92-93.

prática de eliminar os trechos hidrolisados dos filmes em processo de deterioração avançada. Como se poderia prever, um incêndio acontece em 1969, na guarita do portão 9 do Parque do Ibirapuera. Embora não tivesse o mesmo peso que o incêndio de 1957 (nem tivesse causado perdas tão significativas), o sinistro foi suficiente para que a Administração do Parque, assustada com o perigo, resolvesse construir quatro depósitos de filmes ao lado da sede principal. Com a construção desses depósitos, todo o acervo de filmes de nitrato é concentrado a poucos metros do casarão sede. A vantagem desses depósitos se limitava à facilidade de acompanhamento pela proximidade da sede, pois eram igualmente construídos com tijolo comum, sem qualquer isolamento específico (de temperatura ou umidade); tendo apenas orifícios na parte superior das paredes para a dispersão dos gases; telhas de amianto; portas de madeira que se abriam diretamente para o parque; e somente a sombra dos eucaliptos para deixar o ambiente fresco. O acervo de nitrato ainda permanecerá nesses depósitos, nas mesmas condições, até 1992 (40 anos depois da publicação do documento da National Film Library), quando é transferido para novos depósitos no antigo Matadouro da Vila Mariana, com melhorias significativas das condições de guarda (embora ainda distante às da instituição inglesa).

No início da década de 1970 alguns jovens estudantes, envolvidos com o movimento cineclubístico que se rearticulava naquele momento, se aproximam da Cinemateca e trabalham voluntariamente. Nas lembranças relatadas na autobiografia de Alain Fresnot, aparentemente o primeiro voluntário a chegar, há uma descrição da Cinemateca de então:

Ela [a Cinemateca] ‘não’ funcionava num casarão do Ibirapuera, cheio de goteiras, caindo aos pedaços [...] O casarão era uma grande casa retangular térrea [...] As divisórias internas dos anos 40 e os móveis empoeirados davam ao conjunto um ar de repartição pública abandonada [...] Os filmes em acetato ficavam numa sala no fundo em prateleiras empoeiradas¹²⁸.

Certamente sob a orientação de Lucilla, Alain começa “fazendo o levantamento do estado dos filmes de um dos quatinhos que ficavam em meio aos eucaliptos”¹²⁹ e nisso se resume o que conseguimos levantar sobre o tratamento técnico do acervo na época. No entanto, a julgar pelos documentos deixados por Lucilla, deduzimos que ela tinha algum conhecimento de conservação, ao menos das questões mais amplas.

Entre os documentos da época, no final desse período, em anotações de Lucilla Bernardet para um seminário interno de meados de 1973, cujo tema era: “Por que trabalho na Cinemateca?”, lê-se a seguinte resposta: “Porque desejo junto recuperarmos

¹²⁸ Alain Fresnot. *Um cineasta sem alma*. 2006, p. 84.

¹²⁹ *Idem, ibidem*, p. 84

o Brasil. Porque o trabalho de reconhecimento (atualmente chamado “pesquisa”), restauração e reprodução de documentos brasileiros é, na minha opinião, da maior importância para o futuro”¹³⁰.

Primeiro de tudo, é notável a “fé” na função pública e social do arquivo que ultrapassa em muito o conceito de “patrimônio cultural” que Jurandyr Noronha reivindicava em 1948. Nesse período de ditadura militar, Lucilla enxerga a instituição também como um instrumento de “combate político-ideológico” onde: “Manter uma cinemateca debilitada é fazer o jogo da reação e criar possibilidade de criação de algum órgão de arquivamento estatal reacionário e não colaborar em nada para a retomada do processo democrático”¹³¹.

Em segundo lugar, Lucilla identifica vários níveis de trabalho no arquivo: “o reconhecimento (ou pesquisa)” do acervo – que hoje chamamos de catalogação; a “restauração e reprodução” dos documentos fílmicos como uma das ferramentas da conservação; os documentos não-fílmicos, que fazem parte da contextualização da obra cinematográfica, fundamentais para a compreensão da própria obra. Cabe realçar que ela dá destaque à catalogação¹³² – atividade nem sequer citada nos documentos da Cinemateca até então e que hoje em dia é uma das funções básicas de todos os arquivos audiovisuais.

Lucilla tinha um olhar mais amplo das funções do arquivo, ou melhor, mais consistente do que pudemos perceber nos colaboradores da Cinemateca até aqui. Em um outro documento, intitulado Proposta de trabalho para a Cinemateca, ela faz uma análise da história institucional e identifica os principais problemas da instituição. Cita a necessidade primordial do “*Block House*”, acrescentando que deve ser: “de propriedade da cinemateca em terreno da cinemateca (Ao abrigo de flutuações de governo ou interesses)”¹³³. Afirma que, no seu entender, os problemas são de “dois tipos”: o “tamanho do acervo” e “o desconhecimento do material”, explicando que o desconhecimento do acervo “dificulta o trabalho prático e o desenvolvimento teórico da polêmica”. Sugere que:

¹³⁰ Anotações datilografadas do Arquivo Pessoal de Lucilla Bernardet, em processamento de catalogação. Arquivos Pessoais, Cinemateca Brasileira.

¹³¹ Texto datilografado, intitulado Proposta de trabalho para a Cinemateca. Arquivo Pessoal Lucilla Bernardet, Cinemateca Brasileira.

¹³² O termo Catalogação é aqui compreendido com a atividade de recolher e sistematizar as informações referentes ao conteúdo da obra cinematográfica.

¹³³ Proposta de trabalho para a Cinemateca. Arquivo Pessoal Lucilla Bernardet, Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

O interesse de cada material deve ser pesado individualmente, arquivado ou transacionado [sic] no sentido de nossos objetivos fundamentais. Podendo ser meramente alijados para que a cinemateca mais leve seja mais ágil. Exp. 400 latas de filme X, seriam escolhida [sic] uma cópia e o negativo e inutilizado (sic) o resto, facilitando a revisão periódica e organização do material¹³⁴.

Aponta ainda o problema de equipe de trabalho: “Nós somos um problema da cinemateca, nossa falta de tempo, nosso pouco conhecimento, e a falta de experiência de toda ordem no trabalho”¹³⁵.

O que nos parece claro é que a análise de Lucilla demonstra que alguns novos conceitos estavam sendo incorporados: 1. a necessidade de uma catalogação de conteúdo; 2. um diagnóstico do acervo que vai além do exame periódico, propondo uma análise que relaciona os títulos com a relevância de cada material desse título; 3. o descarte dos filmes por motivos de operacionalidade do arquivo, e não só por deterioração avançada – o que podemos considerar como o princípio da preocupação em se estabelecer de uma política de acervo. Afora os problemas clássicos de falta de infraestrutura, equipe, recursos, percebemos nas palavras da autora a consciência da falta de conhecimento técnico específico, que vai além das reclamações de Rudá, nos anos de 1950, quanto à falta de conhecimento dos revisores/projecionistas. Retomaremos estes pontos nos capítulos posteriores, pois esta visão de conjunto, que procura estabelecer prioridades para viabilizar o trabalho da instituição, será fundamental ao partir do grande crescimento da Cinemateca nas décadas seguintes.

Apesar da visão bem articulada, estes conceitos ainda eram nebulosos para Lucilla e pouco significava para o grupo de jovens que vem se juntar a ela, a partir de 1971: Alain Fresnot, Felipe Macedo, Pedro Farkas, Salma Buzzar. Lucilla compartilha com este grupo a recusa às técnicas de conservação europeias – aquelas preconizadas por Ernest Lindgren – que, como dissemos anteriormente, defendiam a não exibição do filme até que se garanta a conservação da obra. O “mito da cópia rara, da cópia única”, era conceito questionado, classificado como elitista, onde os filmes estariam “bloqueados” quando, ao contrário, deveriam ser veiculados amplamente, intensamente, para um público cada vez maior. O espírito cineclubístico, que está presente nas raízes deste arquivo, mais uma vez domina o direcionamento institucional (dentro da óptica de cada momento histórico), ou tenta direcionar. Ao mesmo tempo, e contraditoriamente, Lucilla se pergunta se a Cinemateca não poderia se destacar como um grande centro de preservação, deixando para outras entidades o papel da difusão. Talvez, intuitivamente,

¹³⁴ *Idem, ibidem.*

¹³⁵ *Idem, ibidem.*

percebesse a necessidade do difícil equilíbrio entre conservação e difusão – dilema eterno de todo arquivo audiovisual, mesmo quando há a compreensão de que são atividades complementares que se justificam mutuamente.

O seminário interno acabou estimulando os “jovens voluntários” a criar uma revista – Cinema – que se propunha, entre outras coisas, a chamar a atenção para os problemas da Cinemateca. Independentemente do que se acreditava ser o melhor direcionamento da instituição, o fato é que faltavam condições para se executar qualquer plano ideológico ou pragmático – portanto, nada mudou. Alguns sopros de esperança vieram quando, em 1969, se cogitou a possibilidade de fundir a Cinemateca Brasileira ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, que estava sendo criado; ou, em 1972, quando Mauricio Segall ofereceu um espaço, dentro do Museu Lasar Segall. Nem uma nem outra possibilidade efetivou-se, por diversos motivos. O principal deles era a resistência da própria Cinemateca em se incorporar a outra instituição. Assim, segue sem conseguir se estabelecer ou dar continuidade a qualquer ação prática de conservação até meados da década de 70, quando um novo grupo de estudantes da ECA resolve tomar para si a missão de fazer funcionar a Cinemateca.

Neste primeiro período da história da Cinemateca Brasileira, a atuação efetiva da instituição está fortemente associada à Difusão de filmes. O que trouxe visibilidade e credibilidade pública à Cinemateca foram as mostras grandiosas, o Curso de Dirigentes, a agitação cultural que aconteceram a partir da projeção pública dos filmes do acervo. Embora existisse um discurso constante da necessidade de ações de conservação, seja pelas limitações históricas ou pela pouco conhecimento técnico, o fato é que a instituição não foi capaz de efetivar os procedimentos desta atividade e as condições de conservação do acervo permaneceram essencialmente iguais e inadequadas, mesmo nos momentos em que contou com algum recurso financeiro. A partir de 1975, com a chegada do novo grupo de alunos da ECA, houve uma ruptura clara no direcionamento da entidade e, embora as restrições orçamentárias permanecessem, a nova equipe construiu os caminhos para o conhecimento e a conservação do acervo fílmico. Como se deu esta ruptura e o desenvolvimento da Cinemateca a partir de uma nova política de funcionamento, é o que estudaremos no próximo capítulo.

Capítulo II

A opção pela Conservação

– 1975 a 1984 –

O novo grupo de estudantes da ECA, que chegou à Cinemateca em 1975, trouxe novas idéias quanto ao funcionamento de um arquivo audiovisual e, mais alinhadas às concepções defendidas por Ernest Lindgren, promove uma importante mudança no direcionamento institucional. A implantação de uma metodologia de trabalho, pertinente aos novos objetivos, exigiu um intenso aprendizado e uma boa capacidade de adaptação às circunstâncias histórico-econômicas. Como veremos, os conceitos aprendidos neste período, e sua aplicação nos procedimentos técnicos no tratamento do acervo, constitui-se na raiz do desenvolvimento dos sistemas de Conservação e Catalogação da Cinemateca.

1. O Resgate da instituição

A revista Cinema, afinal, cumpre o objetivo de chamar a atenção sobre os problemas da Cinemateca. Em 1974,

com o propósito de melhorar o padrão editorial da revista [...] Carlos Augusto Calil, Carlos Roberto de Souza e Sylvia Regina Bahiense Naves, ex-alunos de Paulo Emilio, aproxima[m]-se do grupo de voluntários da Cinemateca e toma[m] contato com o lamentável estado em que se encontrava a instituição [...] ¹³⁶

A instituição não era completamente desconhecida para este grupo. Cerca de um ano antes, Sylvia Naves toma conhecimento de que os discos originais do filme Ganga bruta, no sistema Vitaphone, encontravam-se na Cinemateca, e resolve sincronizá-los com as imagens. Sylvia Naves era aluna da ECA, técnica de som e trabalhava em gravações de entrevistas no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo. Em 1973, com o apoio de Paulo Emilio, do MIS e da Cinemateca, Sylvia Naves tratou

da regravação e a filtragem do som dos velhos discos. Em seguida, viajou para a França [...]. Os trabalhos de sincronização do som com a imagem de

¹³⁶ Carlos Roberto de Souza. A História da Cinemateca Brasileira, 2006, p. 16. *Op. cit.*

Ganga bruta ficaram por conta de Eduardo Leone e Dora Mourão, professores de montagem da ECA¹³⁷.

Em 1975 o grupo resolve assumir a tarefa de revigorar a Cinemateca Brasileira. Isso significava fazer renascer uma instituição economicamente falida, juridicamente irregular, sem uma equipe de técnicos ou qualquer estrutura física adequada para os trabalhos básicos de um arquivo audiovisual. Para Carlos Roberto de Souza, o ímpeto de enfrentar este desafio tem raízes nas idéias da juventude daquela geração, que vem logo depois da geração de 1968,

que pega muito daquela coisa desafiadora do mundo que tinha nos anos 60. Aquela coisa de que o mundo tem que dar certo, que o mundo depende da ação que a gente efetivamente pode desenvolver. [...] Sobretudo para mim e para o Calil, isso foi muito determinante. [...] E não era uma coisa de conquista pessoal, [...] mas era uma conquista social.¹³⁸

A Cinemateca, como vimos, estava sob o comando de Lucilla Bernardet e do grupo de cineclubistas. Porém, para Carlos Augusto Calil, apesar de afastado há alguns anos, Paulo Emilio ainda se angustiava com o estado em que a instituição se encontrava:

todas as tentativas [da geração de Paulo Emilio] tinham se frustrado. Era um sentimento de frustração enorme. Então ele achou que era possível dar uma revitalizada na Cinemateca e a decisão dele foi a de repassar a Cinemateca para nós.¹³⁹

As circunstâncias históricas, dessa vez jogam a favor do novo projeto. José Midlin e Sábado Magaldi, amigos de Paulo Emilio, haviam sido recém empossados como secretários de Cultura do Estado e do Município, respectivamente:

os novos secretários foram sondados e se dispuseram a emprestar à Cinemateca o apoio a seu alcance. Calil [...] foi nomeado assessor da Secretaria Municipal de Cultura onde concluiu, sob as vistas cúmplices do secretário, a organização dos balanços da Cinemateca.¹⁴⁰

Da mesma forma, elaborou retrospectivamente os relatórios das atividades dos últimos anos para prestar contas junto à Curadoria das Fundações¹⁴¹, a fim de regularizar a situação jurídica institucional, sem o que não seria possível receber os recursos das Secretarias que se dispunham a apoiar a Cinemateca.

Paralelamente, travavam uma luta política interna, que tinha por objetivo colocar os membros do novo grupo nos cargos executivos e no Conselho Consultivo. Após alguns impasses com a Curadoria das Fundações e os secretários de Cultura – que não aceitaram que a instituição fosse comandada somente pelos membros da nova

¹³⁷ Carlos Roberto de Souza. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil, 2009, p. 99. *Op. cit.*

¹³⁸ Entrevista concedida à autora por Carlos Roberto de Souza em 09/04/2009.

¹³⁹ Entrevista concedida à autora por Carlos Augusto Machado Calil em 02/04/2009.

¹⁴⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.102.

¹⁴¹ Órgão do poder legislativo que supervisionava o funcionamento das fundações.

geração – chega-se a um acordo que apazigua os ânimos. A nova composição de Diretoria e Conselho Consultivo é uma mescla das gerações que passaram pela Cinemateca: na diretoria estão “Antonio Candido, presidente, Paulo Emilio, tesoureiro (respondendo pela Conservadoria), Sylvia Naves, secretária, e Décio de Almeida Prado, Maria Rita Galvão e Ismail Xavier.”¹⁴²; e no Conselho Consultivo, sob a presidência de Almeida Salles, estão Carlos Roberto de Souza, Carlos Augusto Machado Calil, Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet, Lucilla Bernardet, Felipe Macedo e Alain Fresnot, entre outros¹⁴³.

2. Redirecionamento institucional

Com as primeiras dificuldades superadas, o relatório das atividades de 1975, apresentado ao Conselho Consultivo no início de 1976, comemora as novas perspectivas:

Foi em 1975 que a FCB saiu do longo recesso de 8 anos, ocasionado por uma ausência quase total de recursos. A partir de fins de 1974 foram tomadas medidas, que se intensificaram nos primeiros meses de 75, para organizar a vida da instituição. A ata da Reunião Extraordinária de 25 de maio, da qual nasceu a atual composição do Conselho Consultivo, (...) marcou o pleno restabelecimento legal da instituição, assim como, na Reunião Extraordinária de 15 de junho, foram criadas condições para se dar início ao restabelecimento administrativo e lançar bases para um estabelecimento funcional.¹⁴⁴

O restabelecimento jurídico da instituição permitiu que o novo grupo desse continuidade aos planos de reorganização do arquivo, que passou a redirecionar os objetivos da entidade. Segundo Calil, naquele momento “estava em plena voga” a compreensão de que a conservação era o papel mais importante de uma cinemateca “porque era inadiável”: “o nosso desafio foi basicamente implantar este tipo de idéia. Isso era tudo ao contrário do que tinha sido feito até então.”¹⁴⁵

Para Carlos Roberto de Souza, quando assumem a responsabilidade pelo arquivo: “Havia consciência da necessidade de preservar o acervo reunido pela instituição durante mais de duas décadas e de cuidar para que a produção

¹⁴² Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.104

¹⁴³ Para satisfazer as exigências externas e dar continuidade aos trabalhos da Cinemateca, Paulo Emilio lançou mão inclusive do recurso peculiar de redigir no livro de Atas, com concordância dos envolvidos, a súmula de uma reunião do Conselho Consultivo que nunca existiu. Para saber mais sobre o episódio, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, p. 103-104.

¹⁴⁴ Relatório Exercício de 1975. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

¹⁴⁵ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

cinematográfica brasileira em seu conjunto recebesse cuidados de tratamento e conservação”¹⁴⁶.

O relatório de 1975, ao definir suas metas operacionais, confirma os novos objetivos: “os recursos obtidos estão sendo empregados prioritariamente na aquisição de equipamento para assegurar uma sólida infra-estrutura de preservação”¹⁴⁷.

Ao grupo original, se juntam Maria Rita Galvão – professora de História do Cinema da ECA, e no ano seguinte (início de 1976), José Carvalho Motta – montador de cinema e também ex-aluno da ECA. Calil, Carlos Roberto de Souza, Sylvia Naves, Maria Rita Galvão e José Motta são os nomes que tomam a frente da FCB e colocam literalmente a mão na massa. Cada um deles, a seu modo e conforme seus talentos pessoais, serão determinantes no estabelecimento do método de trabalho, sistemas de controle técnico, catalogação, documentação, na definição das políticas de acesso, prospecção, difusão – enfim, serão os articuladores da reconstrução da Cinemateca. A partir de então, a instituição concentrará seus esforços em compreender e buscar os meios necessários para cumprir o leque completo das atividades fundamentais de um arquivo cinematográfico.

As dificuldades eram de toda ordem. Segundo Carlos Roberto de Souza:

tínhamos um conflito com produtores rolando na Justiça¹⁴⁸, nossas relações com os cineclubes eram difíceis e, para fazer face às demandas do acervo, precisávamos superar uma defasagem tecnológica que nos parecia, e efetivamente o era, gigantesca.¹⁴⁹

Além disso, e apesar dos ânimos renovados, também será preciso enfrentar os problemas crônicos, já identificados em outras épocas. Ainda no relatório de 1975, afirmam que

Dos vários pontos ainda frágeis da Fundação [Cinemateca Brasileira], a ausência de pessoal profissionalizado é o mais grave. O trabalho está sendo executado na base de pró-labores simbólicos, contratos de serviços técnicos por prazo determinado e colaboração voluntária.¹⁵⁰

E avaliam que o bom funcionamento dos trabalhos de preservação depende “da existência de recursos para criar quadros estáveis”.¹⁵¹ Rudá já alertava sobre isso nos

¹⁴⁶ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 107.

¹⁴⁷ Relatório Exercício de 1975. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

¹⁴⁸ Adhemar Gonzaga processa a Cinemateca Brasileira por não concordar com a sonorização do filme Ganga bruta. Para saber mais, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 102.

¹⁴⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, p. 109.

¹⁵⁰ Relatório Exercício de 1975. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

¹⁵¹ *Idem, ibidem.*

anos de 1950. Neste momento, o problema tendia a se agravar, pois o laboratório exigiria mão-de-obra mais especializada.

3. A Cinemateca de 1975

A Cinemateca Brasileira que existe em 1975 ainda está concentrada no mesmo casarão, cedido pela Prefeitura de São Paulo na década de 1950. O acervo de filmes em base de nitrato de celulose continua armazenado nas quatro “casinholas” que foram construídas pela Administração do Parque após o incêndio de 1969. O casarão, coberto com antigas telhas de barro, mantinha as divisórias originais de compensado que não chegavam até o teto. As únicas paredes de alvenaria (afora as paredes externas) eram a da cozinha e banheiro (que ficavam juntos), uma parede que separava o depósito do fundo e outra que separava a área que seria destinada ao laboratório de restauração, e um quartinho onde morava o zelador, seu Aloysio, em frente à cozinha. O piso de taco de madeira tinha os rejuntas envelhecidos, propiciando o acúmulo de sujeira. As janelas altas, do tipo basculante, estavam vedadas com compensado nas áreas de guarda de acervo e nas áreas de trabalho não possuíam cortinas. Todas as estantes eram de madeira e estavam por toda parte. Os rolos de filme, guardados nas latas (a maioria delas enferrujadas e muitas sem identificação), eram armazenados sem qualquer separação entre filmes deteriorados e filmes em bom estado. O único critério de armazenamento era a separação entre os filmes de base de acetato e os filmes em base de nitrato. A umidade e temperatura acompanhavam o ambiente externo: quente no verão – refrescado pelas sombras das árvores; frio no inverno; e úmido o ano inteiro. Especialmente no inverno, o ambiente era bastante desconfortável. Alguns anos depois, alguns funcionários adquiriram o hábito de retirar os instrumentos de trabalho do pequeno gaveteiro que servia de apoio às mesas enroladeiras, forrar a gaveta com jornal e colocar os pés dentro da gaveta, para se proteger da umidade gelada que subia do piso. Ou seja, as condições das instalações físicas da instituição deixavam a desejar, tanto para o conforto humano, quanto para a conservação do acervo.

Para Carlos Augusto Calil a situação era “exasperante”. Depois de tantos anos de “abandono, [...] a camada de pó era de centímetros”¹⁵². Segundo ele: “a primeira questão foi o mapeamento do acervo e em seguida, que rumo dar à instituição”¹⁵³. A

¹⁵² Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

¹⁵³ *Idem, ibidem.*

situação era muito precária, pois seu Aloysio era a única pessoa que sabia algo dos filmes que existiam no acervo e onde se encontravam:

O que a gente teve que fazer, com todo respeito a seu Aloysio [...] foi ir retirando as informações para que no caso da instituição ganhar um corpo mais profissional [...as informações] não ficassem na mão de uma pessoa só.¹⁵⁴

O ano de 1975 foi consumido muito mais com as questões burocráticas do que com o tratamento do acervo em si. No entanto, foi suficiente para que se definisse uma estratégia de ação para a conservação do acervo. O curto e objetivo Plano de Trabalho para o ano de 1976, relacionava sete pontos, dos quais pelo menos quatro diziam respeito ao tratamento do acervo de filmes (considerando que a busca de “locais apropriados” referia-se inclusive à construção de depósitos climatizados).

PLANO BÁSICO DE TRABALHO PARA 1976

- 1– Empregar os recursos disponíveis [...] prioritariamente na aquisição de equipamentos para restauração e conservação de filmes [...]
- 2– Instalar na sede provisória do Parque Ibirapuera o equipamento [para o laboratório de restauração] [...]
- 3– [com os recursos que surgirem] será dada prioridade ao início da recuperação do acervo deteriorado, [...] assegurando matéria prima e pagamento do quadro técnico indispensável.
- [...]
- 5– Se esforçar [...] para instalar os locais definitivos da Fundação”.¹⁵⁵

Os demais pontos se referiam à organização do acervo documental, à redução do atendimento para difusão e às tentativas de restabelecer o vínculo perdido com a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (Fiaf).

Uma vez definida a opção pela conservação, não havia muitos caminhos para escolher. O diagnóstico estava claro: não se sabia exatamente quais títulos compunham o acervo; não se conhecia com clareza o estado de conservação desses filmes e, a julgar pelo histórico dos últimos anos, era certo que havia uma quantidade considerável de filmes em processo de deterioração – alguns já identificados, outros não; e sabia-se que em alguns casos só uma duplicação poderia salvar as obras em vias de desaparecimento. Estrategicamente, os novos responsáveis resolvem concentrar seus esforços em duas frentes de trabalho: 1. na instalação de um laboratório cinematográfico próprio, capaz de duplicar e restaurar os filmes, e 2. no mapeamento/conhecimento do acervo, (quanto ao seu conteúdo e quanto ao estado técnico dos materiais). Ao mesmo tempo que, para concentrar as energias nas prioridades definidas, resolvem “atenuar os encargos da difusão”. Parecia claro ao grupo que naquele momento a atividade de difusão vinha na

¹⁵⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁵ Relatório Exercício de 1975. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

contra mão dos novos objetivos, na medida em que consumia muito da reduzida capacidade de trabalho da equipe e não colaborava com a conservação do acervo – ao contrário, as projeções desgastavam as cópias, muitas vezes únicas. Ainda, inversamente à fase anterior, a Cinemateca de 1975 entende que a vinculação a Fiaf é fundamental porque podia oferecer a orientação técnica de que tanto carecia.

Compreender a conservação¹⁵⁶ do acervo como a atividade fundamental de uma cinemateca, lembremos, vem do tempo de Paulo Emílio, quando ele assumiu a direção da então Filmoteca do MAM em 1954 e também está esboçado nos apontamentos de Lucilla. As primeiras práticas de conservação minimamente estabelecidas por Rudá, acontecem no ano de 1959, como mencionamos no capítulo anterior. Porém, não houve avanço, como vimos. Para Carlos Augusto Calil, “a parte de preservação tinha sido sempre muito precária, porque nenhum deles [da geração de Paulo Emilio] tinha particular conhecimento [técnico]”.¹⁵⁷

A nova geração de “cinematequeiros”, portanto, tem alguma herança no que se refere ao “pensamento da conservação” – que talvez nem tenha sido percebida na época, porém, quase nenhuma tradição quanto aos procedimentos práticos de conservação. Isso, eles terão que descobrir e desenvolver, assim como aprenderão sobre as outras atividades típicas de uma cinemateca, como a catalogação e a documentação. As novas diretrizes vão exigir deste grupo a descoberta das bases teóricas, simultaneamente à ação prática, no tratamento do acervo.

4. O início dos trabalhos

Por essa época a Lider Cinelaboratórios, que havia comprado a Rex Filmes¹⁵⁸, começa a se desfazer dos maquinários mais antigos deste último laboratório. Depois de esclarecer (com alguma dificuldade) que a Cinemateca não representava um concorrente no mercado, Calil consegue firmar uma espécie de parceria com a Lider que concorda

¹⁵⁶ Apesar do Relatório usar a palavra preservação, refere-se às atividades que definimos como sendo da conservação. Ver Introdução.

¹⁵⁷ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

¹⁵⁸ A Rex Filmes foi um importante laboratório paulista que pertenceu a Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig – ambos de nacionalidade húngara. A Rex tinha um trabalho diferenciado, em geral mais cuidadoso do que a média do mercado, e foi responsável, por exemplo, por todo processamento dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Na convivência com o acervo da Cinemateca, foi observado que vários materiais processados na Rex Filmes se conservaram melhor do que outros filmes contemporâneos, processados em outros laboratórios.

em vender alguns dos equipamentos fora de uso, a preços acessíveis. Então, no início de 1976 a Lider vende “os primeiros componentes – peças, carcaças, pedaços de equipamento e algumas antigas máquinas inteiras – do que virá a ser o laboratório de restauração da Cinemateca Brasileira”.¹⁵⁹

Se por um lado, a aquisição de equipamentos antigos viabilizou a instalação de um primeiro módulo, por outro, obrigou a equipe do laboratório a se iniciar nos ofícios de restaurar os equipamentos obsoletos, antes de restaurar os filmes propriamente ditos.

Neste duplo aprendizado de restauração (das máquinas e dos filmes) as dificuldades para a instalação do laboratório são enormes, e o ano de 1976 é tomado quase inteiramente pela tentativa de vencer as máquinas que insistem em não funcionar ou funcionam de forma insatisfatória. Instalar um laboratório de restauração significava um esforço considerável para a equipe, mas não havia alternativa. Calil é a pessoa que toma a frente desse desafio e fala sobre os motivos desta escolha, dois anos depois, quando escreve o artigo (quase raivoso) intitulado Filme velho: ouro de tolo. No artigo, afirma que muitas cinematecas e pesquisadores, por falta de outra opção, contratam os serviços dos laboratórios cinematográficos comerciais, mas que os resultados são lamentáveis:

Há, acima de tudo uma profunda incompatibilidade entre o filme velho e o laboratório comercial brasileiro: um carece de lento e delicado tratamento de revitalização, o outro oferece serviço de pronto-socorro. [...] Os sintomas mais frequentes deste descaso estão nas cenas com os **intertítulos** virados pelo avesso, contratipos fora-de-quadro, filmes mudos copiados com janela de filme sonoro, etc.¹⁶⁰

Para Calil, esta foi a grande ilusão da geração de Paulo Emilio, com a Campanha do Contratipo: “eles tinham a ilusão de que tinham preservado um filme e, ao contrário, o filme estava definitivamente perdido porque se o original se perdeu, o contratipo, que podia significar alguma coisa, não significa nada”¹⁶¹.

Para auxiliar nos trabalhos do laboratório, Calil encontra um parceiro importante: Josef Illés, um técnico reconhecidamente competente e que conhecia profundamente os processos do preto e branco, dos quais os laboratórios comerciais começavam a “esquecer” devido à substituição pelo processamento dos filmes coloridos. Para Calil, Josef Illés e Oswaldo Kemeny eram os melhores técnicos de laboratório da época. Quando havia necessidade de contratar trabalho de laboratórios

¹⁵⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 110.

¹⁶⁰ Carlos Augusto Machado Calil. “Filme velho: ouro de tolo”, Filme Cultura n. 28, 1978, p. 70. Ver JANELA SILENCIOSA e JANELA SONORA no Glossário – Anexo I.

¹⁶¹ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

externos, “a nossa opção era sempre a Rex [Filmes], porque lá tinha o Kemeny. O pessoal da Lider já era mais inacessível”¹⁶².

Com a ajuda de Josef Illés, e apesar das restrições técnicas, em 1977 a Cinemateca chega a prestar serviço de laboratório para a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), duplicando fragmentos do filme Tormenta (Antonio Serra, 1930) e o documentário Minas antiga (Bonfioli Filmes, 1925); e, para a Prefeitura de Juiz de Fora, duplica cerca de 40 rolos de cinejornais da Carriço Filmes – transferindo para filmes em acetato de celulose as obras que originalmente estavam em suporte de nitrato. Segundo Carlos Roberto de Souza, naquele momento, “acreditava-se que a prestação de serviços poderia constituir uma fonte de recursos significativa”¹⁶³ inclusive para manter as atividades correntes, como a catalogação do acervo.

Enquanto Calil se concentra no laboratório de restauração, Carlos Roberto e José Motta ocupam-se do mapeamento do acervo, implantando empiricamente alguns métodos de trabalho que visavam o levantamento das informações de conteúdo e das informações técnicas de classificação dos materiais. Carlos Roberto concentra-se no processamento dos documentos em suporte de papel e José Motta, com o apoio de seu Aloysio, ocupa-se do acervo de películas. Nesse momento, e ainda por muitos anos, não se discriminava a catalogação, enquanto tratamento da informação, da conservação, enquanto tratamento do objeto: tudo fazia parte da mesma atividade de conhecimento do acervo. Essa primeira aproximação, quando o acervo é “mapeado por lotes ou, quando possível, por títulos”¹⁶⁴, se estende até meados de 1977 e contabiliza cerca de 18 mil rolos de filmes. Considerando que o grupo não tinha nenhuma experiência anterior no tratamento de um arquivo de filmes e que José Motta trabalhava praticamente sozinho nesta frente, compreende-se o porquê de se mapear o acervo “por lotes”. Conhecer o acervo é condição básica para o controle dos materiais e era mais interessante ter um conhecimento primário, extensivo e rápido, do que um conhecimento profundo que demandaria tempo e mão-de-obra dos quais não dispunham.

O primeiro levantamento concluído em 1977 não foi localizado no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, pois esses papéis ainda estão em processamento arquivístico. Porém, o segundo mapeamento, concluído em julho de 1978, nos dá uma pista de como foram organizadas as informações sobre os filmes. Segundo Carlos

¹⁶² *Idem, ibidem.*

¹⁶³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 111.

¹⁶⁴ Relatório Exercício de 1977. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

Roberto de Souza é “um primeiro levantamento com informações evidentemente sumárias mas referentes a todo o acervo [...] permitindo uma visão de conjunto de filmes e a definição de alguns subconjuntos para a catalogação mais aprofundada.”¹⁶⁵ Trata-se basicamente de uma listagem datilografada, ordenada alfabeticamente por título, com alguns poucos detalhes de cada filme, no seguinte formato:

Absolutamente Certo

- a) 1 **cópia de arquivo** e material para identificar
 - b) 41p [partes/rolos]
 - c) Acetato
 - d) F [ficção]
 - e) Nac [nacional]
 - f) Serviço Municipal de Cinema e ...
- (Anselmo Duarte, 1957) [essa anotação está à mão]

Administração Fábio Prado

- (Parques e Jardins; Limpeza Pública; O Novo viaduto do chá [sic]; O Estádio do Pacaembu-II Parte; Pavimentação)
- a) 6 cópias e 4 contratipos negativos em 16mm
 - b) 11p e 4p
 - c) Nitrato - Acetato
 - d) NF [não ficção]
 - e) Nac
 - f) ...

Aeroporto

- a) material para identificar
- b) 3p
- c) ...
- d) NF
- e) Nac
- f)¹⁶⁶

Os exemplos acima foram pinçados, fora da ordem original, para demonstrar o que era o “mapeamento por lotes” e “por título”. Na capa desta longa listagem (um calhamaço de centenas de páginas) está escrito à mão “18.336p, 3.226 T”, onde “P” significa “partes” ou rolos, e “T” significa “títulos”. Comentaremos essa listagem mais adiante, quando faremos uma análise comparativa com a listagem de 1980. Por enquanto, este exemplo é suficiente para ilustrar o grau de aprofundamento dos primeiros mapeamentos do acervo.

5. Aprendendo com outros arquivos

O grupo procurava discutir cada procedimento, antes de manipular os filmes – “a gente pensava muito antes de fazer cada nova coisa”¹⁶⁷ –, mas a despeito desta

¹⁶⁵ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.117.

¹⁶⁶ Relação de material depositado na Cinemateca Brasileira em 07 de julho de 1978. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

atitude cuidadosa, a necessidade de buscar informação técnica específica era evidente. Uma vez restabelecido o contato com a Fiaf, e apesar de ainda irregular nas suas obrigações monetárias junto àquela federação, a Cinemateca recebe o convite para o envio de um técnico para o II Curso de Verão promovido pela própria Fiaf, que se realizaria na República Democrática Alemã, no Staatlichesfilmarchiv. Paulo Emilio resolve enviar Carlos Augusto Calil.

Com duração de quase um mês (de 23 de agosto a 17 de setembro de 1976), o amplo programa do curso vinha ao encontro das principais necessidades da instituição naquele momento, pois contava com aulas teóricas e práticas bastante direcionadas para as questões da conservação e da restauração. E ainda, para melhor aproveitar a estadia de Calil na Europa e sua passagem também por Paris,

Paulo Emilio escreve uma curta mensagem apresentando-o [...] a Paulo Carneiro, embaixador brasileiro na Unesco, para que o apoiasse numa visita ao Service des Archives du Film, cujas instalações em Bois d'Arcy eram consideradas modelares entre as cinematecas européias.¹⁶⁸

Tanto o curso na cinemateca alemã quanto a visita ao arquivo francês e os vários documentos (manuais, textos técnicos, relatos de experiências) que Calil traz para o Brasil vão marcar profundamente as atividades da Cinemateca daí por diante. Mais do que nada, a enorme quantidade de informações vai dar um norte para a nova equipe e sedimentar a escolha do grupo em priorizar a conservação do acervo. Para Carlos Roberto de Souza, a viagem de Calil foi fundamental para a catalogação – técnica e de conteúdo – e para a documentação, especialmente pelos relatos das experiências de diferentes cinematecas nestes campos:

Para os aprendizes que éramos em tudo quanto dizia respeito a um arquivo de filmes, a viagem de Calil à Alemanha Oriental revestiu-se do caráter de exploração de uma caverna de tesouros. As publicações da Fiaf trazidas por ele [...] foram rapidamente devoradas.¹⁶⁹

Fundamentalmente, os documentos vindos da Alemanha respondiam as principais questões que a Cinemateca precisava equacionar: 1. Como manipular os filmes corretamente; 2. O que observar em cada filme examinado, como sinal de deterioração ou desgaste e de identificação dos filmes; 3. Como organizar as informações coletadas de forma a permitir uma leitura prática; e 4. como interpretar estas informações para classificar os materiais – em termos de conteúdo e de objeto. Dentre os vários documentos, destacaremos dois: o Relatório de participação no II

¹⁶⁷ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

¹⁶⁸ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 112

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p.112.

Curso de verão patrocinado pela Fiaf¹⁷⁰, apresentado por Calil em seu retorno; e o Film Preservation – a report of the preservation committee of the International Federation of Film Archives¹⁷¹, um manual publicado pela Fiaf para ser distribuído entre as cinematecas. O primeiro documento escolhido revela o que mais chamou a atenção de Calil dentro da massa de informação que recebeu durante o curso e, como verificaremos, muito do que é relatado neste relatório acaba sendo aplicado no trabalho da Cinemateca. O segundo documento é um manual de instruções, tão importante que o grupo se preocupou em traduzi-lo – o que não fez com outros textos. Os capítulos traduzidos¹⁷² tratavam justamente da análise do estado de conservação, dos processos de restauração. Ou seja, exatamente as partes que se referiam às questões que relacionamos acima.

O Relatório de participação no II Curso de verão patrocinado pela Fiaf divide os assuntos em três grandes partes. A primeira parte versa sobre as técnicas de conservação e restauração, incluídas aí noções de armazenamento adequado e critérios de classificação dos filmes, os equipamentos básicos de trabalho, os procedimentos elementares no tratamento e identificação das películas e o que se pensava sobre os novos suportes da obra audiovisual: as fitas magnéticas (videoteipe), hologramas e videodiscos. Interessante notar que as esperanças para a conservação audiovisual, naquela época, estavam depositadas no videodisco (um suporte ainda muito caro), pois já se colocavam restrições ao holograma (pelo desenvolvimento técnico insatisfatório) e à fita magnética (ineficiente para a conservação a longo prazo). A segunda parte do relatório concentra-se na catalogação do conteúdo de filmes e de informações técnicas dos materiais. Descreve todo o sistema utilizado pela cinemateca alemã para o tombamento do acervo, a maneira de codificar cada material, o rol das informações mínimas para um catálogo de filmes, e detalha toda a série de fichas que eram utilizadas para a organização destes dados, inclusive com exemplos dos rótulos de identificação utilizados nas latas. A terceira parte concentra-se nas questões administrativas e na discussão dos direitos e deveres de um arquivo cinematográfico, com idéias que

¹⁷⁰ Carlos Augusto Machado Calil. Relatório de participação no II Curso de verão patrocinado pela Fiaf, 1977. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

¹⁷¹ Herbert Wolmann. Film Preservation, a report of the preservation committee of the International Federation of Film Archives, 1965.

¹⁷² Foram traduzidos os capítulos: **1.** Optical cinematograph film and its properties, que descreve a estrutura das películas cinematográficas, como elas se deterioram e os principais agentes de deterioração, além de noções sobre as condições ideais de armazenamento; o capítulo **6.** Film storage procedures, que descreve os procedimentos para exame técnico e preparação dos filmes, anterior ao armazenamento, e os critérios de armazenamento com vista à conservação; e o capítulo **7.** Film restoration, que aborda os processos de restauração.

parecem embrionárias do futuro Código de Ética da Fiaf, que seria publicado em 1998. Para nossa pesquisa, exploraremos a primeira e a segunda parte do relatório, que descrevem os processos que vão interferir mais diretamente no método de trabalho que será implantado a partir daí. Para Carlos Roberto de Souza, a documentação trazida da Europa “representou quase como uma cartilha de quando você vai aprender a ler, porque a gente estava numa espécie de jardim da infância, já mexendo com as coisas. Claro que a gente tinha um bom senso, mas não era muito além de bom senso”.¹⁷³

6. O desenvolvimento de um sistema de conservação e catalogação

A adaptação do modelo alemão para a realidade brasileira é realizada em conjunto: Calil, Carlos Roberto, José Motta e Maria Rita, discutiam e formatavam o que seria a base do sistema de catalogação da Cinemateca, abrangendo o tratamento do conteúdo da obra cinematográfica, a identificação dos materiais, o registro e o acompanhamento do estado de conservação de cada um dos materiais destas obras. O aprendizado – ou pelo menos, a sedimentação do que já intuía empiricamente – foi enorme e abarcou as noções mais básicas até as mais sofisticadas. Um exemplo: para o tratamento do conteúdo de um filme, a unidade de trabalho é a obra cinematográfica, não importando quantos materiais desse título estão depositados no acervo, enquanto que, para a conservação, a unidade de trabalho é o material¹⁷⁴. Então, o negativo original de imagem é um “indivíduo”, o **negativo original de som** é outro “indivíduo”, e assim por diante. Agrega-se a isso a necessidade de se definir, além do tipo de material (cópia, negativo, sobras, copião, etc.), o tipo de base (nitrato ou acetato), se a emulsão é em preto-e-branco ou colorida (**cromia**), a metragem rolo a rolo, o tipo de som, etc. Enfim, era preciso ser capaz de levantar as informações técnicas básicas que definiam a “individualidade” de cada material – e atribuir um número de tombo, particular e intransferível, para este “indivíduo”. Aprenderam que era igualmente importante padronizar a forma de se anotar os dados sobre o estado de conservação dos filmes (e do conteúdo, evidentemente) e que definir o estado de conservação implicava reconhecer as várias formas de deterioração de cada tipo de material. Assim, tomaram

¹⁷³ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

¹⁷⁴ A Catalogação vai descrever o enredo de um filme uma só vez. É indiferente para a Catalogação se este filme tem negativos originais e cópias. O enredo da obra é igual e imutável em qualquer material (desde que estejam completos). Para a Conservação, ao contrário, o negativo de imagem, o negativo de som e a cópia precisam ser tratados individualmente, em que cada um deles será monitorado tecnicamente um a um, separadamente, enquanto existirem fisicamente no acervo.

contato, aprenderam a conhecer e a definir os termos, para o registro nas fichas, da **desplastificação** do suporte de acetato de celulose, da hidrólise do suporte de nitrato de celulose, dos fungos que atacavam a emulsão, do esmaecimento da imagem preto-e-branco, do descoramento da imagem colorida, etc.

6.1. O TRATAMENTO DO OBJETO

No que se refere aos procedimentos de manuseio do acervo fílmico, foi nesse momento que aprenderam a importância dos exames periódicos anuais para o monitoramento dos processos degenerativos – condição básica para se planejar as ações preventivas. Através do manual Film Preservation – a report of the preservation committee of the International Federation of Film Archives¹⁷⁵, souberam o que deveria ser observado ao se examinar os materiais, como interpretar tecnicamente o que se via nos filmes e quais eram as providências necessárias para minimizar o efeito degenerativo dos agentes de deterioração.

O manual da Fiaf, embora de forma mais detalhada, retoma boa parte das informações do manual inglês de 1952 que comentamos no primeiro capítulo – Problems of Storing Film for Archive Purposes –, em especial no que se refere à estrutura das películas cinematográficas e às formas de deterioração dos filmes em base de nitrato. Mas vai além, atualizando as informações técnicas e assumindo um tom de manual de instruções, com indicações diretas de como tratar um acervo cinematográfico, diferentemente da publicação de 1952 que é mais o relato da experiência do British Film Institute. O quadro esquemático a seguir resume o que esse manual indica em termos de reconhecimentos dos agentes de deterioração, das ações preventivas pertinentes para cada caso, e dos procedimentos adequados para o armazenamento dos filmes:

¹⁷⁵ Esta tradução foi catalogada no Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira sob o título O Filme óptico cinematográfico e suas propriedades, que na verdade é o título do primeiro capítulo. Foi a partir dessa pesquisa que se identificou que tratava-se de uma tradução parcial do manual Film Preservation – a report of the preservation committee of the International Federation of Film Archives de 1965.

	Agente de deterioração	Danos que causam	Ação preventiva recomendada	Outras informações	Procedimentos
Base nitrato	Alta temperatura	Hidrólise (mela) Exala ácido nítrico Risco de autocombustão (inflamabilidade) Encolhimento	Controle da temperatura a -2°C, com variação máxima de + ou - 2°C	Redução de 50% dos gases exalados a cada -5°C de temperatura Depósitos devem ter saídas de emergência	Embalagem deve permitir a liberação dos gases – não pode ser selada Armazenar em depósitos pequenos, com pouca quantidade de filmes Não manter os filmes fora da área de guarda segura (como área de trabalho) Duplicar para filme e base de acetato e descartar o nitrato em decomposição Pedir apoio a outros arquivos quando não há condições de fazer duplicações Não fazer transporte de longas distâncias Separar os filmes em decomposição dos materiais estáveis
	Umidade	<u>Em excesso:</u> Hidrólise Aumenta o risco de autocombustão pois acelera o processo de decomposição <u>Baixa umidade:</u> Encolhimento severo Ressecamento Acelera liberação do ácido nítrico	Controle da UR entre 40 e 60%		
	Ácido nítrico	Decomposição da base Contaminação dos rolos estáveis	Ventilação adequada e filtragem para dispersão dos gases no ambiente de armazenamento		
Base acetato	Alta temperatura	Decomposição da base, ou desplastificação pela evaporação do plastificante (elemento que dá flexibilidade aos plásticos)	Controle da temperatura (níveis de temperatura e UR serão definidos pelas necessidades das outras camadas, uma vez que se acredita o acetato é muito estável)	Como é mais estável, não exige baixas temperaturas, como o nitrato, na área de armazenamento	Como o maior risco é a perda de plastificante e não exala gases, a embalagem pode (deve) ser selada hermeticamente Cuidado ao retirar de área climatizadas a baixa temperatura: embalagens hermética condensam com facilidade
	Umidade	<u>Em excesso:</u> Cristalização do plastificante desprendido <u>Baixa umidade:</u> Acelera a desplastificação ou a perda do plastificante Fragilidade estrutural – torna-se quebradiço Ressecamento Encolhimento	Controle da umidade (idem anterior)		
	Ácido nítrico (contaminação)	Decomposição da base	Isolar dos filmes de nitrato em decomposição		

	Agente de deterioração	Danos que causam	Ação preventiva recomendada	Outras informações	Outros procedimentos
Gelatina (aglutinante)	Temperatura	(não específica)			
	Umidade	<u>Em excesso:</u> Gera surgimento de fungos, pois é alimento rico em microorganismos. Ao penetrar profundamente na gelatina, o fungo consome a imagem, altera as cores, pode destruir a emulsão <u>Baixa umidade:</u> Ressecamento da gelatina, tornando-se quebradiça. Encolhimento da gelatina	Controle da UR entre 50 e 60% combinado com baixa temperatura	Comenta da necessidade de combinar baixa temperatura com UR controlada para prevenir os danos listados no item “umidade” Gelatinas extremamente secas ou úmidas podem impedir a manipulação e a duplicação	
	Condensação	Absorção excessiva de umidade Gera surgimento de fungos e danos listados pelo excesso de umidade	Aclimação cuidadosa do material, ao ser retirado de ambiente frio para quente		
	Ácido nítrico (contaminação)	Decomposição da gelatina	Ventilação e filtragem adequadas		Separação dos materiais em degradação, para não contaminar materiais editáveis
Imagem em preto-e-branco	Resíduos químicos de processamento	Manchas Esmaecimento da densidade da imagem (sulfuração) Desaparecimento das imagens	Reprocessamento: nova fixação e lavagem		
	Ácido nítrico (contaminação)	Branqueamento da imagem Decomposição da gelatina	Ventilação adequada e filtragem para dispersão dos gases no ambiente de armazenamento		Separação dos materiais estáveis dos materiais em processo de decomposição
	Fungos	Distorções na imagem	Controle da UR abaixo de 60% - nesta condição os fungos não se desenvolvem.	Os fungos se transformam em defeito óptico, pois são “copiados” numa reprodução.	

	Agente de deterioração	Danos que causam	Ação preventiva recomendada	Outras informações	Procedimentos
Imagem colorida	Temperatura	Descoramento: ou perda das imagens parcial ou completamente	Controle de temperatura e UR: Kodak afirma: -18°C e 15-25% UR Agfa afirma; <i>“the standards of temperature and humidity”</i>	Naturalmente mais instáveis do que a prata, a imagem colorida descora com facilidade. A conservação das cores originais encontra grandes dificuldades Os fabricantes ainda não entraram em acordo sobre qual é a melhor condição de armazenamento	Filmes mantidos em armazenamento a frio devem ser aclimatados lentamente para não causar condensação ou choques térmicos Kodak afirma ser necessário 60 horas de aclimação para sair de -18°C para +20°C Único método seguro de conservar o filme colorido é fazer 3 matrizes preto-e-branco ¹⁷⁶ : uma para o registro da cor amarela, outra para o ciano e outra para a magenta Cópia de filmes coloridos não é considerada material de preservação pela dificuldade em manter as cores. Recomendação de guarda das matrizes copiadas em preto-e-branco com a separação das cores.
	Umidade				
	Luz	Descoramento		Como os arquivos normalmente mantêm a luz apagada, não representa grande risco	
	Gases ácidos	Descoramento	Idem imagem em preto-e-branco		

¹⁷⁶ Ver DUPLICAÇÃO DE SEPARAÇÃO no Glossário – Anexo I.

Em primeiro lugar, a massa de informação condensada no esquema acima exemplifica a complexidade existente nas atividades da conservação de acervos audiovisuais – e ele se refere apenas ao armazenamento para longa permanência –, onde é preciso controlar o tipo de embalagem de guarda, o conjunto de filmes que podem conviver num mesmo ambiente, a qualidade do ar que o material vai respirar, e executar os procedimentos específicos para cada tipo de problema, inclusive para operações aparentemente simples, como realocar um filme da área de guarda para a área de trabalho. De forma complementar a estas informações, o manual descreve uma série de tarefas que devem acontecer, antes dos filmes serem armazenados ou encaminhados para o laboratório com a finalidade de duplicação ou restauração. Em geral, estes procedimentos corriqueiros se referem à limpeza dos rolos e consertos de defeitos físicos, como o reparo das perfurações, das emendas envelhecidas ou rompidas, e de outros danos resultantes do uso natural dos filmes – ou seja, fazer o que chamamos de revisão. Boa parte destas informações certamente já era de conhecimento dos funcionários da Cinemateca, porém o manual acrescenta novos dados, como as fórmulas para o preparo de detergentes para a limpeza ou a definição dos critérios de quando optar por uma limpeza manual ou quando utilizar a lavagem em máquinas mecânicas. Ainda nesta linha dos procedimentos cotidianos, reafirma com ênfase a importância de se aplicarem os testes de idade e de detecção de resíduos químicos, para as decisões de armazenamento e duplicação, que já comentamos no primeiro capítulo. Por se tratar de trabalhos realizados em laboratório, comentaremos sobre estes testes quando abordarmos o laboratório de restauração.

Outro ponto a se destacar é que, assim como o documento de 1952, esse manual de 1965 ainda preconiza as qualidades físico-químicas superiores da base de acetato de celulose:

Os componentes do acetato são muito mais estáveis do que os componentes do nitrato. Ocorre uma separação de ácido acético, similar à decomposição química do nitrato de celulose, mas ela se processa muito lentamente, e fenômenos característicos de decomposição não foram ainda observados. [...] pode-se esperar que ele tenha uma duração de 200 a 300 anos. Ainda, ele não exerce nenhuma influência danosa sobre os filmes que o circundam.¹⁷⁷

A partir dessas premissas, assume como indicação de procedimento o uso de embalagens seladas (veja esquema acima) – uma vez que o contato com o ar propicia a evaporação do plastificante –, sem a necessidade de ambiente tão frio quanto exige o nitrato, para a conservação de longa permanência. E, ainda, recomenda que os filmes

¹⁷⁷ O Filme óptico cinematográfico e suas propriedades, Fiaf, 1965, p. 9.

em base de nitrato em processo de deterioração sejam duplicados para películas em base de acetato, e “após a duplicação, o nitrato original em desintegração precisa ser destruído”¹⁷⁸. Tal recomendação seria desastrosa, como vimos anteriormente, gerou grandes perdas para a história da cinematografia mundial.

Em termos gerais, o que nos chama mais a atenção é a distância entre a realidade da Cinemateca Brasileira, e as recomendações para o que seria o “ideal”. Por tudo que já foi descrito, é fácil perceber a inviabilidade para a instituição, naquela época, em armazenar filmes a uma temperatura de -2°C e cerca de 60%UR, ou em fazer 3 matrizes (com **separação cromática**) em película preto-e-branco dos filmes coloridos. Entretanto, toda a descrição dos processos de decomposição, a definição dos termos e a fundamentação das causas que provocavam a deterioração, contribuem em muito para o grupo – e principalmente para José Motta – adquirir segurança ao diagnosticar o estágio de deterioração dos filmes e compreender o que era preciso fazer para sua conservação. A partir de um diagnóstico claro e seguro, torna-se mais lúcida a definição das metas que deveriam ser conquistadas a curto e médio prazos.

Com o conhecimento mais aprofundado, a quantidade de dados que deveriam ser levantados de cada rolo de filme, também ganhou complexidade e, para que pudessem servir de base para as decisões cotidianas de conservação, era imprescindível que esses dados estivessem organizados de forma a permitir fácil acesso. Portanto, fazia-se necessário desenvolver um método para o tratamento da informação.

6.2. O TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

A necessidade de desenvolver uma metodologia para organizar as informações sobre o acervo era bem compreendida pelo grupo, por experiência própria. Calil lembra que:

A gente [quando assumiu a instituição] não tinha nem informação segura. Como a Cinemateca sempre trabalhou com colaboração de voluntários, não tinha continuidade. Um voluntário ia lá, trabalhava dois anos, fazia um catálogo, parava no meio e ia embora, para vir outro e começar outro catálogo sem seguir a mesma metodologia. Então, a gente tinha vários catálogos incompletos, nenhum completo e nenhuma metodologia estabelecida.¹⁷⁹

Inspirada nas metodologias dos arquivos europeus, e a partir da tradução das fichas alemãs citadas no relatório de viagem de Calil, a equipe estabelece vários

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 7.

¹⁷⁹ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

procedimentos de catalogação. Destacaremos três pontos do sistema criado, que se relacionam diretamente com o cotidiano da conservação: a tabela de classificação e codificação dos materiais, a tabela de classificação do estado de conservação e o sistema de tombamento.

A tabela de classificação dos materiais atribui um código de três letras para cada tipo de material. A experiência de montador de José Motta, nesse momento, foi fundamental porque ele conhecia bem os processos de produção cinematográfica e era capaz de reconhecer o tipo de material produzido em cada etapa. Era capaz de diferenciar, por exemplo, um copião de uma cópia, ou um negativo original de um contratipo. Para nossa análise, focamos o exemplo apenas nos materiais mais básicos, ou mais comuns, dentro de um acervo cinematográfico. A tabela de classificação dos materiais foi assim definida:

<p>CO = cópia</p> <p>NO = negativo original</p> <p>DN = contratipo (<i>duplicating negative</i>)</p> <p>DP = máster (<i>duplicating positive</i>)</p>	<p>X = material só com imagem</p> <p>Y = material só com pista de som</p> <p>Z = material combinado (som + imagem)</p>
---	---

Desta forma, uma cópia sonora é classificada como **COZ**, um negativo original de imagem como **NOX** e o **negativo de som** como **NOY**, e assim por diante. A tabela completa codificava cerca de 40 tipos de materiais, ou documentos audiovisuais, diferentes. Codificar os vários materiais que se encontram em um arquivo audiovisual agiliza sobremaneira as tarefas cotidianas. Através destes códigos pode-se facilmente visualizar o acervo em grandes conjuntos, o que, somado com a codificação do estado de conservação, que veremos a seguir, contribui para obter uma resposta rápida quanto a um título estar adequadamente preservado ou não. Esta questão ficará mais clara depois que comentarmos as outras tabelas.

A tabela para classificar o estado de conservação de cada filme já denota todo o conhecimento absorvido no manual da Fiaf de 1965, que citamos anteriormente. Da mesma forma que a tabela de codificação, essa segunda tabela (inspirada numa tabela alemã, como veremos mais adiante) também organiza a informação de forma que um técnico treinado possa fazer uma leitura rápida. A tabela de definição do Grau Técnico (**GT**) foi assim configurada:

<p>0 – a emulsão não apresenta danos físicos visíveis na área da imagem ou do som. O suporte pode apresentar pequenos defeitos na perfuração.</p>	<p>A – a emulsão não apresenta nenhum sinal visível de sulfuração, esmaecimento ou descoramento.</p>
<p>1 – a emulsão apresenta danos físicos visíveis na área da imagem ou do som. O suporte não apresenta defeitos graves na perfuração, isto é, nada que impeça sua projeção ou duplicação.</p>	<p>B – a emulsão apresenta sinais visíveis de sulfuração, esmaecimento ou descoramento.</p>
<p>2 – a emulsão se apresenta profunda ou extremamente danificada fisicamente. O suporte apresenta defeitos graves nas perfurações, os quais impedem ou desaconselham a projeção normal do filme.</p>	<p>C – há desplastificação do suporte de acetato.</p>
<p>3 – o filme apresenta sinais de decomposição do suporte</p>	<p>D – há hidrólise no suporte de nitrato.</p>

No processo de manipulação dos filmes, cada rolo receberia um **GT** de acordo com seu estado físico-químico e segundo as definições acima. Com a classificação de **GT**, mesmo um olhar superficial revela as condições básicas de conservação de um rolo de filme. Um rolo que fosse classificado com **GT 3D**, por exemplo, indicava que tratava-se de um nitrato com processo de hidrólise do suporte, no mínimo. Note-se que o **GT** é atribuído por rolo, e não por título, ou por material. Isso acontece porque as várias partes de um mesmo material (cópia, negativo, máster, etc) podem ter sido submetidas e/ou reagir de forma diferente aos agentes de deterioração apresentando diferentes estágios degenerativos.

A classificação por **GT** se mostrou bastante funcional, principalmente porque dá destaque às formas mais agressivas de deterioração, ou aquelas que podem determinar a destruição completa de uma película em um espaço de tempo razoavelmente curto. Em termos práticos, as combinações que se estabeleceram com o uso continuado – e seu significado imediato para o olhar de um técnico –, foram as seguintes:

- 0A** – o material está novo, não apresenta danos físicos ou químicos.
- 1A** – há pouquíssimos danos físicos e/ou químicos, irrelevantes para a conservação do material ou percepção da obra.
- 1B** – há danos físicos e/ou químicos, porém de pouca intensidade ou quantidade, que não comprometem significativamente a leitura da obra ou a integridade do material.
- 2B** – há danos físicos e/ou químicos significativos que podem comprometer a leitura da obra ou a integridade do material.
- 3C** – o filme em base de acetato de celulose apresenta sinais claros de desplastificação do suporte (base) que podem comprometer seriamente a sobrevivência do material e a integridade da obra.
- 3D** – o filme em base de nitrato de celulose apresenta sinais claros de hidrólise do suporte que podem comprometer seriamente a sobrevivência do material e a integridade da obra.

6.3. O SISTEMA DE TOMBAMENTO

Mais um elemento do sistema de informação criado naquele momento precisa ser comentado, para depois concluirmos esse ponto: o método de tombamento. O sistema alemão de tombamento dos filmes está descrito dentro do item Catálogo, no Relatório de participação do II curso de verão patrocinado pela Fiaf. Ao comentar o método alemão, o relatório descreve as fichas utilizadas para o controle geral do acervo, detalhando cada campo de informação: ficha do filme de ficção, ficha do filmes de não-ficção (ambas relacionadas ao conteúdo), ficha de informação técnica (com as características físicas e descrição do estado de conservação), ficha de controle de tráfego (para registro de saída e entrada dos filmes, movimentação), ficha de documentação relativa a um filme (para registro de objetos periféricos, como fotografias e cartazes, relacionados ao filme), ficha de controle de circulação (uma espécie de agenda dos filmes que deverão sair ou ser devolvidos durante uma semana), ficha temática (ficha técnica do filme) e ficha de informações para entrada no computador (com informações selecionadas de cada uma das fichas anteriores). Estas fichas serão traduzidas, adaptadas e impressas em papel cartão colorido, a exemplo das fichas alemãs, de acordo com a categoria do filme. O resultado da adaptação feita para o uso na Cinemateca, “é apresentado no VII Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, realizado em Brasília em junho de 1977, como proposta de um Fichamento Padrão para Classificação de Material Cinematográfico.”¹⁸⁰

Nesse Fichamento Padrão¹⁸¹ está desenhada a série de fichas que se consideravam necessárias para o registro e a organização das informações técnicas e de conteúdo, e para o controle de circulação dos materiais, assim como os rótulos frontais e laterais de identificação das latas de filmes. Um dos campos recorrente nas fichas é o número de tomo. Pela proposta (que efetivamente foi implantada) este número atribuído é registrado em um Livro de Tombo¹⁸², vai ser anotado na ponta de proteção de cada rolo e nos rótulos frontais e laterais¹⁸³. Esse número de tomo acompanha o

¹⁸⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 112.

¹⁸¹ O documento original do Fichamento Padrão para Classificação de Material Cinematográfico, até a conclusão da presente dissertação, ainda não tinha sido localizado no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. No entanto, ele foi parcialmente reproduzido na publicação Cinemateca Imaginária e o sistema em si foi implantado na instituição. É principalmente a partir da prática em utilizar o sistema que fazemos nossas afirmações.

¹⁸² Ver Doc. 01 – Anexo II

¹⁸³ Ver Doc. 07 – Anexo II.

material pelo resto da sua vida, é intransferível e será eliminado quando o material for descartado. Trata-se de um sistema alfanumérico assim definido:

1º campo: letra	2º campo: letra	3º campo: número	4º campo: letra
S – quando o suporte é acetato	N – quando o material é negativo	número seqüencial de cinco dígitos, atribuído por ordem de entrada	X – quando o material possui apenas as imagens
N – quando o suporte é nitrato	P – quando o material é positivo		Y – quando o material possui apenas o som
			Z – quando o material reúne a imagem e o som

Dentro desta lógica, a uma primeira cópia sonora em suporte de acetato é atribuído o número **SP00001Z**. Ou seja, onde **S** indica suporte de acetato, o **P** indica material positivo, o número **00001** indica ser este o primeiro material desta configuração (**SP**) que foi tombado, e o **Z** indica que o material contém a imagem e a pista de som. A preocupação com a conservação permeia o método de tombamento desenvolvido, pois o número de tombo já privilegia informações essenciais para o reconhecimento do objeto. Ao ser anotado no rótulo lateral das latas, o número de tombo permite a percepção imediata do tipo de material existente dentro da lata e ainda vai facilitar a definição de qual depósito é o adequado para seu armazenamento (de acetato ou nitrato). Ainda vai tornar possível a localização deste rolo, dentre outros, na pilha de filmes das estantes dos depósitos – uma vez anotada sua posição topográfica na ficha de controle de tráfego¹⁸⁴. Indica ainda: um **NN00000X**, por exemplo, antes de qualquer coisa anuncia que o material está em base de nitrato e é um negativo (possivelmente um negativo original de imagem) – o que alerta o técnico de que é um material que exige cuidados especiais.

Com estas informações podemos concluir o que afirmamos sobre as vantagens da organização e padronização das informações para a conservação do acervo. Lembrando das circunstâncias em que esta metodologia é criada, em que é urgente ter conhecimento do que está no acervo e sob quais condições de conservação se encontra – para direcionar as ações de conservação –, o uso destas tabelas, do sistema de tombamento e de mais algumas informações básicas –, como título e número de rolos –, vai permitir agilidade e transparência no diagnóstico.

¹⁸⁴ Posição topográfica – é o sistema que combina números e letras para indicar em qual depósito, estante e prateleira encontra-se um determinado filme.

Um exemplo hipotético pode demonstrar o que estamos afirmando, onde usamos apenas os dados técnicos que detalhamos acima. A relação dos materiais de um título passaria a ser conhecido da seguinte forma:

Título	As histórias de Margarida						
Materiais:	NN00341X	–	NOX	–	4 rolos	–	GT 1B
	NN00341Y	–	NOY	–	3 rolos	–	GT 3D
	NP00139Z	–	COZ	–	4 rolos	–	GT 2B
	NP00566Z	–	COZ	–	3 rolos	–	GT 3D
	SP00140X	–	DPX	–	4 rolos	–	GT 1A
	SN00114Y	–	DNY	–	4 rolos	–	GT 1A

Ou seja, o número de tombo individualiza o material e impede que se confunda uma cópia (**NP00139Z**) com a outra (**NP00566Z**) – em condições de conservação distintas. Este mesmo número de tombo ainda informa que somente as duplicações (**DPX** e **DNY**) deste título estão em base de acetato (**SP**), os demais materiais estão em base de nitrato (**NN**, **NP**). A relação mostra rapidamente que este título possui as matrizes originais de imagem e som, duas cópias, uma duplicação positiva (máster) da imagem e uma duplicação negativa do som. O **GT** nos informa que dois destes materiais já estão em processo de deterioração do suporte de nitrato (**GT 3D**) e, portanto, podem se perder rapidamente. O número de rolos de cada material demonstra que dois deles possivelmente estão incompletos (**NOY** e uma **COZ**), porque possuem um rolo a menos que os outros. Numa análise mais atenciosa, podemos dizer que se não houvesse o máster da imagem (**DPX**) e o contratipo do som (**DNY**), esse título corria sérios riscos de conservação e deveria ser colocado numa lista de filmes para restaurar. Indicação dada especialmente pela pista de som que poderia ter perdas significativas, pois esta existia integralmente apenas na cópia **NP00139Z**, que já estava com **GT 2B** (danos significativos) e, tanto o **NOY**, quanto a segunda cópia, têm um rolo a menos – estão incompletos. Ainda poderíamos afirmar que a confecção do máster (**SP00140Z**) e do contratipo (**SN00114Y**) foi uma duplicação de urgência, pois produziu as matrizes mínimas possíveis para assegurar a integridade da obra cinematográfica: uma matriz da imagem e outra do som que potencialmente poderão gerar outros materiais no futuro. Não foi produzida nenhuma cópia, seja de difusão ou de preservação (cópias em nitrato não são usadas para projeção pelo risco de incêndio). Resumindo: apenas com os dados básicos, devidamente codificados e organizados, foi possível avaliar a situação geral do filme e concluir que, no momento, este título está devidamente preservado, porém ainda não acessível ao público. Se multiplicarmos essa operação para todas as obras existentes no acervo, pode-se ter uma visão geral das condições de conservação do acervo como um

todo, identificar quais são os problemas de conservação mais urgentes e, conseqüentemente, ter clareza na definição das metas e da ordem de prioridade.

Como já afirmamos, tanto a tabela de codificação dos materiais e do estado de conservação quanto o método de tombamento adotado pela Cinemateca, foram bastante inspirados no sistema alemão. No relatório do curso de verão, Calil transcreve parte do sistema que conheceu e a fonte da inspiração fica evidente. No item Condições de arquivamento, lista algumas abreviações:

POS = positivo
DN = dupe negative = contratipo negativo
DP = dupe positive = contratipo positivo
NEG = negativo¹⁸⁵

e quando cita os Sistemas de numeração e conservação das cores, descreve:

A numeração é composta de duas letras e 5 dígitos, as letras indicando o tipo de material que se arquiva. Ex.:

a) SN 11101

S = “Safety”= acetato
N = negativo isto é,
 negativo acetato, nº 11101

b) CSP 52314

C = colorido
S = acetato
P = positivo

acetato colorido positivo nº 52314

outras abreviações:

SL = “safety lavender”¹⁸⁶ = acetato máster

SP = acetato positivo

CSN = acetato colorido negativo

CSL = acetato colorido máster¹⁸⁷

A maior parte destes métodos permaneceu até os dias de hoje, com exceção do método de tombamento que foi modificado em meados dos anos de 1980 para adequar-se à realidade do arquivo que crescera significativamente. Cabe realçar que esta maneira de proceder ao tombamento é viável mesmo para grandes acervos. A alteração ocorrida em 1985 se deu muito mais por uma questão operacional – para agilizar a incorporação de novos materiais, que passam a chegar às centenas –, do que por uma inadequação conceitual do sistema.

¹⁸⁵ Carlos Augusto Machado Calil, *op.cit.*, 1977, p. 6.

¹⁸⁶ O **Lavender**, foi um dos primeiros materiais intermediários produzidos pela indústria cinematográfica. Diferente da película destinada à cópia, que intencionalmente contrasta a imagem, o máster procura repetir o mais fielmente possível a suavidade dos tons do negativo original de câmera.

¹⁸⁷ Carlos Augusto Machado Calil. , *op.cit.*, 1977, p.10.

7. Amadurecimento do olhar técnico sobre o acervo

Como comentamos antes, a distância entre o “ideal” e o real da Cinemateca era enorme. Se por um lado o sistema de catalogação do Staatlichesfilmarchiv dava o caminho das pedras para o arquivo, por outro, a infra-estrutura da cinemateca alemã era muitas vezes superior. Logo a reduzida equipe descobriu as dificuldades em aplicar todos os procedimentos do arquivo alemão. Durou mais ou menos um ano (até meados de 1978) a tentativa de usar as fichas alemãs traduzidas, quando então perceberam que a falta de infra-estrutura limitava sobremaneira a capacidade de atingir o nível de profundidade que almejavam quando propuseram o Fichamento padrão para classificação de materiais cinematográficos. Na prática do dia-a-dia, apenas José Motta era responsável por

identificar e revisar o acervo, acompanhar a movimentação de cópias e matrizes dentro e fora da instituição, além de receber e incorporar novos depósitos de filmes, que começaram a chegar em abundância. Inúmeros campos das fichas de cartão multicores eram deixados em branco pois não havia pessoas para recolher e transcrever nelas as informações sobre o estado físico das bobinas ou mesmo os **créditos** de apresentação.¹⁸⁸

Nessas condições, e lembrando do exemplo hipotético citado (As histórias de Margarida), apesar do potencial de agilidade que o sistema oferecia, mesmo estas tabelas de classificação criadas pela própria equipe da Cinemateca foram adotadas aos poucos. Entretanto, a convivência com os conceitos fundamentais da conservação e o estudo dos documentos das cinematecas européias amadureceu o olhar técnico da instituição. O mapeamento do acervo finalizado em 1980 já articulava uma quantidade maior de informações e refletia uma visão também mais articulada dos processos do arquivo como um todo. Desta vez, o documento resultante do mapeamento – Filmes Brasileiros existentes no acervo em 13 de junho de 1980 – apresenta uma longa introdução que define os códigos usados, os critérios de coleta da informação e os termos utilizados. Para a nossa análise, vejamos alguns exemplos desse mapeamento de 1980, retomando, para fins comparativos, os mesmos títulos que foram citados anteriormente, no exemplo do mapeamento de 1978:

- | | | |
|---|------|--|
| 1 | xx | ABSOLUTAMENTE CERTO
longa-metragem de ficção de Anselmo Duarte, São Paulo, 1957
cópia de arquivo – 9p |
| 0 | xxxx | ADMINISTRAÇÃO FÁBIO PRADO – O NOVO PACAEMBU II
curta-metragem de não-ficção patrocinado pela Prefeitura de São Paulo, 1937
cópia de arquivo – 1p |
| 0 | xxxx | ADMINISTRAÇÃO FÁBIO PRADO – O NOVO VIADUTO DO CHÁ |

¹⁸⁸ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 112.

- curta-metragem de não-ficção patrocinado pela Prefeitura de São Paulo, 1937
cópia de arquivo – 1p
- 0 xxxx ADMINISTRAÇÃO FÁBIO PRADO – PARQUES E JARDINS
curta-metragem de não-ficção patrocinado pela Prefeitura de São Paulo, 1937
cópia de arquivo – 1p
- 0 xxxx ADMINISTRAÇÃO FÁBIO PRADO – PAVIMENTAÇÃO
curta-metragem de não-ficção da Rossi-Rex Film, São Paulo, 1937
cópia de arquivo – 1p
- 0 xxxx (AEROPORTO DE CONGONHAS – SÃO PAULO)
não-ficção, anos 50
sobras.¹⁸⁹

Antes de tudo, a organização das informações nesta listagem é notadamente mais clara e de fácil visualização do que a listagem de 1978. Em termos de catalogação primária de conteúdo, podemos perceber o avanço no conhecimento do acervo, ao observarmos o título Administração Fábio Prado, que no primeiro mapeamento foi arrolado como um “lote” e aqui, cada filme ganha um tratamento individualizado. Da mesma forma, o uso de parêntesis, ou não, no título do filme, diferencia respectivamente o título atribuído do título original, ou do título levantado a partir de uma fonte segura de informação (critério usado até hoje na Cinemateca). Embora o exemplo acima não contemple todas as categorias, a introdução deste documento informa que cada filme é classificado como ficção ou não-ficção; e como curta-metragem, média-metragem ou longa-metragem. Para responder às questões de conservação, cada material também é classificado como **Cópia de difusão**, **Cópia de arquivo**, **Matriz de arquivo** ou **Fragmentos e sobras**; sendo que a classificação de **Matriz de arquivo** é subdividida em Máster, Contratipo, **Negativo de imagem** ou **Negativo de som**. Cada um destes termos é também expressamente definido na introdução do documento. Vale ressaltar, que a própria iniciativa de procurar definir os termos de classificação dos materiais e a subdivisão das matrizes nos vários materiais existentes também denota o quanto dos procedimentos arquivísticos estão sendo incorporados ao trabalho cotidiano.

Na listagem, também existem algumas classificações codificadas, cujos significados estão explicados na introdução e que condensam dados importantes para o arquivo: o “1” e “0”, à frente de cada título, indicam sim e não, respectivamente,

¹⁸⁹ Filmes Brasileiros existentes no acervo em 13 de junho de 1980. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira, p. 1-2.

respondendo se o filme possui “matriz de arquivo em suporte de acetato”¹⁹⁰, cuja definição é:

- SIM – consideramos que [os filmes] estão temporariamente em segurança;
 NÃO – consideramos [filme] sem matriz de arquivo e em perigo iminente de deterioração.¹⁹¹

Como podemos perceber, o critério de estar “em segurança” se referia diretamente à existência de materiais em suporte de acetato de celulose em bom estado de conservação dentre os materiais de um mesmo título. Nesta lógica, não só os filmes em processo de deterioração evidente eram classificados como não preservados, mas também todos os filmes que possuíssem apenas materiais em base de nitrato de celulose, independentemente do seu estado de conservação – o que nos remete à crença na suposta estabilidade físico-química da base de acetato de celulose que já comentamos. Além disso, esta classificação certamente agilizava a confecção das citadas listagens de obras que deveriam ser duplicadas e/ou restauradas para sua preservação.

Há ainda o “x” que vem logo depois deste número, e antes do título, e que obedece a uma classificação sobre a possibilidade de acesso externo ou interno, ao material, segundo uma tabela que varia de um a quatro “x”, onde:

- x = sim, o filme possui uma cópia de difusão que pode ser consultada livremente
 xx = sim, o filme possui uma cópia projetável, considerada porém como matriz de arquivo, com autorização da Conservadoria
 xxx = o filme só pode ser examinado em visor ou moviola, com autorização da Conservadoria
 xxxx = o filmes não têm condições de ser projetado e só pode ser examinado em mesa enroladeira.¹⁹²

Retomando nossa afirmação de que este mapeamento tinha uma visão mais amadurecida das funções de um arquivo audiovisual, a listagem resultante do mapeamento de 1980 oferece respostas objetivas sobre quais filmes necessitam de uma intervenção de conservação; sobre as possibilidades de acesso aos filmes; e sobre o conteúdo dos filmes. Ou seja, responde questões da conservação (o que inclui o laboratório de Restauração), da catalogação e da difusão – praticamente todos os setores em atividade na Cinemateca daquele momento. E vai além. Pela clareza com que organiza os dados levantados, é capaz de apresentar, uma visão mais objetiva dos filmes brasileiros existentes no acervo, em que são agrupados as obras nacionais em quatro categorias: Silenciosos, Longas-metragens sonoros, Cinejornais sonoros e

¹⁹⁰ Filmes Brasileiros existentes no acervo em 13 de junho de 1980, Introdução. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira, p. I.

¹⁹¹ *Idem, ibidem*, p. I.

¹⁹² *Idem, ibidem*, p. I.

Documentários. Dentro de cada uma destas categorias, são arrolados o número de títulos existentes, subdivididos por década, e o número estimado de horas de projeção em cada subdivisão. Na conclusão, o documento afirma que: “[...] no momento a Cinemateca Brasileira é responsável pela preservação de 1.801 filmes brasileiros [...] equivalentes a aproximadamente 650 horas de projeção, que constituem a nata do acervo”¹⁹³.

Este amadurecimento do olhar técnico foi fruto também do trabalho prático que teve um significativo implemento em 1978-1979, com o projeto da Filmoteca Agropecuária. Sem este projeto, dificilmente se conseguiria formatar o mapeamento de 1980 com a profundidade de dados apresentada.

A Filmoteca Agropecuária, fruto de um convênio assinado com o Ministério da Agropecuária, tinha por objetivo proceder a um levantamento de obras cinematográficas e seu conteúdo cujo tema fosse a agropecuária. O compromisso da Cinemateca no projeto era o de entregar fichas descritivas dos filmes de possível interesse do Ministério, a partir de toda a sua coleção. Para cumprir os prazos previstos, uma nova adaptação foi necessária, ou melhor, fizeram uma adequação das fichas de coletas das informações técnicas para atender às exigências do arquivo, dentro da infra-estrutura que havia. Esta adequação redundou na criação da Ficha de Inventário – a primeira integralmente desenhada dentro da Cinemateca. A Ficha de Inventário (FI)¹⁹⁴ começa a ser utilizada no segundo semestre de 1978 e mostra-se bastante eficiente para responder às questões que o arquivo precisava equacionar. Estudaremos a Ficha de Inventário mais à frente. Por enquanto, o que nos interessa destacar é que o esforço em estudar o jogo de fichas das cinematecas européias, propor um sistema de catalogação e testar esta proposta no cotidiano, trouxeram uma visão de conjunto das atividades da Cinemateca, tanto no tratamento da informação quanto no tratamento do objeto. A FI vai incorporar o conceito de que existe pelo menos quatro níveis de controle dentro de um arquivo audiovisual: o controle administrativo – que cuida das questões do direito patrimonial, origem dos materiais, forma de incorporação, etc.; o controle de conservação – que cuida do filmes enquanto objeto, no que se refere ao seu estado de conservação, da tipologia do material, das intervenções neles aplicados, etc.; o controle de circulação – que monitora as entradas e saídas dos filmes; e o controle da informação – que se refere tanto ao conteúdo dos filmes em si, quanto à padronização dos códigos e termos utilizados para sistematizar a classificação dos materiais do acervo.

¹⁹³ *Idem, ibidem*, p. V.

¹⁹⁴ Veja Doc. 02 – Anexo II.

Talvez Carlos Roberto, Motta, Calil e Maria Rita não tivessem a real dimensão da complexidade e da importância do que estavam criando naquele momento. Calil, em sua entrevista, afirmou: “[...] a gente sabia onde ia dar [mas] a gente não sabia que ia dar tão certo”¹⁹⁵. Para Carlos Roberto de Souza, as questões mais amplas do arquivo audiovisual, as noções mais museológicas da missão institucional, ainda eram pouco percebidas: “Naquela época a gente arranhava vagamente essas noções [...] a gente não tinha muita idéia da profundidade das coisas. Mas não só a gente. Os próprios arquivos do mundo inteiro [com o passar do tempo] refletiram mais sobre estas coisas, produziram textos, mais reflexões.”¹⁹⁶

Independentemente de qualquer avaliação da época, o fato é que a metodologia criada naquele momento deu suporte para os trabalhos da Cinemateca Brasileira desde então e, mesmo com as alterações que o crescimento e o aprimoramento da instituição exigiram, a essência manteve-se a mesma: conceitualmente não houve mudanças.

8. Primeiro módulo do Laboratório de restauração

Como afirmamos antes, o tratamento do acervo de filmes envolvia também os trabalhos do Laboratório de restauração e este tem um desenvolvimento paralelo que nos interessa explorar, porque participa ativamente na definição das políticas internas da conservação do acervo. O laboratório iniciou suas atividades antes da ida de Carlos Augusto Calil para a Alemanha, porém, assim como para as outras atividades, o curso trouxe muitas informações. Neste assunto, que se refere às intervenções mais profundas – como a duplicação, a restauração ou tratamentos químicos –, o curso do Staatlichesfilmarchiv ensinou como utilizar os processamentos dos laboratórios cinematográficos para neutralizar agentes de deterioração das películas e reforçou o entendimento de que, em alguns casos, a única maneira de fazer sobreviver uma obra ameaçada pela degradação do tempo é realizar uma duplicação ou uma restauração. O Staatlichesfilmarchiv já havia desenvolvido vários conceitos de trabalho para um laboratório voltado para a conservação. As explicações detalhadas no Relatório de participação no II curso de verão patrocinado pela Fiaf apresentam vários caminhos possíveis para se chegar a um conjunto de materiais de um mesmo título, necessários para assegurar sua preservação. A essência do que nos diz esses esquemas é que uma

¹⁹⁵ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

¹⁹⁶ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

obra cinematográfica que esteja contida em apenas um material ou suporte corre sérios riscos de mutilação ou mesmo de desaparecimento. Assim, mostram as possibilidades técnicas para se gerarem novas matrizes negativas, quando o original é uma cópia; ou de como produzir materiais positivos de conservação, quando os originais estão apenas nos negativos originais. Pelo que já relatamos sobre o funcionamento do Laboratório, conceitualmente já se compreendia a necessidade de duplicar/restaurar para fazer sobreviver uma obra. O que o curso acrescenta é uma metodologia para se realizar esse trabalho.

Outros procedimentos de conservação são recomendados como, por exemplo, o teste de estabilidade química do nitrato (*ageing test*), que é usado como critério de armazenamento e critério para a definição das prioridades no tratamento das películas, como já comentamos anteriormente. A partir da informação do teste de estabilidade e de outras informações do estado de conservação, o arquivo alemão utilizava uma classificação numérica para identificar o estágio de conservação dos materiais fílmicos (que vai inspirar a formatação da tabela de GT que descrevemos anteriormente). Essa tabela de classificação vai do número 1 ao 4, sendo que o número 1 é atribuído aos filmes quase sem defeitos ou sinais de deterioração (física ou química) e o número 4 é atribuído ao material com sérios problemas de conservação. Neste ponto do relatório, Calil sugere a ampliação desta tabela de classificação:

Para analisar os filmes que estão nos arquivos brasileiros, é preciso ampliar o número de graus técnicos. Além daqueles utilizados pelos alemães, seria conveniente determinar outros três:

- 5 – Pode-se identificar, no rolo, porções de filmes endurecido, com bolhas de gás, que emitem forte cheiro, facilmente reconhecível.
- 6 – O rolo todo está endurecido, as camadas uniram-se e a sua superfície está coberta com uma espuma viscosa. Forte cheiro exala do material, também este muito característico.
- 7 – Último estágio. O filme está decomposto parcial ou totalmente em uma massa marrom que cheira a queimado.¹⁹⁷

Podemos tirar algumas conclusões a partir desta sugestão. A mais importante delas, porque acrescenta outra dimensão ao “distanciamento entre o ideal e o real” da Cinemateca dos anos de 1970, é que a convivência de Calil com o acervo da Cinemateca permitiu que ele identificasse estágios de deterioração de filmes com os quais os alemães não estavam familiarizados, ou talvez nem conhecessem. Muitas vezes ouvimos essa história ser contada dentro da Cinemateca:

[...] Hans Karnstädt, engenheiro responsável pela conservação e pelo laboratório de restauração do Staatlichesfilmarchiv, demorou um pouco para responder quando, durante uma aula, Calil perguntou-lhe como tratavam os

¹⁹⁷ Carlos Augusto Machado Calil. , *op.cit.*, 1977, p. 3.

nitratos melados; acabou confessando que na verdade nunca havia visto um filme nessas condições.¹⁹⁸

Situação semelhante acontece na década de 1980, quando um técnico da Orwo (fábrica de películas cinematográficas da então Alemanha Oriental) visita o Laboratório de restauração da Cinemateca. Ao observar José Motta a desenrolar um rolo de acetato completamente melado pelo **excesso de umidade absorvida**, julga ser um filme de nitrato. Quando afirmamos que se tratava de um acetato, ele só acreditou quando examinou o material pessoalmente. Nas palavras do técnico da Orwo “acetato não mela” – era o que pensava até examinar o acetato melado que estava na sua frente¹⁹⁹. Estes episódios demonstram que há uma diferença fundamental entre conservar suportes audiovisuais em países europeus e conservá-los em países tropicais. Ou seja, chegamos à mesma conclusão de Calil, quando Hans Karnstädt não soube responder à sua pergunta:

ele não sabia, porque ele não tinha o problema que a gente tinha aqui, de alta temperatura com alta umidade e a dissolução da emulsão na sua frente, [...]. Aí eu tomei realmente consciência de que o problema era nosso, que tínhamos de enfrentar com nossos meios e com as nossas possibilidades. Não tinha jeito. Não tinha que esperar solução de ninguém, porque ninguém tinha a solução.²⁰⁰

Na verdade, o professor alemão tinha apenas um conhecimento teórico sobre nitratos melados, pois o manual de preservação da Fiaf²⁰¹, descrito anteriormente, já indicava outros estágios da deterioração do nitrato. A instrução dos manuais da Fiaf, para tratar nitrato hidrolisado, era a de “duplicar imediatamente” para película em base de acetato de celulose. Porém, Calil bem lembra que a Cinemateca não possuía recursos para adquirir o **filme virgem**²⁰² necessário e a alternativa que se vislumbrou foi buscar alguma maneira de estabilizar os nitratos em processo de decomposição. Quando volta da Alemanha, Calil conversa muito com Josef Illés sobre o que aprendera no Staatlichesfilmarchiv e, entre outras coisas, Illés propõe algo inédito: a construção de uma “plastificadora”:

A plastificadora era um projeto do Illés. Ele tinha a tese de que, com materiais plásticos, com banhos com **polímeros**, você conseguia estabilizar, segurar um pouco a hidrólise do nitrato [...] Esta máquina [com a saída de Illés] nunca ficou pronta, nunca funcionou, nunca foi testada, enfim, ficou no meio do caminho.²⁰³

¹⁹⁸ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 112.

¹⁹⁹ Fomos testemunha do fato relatado. Carlos Roberto de Souza acredita que o filme que estava sendo desenrolado por José Carvalho Motta possivelmente fosse sobre de filmes de Carmem Santos, conforme nos informou em e-mail de 15/11/2009.

²⁰⁰ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

²⁰¹ Herbert Wolmann, *op. cit.*, 1965.

²⁰² Ver PELÍCULA VIRGEM no Glossário – Anexo I.

²⁰³ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

Independentemente dos planos frustrados para a plastificadora, a experiência de Calil no exterior reafirma a inevitabilidade da implantação do Laboratório de restauração. Com recursos conseguidos junto ao então Ministério de Educação e Cultura – MEC, a Cinemateca consegue adquirir equipamentos e contratar mão-de-obra especializada. O projeto encaminhado para o MEC previa a aquisição ou construção dos seguintes equipamentos: “uma copiadeira óptica com tração por grifa e por martelo (“para tratamento especial”), máquinas de plastificar, polir e lavar, uma **reveladora** de filmes, mesas de **sincronismo** e enroladeiras.”²⁰⁴

Os recursos chegaram através de um convênio firmado com a Fundação Nacional de Arte – Funarte e garantiu as atividades de 1977, além de permitir que fossem: “contratados [ainda como prestadores de serviços] dois funcionários da antiga Rex que se encarregariam dos trabalhos de copiagem e revelação – José Aquino de Barros e Luiz Carlos Pellucio”.²⁰⁵

Com equipamentos básicos e uma equipe mínima especializada, possivelmente o laboratório teria se desenvolvido bem, não fosse a saída de Josef Illés, que é contratado para montar um novo laboratório cinematográfico comercial. Calil tenta dar continuidade aos trabalhos sob orientação à distância de Illés, mas esta solução não funciona a contento. Marcelo Tassara, então sócio de Calil em uma produtora cinematográfica, indica seu cunhado – João Sócrates de Oliveira – para ajudar na implantação do Laboratório. A experiência de João Sócrates vinha da área de fotografia e ele não entendia dos processos de laboratórios cinematográficos, mas seu espírito “inventivo, tecnicamente investigativo, amante de desafios”²⁰⁶ aparentemente era o componente que faltava. Apesar das relações tensas entre João Sócrates e os laboratoristas contratados – o primeiro não iniciado nas artes do cinema e os outros desinteressados pelas investigações científicas – o laboratório começa a dar alguns resultados. O Relatório de Atividades de 1977 explica que o primeiro semestre foi de trabalho nos equipamentos, pois “as máquinas antigas [...] demandaram um árduo trabalho de reconstrução e em fins de maio o laboratório de restauração começou a funcionar”.²⁰⁷ Neste mesmo ano, são duplicados Rio 40 graus (Nelson Pereira dos, 1955) e Agulha no palheiro (Alex Viany, 1953), em meio ao aprendizado da equipe, porque:

²⁰⁴ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 109.

²⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 113.

²⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 114.

²⁰⁷ Relatório Exercício de 1977. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

o estado físico-químico lamentável em que [os negativos destes filmes] se encontravam [...] obrigou a implantação [do laboratório] [...] ao mesmo tempo em que se descobria [sic] métodos de restauração adaptados à nossa precariedade técnica e econômica.²⁰⁸

E conclui que foi o desafio de resolver os “problemas específicos que atingia essas e outras películas, que permitiu o desenvolvimento e a prática da mão-de-obra especializada que o laboratório de restauração vem treinando”.²⁰⁹

Cabe realçar que ambos os filmes tinham negativos originais em acetato de celulose e já apresentavam desplastificação avançada. Calil lembra que: “nesse momento nós já tínhamos a **Síndrome do Vinagre** fortíssima nos atacando, e o nitrato se dissolvendo na nossa frente.[...] Era o pior dos mundos mesmo”.²¹⁰

Ainda segundo Calil, a cópia de Agulha no palheiro teve um resultado bastante razoável e Alex Viany ficou “gratíssimo” pois o filme estava se perdendo – literalmente “indo para o vinagre”, porém

[...] a cópia do Rio 40 graus não ficou nada boa. Foi levada [...] ao Festival de Brasília e foi um vexame porque estava com um contraste duríssimo, quase alto-contraste. [...] Nossos limites de voluntariosos rapazes [Calil e João] ficaram muito claros neste momento.²¹¹

A conclusão deste episódio é que as condições de trabalho eram realmente muito precárias e, para que o laboratório funcionasse efetivamente como um recurso para a conservação do acervo, seria necessário avançar muito.

Fazia parte das expectativas da equipe, que o Laboratório fosse capaz de realizar os testes químicos. Prova disso é que a Ficha de Inventário criou (e manteve por vários anos) dois campos específicos para a anotação dos resultados desses testes. Tanto o Relatório de participação no II curso patrocinado pela Fiaf, quanto os manuais da Fiaf (de 1952 e de 1965, já citados) enfatizam a grande ferramenta que representava o teste de idade do nitrato e o teste residual de hipossulfito. É de se estranhar que nenhum dos dois testes tenha sido implantado, uma vez que o contexto da época é de uma equipe preocupada com a conservação, que contava com poucos recursos e muitos anos de atraso na conservação do acervo. Ambos os testes exigiam recursos simples e pouco custosos. Para Calil o que ocorreu foi uma quebra de continuidade:

Eu chego, converso com o Josef Illés e começamos [...] a fazer um trabalho nesta direção [estabilizar o acervo]. Ele vai embora e há um hiato. Quando vem o João Sócrates já não tem mais a continuidade da Alemanha. [...] O João Sócrates vem com as idéias dele [...] e não está interessado em Fiaf.

²⁰⁸ *Idem, ibidem.*

²⁰⁹ *Idem, ibidem.*

²¹⁰ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

²¹¹ *Idem, ibidem.*

Naquele primeiro momento ele [...] não entendeu a importância que aquilo tinha [...] Então, houve realmente uma perda de ligação (...) se perde este elo, e por isso que não se fazem [os testes].²¹²

Nessas circunstâncias, e pela exigência de um cotidiano difícil, Calil passa a se concentrar nas questões mais gerais da Cinemateca:

Como eu tinha clareza das minhas limitações técnicas, [...] já tinha entendido que meu papel [...] era ser um pouco “construtor de instituições”, [...] eu sabia que tinha de me afastar um pouco para cuidar da Cinemateca como um todo, e deixei o laboratório na mão dele [João Sócrates].²¹³

A partir de então, os relatórios anuais passam a informar sistematicamente os trabalhos de contratipagem, copiagem, lavagem de negativos e banhos para a interrupção da hidrólise do nitrato. São números expressivos que demonstram que se conquistou alguma regularidade nas tarefas.

Os processos laboratoriais, como dissemos anteriormente, nos interessam especificamente enquanto auxiliar da conservação, mas não é nosso objetivo aprofundar questões de restauração. Historiar a implantação do Laboratório de Restauração justifica-se na medida em que a seleção dos filmes a serem restaurados passa por uma reflexão para definir seus critérios, que está limitada também pelos recursos técnicos do próprio laboratório. E o caminho inverso também é verdadeiro: a política de restauração vai definir as prioridades de investimentos para o laboratório. As diretrizes que foram definidas, nesse primeiro momento, são o embrião da política de restauração que a instituição vai desenvolver.

A primeira diretriz, definida então, foi a de priorizar o tratamento dos filmes do acervo da Cinemateca, na qual a prestação de serviços de restauração para outras instituições, ou para particulares, ficava em segundo plano e, em geral, era encarada como uma forma de trazer recursos à manutenção do próprio laboratório e para os outros setores do arquivo. Segundo Carlos Roberto de Souza, “tinha as pilhas de coisas que o Motta ia examinando e que precisavam ser duplicadas”²¹⁴ e, conforme avançava o exame dos filmes, eram produzidas listas de títulos para serem duplicados ou restaurados. Com base nesse conhecimento mais aprofundado, foi definida uma primeira escala de prioridades para duplicação/restauração que privilegiava primeiro o cinema silencioso brasileiro; em segundo lugar, os longas-metragens sonoros brasileiros já em processo de deterioração e, em seguida, os cinejornais nacionais. Esses critérios serão posteriormente formalizados, no início da década de 1980, no “Programa

²¹² *Idem, ibidem.*

²¹³ *Idem, ibidem.*

²¹⁴ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

Nacional de Restauração do Acervo de Filmes Brasileiros Antigos”²¹⁵, executado pela Cinemateca sob a coordenação da Embrafilme. No entanto, no início do funcionamento do laboratório esta política foi executada apenas parcialmente. Para Carlos Roberto de Souza, “o critério, neste primeiro momento, era a prestação de serviços porque [...] era o que dava dinheiro”.²¹⁶ No que diz respeito aos filmes silenciosos em base de nitrato, porém, esse programa foi efetivamente cumprido: “Quando chegava um silencioso brasileiro, que a gente não tinha duplicado ainda, ele já entrava na fila do laboratório. Era uma coisa quase automática”.²¹⁷

Outra diretriz na política de funcionamento do laboratório que se percebe a partir da leitura dos relatórios de atividades, e é confirmada por Carlos Roberto de Souza em sua entrevista, é a opção em se trabalhar prioritariamente com as “duplicações emergenciais”. Ou seja, a Cinemateca preferia produzir matrizes do maior número possível de títulos – ainda que fosse uma duplicação simples, sem utilizar todas as técnicas disponíveis para minimizar os defeitos causados pela deterioração – do que fazer uma restauração complexa de poucos títulos. Dentro desta perspectiva, Carlos Roberto de Souza afirma que: “essa coisa de ‘temos que salvar, salvar, salvar’ [...] era um pouco atrelado até a essa preponderância da preservação [...] em disfunção da difusão. Era tal quantidade de coisa que tinha para duplicar...”²¹⁸, que poucas vezes se chegava até a cópia de exibição. Havia uma urgência enorme em tirar o atraso dos anos de inoperância da Cinemateca e não havia recursos para se produzirem cópias de exibição da maior parte dos filmes. O objetivo era assegurar a sobrevivência do maior número de obras possível, acreditando que o futuro traria os recursos necessários para a confecção das cópias. Tal opção colaborou em muito para que a Cinemateca fosse classificada como um arquivo hermético, que não facilitava ou não priorizava o acesso aos filmes dos quais era depositária. O que, em parte, era verdade.

9. Crescimento acelerado do acervo

Os resultados dos trabalhos de restauração, apresentados em todo país, provocam um afluxo de filmes para a Cinemateca que faz crescer rapidamente o acervo que ainda se estava tentando conhecer:

²¹⁵ Para saber mais sobre este programa, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 131.

²¹⁶ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

²¹⁷ *Idem, ibidem.*

²¹⁸ *Idem, ibidem.*

Filmes entravam às centenas, como as 500 latas de cinejornais da Carriço de Juiz de Fora; nitratos prospectados no Rio Grande do Sul por Antônio Jesus Pfeil; 100 latas de filmes do Museu do Índio [...]; filmes da Secretaria de Cultura de Recife [...]; além do sistemático recebimento dos filmes em nitrato da Cinemateca do MAM carioca. Realizadores contemporâneos, interessados na preservação de suas obras, passaram a enviá-las com alguma frequência para guarda.²¹⁹

Historicamente já se sabia de perdas significativas de obras da cinematografia brasileira, citadas inclusive no artigo de Jurandyr Noronha, em 1948²²⁰, já comentado no primeiro capítulo. A história recente da própria Cinemateca alertava sobre os riscos de desaparecimento de obras. Estes dois pontos mais o sentimento de urgência em salvar o cinema nacional acabaram por imprimir a política de não fazer seleção de filmes – aceitava-se tudo. Esta postura também se fundamentava no princípio de que não existem critérios seguros, capazes de julgar o que será importante para as gerações futuras, e não era uma peculiaridade da Cinemateca Brasileira – ao contrário, era uma política adotada por quase todas as cinematecas do mundo. Segundo Carlos Roberto de Souza, “[...] a National Film Library inglesa, [é a] única instituição mundial que desde seu início praticou políticas de seleção”.²²¹ Esta política de não-seleção de filmes a ser incorporado ao acervo é reforçada por Wolfgang Klaue, diretor do Staatlichesfilmarchiv (e que assumiria o cargo de presidente da Fiaf em 1979), quando visita a Cinemateca, em 1978:

Klaue acreditava que as cinematecas, sobretudo as do Terceiro Mundo, deveriam reunir o máximo de materiais como forma de impressionar e pressionar os poderes oficiais na obtenção de recursos para a preservação – a quantidade como estratégia de pressão.²²²

Com o crescimento acelerado do acervo – em 1978 já se estimavam em 20 mil rolos –, é cada vez mais urgente criar melhores condições de guarda. Com este propósito, são tomadas duas iniciativas: buscar uma opção para substituir as latas enferrujadas e encontrar um local, e recursos, para a construção de um depósito em condições adequadas de conservação. A primeira teve mais sucesso do que a segunda, cuja solução só vai ser encontrada, em parte, alguns anos depois. Porém, o problema das latas que enferrujavam pelo tempo e pelos ácidos da deterioração dos filmes, foi resolvido através da confecção de embalagens plásticas. Esta questão nos remete novamente à viagem de Calil à Europa.

²¹⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.116.

²²⁰ Jurandyr Bastos Noronha, Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira, 1948, p.8. *Op. cit.*

²²¹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 116.

²²² *Idem, ibidem*, p. 116.

Em sua passagem pela França, quando visita o Service des Archives du Film, em Bois d'Arcy, Calil observa que eram utilizadas embalagens plásticas para a guarda dos rolos de filmes. Consegue uma amostra desta embalagem através da filha de Maria Rita Galvão que morava em Paris na época e, com o estojo francês como modelo, busca a parceria da Escola Senai Theobaldo de Nigris, que: “[...] dispôs-se a estudar a feitura dos moldes para a injeção dos estojos e usiná-los gratuitamente, desde que a Cinemateca arcasse com os custos do bloco e dos componentes metálicos”.²²³

O mercado nacional não oferecia esse tipo de estojo. Quando muito, produziam-se estojos em PVC (que já era usado comercialmente, na época, para as **bitolas** menores, como 8mm, Super 8mm e 16mm), mas que não é adequado para guarda de longa permanência. Estudos divulgados pela Fiaf recomendavam o uso de polietileno de alta densidade, porque esse tipo de plástico é extremamente inerte e não reage com os componentes da película cinematográfica, nem com os subprodutos da sua deterioração²²⁴. Em 1978, através de um convênio firmado com a Funarte, são obtidos os recursos necessários para a execução dos moldes e a injeção de aproximadamente 12 mil estojos e **batoques**. A espera foi longa, para a ansiedade da equipe. Os estojos e batoques começaram a chegar apenas no final de 1979, quando se iniciou o trabalho de substituição das latas. No ano de 1980 seriam substituídas cerca de 10 mil latas pelos estojos de polietileno e o relatório das atividades²²⁵ desse ano já anunciava que o estoque se esgotaria nos primeiros meses de 1981. Isso de fato aconteceu e os relatórios só voltariam a citar a injeção de novos estojos em 1996, obrigando o arquivo, durante vários anos, a uma busca constante das clássicas embalagens metálicas, disponíveis no mercado e muitas vezes doadas pelos laboratórios cinematográficos, para substituir as latas que se oxidavam.

O projeto inicial apresentado para a Funarte previa a confecção de moldes e a injeção de batoques (de 35mm e de 16mm) e a confecção de moldes e a injeção de dois tamanhos de estojos: um para abrigar os rolos de 300m (**rolo simples**) e outro para os rolos de 600m (**rolo duplo** de filme de 35mm). Porém a demora em realizar o trabalho, aliado à inflação do período, acabou por consumir parte significativa da verba e só foi possível a confecção do molde para batoques e para os rolos simples. A confecção do

²²³ *Idem, ibidem*, p. 117.

²²⁴ Para saber mais sobre embalagens adequadas para armazenamento de filmes para longa permanência, consultar Alfonso del Amo, *Clasificar para preservar*, 2006, p. 174 – 177.

²²⁵ Relatório de atividades da Fundação Cinemateca Brasileira durante o exercício de 1980. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

molde e a injeção de estojos para rolos duplos só aconteceria nos primeiros anos do século XXI – o que certamente comprometeu, em alguma medida, a conservação dos filmes em rolos de 600 metros. Vale lembrar que, com as mudanças tecnológicas ocorridas a partir da década de 1980, os negativos originais das obras cinematográficas passam a serem montados em rolos duplos.

Se a ausência de estojos de polietileno para rolos duplos significava alguma perda de eficiência para a conservação das películas, a inexistência de uma área climatizada para guarda do acervo significava a real impossibilidade da conservação a longo prazo – o que é um contra-senso para uma instituição de memória. Observando mais atentamente todo o intenso processo de mudanças descrito até aqui, perceberemos que foram efetivadas as ações que dependiam do esforço da equipe, como o desenvolvimento dos procedimentos de conservação e catalogação. Ou o que dependia de verbas não muito vultosas, como a duplicação de filmes e a confecção dos estojos de polietileno. A construção de uma sede e de um arquivo climatizado adequado para guarda de acervos audiovisuais para longos períodos, que exige investimentos mais expressivos, não chegou nem perto de uma solução.

10. Mudanças no método de trabalho

O ano de 1978 foi especial e determinante em vários aspectos. Já comentamos sobre o mapeamento concluído em julho deste ano, da visita de Wolfgang Klaue e dos trabalhos com o Senai, custeados pela Funarte, para a construção dos moldes e injeção dos estojos de polietileno e batoques. Este mesmo projeto custeado pela Funarte permitiu a compra de equipamentos fundamentais para o controle de qualidade dos processamentos do Laboratório de Restauração. A produção do laboratório é bastante expressiva, neste ano, prestando serviço para terceiros e duplicando os materiais do acervo. Os números apresentados no relatório anual são impressionantes: lavagem de 873 bobinas (235.260m), interrupção de hidrólise de 97 bobinas (225.640m); copiagem de 15.930m e contratipagem de 26.500m²²⁶. Ao mesmo tempo, o trabalho ininterrupto do laboratório evidenciou suas limitações e a equipe toma maior consciência da precariedade dos equipamentos e das instalações onde eles se encontravam. A partir da

²²⁶ Relatório anual Exercício de 1978. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

análise dos problemas, tem início: “uma reforma bastante pormenorizada [...] com vistas a uma definição dos melhores padrões técnicos de operação do laboratório”.²²⁷

A reforma do laboratório foi possível pela chegada de novos recursos advindos de importantes parcerias que são estabelecidas. O relatório referente ao ano de 1978 dá destaque à assinatura de convênios com a Prefeitura e o Governo do Estado de São Paulo que, antes de qualquer coisa, aliviam a Diretoria na “desgastante preocupação com a simples subsistência da entidade”.²²⁸ Pela primeira vez, os recursos não estão vinculados à realização de eventos públicos, como mostras, cursos, projeções, etc.:

A importância fundamental desses convênios é que [...] permitem que se planeje e se ordene com clareza o caminho a ser percorrido para que a entidade possa atingir seus objetivos específicos, a médio e longo prazo, a saber: efetivo conhecimento do acervo, tratamentos de emergência e contratipagem imediata das bobinas em pior estado, projeto de construção dos depósitos para filmes e a construção propriamente dita.²²⁹

A busca de um local adequado para a abrigar a Cinemateca e, principalmente, um arquivo climatizado para a conservação dos filmes é contínua e em 1978 diversas possibilidades concretas se apresentaram. Segundo Carlos Augusto Calil:

[A Prefeitura de] Jundiaí nos deu um terreno e eu fui lá com o João Sócrates [...] que levou um professor dele de arquitetura de São José dos Campos. O terreno era pequeno e ele [professor de arquitetura] fez [projetou] uma torre. [...] Nós pensávamos em conseguir dinheiro com o governo federal para a torre. (...) Não conseguimos. Em seguida apareceu uma outra doação em Itu, um terreno mais aberto, mas um lugar quente como o diabo. [...] O mesmo arquiteto do João Sócrates [...] desenha uma espécie de bangalôs. [...] Também não foi possível e com o Aloísio [Magalhães]²³⁰, então [...] não consegui esse dinheiro.²³¹

Uma terceira opção surge e a Cinemateca termina por se instalar em três casas no Parque Público da Conceição, originalmente desapropriadas para as obras da Estação Conceição do Metrô de São Paulo²³². Portanto, durante o ano de 1978 são desenvolvidos os projetos de adaptação e são iniciadas as obras para a ocupação das casas daquele parque, para onde a Cinemateca começará a se transferir em 1980. Segundo Carlos Roberto de Souza, aconteceram algumas discussões sobre o assunto, no entanto, “quem definiu de verdade, botou planta [...], inclusive porque ele era da Secretaria, foi o Calil”²³³. Nos estudos de ocupação, “a prioridade era o laboratório e a preservação”²³⁴, mas logo fica claro que as casas não comportariam todos os setores,

²²⁷ *Idem, ibidem.*

²²⁸ *Idem, ibidem.*

²²⁹ *Idem, ibidem.*

²³⁰ Na época, presidente do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

²³¹ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Ops. cit.*

²³² Para saber mais sobre este assunto, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 122-123.

²³³ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Ops. cit.*

²³⁴ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Ops. cit.*

“então a decisão foi deixar o laboratório no Ibirapuera [...] e levar a Cinemateca – a administração, a biblioteca, enfim, tudo que era preciso construir”²³⁵. Ainda, segundo Calil, a construção do depósito climatizado foi o principal argumento para conseguir recursos para a reforma:

Esta era a grande jogada, porque eu convenci [a Emurb] que era preciso fazer um mínimo de obra de adaptação e a questão fundamental era o arquivo climatizado. A Emurb dá o dinheiro para a Secretaria de Cultura – a Secretaria não tinha dinheiro para isso – [...] que paga aquela reforma, construindo aquele puxado, que não estava na casa original, para ficar o acervo de filmes, climatizado.²³⁶

No que se refere ao conhecimento do acervo, pouco antes, em 1977, o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), havia destinado recursos para o trabalho de catalogação do Cine jornal brasileiro, produzido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), durante o período do Estado Novo. Graças a esse primeiro trabalho com a coleção do DIP, em 1978 a Cinemateca também consegue “com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp, [...] [recursos para] a duplicação em película de segurança de grande parte das edições do Cine jornal brasileiro”²³⁷. Foi graças a estes insumos financeiros que a equipe de técnicos começa a crescer. Ainda nesse ano são contratados três novos funcionários para o tratamento direto com os filmes e no ano seguinte, por meio do projeto da Filmoteca Agropecuária (que é desenvolvido em 1978, mas é posto em prática no ano seguinte), é possível adquirir novos instrumentos de trabalho (mesas enroladeiras, coladeira, etc.) e são contratados outros prestadores de serviço, formando uma equipe de aproximadamente 10 pessoas para a catalogação do acervo. Para o projeto da Filmoteca Agropecuária, que citamos anteriormente, o compromisso da Cinemateca era entregar fichas descritivas dos filmes de possível interesse para o Ministério. Para a execução deste projeto, a equipe resolve por uma varredura extensiva do acervo ainda não examinado – “a maior parte dos rolos”²³⁸. Nesse momento, em que já se estimavam 20 mil rolos no acervo, “as fichas coloridas traduzidas do Staatlichesfilmarchiv não eram de forma alguma as mais indicadas”²³⁹. A partir desta avaliação, e de acordo com o relatório anual:

a Diretoria Executiva elaborou uma Ficha de Inventário – menos detalhada que a Ficha de Informações Técnicas sobre o Filme – que vem permitindo um contato mais rápido com as bobinas. A partir do inventariamento, a bobina é classificada por grau técnico (estágio de decomposição), o que permite uma planificação dos tratamentos de emergência e contratipagem.

²³⁵ *Idem, ibidem.*

²³⁶ *Idem, ibidem.*

²³⁷ Carlos Roberto de Souza. *op. cit.*, 2009, p. 117.

²³⁸ *Idem, ibidem*, p. 124.

²³⁹ *Idem, ibidem*, p. 124.

Somente após isso são preenchidas as fichas definitivas e o filme é tombado.²⁴⁰

A Ficha de Inventário, então, passa a ser o principal instrumento de trabalho para o registro das informações técnicas e de conteúdo. É um momento estratégico que reúne mão-de-obra numerosa para o exame dos filmes – a maior na história de instituição até a data – e a oportunidade de testar o conhecimento aprendido, com a aplicação de uma ficha criada pela equipe – teoricamente mais adequada à realidade da Cinemateca – que será aplicada de forma sistemática.

Na prática, no trabalho com os filmes, José Motta separava os filmes a serem examinados antes da chegada da equipe; era feito o exame dos filmes em mesa enroladeira, quando se preenchia a FI; o filme era rebobinado em batoque e se acrescentavam pontas de proteção; fazia-se o registro dessas fichas em um livro de folhas numeradas, do tipo livro de ata, que relacionava o número da FI com informações mínimas do filme examinado. Como não havia como substituir as latas enferrujadas, depois do filme examinado, a lata era areada, pelo mesmo examinador, com palha de aço (do lado de fora, no parque) para retirar o mais grosso da ferrugem; o filme era embrulhado em papel arroz, e guardado novamente na mesma lata. Eram afixados os rótulos (frontal e lateral) já preenchidos com informações de identificação do filme. A devolução da lata para sua prateleira de origem era feita pelo Motta.

Em outro momento, já com as várias partes reunidas, o filme era registrado no Livro de Tombo – no sistema que já foi descrito anteriormente – mas o preenchimento das “fichas definitivas” (a Ficha de Informação Técnica sobre o Filme) aconteceu durante bem pouco tempo. Em 1979 elas já não eram mais utilizadas porque, sendo a ficha adaptada do modelo alemão, e detalhada demais para a estrutura da Cinemateca de então, seu preenchimento tomava um tempo de trabalho que a equipe não dispunha. Além disso, o novo método de trabalho mostrou-se suficientemente operacional para as necessidades institucionais, como veremos a seguir.

No Livro de registros²⁴¹ da FI, em sua primeira página, estão registrados os códigos que seriam utilizados nos campos definidos e a anotação: “ficha n.º 00000, preenchida em 14/06/78”. Com vistas à funcionalidade do arquivo, os campos selecionados para este livro arrolam as informações mínimas necessárias para definir os conjuntos classificados, do acervo, que a entidade vinha desenvolvendo: número da FI;

²⁴⁰ Relatório Exercício de 1978. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op cit.*

²⁴¹ Ver Doc. 03 – Anexo II.

grau técnico do rolo (GT); se o suporte é acetato (S de *safety*) ou nitrato (N); se é positivo (POS) ou negativo (NEG); se trata-se de imagem (X) ou som (Y) ou imagem e som combinados (Z); se é ficção (F) ou não-ficção (NF); se nacional (NAC) ou estrangeiro (E); qual a bitola (35mm, 16mm, 8mm, etc.); e o título do filme. Ou seja, o número de FI individualiza o rolo (lembrar que se preenchia uma ficha para cada rolo); o GT indica nível de alerta quanto ao estado de conservação, para se optar ou não por uma duplicação; a definição do suporte indica o armazenamento e a periculosidade do material (no caso do nitrato); se é positivo ou negativo e as anotações X, Y ou Z dão pistas seguras quanto ao tipo de material – se é uma matriz ou uma cópia, por exemplo; a informação se é ficção ou não-ficção responde a uma das classificações básicas da catalogação de conteúdo; assim como a definição se é nacional ou estrangeiro que, além de responder a outra categoria básica da catalogação, define o grupo de prioridade do material para a instituição – que trabalhará principalmente com os materiais nacionais; e o título do filme o identifica. O essencial estava minimamente respondido: que filme é esse e qual o seu estado de conservação.

A partir destes dados, o responsável pelo acervo pode identificar e reunir os vários rolos de uma mesma cópia de um mesmo filme, que era uma das necessidades básicas daquele período e que justificou o uso de uma FI para cada rolo, e não para cada título. Mas oferece bem mais do que isso. Os materiais assim relacionados possibilitavam uma visão de conjunto do que tinha sido examinado e facilitava enormemente a capacidade do arquivo de mensurar seus conjuntos documentais. Mensurar e classificar o acervo, da forma como foi apresentado no mapeamento de 1978, que mencionamos antes, é possível apenas com contagens simples dos registros do Livro de Tombo.

Com o uso, a equipe logo perceberá que faltam algumas informações fundamentais. Em pouco tempo, o Livro de registros da FI ganha outros campos que se fizeram necessários para o funcionamento do arquivo: são criados os campos de: n.º antigo – que registra algum número existente no material por algum controle de origem; posição topográfica – que indica a estante, a prateleira e a pilha, dentro de um determinado depósito (mais tarde esse campo vai ser eliminado); e origem – indicando de onde ou quem depositou o material. Para a administração que era possível na estrutura da época, estes dados respondiam às perguntas fundamentais, de forma que o Livro da FI permaneceu basicamente com estes campos de dados até deixar de ser usado, por volta de 1984/1985.

A FI, por sua vez, respondia às questões mais específicas da conservação e catalogação – ou do setor na época denominado Preservação e Catalogação –, atendendo às demandas do laboratório de Restauração. A FI condensava em uma só folha (do tipo A4) as informações essenciais – técnicas e de conteúdo – de três fichas da primeira proposta de catalogação (calcada no sistema alemão), além de alguns poucos dados de cunho mais administrativo – como a indicação do proprietário do filme. Para José Carvalho Motta, a Ficha de Inventário:

é própria para a primeira abordagem de grandes lotes de filmes que chegam ao arquivo sem rótulos ou mal-identificados [...]. Ela exige apenas conhecimentos básicos do examinador a respeito das características principais do filme cinematográfico, de seus sinais evidentes de deterioração e dos cuidados elementares que deverá ter no momento da identificação do filme.²⁴²

A FI²⁴³ continha trinta campos (numerados) de informação. Depois de anotar o título, que era verificado nos letreiros iniciais ou atribuído quando não existia identificação, o examinador passava para a análise técnica do rolo. Na primeira parte a ficha respondia sobre a caracterização do material e, para a rapidez do processo, o examinador só precisava circundar a palavra certa para indicar se a base era acetato ou nitrato; se positivo ou negativo; se imagem ou som ou combinado. Da mesma forma, circundava a palavra pertinente para definir se a imagem era preto-e-branco ou cor ou viragem ou tingido ou pintado; e se o som era óptico AV²⁴⁴ ou óptico DV²⁴⁵ ou magnético²⁴⁶ ou mudo ou silencioso; e ainda se o material estava completo ou incompleto e se estava montado ou não-montado. Então escrevia em campo específico a janela (muda ou sonora), formato (16mm, 35mm, etc), metragem (medida com régua de metragem), a caracterização do material (cópia, negativo original de imagem, etc), a parte examinada (1º rolo de um total 3, por exemplo). A segunda parte recolhia informações quanto ao estado de conservação, onde, em apenas uma linha para cada campo, se descrevia: o estado do material – em que se anotavam, em geral, os defeitos intrínsecos ao material como abaulamento, descoloramento, riscos²⁴⁷, etc.; perfuração – se rompidas, mastigadas, etc.; resíduos – em que se registrava a existência de problemas externos do material, como fungos, sujeiras, ferrugem, etc.; sinais de decomposição –

²⁴² José Carvalho Motta. departamento de preservação e catalogação de filmes/cinematoteca brasileira, 1984, documento datilografado, sem indicação de página nesta parte do documento, feito para o III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento. Falaremos detalhadamente deste encontro no próximo capítulo.

²⁴³ Ver Doc. 02 – Anexo II.

²⁴⁴ Ver PISTA DE SOM ÓPTICO, SOM ÓPTICO e SOM DE ÁREA VARIÁVEL no Glossário – Anexo I.

²⁴⁵ Ver SOM DE DENSIDADE VARIÁVEL no Glossário – Anexo I.

²⁴⁶ Ver PISTA DE SOM MAGNÉTICO e MAGNÉTICO PERFURADO no Glossário – Anexo I.

²⁴⁷ Ver também RISCOS DE EMULSÃO e RISCOS DE SUPORTE no Glossário – Anexo I.

campo para se anotar especialmente a hidrólise do nitrato ou a desplastificação do acetato; media-se o encolhimento com instrumento próprio e atribuía-se um Grau Técnico (GT), de acordo com a tabela que já mencionamos. E a terceira parte era dedicada à descrição do conteúdo das imagens visionadas na mesa, classificando-se o material em ficção ou não-ficção, nacional ou estrangeiro.

É importante lembrar quais eram as condições da Cinemateca da época para compreendermos por que estas informações básicas eram suficientes para tomar as decisões necessárias. Em primeiro lugar, o armazenamento dos filmes apenas separava filmes em base de nitrato dos filmes em base de acetato e a periculosidade do nitrato exigia que se identificasse rapidamente o suporte de um rolo. Logo, o primeiro campo de caracterização do material definia se era acetato ou nitrato. Em segundo lugar, tinha-se pouco conhecimento de quais obras estavam depositados no acervo, portanto o título encabeçava a ficha, para identificar o filme. Porém, um mesmo título pode ter vários materiais, então era preciso diferenciá-los – é o que respondem os campos de caracterização do material. Mas isto não é suficiente, porque um filme pode ter mais de uma cópia e as várias partes destas cópias podem estar misturadas. Para diferenciá-las bastava usar as informações de tipo de suporte (acetato, nitrato), imagem (cor, tingido), formato, parte examinada, tipo de som, etc. Desta forma, com a combinação das informações de caracterização, era possível montar as várias partes de um material e, posteriormente, levantar quais os materiais que um mesmo título possuía. Já comentamos anteriormente o quanto esta informação é determinante para diagnosticar se um título está preservado ou não. Assim, o diagnóstico do filme está formado.

A parte de análise do estado de conservação tem duas funções diretas: primeiro, a de complementar o primeiro diagnóstico – se todos os materiais de um mesmo título estão igualmente deteriorados, pouco adianta ter mais de um material; e, segundo, informar ao Laboratório de restauração qual o tipo de problema precisará ser enfrentado numa eventual restauração. O laboratório tinha poucos recursos e essencialmente trabalhava na duplicação das películas. Nessas circunstâncias, importava saber qual o trabalho de preparação – basicamente a revisão das perfurações e emendas – seria necessário fazer, antes de colocar a película na copiadeira. A ausência de perfuração em longos trechos, naquela época, podia impedir a duplicação, portanto este era um dado a ser levado em conta. Da mesma forma, o encolhimento excessivo também poderia ser impeditivo do processamento, por isso a película era medida com instrumento específico. E, mais importante do tudo, informar se o material apresentava

sinais de hidrólise do nitrato ou desplastificação do acetato era o dado fundamental para o diagnóstico e a definição da prioridade de restauração. Por último, embora a difusão estivesse momentaneamente suspensa, a intenção era retomá-la assim que possível. Para tanto, era necessário saber as condições das cópias de difusão. Esta pergunta encontra sua resposta nos campos de estado do material e perfuração, suficientes para se avaliar minimamente se era possível uma projeção de qualidade. Em conclusão, a FI, junto com o Livro de Tombo, recolhia as informações essenciais para a curadoria do acervo, para o funcionamento do laboratório, para a difusão e para a organização do próprio trabalho do setor de conservação.

Os números apresentados nos relatórios de atividades dos anos de 1978 e 1979 espelham claramente o impacto positivo da nova metodologia e da ampliação da equipe. Graças ao detalhamento e organização das informações recolhidas, é possível mensurar e classificar o trabalho realizado no ano, de forma a efetivamente servir de base para o diagnóstico do acervo e, conseqüentemente, para o planejamento das ações de conservação. O relatório de 1978 declara terem sido inventariados – portanto usando a FI – aproximadamente 16 mil metros de filmes, que também foram tombados e “indexados”. Interessante observar que a FI, mais operacional do que a Ficha de Informação Técnica, permite uma indexação mais completa – como explica o relatório:

As Fichas Técnicas são indexadas apenas por seu grau técnico, enquanto as Fichas de Inventário são indexadas segundo a origem das bobinas e segundo os seguintes critérios: ficção/não-ficção, nacional/estrangeiro, nitrato/acetato/nitrato-acetato, grau técnico.

Indexação das Fichas Técnicas segundo os graus técnicos:

174 Fichas de negativos acetato: 0A – 74, 0B – 12, 1A – 4, 3C – 1

290 Fichas de positivos acetato: 0A – 35, 0B – 11, 1B – 194, 2A – 1, 3C – 6

358 Fichas de positivos nitrato: 0B – 1, 1A – 78, 1B – 201, 2B – 11, 3D – 6

27 Fichas de negativos nitrato: 0A – 1, 0B – 1, 1B – 17, 2B – 1, 3D – 6

Indexação de 1.006 Fichas de Inventário, sendo

Ficção: 113 Não ficção: 893

Nacional: 610 Estrangeiro: 24

Nitrato: 610 Acetato: 370 Nitrato-acetato: 26

Graus técnicos: 0A – 60, 0B – 70, 1A – 45, 2A – 7, 2B – 164, 3C – 47, 3D – 95²⁴⁸

O relatório de 1979, com a equipe maior, registra o inventariamento de aproximadamente 244 mil metros de filme (cerca de 15 vezes o total, em metros, de 1978), ou cerca de 1.440 rolos, dos quais 547 filmes foram tombados, num total de aproximadamente 11 mil metros. Essa produção também é mensurada de acordo com as categorias de indexação. A diferença é que as fontes de informação destes números são as FI, o Livro de registros da FI e o Livro de Tombo – a Ficha de Informação Técnica desaparece.

²⁴⁸ Relatório Exercício de 1978. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

Partindo do princípio de que os filmes não eram examinados de maneira aleatória, mas, ao contrário, os lotes a serem examinados eram selecionados por alguma razão técnica, um olhar rápido nos números assim organizados revela que foi priorizado o exame dos filmes em base de nitrato (nitrato: 610, acetato: 370, nitrato-acetato:26). Assim como, coerente com os objetivos institucionais, privilegiou-se o exame dos filmes nacionais, em detrimento dos estrangeiros (nacionais: 610, estrangeiros: 24). Percebe-se também, pelos números apresentados nos relatórios, que embora a maior parte dos filmes examinados estejam concentrados na classificação de GT 1B, o número de filmes com GT 3C e 3D (ou seja, em processo de deterioração do suporte de acetato e nitrato respectivamente) é expressiva. Portanto, é reafirmada através dos números a necessidade de um laboratório cinematográfico próprio. O relatório de 1979 confirma esta tendência numérica, e apresenta os seguintes resultados:

Nacional: 1.188 Estrangeiro: 102
 Graus técnicos: 0A – 99, 0B – 46, 1A – 25, 1B – 671, 2A – 7, 2B – 149, 3C – 180,
 3D – 113²⁴⁹

O volume de rolos examinados pode servir de amostragem para se projetar (hipoteticamente) a porcentagem de filmes em processo de deterioração e dos filmes quimicamente estáveis existentes no acervo. A partir desta projeção, era possível, por exemplo, mensurar e planejar os trabalhos do laboratório. Também era possível dimensionar o tamanho dos depósitos de guarda, na possibilidade de se construírem áreas climatizadas que isolem os filmes em degeneração dos rolos estabilizados. E, com uma conta básica de produtividade por pessoa, ainda se podia dimensionar a equipe mínima necessária para examinar o acervo inteiro. Mesmo que estas providências estivessem longe de serem efetivadas, as ferramentas de trabalho estavam estabelecidas e podia-se vislumbrar com mais precisão o tamanho dos problemas a serem enfrentados.

O que esperamos ter demonstrado é que o aprendizado absorvido com o estudo dos métodos de trabalho das cinematecas européias foi fundamental para o amadurecimento técnico da Cinemateca, porém, foi a análise da realidade da instituição e o desenvolvimento de uma metodologia própria, adequada às condições reais de trabalho, que efetivamente ofereceram as soluções mais adequadas para o funcionamento orgânico do arquivo. Ainda que o projeto da Fimoteca Agropecuária tenha sido interrompido no final de 1979, a metodologia estabelecida – e largamente testada – provou ser competente e manteve-se dessa forma até meados dos anos 1980, quando novas circunstâncias históricas vão provocar outras mudanças. Deste episódio, o

²⁴⁹ Relatório Exercício de 1979. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

lado ruim foi, mais uma vez, a descontinuidade. Com a interrupção do convênio, a equipe treinada precisa ser dispensada por falta de recursos, e os esforços para formar uma mão-de-obra especializada volatiliza-se com a dispersão da equipe. Houve a preocupação, inclusive, em oferecer uma formação ampla. Fomos várias vezes levados ao auditório do MIS de São Paulo para assistir filmes nacionais, foram indicados textos para leituras e palestras de Jean-Claude Bernardet e Elenice de Castro sobre os padrões a ser respeitados para a anotação dos créditos e descrição de conteúdo dos filmes. Para Carlos Roberto de Souza “teve um desejo de que as pessoas não chegassem e executassem uma ‘tarefinha’”²⁵⁰. Parte desta equipe será recontratada, eventualmente, para outros projetos temporários mas, deste grupo de 1978-79, apenas quatro pessoas mantiveram-se na profissão de arquivista audiovisual: Carlos Eduardo Grieder de Freitas e Maria Fernanda Curado Coelho, que permanecem na Cinemateca até os dias de hoje, no setor de restauração e no setor de conservação, respectivamente; Zuleide Flora de Medeiros, que se manteve na instituição até sua aposentadoria; e Zália Regina Mariutti Magalhães, que mudou-se para Curitiba e trabalhou por muitos anos (e ainda presta serviços eventuais) para a Cinemateca da Fundação Cultural de Curitiba (originalmente Museu Guido Viaro) e no Museu da Imagem e do Som – MIS, do Paraná.

11. Discussões mais amplas

Ainda em 1979 Calil é convidado a assumir o cargo de diretor de Operações Não Comerciais da Embrafilme e muda-se para o Rio de Janeiro. Carlos Roberto de Souza passa a concentrar as responsabilidades executivas institucionais, mantendo também suas atividades com o acervo documental, mas agora já contando com o apoio de Elenice de Castro e Jair Leal Piantino, bibliotecários contratados para o setor de Documentação.

Embora residindo no Rio de Janeiro, Calil não se distancia da Cinemateca nem das questões da preservação do cinema nacional. Consciente da urgência que o assunto exigia, e tendo muito claro o quanto ainda estava por ser feito, promove a realização do “Simpósio sobre o cinema e a memória do Brasil”, em agosto de 1979. Paralelamente a este simpósio, acontecem dois seminários: “[um] sobre ‘Metodologia de

²⁵⁰ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

Arquivamento’, sob a coordenação de Maria Rita Galvão e um outro sobre ‘Descrição e Indexação de Conteúdo’, sob a coordenação de Jean-Claude Bernardet e Elenice de Castro”²⁵¹.

O simpósio tinha por objetivo discutir a situação da “pesquisa, da catalogação, da filmografia e da conservação de filmes”²⁵², e elaborar um documento final que propusesse soluções e definisse prioridades. Embora pretendesse reunir pessoas de todo Brasil, segundo Carlos Roberto de Souza, “a frequência concentrou-se em representantes do Rio, São Paulo e dos poderes federais sediados em Brasília”²⁵³. As discussões giraram em torno do cinema enquanto manifestação cultural, de relatos sobre a situação dos acervos brasileiros, com muitos alertas sobre a carência de investimentos expressivos para a prospecção dos filmes, das dificuldades da pesquisa em cinema brasileiro e a necessidade de se estabelecer uma filmografia nacional, e de iniciativas que objetivassem a conservação dos filmes brasileiros. O documento de conclusão do simpósio afirma que 50% da produção nacional, de todos os tempos, sobrevivem nos arquivos existentes (Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM): reconhece a necessidade da conservação e do acesso a estes materiais “que pela sua própria constituição, sofre ameaça constante de desaparecimento”²⁵⁴, e a existência de instituições particulares – “como a Fundação Cinemateca Brasileira, em São Paulo e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro – que [...] apesar da omissão dos poderes públicos, assumiram espontaneamente – ao longo das três últimas décadas – o ônus de reunir, conservar e promover o estudo deste acervo”²⁵⁵. E, a partir destas conclusões, propõe:

1. a construção de um arquivo nacional de matrizes cinematográficas destinado a custodiar os filmes brasileiros que sobreviveram à ação do tempo [...] constituído basicamente por depósitos climatizados;
2. a criação e dinamização de centros regionais de cultura cinematográfica constituídas por unidade de produção e por filmotecas (arquivo de cópias de filmes), com a função básica de prospecção, pesquisa e divulgação do acervo brasileiro;
3. o estabelecimento de um inventário, de caráter nacional, dos bens culturais cinematográficos [...] por meio da catalogação padronizada proposta no presente Simpósio e em processo de implantação na Fundação Cinemateca Brasileira.²⁵⁶

²⁵¹ Sérvulo Siqueira. “Notícias do Simpósio sobre o cinema e a memória do Brasil”, *In: Cinemateca Imaginária – cinema & memória*, 1981, p.25.

²⁵² *Idem, ibidem*, p.25.

²⁵³ Carlos Roberto de Souza. *op. cit.*, 2009, p. 126.

²⁵⁴ Sérvulo Siqueira, *op. cit.*, 1981, p. 66.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 67.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 67-68.

e, para viabilizar estas proposições, recomenda a formação de um grupo de trabalho formado por representantes dos arquivos, dos pesquisadores, dos produtores, realizadores e das universidades, “sob o patrocínio da Embrafilme”. Esta comissão nunca chegou a ser constituída, mas a questão da instalação de um arquivo nacional de matrizes teve alguns desdobramentos.

No que se refere ao nosso tema, a idéia principal é a recomendação da criação de um “arquivo central”, com depósitos climatizados para abrigar as matrizes de toda produção nacional, em que se desenvolveriam as atividades de conservação e restauração; e das filmotecas regionais que se ocupariam essencialmente da catalogação e do acesso aos filmes. Calil defende a idéia de um arquivo central no texto de abertura – “30 anos depois” – da publicação Cinemateca Imaginária – cinema & memória, de 1981. Argumenta que se não forem tomadas as medidas necessárias para a guarda de filmes para longo prazo (em arquivos devidamente climatizados), correríamos o risco de precisar “recuperar o mesmo filme, periodicamente, de dez em dez anos”²⁵⁷. Teoricamente, a proposta contemplava as funções básicas dos arquivos audiovisuais e dividia estas funções em dois grupos: a Cinemateca Nacional (ou Arquivo Central) e as filmotecas regionais. Para Calil:

Esta é[ra] a solução [...] mas só haveria um apoio nacional ao arquivo de matrizes, se todos soubessem que a sua cópia estaria a sua disposição no local de origem. Aí tem uma dupla esperteza: a devolução do material à origem e uma coleção nacional representativa. Portanto, todo mundo ganhava com isso.²⁵⁸

Dando prosseguimento a esse pensamento, o projeto da Filmoteca Agropecuária é adaptado, “eliminando o caráter especializado” para dar forma à idéia. A proposta desenha toda a rede, com a sugestão de uma estrutura operacional, chegando ao detalhe de apresentar as fichas básicas para um sistema de catalogação²⁵⁹. No entanto, essa proposta envolvia questões políticas complexas (inclusive a velha disputa entre Rio e São Paulo) e difíceis de serem alinhavadas e, tecnicamente ela nos parece algo temerária: concentrar toda a produção cinematográfica brasileira em uma única instituição geraria um acervo de enormes proporções, que exigiria também uma equipe muito numerosa e, principalmente, qualificada para trabalhar com grandes arquivos. As dimensões do arquivo é um problema solucionável, afinal, existem cinematecas com acervos que ultrapassam a casa do milhão de rolos que funcionam bem – como por

²⁵⁷ Carlos Augusto Machado Calil, “30 anos depois”. In Cinemateca Imaginária – cinema & memória, 1981, p. 13

²⁵⁸ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

²⁵⁹ Para saber mais sobre esse projeto, consultar “Projeto modelo de filmoteca”. In: Cinemateca imaginária – cinema & memória, 1981, p. 71-105.

exemplo o BFI. Entretanto, só temos conhecimento de grandes acervos bem estruturados, que conseguiram estabelecer os procedimentos de conservação com eficiência e continuidade nos países economicamente mais ricos. Coincidentemente ou não, também são países que têm uma tradição de preservação de seu patrimônio cultural que não se observa no Brasil. Em termos bem pragmáticos, o perigo mais óbvio é que a reunião de toda produção brasileira em um único local poderia representar também a destruição total da cinematografia brasileira, a um só tempo, em caso de um sinistro, como incêndios, ou alguma catástrofe natural. Não podemos nos esquecer de que o planeta está passando por alterações climáticas que merecem toda consideração. A questão é tão séria, que o Programa Memória do Mundo, da Unesco, lançou em 2007 um guia²⁶⁰ de estratégias para salvar coleções afetadas por catástrofes naturais, considerando que os riscos deste tipo de acontecimento são cada vez maiores. E ainda, um arquivo central nos parece pouco eficiente até no nível mais prosaico: o acervo teria sua sobrevivência seriamente comprometida com as já conhecidas faltas de verba para investimentos necessários, a falta de recursos para a manutenção dos equipamentos e das equipes de trabalho – problemas muito comuns nas instituições culturais brasileiras. Atualmente, mesmo Calil, grande defensor do Arquivo Central na época, já não acredita neste tipo de solução, acha “que não tem mais sentido [...], não é conveniente”²⁶¹, e lembra que:

Um dia Paulo Emilio me disse com todas as letras: você imagina, Calil, que todos os filmes do Groff estavam lá em Curitiba, eu fui lá, peguei e trouxe todos para cá. [...] os filmes que ele encontrou num galpão em Catanduva, milhares de filmes dos exibidores lá, trouxe tudo pra cá. [...] e de que adiantou juntar tudo? Queimaram todos juntos. [...] A amargura dele [era] pelo fato de todo esforço ter sido no sentido de simplificar o desaparecimento.²⁶²

No ano de 1979, dois fatos ainda são dignos de nota: Em 1978, Wolfgang Klaue, então diretor do Staatlichesfilmarchiv, fez uma visita oficial à Cinemateca como representante da Fiaf e escreveu um relatório elogioso, em que “rende homenagem à habilidade de improvisação, ao cumprimento de alguns objetivos estabelecidos”, e afirmava que:

Entre as cinematecas da América Latina que conheço, a Fundação Cinemateca Brasileira é a que cumpre as funções de um arquivo de maneira mais consistente e, acima de outras tarefas, dá prioridade à prospecção, preservação e catalogação de filmes.

²⁶⁰ Mitingando el desastre – guía estratégica para el manejo de riesgos en colecciones patrimoniales, Unesco, 2007.

²⁶¹ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.*

²⁶² *Idem, ibidem.*

Considero a Fundação Cinemateca Brasileira qualificada a ser uma observadora da Fiaf e seja ela posteriormente promovida também a membro de nossa organização.²⁶³

Efetivamente a Cinemateca foi confirmada como membro observador da Fiaf no XXXV Congresso da Fiaf ocorrido em 1979 em Lausanne. No final do ano, recebe a visita de David Francis, então diretor do British Film Institute, que deu um parecer “bastante estimulante” sobre o Laboratório de restauração. O relatório do ano destacou: “segundo ele [David Francis], tanto os equipamentos quanto os resultados obtidos no laboratório da Cinemateca Brasileira são bastante semelhantes aos dos resultados e equipamentos daquele arquivo [British Film Institute]”.²⁶⁴ Para a equipe, mais do que nada, esses fatos representavam um grande estímulo, pois confirmavam o acerto das escolhas feitas.

12. A nova sede no Parque Público da Conceição

Os primeiros anos da década de 1980 são marcados por grandes contradições. O relatório de 1980 já prenunciava a crise que se estenderá até o início de 1984: “Dois pontos básicos caracterizam a vida da Fundação Cinemateca Brasileira no exercício que ora se encerra: as dificuldades econômicas e a expansão das suas atividades.”²⁶⁵

A reforma das casas do Parque Público da Conceição, que se arrastaram por o todo ano anterior, finalmente conclui a primeira etapa e em 25 de janeiro de 1981 é inaugurada a casa 1, onde se instalam a Conservadoria, a Administração e a Difusão. Em julho acontece a inauguração da casa 2 que abriga a Documentação e permite que o acervo documental, desde 1976 depositado provisoriamente no MIS de São Paulo, reencontrasse seu espaço dentro da instituição. O setor de Documentação e Pesquisa ganha espaço próprio para a biblioteca, um laboratório fotográfico apto a reproduzir e catalogar os originais do acervo, mobiliário e instrumental de trabalho. A bela casa – supostamente projetada por Rino Levi – dispõe ainda de espaço suficiente para a instalação de mesas para os consulentes, num ambiente envidraçado, rodeado pelo parque, extremamente agradável. Além disso, nesta mesma casa foram instalados uma pequena sala de projeção – batizada de Stúdio Conceição – e, nos fundos, um anexo para abrigar o setor de Preservação e Catalogação, além do depósito climatizado.

²⁶³ Wolfgang Klaue, Relatório de Visita à Fundação Cinemateca Brasileira, traduzido por Carlos Roberto de Souza, 1979. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

²⁶⁴ Relatório Exercício de 1979. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

²⁶⁵ Relatório de atividades da Fundação Cinemateca Brasileira durante o exercício de 1980. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

Esta área destinada ao trabalho com o acervo fílmico incluía três salas: duas para as mesas enroladeiras onde seriam manipulados os filmes; e outra onde foi instalada uma moviola que servia tanto para os trabalhos internos (como a descrição de conteúdo que passa a ser feita mais na moviola do que na mesa enroladeira), quanto para dar acesso direto aos filmes para os pesquisadores. Para a equipe da conservação, isso significa executar suas tarefas específicas sem a “promiscuidade” imposta pelas más condições no Ibirapuera, onde acervo, atividades técnicas e administrativas se misturavam quase que em um mesmo ambiente. E, mais importante do que isto, era a primeira vez que a Cinemateca podia contar com um arquivo climatizado com controle de umidade relativa (UR) e temperatura. Os parâmetros da climatização deste primeiro depósito climatizado foram definidos ente 18/20°C e 60/70%UR – níveis um pouco altos para o que era recomendado pelos manuais que já citamos. Segundo Calil, os níveis de umidade e temperatura foram negociados com a Emurb, “era o que dava para fazer”²⁶⁶, pois “cada grau que abaixa [na temperatura], o preço praticamente duplica”. Ainda que estivesse distante das condições desejáveis, não havia dúvidas de que o novo depósito, construído com paredes isoladas e equipado com aparelho de ar condicionado central capaz de manter a estabilidade climática o ano todo, representava um passo importante para a conservação do acervo. Nesta condição ambiental, e tomando como base estudo do Image Permanence Institute²⁶⁷, uma película cinematográfica em boas condições de conservação tem uma perspectiva de vida de aproximadamente 25 anos. Embora esta projeção ficasse muito aquém do desejável, para a Cinemateca de então, conquistar a estabilidade dos níveis de temperatura e umidade, relativamente inalterados o ano todo, representou um ganho significativo para a conservação do acervo.

As inéditas condições de armazenamento geraram algumas novas demandas. A primeira delas foi a necessidade de se aprender sobre o funcionamento dos equipamentos, que precisavam ser monitorados diariamente para garantir seu bom funcionamento. Não havia ninguém na Cinemateca que entendesse do assunto e, segundo Carlos Roberto de Souza:

²⁶⁶ Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.* A nota seguinte refere-se à mesma fonte.

²⁶⁷ O Image Permanence Institute (IPI) é uma das instituições mais conceituadas mundialmente na pesquisa sobre a conservação de materiais cinematográficos e fotográficos. O estudo a que nos referimos foi publicado em português, em 2001, pelo Arquivo Nacional, dentro do conjunto de publicações Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos. No *site* do próprio IPI – www.imagepermanenceinstitute.org é possível fazer *download* do programa Preservation calculator que fornece automaticamente o tempo estimado de vida para a película em base de acetato, conforme os parâmetros de temperatura e umidade.

os técnicos do fabricante [dos equipamentos] não entendiam as necessidades do arquivo em manter a constância da temperatura e da umidade e o pânico nos tomava toda vez que as máquinas desarmavam e os índices de calor e umidade relativa subiam rapidamente.²⁶⁸

Logo se descobriria que o equipamento instalado era eficiente para manter os níveis de temperatura, porém incapaz de manter estável a umidade relativa e, para isso, foram adquiridos **desumidificadores** portáteis auxiliares – o que demandou novo aprendizado. Dentre as atividades cotidianas do setor, incorporamos mais uma: pela manhã, a primeira tarefa era verificar o equipamento de climatização e freqüentemente rearmá-lo porque era comum que desligasse automaticamente durante a noite; depois botávamos fora a água acumulada nos recipientes de coleta dos desumidificadores (quando atingem o nível limite, desligam automaticamente e deixam de desumidificar o ambiente), e só então íamos trabalhar com os filmes. Na parede do fundo do depósito havia um termômetro de máxima e mínima (psicrômetro) para monitorar as condições ambientais. No entanto, pouco familiarizados com os procedimentos de controles climáticos, o instrumento acabava esquecido no fundo do depósito. Com o tempo a equipe da conservação vai compreender que, sem o monitoramento sistemático por instrumentos de medição, não se pode estar seguro quanto às reais condições de conservação do acervo. Especialmente quando a estabilidade da temperatura e da umidade é um fator tão importante quanto os parâmetros em si, como já falamos antes. Naquele momento, o que de fato funcionou foi fixar um termômetro simples (e sem precisão), na entrada do arquivo, que indicava se a temperatura estava dentro do esperado e estarmos com os ouvidos sempre atentos ao funcionamento do equipamento. A avaliação era quase binária: equipamento funcionando = está tudo bem; equipamento parado = temos problemas. A UR, de fato, nunca foi monitorada enquanto existiu o depósito da Conceição. Mas estávamos apenas no início de um longo aprendizado neste assunto.

Outra demanda daquele momento foi a necessidade de se estabelecer os critérios para a seleção do que deveria ser armazenado no arquivo climatizado, e o que ficava de fora e, portanto, sujeito às alterações climáticas naturais. A princípio, o depósito foi calculado para abrigar cerca de 8 mil rolos de filmes em estantes fixas, mas esse número sobe para cerca de 14 mil rolos quando se adquiriram estantes deslizantes através de recursos liberados pela Embrafilme, em 1981. Ainda assim, representava um número insuficiente para a guarda de todo acervo, a essa altura, estimado em mais de 20 mil rolos. O relatório das atividades de 1980 expressa o critério adotado: “O plano é enviar para esse depósito [climatizado] todas as matrizes em acetato (negativos

²⁶⁸ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 134.

originais, contratipos e cópias únicas), conservando-se no Ibirapuera o material em nitrato e em acetato em avançado grau de decomposição”²⁶⁹, e acrescenta que o “exame sistemático” das matrizes desse depósito será a prioridade do setor no próximo ano. A equipe, coordenada por José Motta, contava com cerca de 4 ou 5 pessoas e a intenção era transferir os filmes aos poucos, aproveitando a oportunidade para realizar um exame do estado de conservação de cada rolo. Na verdade, ainda que não fossem completamente satisfatórias, as circunstâncias nunca estiveram mais propícias: havia uma pequena equipe treinada (basicamente constituída por pessoas formadas no projeto da Fimoteca Agropecuária); havia instrumentos adequados e um bom espaço de trabalho; os estojos de polietileno, que começaram a ser entregues pelo Senai e permitiam a substituição das latas enferrujadas; os objetivos e as metas a serem atingidas estavam claros; e os procedimentos estavam estabelecidos e testados. O relatório anual realça que o convênio com a Embrafilme possibilitou “um acelerado avanço” no conhecimento do acervo e apresenta um quadro comparativo da produtividade dos últimos 3 anos, em que o número de rolos examinados em 1980 é mais que o dobro do que foi visto nos dois anos anteriores.

O raro momento de relativa tranqüilidade vai se alterar sensivelmente quando, em fevereiro de 1981 um eucalipto do Parque do Ibirapuera, afetado pelo ataque de cupins, desaba sobre um dos depósitos de nitrato em meio a uma tempestade de verão, “obrigando a rápida e desordenada remoção e acondicionamento de filmes nas outras casinhas de alvenaria, sem possibilidade de a equipe de catalogação enfrentar seu inventariamento e ordenação”.²⁷⁰

Ao mesmo tempo, a inauguração do arquivo climatizado provoca um afluxo de filmes (de produtores e particulares) em tal proporção que “a chegada de filmes passa a ser estimada em centenas de rolos” e no final de 1981 “quase 50% das estantes da fimoteca [do arquivo climatizado] estavam ocupadas por matrizes”²⁷¹. O relatório de atividades reflete o ano conturbado para a conservação, informando que “os casos de emergência que surgem de fora e de dentro da própria Cinemateca”²⁷² desviaram os trabalhos dos planos originais, e a meta de realizar o exame sistemático dos filmes do

²⁶⁹ Relatório de atividades da Fundação Cinemateca Brasileira durante o exercício de 1980. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. Cit.*

²⁷⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 134.

²⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 134.

²⁷² Relatório de atividades durante o exercício de 1981. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. As demais citações nesse parágrafo referem-se à mesma fonte.

acervo “infelizmente [...] não pode se efetivar”, concluindo que “para esse exame, necessariamente periódico, o pessoal existente não é e tão cedo não será suficiente”.

No final do ano, novo acontecimento: a Lider Cinelaboratório anuncia que vai se desfazer dos “negativos de filmes que processara durante as três décadas anteriores”²⁷³ para vender o prédio onde os armazenava, diga-se de passagem, sem qualquer preocupação específica com a sua conservação. A Cinemateca entra em acordo com a Lider e passa a receber os filmes em 1982. O relatório anual desse ano informa que “a quantidade de títulos depositados ultrapassa a casa dos 500”²⁷⁴. Note-se que se fala em quinhentos títulos, e não rolos. Como a grande maioria desses títulos era de longa metragem, esse número deve ser multiplicado no mínimo por cinco – que é o número médio de rolos para um longa-metragem. Porém, estamos falando de matrizes que possuem, em média, cinco rolos de negativo original de imagem e outros cinco rolos de negativo original de som. Portanto, as contas começam com cinco mil rolos chegando ao acervo, desconsiderando os materiais de cópias, *trailer*, *teaser*, sobras, copiões, etc. O resultado é que, com os depósitos espontâneos e o material oriundo da Lider, “o acervo ascendeu rapidamente à casa dos 50 mil rolos de filmes”²⁷⁵. Mas a equipe de técnicos para o processamento desses materiais, basicamente permanece a mesma.

O recebimento de grandes quantidades de filmes, em período curto de tempo, sobrecarregava a equipe do setor de Preservação e Catalogação, que se viu obrigada a reavaliar suas prioridades e criar uma forma de trabalho que agilize o controle rápido dos materiais. De repente os espaços ficam pequenos e tomados por rolos de filmes que precisavam ser identificados, classificados, examinados, tombados e armazenados adequadamente. Os estojos de polietileno obviamente não seriam suficientes e muitos filmes precisariam permanecer em suas latas originais. Além disso, a maioria das matrizes chega apenas com um papelzinho grudado com durex na primeira lata, indicando qual era a companhia produtora daquele filme. A questão do direito patrimonial de um filme é uma questão fundamental para a administração de um arquivo audiovisual, mas não é o caso discuti-la aqui. Vale apenas dizer que a Cinemateca precisou se preocupar em checar cada uma destas insipientes informações e

²⁷³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2006, p.19. *Op cit.*

²⁷⁴ Relatório de atividades durante o exercício de 1981. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op cit.*

²⁷⁵ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2006, p.19. *Op cit.*

tentar localizar os proprietários dos filmes para firmar os Contratos de Depósito com quem era de direito. Parte desses produtores nunca foi localizada.

Para processar tal volume de filmes, José Motta redefine o sistema de trabalho. Primeiro, com apenas a leitura dos rótulos (que normalmente indicava o tipo de material) fazíamos uma pré-seleção separando os materiais que continham a obra completa – matrizes ou cópias – dos demais materiais. Em geral, Motta se encarregava dessa operação pessoalmente. Nessa separação, os rolos eram empilhados, fisicamente separados, e iniciávamos o tombamento com o conjunto das matrizes. A FI, tão ágil no passado, agora se mostrava morosa demais e passamos a tombar os filmes, atribuindo um número para cada título, e fazendo o registro direto no Livro de Tombo. As informações contidas no Livro, que descrevemos anteriormente, eram simples de serem verificadas apenas desenrolando as primeiras voltas de cada rolo. O número de tombo era anotado na ponta externa de cada rolo, preenchíamos o rótulo frontal e lateral – que informavam, entre outras coisas, o título e o número de tombo –, e afixávamos os rótulos nas latas. Os filmes eram então armazenados no depósito pertinente ao tipo de material, segundo os critérios já citados. Só depois, com o tempo, o material seria examinado em mesa enroladeira e a FI seria preenchida, detalhando as informações técnicas e de conteúdo. Mas a verdade é que muitos destes filmes nem chegaram a ser examinado mais profundamente por vários anos. Não havia braços suficientes para isso. Note-se que se inverteu a ordem original, definida no projeto da Filmoteca Agropecuária, quando a FI era preenchida antes de se registrar o filme no Livro de Tombo. Esta inversão só foi possível porque se tratava de rolos identificados por seus respectivos títulos e o lote estava mais ou menos organizado. Ou seja, na época do Ibirapuera, usava-se uma FI para cada rolo porque nem sempre as várias partes de um mesmo título estavam reunidas e o exame das fichas é o que permitia localizar estas partes dispersas. Agora, ao contrário, as partes já estavam reunidas – o que permitia o tombamento direto.

Uma vez que o filme estivesse tombado, eram preenchidas as demais fichas de controle do acervo (lembrando que eram fichas de papel cartonado, preenchidas a mão): Ficha relacionadora²⁷⁶, ordenada por título e que relacionava todos os materiais existentes de cada título; Ficha técnica²⁷⁷, ordenada por número de tombo, uma para cada material, informando das características técnicas (suporte, emulsão, se mudo ou

²⁷⁶ Ver Doc. 05 – Anexo II.

²⁷⁷ Ver Doc. 04 – Anexo II.

sonoro, tipo de som, metragem, etc.); Ficha de revisão²⁷⁸, ordenada por número de tombo, uma para cada material, onde se registravam os defeitos encontrados quando o material era revisado.

Em meio a toda essa movimentação, em novembro deste ano, irrompe um incêndio num dos depósitos de nitrato no Parque do Ibirapuera. Segundo o relatório anual:

O incêndio que [...] destruiu completamente o depósito número 4 de filmes de nitrato – tendo-se perdido pouco mais de 1.500 filmes – determinou um programa de emergência que mobilizou a equipe de catalogação e o pessoal do laboratório.²⁷⁹

Mais uma situação de emergência e mais uma vez as metas, as prioridades e a metodologia precisam ser revistas. De fato, o que precisava ser modificado era muito mais a sua operacionalidade no cotidiano do que a metodologia em si. Conceitualmente o método estava sedimentado e era questão de avaliar o nível de profundidade possível na sua execução, na circunstância que se apresentava. Possivelmente, sem essas avaliações e mudanças metodológicas, o setor não teria conseguido realizar o volume de trabalho que foi apresentado no relatório anual: além dos filmes inventariados (355 mil metros), tombados (774 mil metros) e a classificação de cerca de 800 cópias (para difusão ou preservação), ainda se promoveram a:

- Separação de 11.400 partes de acetato e 4 mil partes de nitrato [...]
- Identificação sumária de 1.600 partes [...]
- Destruição de 600 partes de acetato ou nitrato sem possibilidades de restauração ou já contratipados
- Revisão em enroladeira de aproximadamente um milhão de metros de nitrato para separação de trechos hidrolisados²⁸⁰

Destes dados, gostaríamos de comentar os dois últimos itens. Ainda que uma das motivações para a destruição dos filmes tivesse sido a “fúria de Calil” que, após o incêndio:

Tomado por um sentimento de inutilidade de todos os esforços realizados por nossa geração [...] invadiu os depósitos de nitrato restantes, atirou fora rolos que haviam sido duplicados ou que apresentavam sinais acentuados de hidrólise e ordenou sua imediata destruição.²⁸¹

É com esse sinistro que a equipe toma consciência de que os filmes de nitrato exigiam cuidados mais específicos. A partir desse ano, resolve-se realizar uma revisão anual, desenrolando um a um os rolos de nitrato e eliminando os focos de hidrólise, preferencialmente antes do verão. Este procedimento (mais um) ficou estabelecido e

²⁷⁸ Ver Doc. 06 – Anexo II.

²⁷⁹ Relatório Atividades de 1982. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira.

²⁸⁰ *Idem, ibidem.*

²⁸¹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 137.

efetivamente aconteceu em todos os anos até a mudança do acervo de nitrato para a sede do Matadouro municipal de Vila Mariana em 1992, quando passaram a serem revisados mais ou menos a cada dois anos.

O incêndio de 1982 também deixou claro que era preciso intensificar a duplicação do acervo de nitrato e buscar um local mais adequado para sua guarda e a dos demais filmes. O arquivo climatizado existente, no final desse ano, já estava praticamente lotado. Coerentemente, todo o esforço para o conhecimento amplo do acervo visava também “a preparação de um plano de prioridades de restauração a ser viabilizado pelo Programa Nacional de Recuperação de Antigos Filmes Brasileiros de Longa e Curta Metragem”²⁸², que já comentamos, e que é executado pelo laboratório de restauração ano seguinte. No entanto, como o próprio incêndio evidenciou, todos os investimentos na conservação, restauração e catalogação do acervo estariam seriamente comprometidos se a instituição não encontrasse os meios para melhorar as condições de armazenamento. O terreno de Itu ainda estava no horizonte das possibilidades, mas não havia recursos para a construção do arquivo climatizado. Surge então outra oportunidade por sugestão do então secretário Municipal de Cultura, Mário Chamie:

que acenou com a possibilidade de recursos municipais para as obras, Calil e eu [Carlos Roberto de Souza] visitamos e aceitamos a oferta de um prédio da Prefeitura de São Paulo existente no quilômetro 25 da rodovia Raposo Tavares.²⁸³

O prédio do Cemucam – Centro Municipal de Campismo – ficava em meio a uma área verde e tinha sido construído para a instalação de uma escola de jardinagem. Embora fosse um edifício novo e sem uso (a escola nunca funcionou), era um prédio de estrutura pré-fabricada que, por sua função original, funcionava como uma estufa: era quente e úmido. Ainda que fosse evidentemente inadequado, acreditou-se na possibilidade de se fazer algumas adaptações para melhorar as condições ambientais do edifício e a eventualidade de existirem verbas para essa adaptação falou mais alto. Em 1983 a Cinemateca começa a ocupar o local, mesmo antes de se fazer qualquer adaptação estrutural. O comentário que ouvimos na época foi que transformar aquele edifício em uma área adequada para a guarda de filmes era quase tão caro quanto construir outro prédio.

Se por um lado o Cemucam desafogava os depósitos atulhados da Conceição e do Ibirapuera, por outro criava mais uma questão operacional que deveria ser administrada: as distâncias (lembramos da bicicleta dos tempos do Rudá, no Ibirapuera).

²⁸² Relatório *Atividades de 1982*. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op cit.*

²⁸³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 136.

Começa a ficar muito complexo o gerenciamento do acervo, distribuído em três pontos geograficamente distantes entre si: um no Ibirapuera, outro no Jabaquara e o terceiro em Cotia. Os critérios de armazenamento precisaram ser revistos. Filmes de uso mais constantes, como cópias de difusão, não deveriam ser armazenados no depósito da rodovia Raposo Tavares, pela dificuldade do acesso. Os filmes em base de nitrato e os filmes em base de acetato em processo de deterioração, permaneceriam no Ibirapuera, onde já estavam, evitando uma movimentação desnecessária. As matrizes em base de acetato, também deveriam permanecer no arquivo climatizado da Conceição (embora não houvesse lugar para todas). Os outros materiais, não-matrizes, seriam distribuídos entre o Cemucam e os outros pequenos depósitos que foram sendo adaptados na Conceição (como a casa do caseiro que virou depósito). Entretanto, os filmes mudam seu estágio de conservação com o tempo e novas incorporações eram feitas diariamente. Isso representava uma movimentação intensa de filmes e, conseqüentemente, muito transporte dos materiais de um local para o outro. O controle dessa movimentação precisava ser muito cuidadoso. Afora isso, havia também a questão de deslocamento dos funcionários para a manipulação do acervo. Com a escassez de recursos e uma equipe reduzida, a conseqüência é que o acervo mais distante acabava sendo o menos controlado.

13. A crise econômica

Como dissemos, estes anos foram marcados pela contradição entre expansão dos trabalhos e restrição dos recursos financeiros. Apesar de estar mais bem instalada, com espaços físicos razoáveis para as atividades, e apesar de tanto trabalho realizado (e outro tanto ainda a ser realizado), a situação econômica da Cinemateca deteriora-se a cada ano. Carlos Roberto de Souza era o principal responsável pela administração da entidade²⁸⁴ e é ele que define esse período (1980-1984) como “um longo período de malabarismos econômicos”²⁸⁵. Em sua lembrança, aquela época “era aquela loucura, porque a gente tinha que batalhar o salário do pessoal mês a mês [...] você conseguia pagar o salário e dizia assim: e agora, e o próximo?”²⁸⁶. Já em 1980, depois da

²⁸⁴ Na época, a Diretoria da Cinemateca não era profissionalizada e as pessoas que a compunham, embora acompanhassem de perto os trabalhos, não estavam presentes cotidianamente. Neste contexto, Carlos Roberto de Souza exerceu o cargo de “conservador chefe”, de 1979 a 1984, e era o braço operacional que cumpria o papel de um diretor-executivo.

²⁸⁵ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 137.

²⁸⁶ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

inauguração da casa 1 e antes da inauguração da casa 2, Carlos Roberto havia alertado a Diretoria que, se a situação econômica da Cinemateca não melhorasse, em março do ano seguinte seria preciso despedir parte da equipe. O relatório de 1981 informa que “os recursos obtidos não foram suficientes para que os funcionários recebessem salários que acompanhassem os índices da inflação”²⁸⁷ e comenta sobre a disponibilidade dos funcionários em manter os trabalhos, apesar dos salários desvalorizados. Boa parte destes funcionários, neste período, procurou um segundo emprego ou aceitou serviços temporários para complementar sua renda.

Os altos índices de inflação que caracterizam esses anos aprofundavam a crise institucional. Na época estavam garantidos apenas os recursos cada vez mais desvalorizados do convênio com a Prefeitura de São Paulo. Nesse panorama inflacionário, a Kodak, “entre o final de 1979 e abril do ano seguinte, elevou em 300% o preço do filme virgem”²⁸⁸, o que quase paralisou os trabalhos do Laboratório de restauração. Se a paralisação do laboratório não se completou, foi graças a alguns serviços prestados para o Museu do Índio e a Secretaria de Recife e pela “doação do National Film Archive [...] de 100 latas de filme virgem, e do dobro dessa quantidade adquirido pelo Programa Nacional de Restauração do Acervo de Filmes Brasileiros Antigos”²⁸⁹.

Alguns membros do Conselho, do corpo de diretores e o conservador chefe procuraram pessoalmente os poderes públicos e empresas privadas – notadamente as instituições financeiras – em busca de recursos, sem sucesso. O quadro econômico adverso e a falta de perspectivas para se levantar os investimentos necessários para o funcionamento regular da Cinemateca levam o Conselho a procurar outros caminhos, e “negociações foram estabelecidas para que, salvaguardada em parte a autonomia da entidade, ela fosse incorporada, através da Fundação Nacional Pró-Memória, ao Ministério da Educação e Cultura”²⁹⁰. Como resultado dessas negociações, em fevereiro de 1984 a Fundação Cinemateca Brasileira torna-se uma instituição federal. Tem início outro período de grandes mudanças e crescimento acelerado, que vai lançar novos desafios a todos os setores da entidade. Essa nova fase proporcionará um

²⁸⁷ Relatório de atividades durante o exercício de 1981. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira. *Op cit.*

²⁸⁸ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 130.

²⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 131.

²⁹⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2006, p. 20.

desenvolvimento fundamental para as áreas de Conservação e Catalogação e para o crescimento da Cinemateca.

Capítulo III

Estabilidade e amadurecimento

– 1984 a 1992 –

A década de 1980, principalmente a partir de 1984, trouxe muitos acontecimentos para a Cinemateca tanto na esfera da política interna, quanto nas atividades voltadas para o tratamento do acervo. Particularmente para as a conservação e a catalogação, foram anos de reflexão sobre o método de trabalho, de formular e implantar novas propostas de funcionamento. Notadamente no controle da informação, a Cinemateca deu passos fundamentais para se adequar ao constante crescimento de seus acervos. A instituição conquistou um patamar no amadurecimento técnico que dificilmente se poderia prever nos primeiros anos desta década.

A crise econômica do país refletiu fortemente na Cinemateca Brasileira e os anos de 1981 a 1983 foram bastante difíceis. A mudança para o Parque Público da Conceição gerou expectativas que não se realizaram. Para Carlos Roberto de Souza,

foram três anos muito estranhos [...]. Os departamentos se mudaram para um lugar ótimo, só que coincidiu exatamente com a queda do dinheiro, o dinheiro valendo cada vez menos [...] era chocante²⁹¹.

Fatos que hoje parecem pândegos, naquelas circunstâncias tomavam ares de realidade possível. Numa tarde, um frequentador do Parque da Conceição afirma que uma planta, Trapoeraba roxa (*Tradescantia pallida purpurea*), que existia na entrada da Casa 1 trazia azar. Os funcionários que estavam presentes puseram-se a arrancar as plantas que se misturavam aos arbustos espinhosos coroa-de-cristo (*Euphorbia splendens*) e “[a gente] arrancou tudo aquilo”²⁹², crenes da improvável hipótese de que tal atitude pudesse modificar algo daquela realidade contraditória.

A situação restritiva vivida diariamente pelos funcionários é exposta aos conselheiros da Cinemateca na reunião ocorrida em 8 de janeiro de 1983. A princípio, o relatório apresentado sobre as atividades desenvolvidas no ano anterior gerou comentários elogiosos, em que o presidente do Conselho, Almeida Salles, congratula a

²⁹¹ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

²⁹² *Idem, ibidem.*

Diretoria pela “eloquência do Relatório”²⁹³ e Carlos Augusto Calil comenta que “o documento era prova incontestada de que a entidade atingiu uma de suas metas fundamentais [...] a de poder ser considerado um arquivo de filmes dotado de credibilidade”²⁹⁴. Maria Rita Galvão²⁹⁵, no entanto, realça que “no documento não estavam claras as difíceis condições” de trabalho, em que os poucos funcionários, mal remunerados, “se desdobravam no cumprimento de diferentes tarefas” (incluindo o conservador e os membros da Diretoria). Sendo assim, temia que a situação pudesse “levar as pessoas e a própria instituição a um desgaste”²⁹⁶ que comprometeria o desenvolvimento da Cinemateca. A constante falta de recursos provocava a inevitável descontinuidade dos trabalhos, condição cada vez mais insustentável, pois o acervo e as responsabilidades da Cinemateca cresciam continuamente. A realidade institucional exigia uma solução de longo prazo e Calil sugere que o Conselho Consultivo “estudasse modificações nos Estatutos”²⁹⁷ de forma a vincular a Cinemateca aos poderes públicos, para que “a entidade ficasse menos sujeita às oscilações orçamentárias e pudesse planejar suas atividades tendo sempre conhecimento prévio de seu orçamento anual”²⁹⁸. Os conselheiros acatam a sugestão e deliberam uma consulta nas três instâncias do poder público – municipal, estadual e federal – onde se deveria dar preferência à Prefeitura de São Paulo, por ser um parceiro histórico, e buscar uma forma de vinculação que salvaguardasse alguma autonomia à instituição. “O seguinte semestre [2º semestre de 1983] foi curto para todas as negociações políticas”²⁹⁹, com o objetivo de se encontrar uma solução de consenso, consultar as várias esferas de poder e conciliar os interesses funcionais e políticos. Embora concordasse com a possibilidade de vinculação aos poderes públicos, o Conselho se divide quanto ao caminho a ser seguido: parte dos conselheiros defende a permanência junto ao governo de São Paulo (veementemente defendida por Almeida Salles) e outra parte acreditava numa solução em nível federal.

Como deliberado, a Diretoria da Cinemateca faz as devidas consultas e encontra receptividade efetiva apenas na esfera federal. Na reunião do Conselho de 17 de dezembro de 1983 é apresentado um documento formal, previamente discutido entre

²⁹³ Ata da Reunião de Conselho de 08/01/1983. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

²⁹⁴ *Idem, ibidem.*

²⁹⁵ Maria Rita Galvão fazia parte da Diretoria da Cinemateca, junto com Antonio Candido, Sylvia Bahiense Naves, Décio de Almeida Prado, Ismail Xavier e Carlos Augusto Calil – este último como representante da Embrafilme.

²⁹⁶ Ata da Reunião de Conselho de 08/01/1983. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

²⁹⁷ *Idem, ibidem.*

²⁹⁸ *Idem, ibidem.*

²⁹⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 140.

as partes, que propunha a vinculação da Cinemateca Brasileira à Fundação Nacional Pró-Memória, um órgão vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura. Nesta proposta de incorporação estava contemplada a condição de que fosse preservada certa autonomia institucional e o documento “atribui ao Conselho Consultivo [da Cinemateca Brasileira] todo o poder decisório”, cabendo a ele inclusive eleger a Diretoria da instituição, “que por sua vez nomeia o conservador”. Era uma proposta ousada para o governo federal e só foi possível, segundo relata Calil na reunião, “pela existência de um precedente, o da incorporação da Fundação Castro Maia (Rio de Janeiro)”³⁰⁰ pela Pró-Memória nos mesmos termos. As discussões entre os conselheiros, a partir deste documento, foram acaloradas e cheias de questionamentos. O momento era estratégico e, ao mesmo tempo em que se buscavam garantias para o funcionamento adequado da Cinemateca (que protegesse o acervo e a instituição de ingerências governamentais indesejadas, que garantisse os recursos necessário para seu funcionamento e um quadro mínimo de funcionários), temia-se que o excesso de exigências pudesse por a perder a oportunidade única de fazer sobreviver a instituição frequentemente à beira da falência. Mesmo que houvesse uma razoável concordância quanto à inevitabilidade da vinculação ao governo federal, levantam-se dúvidas quanto à viabilidade jurídica do acordo proposto e Almeida Salles insiste que “a tarefa de cuidar da Cinemateca deve caber a São Paulo”³⁰¹. Para Calil,

era uma decisão difícil, mas eu sabia que uma instituição que não tem acervo, cujo papel é preservar o acervo nacional privado, não poderia ser particular. [... e] nunca houve abertura do Estado de São Paulo³⁰².

O Conselho incumbe a Diretoria de fazer as consultas jurídicas necessárias para responder aos questionamentos dos conselheiros e também delega a ela a liberdade de negociar com a Pró-Memória, sem novas consultas aos conselheiros, para agilizar o processo e garantir que a proposta de incorporação fosse discutida no Conselho da Pró-Memória, em reunião que aconteceria no mês seguinte (janeiro de 1984). As consultas e negociações foram feitas a tempo e, conseqüentemente, a Cinemateca incorpora-se ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) no início do ano seguinte. Assim,

A 14 de fevereiro de 1984, com aprovação da Curadoria das Fundações e a assinatura de todos os conselheiros, a instituição – aceita pela União as salvaguardas de autonomia administrativa e gestão de política cultural – era vinculada à Fundação Nacional Pró-Memória³⁰³.

³⁰⁰ Ata da Reunião de Conselho de 08/01/1983. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

³⁰¹ *Idem, ibidem.*

³⁰² Entrevista com Carlos Augusto Calil, 2009. *Op. cit.*

³⁰³ Carlos Roberto de Souza, A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil, 2009, p. 142. *Op.cit.*

O Protocolo de Intenções assinado entre o MEC e a Cinemateca Brasileira, em 25 de janeiro de 1984, quando da visita da ministra Esther de Figueiredo Ferraz à entidade, explicitava as então salvaguardas que garantiriam a autonomia da Cinemateca quanto ao controle sobre os destinos do acervo, da administração dos recursos financeiros e incluía a possibilidade de uma futura desvinculação do governo federal, se o Conselho da Cinemateca assim o julgasse pertinente. Dessa forma, também garantia a permanência do próprio Conselho da Cinemateca e sua autonomia na eleição dos dirigentes da instituição. A Pró-Memória comprometia-se ainda a absorver o “quadro técnico e administrativo da Fundação Cinemateca Brasileira [...] conforme relação anexa” e dotar a instituição dos “recursos necessários à manutenção de suas atividades regulares”³⁰⁴.

A incorporação ao governo federal significa a conquista de condições operacionais mais sólidas e a garantia de continuidade das atividades básicas – situação historicamente inédita para a instituição. Em poucos anos esta situação de conforto iria se modificar, porém naquele momento o ganho foi extremamente promissor e o relatório das atividades de 1984, em sua introdução, comemora o fato de que a incorporação à Fundação Nacional Pró-Memória “garante a existência institucional [...] e o pagamento de seu quadro de funcionários”, e que a Cinemateca poderia finalmente “ocupar-se efetivamente do cumprimento de suas funções”³⁰⁵, em vez de preocupar-se prioritariamente com sua subsistência. A incorporação do governo federal, aliado à realização do III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos em Imagens em Movimento e à reintegração da Cinemateca à Fiaf como associado pleno (não mais como arquivo observador), faz de 1984 um ano marcante e de grande impacto no desenvolvimentos das atividades arquivísticas internas.

O quadro de pessoal a ser contratado, apresentado à Fundação Pró-Memória, amplia o número de funcionários existentes e a princípio estabelece uma equipe capaz de realizar as atividades fundamentais da Cinemateca. Para Carlos Roberto de Souza:

A grande novidade [...] era o quadro que teoricamente seria fixo para poder desenvolver os trabalhos, porque não teria que ser despedido no final do projeto. [...]. Em termos institucionais, [...] foi uma coisa extraordinária³⁰⁶.

A nova condição exige uma nova postura: era preciso “readequar o pensamento [...], passar a fazer planos a médio e longo prazo, porque aí dava para pensar em coisas”³⁰⁷.

³⁰⁴ documento Protocolo de Intenções. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, p. 3.

³⁰⁵ Relatório de atividades - exercício de 1984, Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

³⁰⁶ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

³⁰⁷ *Idem, ibidem.*

Além da intensificação das atividades internas, efetivamente a instituição passa a ter uma atuação pública mais expressiva, atendendo a um número maior de pesquisadores (tanto no acervo documental quanto no acervo fílmico), organizando mostras em várias salas de cinema, publicando alguns textos importantes. Dentre as publicações, podemos destacar a série Filmografia Brasileira, em parceria com a Embrafilme, que objetivava relacionar todas as produções cinematográficas nacionais, dividida por períodos, a partir da pesquisa nos filmes e em fontes impressas.

Assim como todos os outros setores, a equipe do Departamento de Preservação e Catalogação cresce com a incorporação ao governo federal e pode contratar novos revisores e catalogadores. A estabilidade da equipe e a pressão das demandas que aumentaram, em consequência do crescimento acelerado do acervo, estimulam uma série de discussões internas sobre os procedimentos estabelecidos para o tratamento técnico. Apesar do crescimento da equipe, a realidade mostra que o número de funcionários era insuficiente para dar conta destas demandas. José Motta, um chefe de espírito democrático e maior incentivador dessas reuniões de avaliação, estimula a equipe a desenvolver um olhar crítico e a propor outras formas de processar o acervo. Embora com maior complexidade, a questão principal a ser resolvida ainda era a mesma: como realizar todas as tarefas necessárias para ter controle sobre os filmes, no menor tempo possível, ou num tempo aceitável. O próprio Motta havia identificado a necessidade de mudanças metodológicas e, junto com Jair Leal Piantino³⁰⁸, Roberto Souto Pereira³⁰⁹ e Elenice de Castro³¹⁰, começa a estudar o fluxo da informação dentro da Cinemateca, com vistas a uma futura informatização. É dentro dessa perspectiva de um olhar crítico sobre as atividades do arquivo que a realização do III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento funciona como um elemento catalisador. Para Carlos Roberto de Souza:

Menos de dez anos após sua ressurreição, a Cinemateca Brasileira via-se obrigada a expor e discutir o sistema de preservação que desenvolvera num difícil e acelerado aprendizado. [...] Maria Rita, em dois volumes [...] descreveu o que deveria ser o departamento de documentação de um arquivo de filmes. José Motta, [...], preparou um volume expondo como era e como operava seu setor, abrindo para críticas os procedimentos adotados³¹¹.

³⁰⁸ Jair Leal Piantino trabalhava na Cinemateca Brasileira desde 1978 no setor de Documentação e, em alguns períodos, no setor de Preservação e Catalogação.

³⁰⁹ Roberto Souto Pereira, formado em administração e especializado em análise de sistemas, foi contratado em 1984 para trabalhar com a catalogação do acervo.

³¹⁰ Elenice de Castro, bibliotecária de formação e, segundo nos declarou, sua ligação com Cinemateca iniciou-se em 1973, quando participou da reorganização do acervo documental, junto com Paulo Emilio, que resultou na transferência dos documentos para o MIS. Ela passou a integrar a equipe da Documentação da Cinemateca a partir de 1978.

³¹¹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 148.

Neste último “volume”, intitulado cinemateca brasileira / departamento de preservação e catalogação de filmes³¹², e que passaremos a chamar de Caderno Técnico para facilitar a fluidez do texto, estavam concentradas as inquietudes, críticas e sugestões da equipe de Preservação e Catalogação e, mais notadamente, o olhar crítico e experiente de José Motta. O Caderno Técnico, constitui-se num retrato detalhado do trabalho de conservação e catalogação da época e, portanto, merece ser examinado mais profundamente.

Dividido em 8 capítulos³¹³, o Caderno Técnico inicia dando um panorama geral das atividades desenvolvidas pelo setor, descreve quais são os documentos de registro utilizados para o controle do acervo e a função específica de cada um desses documentos. Relembremos que nesse momento as questões de conservação, catalogação e de controle de circulação dos filmes estavam sob a responsabilidade do Departamento de Preservação e Catalogação. Além disso, embora o laboratório de restauração desenvolvesse suas atividades de forma independente, a coordenação geral e parte das tarefas de manuseio dos filmes (como preparação dos materiais a serem restaurados e a comparação dos materiais para estabelecer as matrizes de restauração) estavam também sob a responsabilidade do mesmo Departamento. Portanto, o Caderno Técnico redigido para o III Encontro Latino-Americano se referia a todas estas atividades.

O sistema documental descrito nesse Caderno Técnico reproduz os quatro níveis de controle do arquivo que destacamos anteriormente (Capítulo II), o controle administrativo, de conservação, de circulação e da informação. A diferença neste momento é que o sistema estava notadamente mais complexo e tal complexidade é fruto direto da ampliação das responsabilidades do setor. O crescimento acelerado do acervo causou grande impacto no sistema de trabalho e implicava em mais tarefas do que ter um número maior de objetos a serem processados segundo os padrões arquivísticos estabelecidos. O impacto foi sentido sobretudo na necessidade de atender às demandas crescentes e, conseqüentemente, na necessidade de se criarem mecanismos eficientes para o gerenciamento do acervo.

No segundo capítulo, José Motta explica que o Departamento de Preservação e Catalogação “realiza a coleta, avaliação, ordenação de informações, [...] e] procura

³¹² O título está em caixa baixa no original, pois José Carvalho Motta não gostava de usar a letra maiúscula. Praticamente todo o texto está datilografado em letras minúsculas.

³¹³ Os capítulos estão assim intitulados: 1. sistema básico; 2. funções/metast; 3. registros; 4. a ficha de inventário; 5. proposta de indexação e descrição pormenorizada do conteúdo de filmes; 6. princípios de preservação; 7. cuidados com o filme; 8. observações sobre o funcionamento.

facilitar o acesso, o uso e a recuperação³¹⁴ dos filmes do acervo, se valendo de estratégias como a de evitar o uso desnecessário dos filmes, na tentativa de prevenir os desgastes inevitáveis que os equipamentos de reprodução provocavam. A partir disso, lista as atividades do departamento, dividindo-as em seis grandes grupos. Dentre eles, os três primeiros dizem respeito diretamente ao tema desta dissertação:

1. manipulação do acervo:

- controle da circulação; numeração dos materiais incorporados ao acervo; armazenamento dos filmes incorporados; programação dos filmes que serão examinados, classificados, catalogados, revisados, comparados, montados, recuperados, destruídos, etc.
- verificação periódica dos filmes; verificação dos filmes em circulação (difusão interna e externa / processamento interno e externo).
- preparação de originais para recuperação; restauração editorial (comparação / montagem de matrizes de arquivo a partir de materiais diversos de um mesmo filme).
- facilitação do acesso aos filmes do acervo; atendimento às solicitações ligadas a filmes do acervo.
- regularização dos contratos de depósito dos filmes; contato com depositantes para questões de recuperação/uso de filmes

2. conhecimento básico do acervo de filmes brasileiros

- coleta de informações técnicas básicas sobre cada material depositado.
- exame e resumo breve de cada filme [...]

3. conhecimento mínimo do acervo de filmes estrangeiros

- coleta de informações técnicas mínimas sobre cada material depositado
- resumo breve de cada filme. [...]³¹⁵

Os outros itens referem-se mais especificamente ao tratamento do conteúdo dos filmes e das relações do departamento com outros arquivos audiovisuais e os demais setores da entidade.

Como vimos no capítulo anterior desta dissertação, cada uma destas atividades gerava documentos de registros das informações – fossem elas técnicas ou administrativas – e, segundo descreve o texto, para esse fim eram utilizados dezenove documentos (fichas, cadernos, livros de controle). Alguns destes documentos já foram citados nessa dissertação e estavam em uso desde 1979; outros surgiram em algum momento entre 1978 e 1984. Os documentos utilizados para o registro das informações técnicas (de classificação de material, análise do estado de conservação e registro dos tratamentos aplicados) são os mesmos que abordados anteriormente: a Ficha de Inventário, o Livro de Inventário, o Livro de Tombo, a Ficha de Informação Técnica do filme, a Ficha Relacionadora (ou Ficha Básica), a Ficha de Revisão e os Rótulos padronizados para identificação frontal e lateral das latas. Para a descrição de conteúdo e a transcrição dos créditos do filme também já estavam em uso a Ficha Básica³¹⁶ de

³¹⁴ José Carvalho Motta. (Caderno Técnico) cinemateca brasileira/departamento de preservação e catalogação, 1984, p. 5.

³¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 5.

³¹⁶ Ver Doc. 08 – Anexo II.

conteúdo e Ficha Filmográfica³¹⁷ (esta última em dois formatos: um para filmes de ficção e outro para filmes de não-ficção), sendo que a Ficha Básica de conteúdo se concentrava nos dados mínimos de identificação da obra e a Ficha Filmográfica, além anotar os créditos do filmes, continha uma descrição do enredo, feita “rolo a rolo”. Algumas destas fichas, notadamente as de tratamento do conteúdo, ainda eram aquelas de “cartão colorido”, as “fichas traduzidas” da cinemateca alemã. Como afirmamos, o impacto do crescimento do acervo se fez notar mais significativamente na administração das demandas e tal preocupação se revela pelo número de novos documentos ou formulários que são criados para esse fim. Na relação descrita por José Motta, coerentemente com a nova circunstância, verifica-se que os novos documentos foram formulados especificamente para o controle de circulação dos filmes e o atendimento aos usuários do acervo. Desta forma, foram implantados o Caderno de Entrada de filmes³¹⁸ e o Caderno de Saída de filmes³¹⁹ que registravam as informações essenciais dos filmes que chegavam ou saíam do depósito (data de chegada ou saída, origem ou destinatário, número do material, número de rolos, bitola, título e tipo de material). Na saída de cada material, era emitida uma Autorização de Movimentação³²⁰ que informava a finalidade da movimentação, onde e quando o material seria utilizado e por solicitação de quem (por exemplo: um negativo original retirado para copiagem na Lider Cinelaboratórios por solicitação do depositante). A emissão da Autorização de Movimentação implicava que o responsável pelo acervo havia selecionado o material mais adequado do título solicitado, para a finalidade em questão (ou o material passível de uso por suas condições técnicas) e que seu uso já estava autorizado pelo detentor dos direitos patrimoniais. Teoricamente este detentor de patrimoniais possuía um Contrato de Depósito³²¹ assinado com a Cinemateca, regulamentando a permanência do filme no acervo, e este documento estava arquivado num dossiê específico deste depositante. Com o crescimento do número de solicitações (externas e internas), cresce também a quantidade de filmes a serem revisados e/ou preparados e, para organizar quais filmes precisavam ser liberados a cada dia, foi criado o Caderno de Programação de Saída³²², uma espécie de agenda que listava, dia a dia, todos os materiais que deveriam estar prontos para serem retirados, na data compromissada. Como os equipamentos para visionamento dos filmes eram compartilhados entre os funcionários (para fazer a

³¹⁷ Ver Doc. 09 – Anexo II.

³¹⁸ Ver Doc. 10 – Anexo II.

³¹⁹ Ver Doc. 11 – Anexo II.

³²⁰ Ver Doc. 12 – Anexo II.

³²¹ A formalização de um Contrato de Depósito se dá a partir de 1978.

³²² Ver Doc. 13 – Anexo II.

descrição de conteúdo de filme, por exemplo) e os consulentes que desejavam assistir aos filmes, foi estabelecido um formulário intitulado Registro de uso de equipamento³²³ que essencialmente organizava a ocupação dos equipamentos – data, horário e operador – para que não houvesse conflito entre os trabalhos internos e o atendimento aos usuários.

Em consequência do trabalho continuado de análise técnica do estado de conservação, e do crescimento da demanda que obrigava o visionamento e/ou a revisão de um número maior de filmes, também se identificava um maior número de rolos em estado de deterioração tão avançado que era preciso descartá-los. Da mesma forma, o funcionamento ininterrupto do Laboratório de Restauração, duplicando os materiais em processo de deterioração, e a necessidade de encontrar espaço de guarda para as novas incorporações, obrigava o descarte quase sistemático de partes de rolos ou rolos inteiros. Esta operação era documentada através da Ficha de Destruição de filmes³²⁴ que, além de identificar o material e a(s) parte(s) do filme que seriam descartadas, listava quatro opções de justificativa para o descarte:

- (1) Material irrecuperável
- (2) Restauração de montagem
- (3) Material foi duplicado
- (4) Restos de material não relevante³²⁵

Donde podemos deduzir que estes eram os motivos mais comuns para o descarte dos filmes, confirmando as circunstâncias que descrevemos acima.

Sobre o assunto “descarte”, cabe aqui um pequeno parêntese. Para um arquivo cujo objetivo é preservar os filmes e que mantém a tradição de “receber tudo”, o descarte é uma operação complicada – até psicologicamente complicada – e só acontece quando é absolutamente inevitável. O descarte só vai de fato acontecer quando o material está tão deteriorado que, além de ser irrecuperável, coloca em risco a estabilidade físico/química dos outros rolos do depósito, pela contaminação causada pelo ácido acético ou ácido nítrico exalado. Ou ainda quando se está seguro de que a obra está devidamente preservada em outro suporte e que o material que se está descartando não fará falta para a preservação dessa obra. Os filmes em base de nitrato, por exemplo, ainda que fossem duplicados em películas de acetato, se estivessem razoavelmente conservados, eram mantidos no acervo (como o são até hoje). A Cinemateca Brasileira nunca se sentiu segura para seguir a sugestão de Lucilla

³²³ Ver Doc. 14 – Anexo II.

³²⁴ Ver Doc. 15 – Anexo II.

³²⁵ José Carvalho Motta, *op. cit.*, 1984, sem numeração de página nesta parte do documento.

Bernardet, quando do seminário interno de 1973, de se guardarem apenas uma cópia e as matrizes de cada título, descartando os demais materiais de um mesmo título, para tornar o arquivo “mais leve e mais ágil”.

Ainda resta comentar um último documento implantado: o Mapa de Ocupação³²⁶. Especificamente criado para não se perder o controle dos filmes dentro dos depósitos – o que era (é) fácil de acontecer com uma movimentação intensa –, fazia-se o mapa da localização física de cada filme, indicando o número do depósito, estante, prateleira e pilha do material (posição topográfica) no Mapa de Ocupação. Esse formulário, apelidado na época de ficha-pilha porque cada folha correspondia a uma pilha de filmes, registrava um a um os rolos de cada pilha, prateleira por prateleira, estante por estante. Vale lembrar que o Mapa de Ocupação na verdade foi a evolução, ou a formalização, de um procedimento que existiu anteriormente de forma mais “amadora”. Em 1979, quando a organização do acervo estava dando seus primeiros passos, José Motta cortava folhas de papel sulfite em pequenos retângulos, onde anotava a posição topográfica de cada filme e algumas características técnicas para diferenciá-los, e os ordenava em dois pequenos gaveteiros de madeira: um ordenado por número de tombo e outro por ordem alfabética. O esforço de José Motta de mapear o acervo desde o começo se justifica por vários motivos. Além de obviamente cumprir a função de controlar a posição topográfica de cada filme, o Mapa de Ocupação indicava, por exemplo, se um espaço vago na estante poderia ser ocupado por um novo material ou se, ao contrário, precisava ser preservado pois era o “endereço” de um filme que saíra e voltaria.

Retomando a afirmação que fizemos antes, de que o sistema de trabalho ganhava complexidade por causa do crescimento da demanda de acesso aos filmes do acervo, o que se observa é que praticamente todos os “novos documentos” foram criados para facilitar o gerenciamento do setor. São essencialmente documentos que organizam as tarefas do dia-a-dia, controlam a circulação e a localização dos filmes, regularizam o acesso aos filmes e administram o uso de equipamentos. Relembrando: em 1979, quando houve a primeira revisão da metodologia proposta pelo Fichamento Padrão para Classificação de Material Cinematográfico, o principal problema a ser enfrentado era o desconhecimento do acervo e, portanto, para acelerar o processo, foi criada a Ficha de Inventário. Agora, em 1984, o contexto é de uma instituição que viveu um crescimento acelerado de seu acervo, que aprofundou os processos arquivísticos,

³²⁶ Ver Doc. 16 – Anexo II.

que se abriu para a consulta pública aos documentos fílmicos e não fílmicos, que inaugurou uma sala de cinema e passou a contar com um depósito climatizado. A Cinemateca ganhou credibilidade e visibilidade pública e, conseqüentemente, teve um acréscimo significativo da demanda. Nestas circunstâncias, o principal problema do Departamento de Preservação e Catalogação, em 1984, passou a ser o de manter o controle físico sobre os objetos do acervo, que circulavam com mais frequência e em maior quantidade. Aliás, vale lembrar que a necessidade de se manter o controle estrito sobre cada objeto do arquivo, assim como sobre o conhecimento de cada obra, foi uma lição que esta geração de 1975 aprendeu quando se deparou com um acervo desordenado e não-identificado, e que exigiu enorme esforço de organização.

Porém, além de chamar atenção sobre o impacto provocado pelo crescimento da demanda, dois outros pontos nos parecem importantes de serem destacados: a função estratégica do Departamento de Preservação e Catalogação dentro da Cinemateca; e a importância da integração entre as atividades de conservação, de catalogação e de gestão do acervo. Sobre o primeiro ponto, nos parece que o detalhamento da metodologia em uso neste período deixa mais que evidente a função estratégica do setor, pois qualquer tipo acesso aos filmes – interno ou externo – só seria possível a partir do momento em que estes estivessem devidamente identificados (conteúdo), classificados (tipo de material), analisados (estado e conservação) e fossem avaliadas suas condições de acesso de acordo com a finalidade do uso. Este acesso dependia ainda da capacidade da equipe de revisar/preparar os filmes (para projeção, restauração, consulta interna, etc.), registrar nas devidas fichas as informações técnicas e de conteúdo e controlar a circulação de cada material. A equipe em questão, incluídos os novos funcionários que a Pró-Memória permitira contratar, contava com cerca de sete ou oito pessoas, para cuidar de aproximadamente de 30 mil rolos de película³²⁷. Esta desproporção entre o tamanho da equipe e o volume da tarefa a ser realizada certamente foi um dos fatores que impulsionaram a série de reuniões ocorridas para discussão da metodologia de trabalho, tão logo a equipe conquistou a estabilidade funcional. Isso nos leva ao segundo ponto: a importância da integração entre as atividades da catalogação, da conservação e do gerenciamento dos serviços³²⁸. Compreendendo a catalogação como o tratamento da informação, a conservação como o tratamento do objeto, e a gestão do acervo como a administração dos trabalhos cotidianos, nos parece evidente

³²⁷ José Carvalho Motta, *op. cit.*, 1984, p. 8.9.

³²⁸ Embora tudo fosse feito dentro do mesmo Departamento, eram atividades diferentes que requeriam procedimentos específicos.

que esse três níveis de atividades são complementares e interdependentes. E, ainda, na medida em que a demanda exigia maior eficiência no trato com o acervo, o trabalho conjunto destas três atividades era um dos fatores que permitiriam à conservação desempenhar suas atividades com maior eficácia. Conceitualmente, ou idealmente, o fluxo do trabalho/informação era o seguinte: a conservação manipulava os objetos do acervo, levantava as informações técnicas e as registrava nas devidas fichas; a catalogação identificava o objeto enquanto obra (título, diretor, etc.), identificava a qual título pertenciam os materiais examinados e organizava os documentos (de conteúdo, de classificação dos materiais, de análise do estado de conservação, de circulação, etc.). A organização destes dados facilitava o acesso às informações que davam suporte ao planejamento dos trabalhos e às avaliações de acesso ao material. Portanto, para o funcionamento do setor, estas informações eram fundamentais para se decidir se uma cópia poderia ser projetada, se seria preciso um trabalho de revisão mais demorado, qual filme precisava ser colocado numa lista de restauração, se o filme solicitado estava disponível ou estava fora do arquivo por conta de uma requisição anterior, qual era o material mais indicado para o uso solicitado (consulta em moviola, projeção, duplicação para vídeo, etc.), se a equipe teria tempo de preparar um número “x” de filmes e assim por diante. No caminho inverso, os dados recolhidos na manipulação dos materiais alimentavam e mantinham atualizadas as fichas, cadernos de controle, livros de registros. Uma vez que a maioria das decisões de conservação era tomada a partir da análise das informações contidas nestes documentos, tão mais acertadas estariam estas decisões quanto mais precisas e organizadas (e acessíveis) estivessem as informações. O que nos remete ao ímpeto de José Motta em estudar o fluxo da informação dentro da Cinemateca, que comentamos anteriormente, pois o funcionamento do setor dependia completamente deste fluxo.

Embora aparentemente todos os procedimentos do Departamento de Preservação e Catalogação estivessem controlados, a realidade se mostrava maior, ou mais complexa do que a teoria. Logo nas primeiras páginas do Caderno Técnico, José Motta afirma que o departamento “esforça-se para que [as metas/objetivos] sejam compatíveis com os recursos e pessoal disponível”³²⁹. Na verdade, 15 mil rolos (metade do acervo) ainda não tinham sido processados arquivisticamente e boa parte deste material não incorporado era herança dos períodos anteriores a 1984. Os anos de descontinuidade da equipe, de crescimento acelerado do acervo, aliado às restrições

³²⁹ José Carvalho Motta, *op. cit.*, 1984, p. 5.

orçamentárias, tinham deixado suas marcas e José Motta expressa algumas delas na última parte do Caderno Técnico, intitulado “Observações sobre o funcionamento”. Este último capítulo nos oferece um olhar crítico sobre a metodologia e as condições de trabalho em 1984, e desenha um quadro menos idealizado da atividade de conservação da Cinemateca daquele momento. O primeiro assunto abordado é a questão dos espaços, quando afirma que:

Todo espaço está tomado por filmes, por equipamentos, por pessoas trabalhando com filmes. [...] O fluxo de filmes é difícil, tanto nos espaços de armazenamento quanto nos espaços de trabalho, e o emperramento na circulação dos filmes acaba provocando efeitos desastrosos no funcionamento geral do arquivo. Quando só é possível “amontoar” filmes e não “guardá-los”, esse “amontoar” acaba se transformando numa força desestabilizadora por excelência que impele a transgressões e abandonos de normas e torna o manuseio de filmes de uma operação corriqueira num espetáculo fatigante³³⁰,

e questiona, sem realmente defender a idéia, se a Cinemateca – “mãe-generosa-recebedora-de-todos-os-filmes” – não deveria “quebrar o tabu”³³¹ e passar a selecionar o que aceita para depósito no acervo³³².

Sobre o processo de trabalho, como a equipe não dá conta de realizar todas as tarefas em um circuito ideal de tratamento do acervo, José Motta explicita a estratégia utilizada para cada etapa. Desta forma, o inventariamento (preenchimento de FI) era feito dos cinejornais e documentários brasileiros dos anos 40; a catalogação de conteúdo (preenchimento das Fichas Filmográficas) concentrava-se nos filmes brasileiros que possuíam cópias (excetuando os cinejornais, priorizados na incorporação, quando se preenchiam as FI); o preenchimento das Fichas Básicas de conteúdo priorizava as longas-metragens brasileiros com cópias passíveis de consulta. Ou seja, foi preciso determinar um escalonamento de trabalho para cumprir, na medida do possível, as prioridades de conhecimento do acervo que haviam sido definidas desde 1977 (silenciosos, longas e cinejornais – todos nacionais), onde cada etapa do processo de trabalho se aprofundava em uma das categorias. Ainda assim, o autor adverte que “o objetivo aqui é o fichamento superficial, num prazo relativamente curto” e que, portanto, “não há rigor neste trabalho, somente pressa em facilitar o amplo acesso aos filmes do acervo”³³³. Priorizar o aprofundamento de determinada parcela do acervo e, dentro deste universo, eleger uma metodologia que oferecesse respostas rápidas com vistas a permitir o acesso trazem resultados práticos na forma de um catálogo de filmes

³³⁰ *Idem, ibidem*, p. 8.2.

³³¹ *Idem, ibidem*, p. 8.3.

³³² Apenas a título de informação, a Cinemateca Brasileira criou oficialmente, em 2009, sua primeira Comissão de Aquisição e Descarte.

³³³ José Carvalho Motta, *op. cit.*, p. 8.4.

liberados para difusão, que foi finalizado ainda em 1984. No entanto, mesmo trabalhando com um “fichamento superficial”, precisou de um tempo considerável para ser concluído. De acordo com o Caderno Técnico, o fichamento básico dos filmes de difusão, ou filmes em condições técnicas de serem projetados e que possuíam matriz preservada no arquivo, com aproximadamente de 300 títulos, tomou cerca de 6 meses de trabalho.

Sobre a preparação de materiais para restauração, José Motta identificava a atividade como um ponto de estrangulamento, por se tratar de um serviço minucioso (e lento) pela própria dificuldade em dar tratamento aos materiais em estágio avançado de deterioração e especialmente pela necessidade de se compararem vários materiais a fim de estabelecer a(s) melhor(es) matriz(es) de restauração, ou a composição de partes de diferentes materiais para “montar” uma matriz passível de restauro. Sobre esse ponto em particular, afirma ainda que:

avaliar a qualidade de diferentes materiais de um mesmo filme [...] exige conhecimentos técnicos que ainda não foram absorvidos de modo substancial pelos operadores da Cinemateca³³⁴.

Acrescenta-se a isso o problema do custo do filme virgem “sempre escasso e, quando existe, nem sempre é o apropriado”³³⁵ para o serviço que o título exige. Diante das limitações, José Motta afirma que o arquivo optou por se concentrar na recuperação de longas-metragens brasileiros, mas que “apesar da boa vontade geral [...], vários longas estão com suas restaurações ou recuperações penduradas por falta de condições para um trabalho sistemático”³³⁶. O autor cita ainda que, a partir das informações técnicas existentes, constituiu-se uma lista de prioridades de restauração com cerca de cem títulos de longas-metragens brasileiros, porém não havia previsão para o término desse trabalho.

Quanto à revisão de filmes para projeção, os problemas são de outra ordem: falta ou irregularidade nos suprimentos de materiais como latas, carretéis, solventes de limpeza manual, a inexistência de um equipamento para lavagem dos filmes, a “inviabilidade, até o momento, de uma programação equilibrada e antecipada dos filmes a preparar”³³⁷, etc. Todos estes pequenos detalhes são fatores que, somados, imprimiam a esta linha de trabalho um constante emperramento ou, nas palavras de Motta, “impede[iam] o estabelecimento de uma rotina de revisão confortável”, e geravam, com

³³⁴ *Idem, ibidem*, p. 8.4.

³³⁵ *Idem, ibidem*, p. 8.5.

³³⁶ *Idem, ibidem*, p. 8.5.

³³⁷ *Idem, ibidem*, p. 8.6. As demais citações deste parágrafo referem-se à mesma fonte.

alguma frequência, circunstâncias em que a equipe se via obrigada a ignorar os consertos dos defeitos mais superficiais para se concentrar nos reparos dos danos físicos que representavam maior risco ao material, a fim de cumprir os prazos compromissados. Ainda, entre as observações sobre esta atividade, há uma que José Motta identifica como um “fator de desorientação para os operadores”, que se referia à decisão sobre a liberação, ou não, de uma cópia classificada como de preservação ou cópia de arquivo. No caso dessas cópias, a circulação era restrita e avaliar se a cópia em questão poderia ser liberada, e em quais circunstâncias se justificava o risco de uma projeção, era a pergunta constante, de difícil resposta e que “às vezes se constitui num exercício desgastante”. No entanto, ressalta que são justamente essas solicitações, e a ponderação sobre o uso dessas cópias que propiciavam “uma vigilância permanente sobre uma porção preciosa do acervo”, fator este que ganhava maior relevância dentro de um contexto em que a salvaguarda dos materiais por tempo museológico não estava assegurada.

A compreensão de que o acesso aos filmes pode ser um auxiliar da conservação é colocada quando o autor fala sobre a consulta interna ao acervo e afirma que:

dentro da nossa precária estrutura, o interesse de um ou outro cineasta ou pesquisador tem nos levado a recuperações valiosas no limbo do acervo que talvez não ocorressem ou ocorressem tardiamente se nos deixássemos guiar apenas por nossos programas internos³³⁸.

Sendo assim, nota-se que há um esforço em facilitar o acesso apesar das dificuldades do uso do equipamento, da falta de informações sobre uma parcela significativa do acervo e da necessidade de se priorizarem as consultas que dispõem de um tempo tal que permita a pesquisa nas “zonas obscuras do acervo”³³⁹. O que José Motta chama de “zonas obscuras” é o conjunto de filmes ainda não incorporado ou, lembremos, cerca de 50% de um total estimado de 30 mil rolos.

1. O estudo do fluxo da informação gera mudanças metodológicas

Da análise feita acima, podemos perceber que, por mais que a equipe se esforçasse, um sistema de trabalho que precisava de dezenove documentos para funcionar era pesado demais. Era preciso simplificar o processo e, como dissemos, José Motta, Roberto Souto, Jair Leal Piantino e Elenice de Castro vão desenvolver o estudo

³³⁸ *Idem, ibidem*, p. 8.7.

³³⁹ *Idem, ibidem*, p. 8.7.

do fluxo da informação com o objetivo de informatizar a instituição. Importante lembrar que com a incorporação à Fundação Pró-Memória que trazia a garantia de continuidade dos trabalhos, foi criada a possibilidade de se pensar em projetos como esse, com aplicação a longo prazo. Durante um ano inteiro – entre 1984 e 1985 – foi realizada uma infinidade de reuniões para estudar os processos de trabalho, definir qual informação deveria ser colhida em qual momento, quando e como tornar essas informações acessíveis, como deveriam ser os documentos de registro, etc. Vários funcionários, dos diversos departamentos, foram convidados a participar (e participaram) das discussões que levantavam uma série de questionamentos e impeliam o grupo a uma análise profunda de cada etapa do método de trabalho existente. Mais do que analisar, o objetivo das discussões era formular um novo método de trabalho, orgânico e integrador, das atividades da Cinemateca, e que atendesse as demandas da instituição no futuro próximo e a longo prazo. Um dos primeiros resultados destas discussões foi a definição um novo desenho para os documentos de trabalho. Para Carlos Roberto de Souza “o grande trabalho do Roberto [Souto] foi a definição dos papéis todos, [...] dos formulários de recolhimento de informação e, aí, já com essa coisa de definição de campos de informação para o computador”³⁴⁰.

Os documentos redesenhados eram testados, criticados e novamente discutidos nas reuniões de trabalho. Para a conservação, os novos documentos vêm responder as expectativas de agilizar e simplificar o processamento arquivístico do acervo. A primeira mudança estrutural foi a criação do Boletim de Entrada³⁴¹, um documento criado especificamente para otimizar a incorporação dos novos filmes ao acervo. As discussões de fluxo confirmavam a avaliação de José Motta de que a Ficha de Inventário era morosa demais para aquele momento do arquivo e o processo de incorporação deveria ser rápido, porque dependia dele a “existência” do filme no acervo, e de todo o resto do circuito de acesso e controle do material. Provavelmente, entre outras coisas, a chegada em massa dos filmes oriundos da Lider Cinelaboratórios tinha evidenciado essa questão. Sendo assim, para o desenho do Boletim de Entrada foram elencadas as informações mínimas, essenciais, que deveriam ser recolhidas no momento da chegada do material: título da obra (recolhido ou atribuído), número de latas, número de rolos (é comum mais de um rolo numa mesma lata), bitola, tipo de material (anotado em código: **COZ**, **NOX**, **DNY**, etc.), com um número de entrada atribuído ao material através deste documento. Outras informações de cunho

³⁴⁰ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

³⁴¹ Ver Doc. 17 – Anexo II.

administrativo também deveriam ser anotadas no mesmo documento, tais como origem do material, nome do depositante, forma de incorporação (depósito, prestação de serviço, atendimento, etc.) e a finalidade da vinda do material para o arquivo (armazenamento, projeção, restauração, etc.). Cada folha de Boletim de Entrada recebia um número arábico e sequencial de cinco dígitos, e cada material anotado nesta página recebia um complemento de dois dígitos. Neste sistema, o primeiro filmes incorporado, grafado na primeira linha, recebia o número **00001-01**; o segundo filmes anotado neste mesmo Boletim de Entrada, recebia o **00001-02**; e assim por diante. O limite de filmes registrados em um mesmo Boletim de Entrada era o espaço físico para escrever. A regra era usar um número para cada folha de Boletim de Entrada³⁴² e mudar de folha quando mudava o depositante – era importante manter o conjunto de materiais de um mesmo “dono”.

Abaixo reproduzimos um exemplo de Boletim de Entrada, preenchido com informações fictícias, porém seguindo os padrões da época:

código do depositante:	0088					nº 00045
Origem:	Porto Alegre - RS					Recebido em: 20 / 06 / 1985
Depositante / Remetente:	Cinematográfica Gaúcha					
Forma de incorporação:	Depósito					
Finalidade:	Armazenamento					
	Titulo	Latas	Rolos	Bitola	Material	Número
	O Homem dos pampas	10	10	35	NOX	01
	O Homem dos pampas	10	10	35	NOY	02
	O Homem dos pampas	5	5	35	COZ	03
	O Homem dos pampas	2	3	16	COZ	04
observações:	boletim emitido					
	em: 15 / 10 / 1985					
	<p style="text-align: center;"><u>Francisco</u> assinatura</p>					

³⁴² Os primeiros Boletins de Entrada foram preenchidos tomando como regra apenas o depositante, mantendo o número principal (a primeira sequência de cinco dígitos) por várias folhas. Mas logo se percebeu que isso causaria confusão e se adotou a regra de um número diferente para cada folha.

As demais informações que tinham campos específicos na FI foram transferidas para outro documento batizado Ficha Básica³⁴³ que, apesar de ter o mesmo nome de uma ficha existente no sistema anterior, era completamente diferente. A nova Ficha Básica reunia a antiga Ficha Básica de informações técnicas e a antiga Ficha Básica de conteúdo. Além disso, novos campos de descrição técnica aprofundavam o conhecimento do material e abriam a possibilidade de registrar dados específicos para os suportes de gravação magnética – as fitas de vídeo que começaram a chegar timidamente ao acervo.

Discutiremos a nova Ficha Básica um pouco mais adiante. No momento, o que queremos destacar é a mudança de postura quanto à incorporação dos novos materiais ao acervo com a criação do Boletim de Entrada. Em primeiro lugar, ela demonstra a compreensão do processo histórico da instituição, quando se verificou um crescimento acelerado do acervo cada vez que se divulgava uma nova conquista. Foi o que aconteceu com a divulgação da instalação do laboratório de restauração em 1977 e foi também o que aconteceu com a inauguração do arquivo climatizado em 1981 e, mais uma vez, com a incorporação à Pró-Memória. Tudo indicava que esse ciclo se repetiria sazonalmente no futuro. Além disso, como já citamos, havia um passivo de cerca de 15 mil rolos de filmes ainda sem registro, o que era uma situação insustentável para qualquer arquivo audiovisual. Portanto, era urgente que se encontrasse um caminho de agilização no momento da incorporação dos materiais. Em segundo lugar, e o que nos parece o ponto mais importante, o grupo compreendeu que para se ter controle sobre um filme (não importando o suporte) na coleção era suficiente um número bem reduzido de informações – apenas as que citamos acima – e dividiu o processo de conhecimento dos materiais em duas etapas: na primeira, preenchia-se o Boletim de Entrada com dados mínimos; e, na segunda, confeccionava-se a Ficha Básica aprofundando as informações sobre o estado de conservação e conteúdo do material.

A julgar pelos números apresentados nos relatórios de atividades, essa decisão não vai representar grandes ganhos de produtividade nos primeiros anos de sua implantação. No entanto, foram anos onde muitos acontecimentos interferiram no andamento dos trabalhos, como veremos adiante. Entretanto, como a incorporação ainda hoje é feita através do Boletim de Entrada e a análise do estado de conservação ainda é feita numa ficha semelhante à Ficha Básica, consideramos que podemos tomar como referência comparativa o cálculo de produtividade que a Cinemateca pratica atualmente

³⁴³ Ver Doc. 18 – Anexo II.

ao planejar seus trabalhos. O que se verificou com os anos é que um técnico treinado é capaz de incorporar cerca de 20 rolos de filme, em um período de quatro horas, ao preencher o Boletim de Entrada; e que é capaz de analisar o estado de conservação, preenchendo a Ficha Básica, de cerca de 5 rolos de filmes no mesmo período³⁴⁴. Onde podemos inferir que a velocidade de incorporação de materiais ao acervo possivelmente quadruplicaria com o redesenho dos documentos de trabalho caso as circunstâncias históricas assim tivessem permitido. Independentemente de nos valermos das referências numéricas atuais para avaliar um procedimento do passado, só o fato de um método de trabalho que foi definido em 1984 ainda estar em vigor em 2009, já demonstra o acerto da decisão daquele momento. O que significa dizer que a avaliação da época estava correta e a criação do Boletim de Entrada respondeu à demanda de agilizar o processo de incorporação dos novos materiais depositados no acervo.

Quanto à nova Ficha Básica, esta nasceu em um formato visualmente cheio de campos a serem preenchidos, que deixava clara a intenção de informatizar o arquivo. Nesta Ficha Básica, os campos com informações administrativas e de caracterização dos materiais seguiam mais ou menos o mesmo padrão da FI que a precedeu. As novidades eram duas: um campo para sistema, que teoricamente serviria para indicar o sistema de gravação da fita de vídeo (NTSC, PAL-M, etc.), mas que teve pouca efetividade porque o desenvolvimento rápido dos suportes de gravação magnética implicou muitas outras variáveis, além do sistema de gravação; e o campo de versão que foi desmembrado em quatro subcampos, onde eram indicadas a língua usada nos créditos, diálogos, intertítulos e legendas. No verso dessa ficha, ficavam os campos destinados à descrição de conteúdo e transcrição de letreiros; e outras classificações como longa/curta-metragem, ficção/não-ficção, etc. O Manual de Preenchimento³⁴⁵ desta ficha, a define da seguinte forma:

a Ficha Básica pode ser considerado o documento gerador da quase totalidade das informações que o alimenta [o Sistema de Catalogação]. Decisões quanto à preservação, descrição de conteúdo e indexação de assuntos, serão tomadas a partir dos dados nela coletados e será ela que fornecerá os elementos para que o Sistema de Catalogação, em todas as suas etapas, incida sobre um determinado material depositado³⁴⁶.

Ao contrário do Boletim de Entrada, que se perpetuou como documento de incorporação para qualquer tipo de suporte da obra cinematográfica (filmes, vídeos,

³⁴⁴ Esta afirmação está baseada em nossa experiência na Coordenação do setor de Preservação da Cinemateca Brasileira, de 2001 até 2008.

³⁴⁵ Manual de Preenchimento, documento datilografado, sem assinatura mas possivelmente de autoria de Roberto Souto Pereira, ainda não catalogado pelo setor de Documentação. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

³⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 1.

DVD, etc.), a Ficha Básica sedimentou-se como o principal documento de registro das condições de conservação apenas do suporte fílmico. E, para este fim, mostrou-se consistente o suficiente para permanecer em uso, com poucas mudanças, até os dias de hoje. A principal novidade desta ficha estava no quadro criado para qualificar o nível de comprometimentos dos problemas de conservação que eram encontrados em cada rolo de filme. Reproduzimos este quadro abaixo para detalharmos a análise logo em seguida.

ROLO	M/D	NE	P	RS	RE	S	H	D	E (%)		GRAU TEC.	PROJ.
<i>1</i>	<i>~40m</i>	<i>5</i>	<i>0</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>0</i>	<i>0,75</i>		<i>3D</i>	<i>não</i>

IMAGEM

fotogramas com hidrólise seca – imagem danificada – somente no início e no final do rolo/ ferrugem / esmaecimentos / ressecamento do suporte / riscos leves e contínuos na emulsão e em maior quantidade no suporte / abaulamento

SOM

Os códigos utilizados na primeira linha são os seguintes: **ROLO**: o número do rolo (ou parte) que está sendo examinado (rolo 1 de um total de 5, por exemplo); **M/D**: metragem ou duração do rolo, medidos com uma régua padrão³⁴⁷; **NE** = número de **emendas não originais**; **P**: defeito de perfuração; **RS**: riscos no suporte; **RE**: riscos na emulsão; **S**: sulfuração; **H**: hidrólise do suporte de nitrato; **D**: desplastificação do suporte de acetato; **E**: porcentual de encolhimento; **GRAU TÉCN.**: Grau técnico, conforme tabela já comentada; **PROJ.**: projetável ou não projetável. Utilizava-se uma linha para cada rolo de um mesmo material, e uma ficha para cada material. Nos dois campos abaixo da tabela, o operador descrevia com mais detalhes os problemas de conservação que indicara na tabela, e outros mais que não possuíam campo específico de classificação.

As duas inovações da Ficha Básica estão justamente nestes campos. Primeiro, a tabela oferece uma visão rápida, para o técnico treinado, do estado de conservação do filme e das possibilidades de uso deste material. Em segundo lugar, é a primeira vez que se cria uma escala para definir a intensidade do defeito encontrado, onde **0** significava a ausência, como dissemos; **1** a presença suave do problema; **2** a presença acentuada; e **3** o defeito em questão comprometia a leitura da obra ou o uso do material³⁴⁸. Muito

³⁴⁷ A régua utilizada até hoje (2009) na Cinemateca Brasileira foi criada na própria instituição, em 1978.

³⁴⁸ Os campos em que se utilizava a escala de 0 a 3 são: **P**, **RS**, **RE**, **S**, **H** e **D**

provavelmente, essa iniciativa foi inspirada nos textos que Calil trouxe da Europa em 1977, pois, lembremos, a cinemateca alemã adotava uma escala de 0 a 5 para classificar o grau de deterioração do filmes de nitrato. Independentemente da inspiração, é a primeira vez que a Cinemateca adotava esse tipo de solução e isso não nos parece aleatório. Esse tipo de classificação e a tabela que resume em números os defeitos encontrados, permitindo uma leitura rápida, são adotados justamente no momento em que a questão principal do arquivo é agilizar os procedimentos arquivísticos. Ainda, além de agilizar o processo de avaliação (e por conseguinte, das decisões de conservação), transformava as informações descritivas em dados quantificáveis, ou passíveis de serem absorvidos numa eventual informatização. A nova Ficha Básica e o Boletim de Entrada são exemplos concretos que resultaram das discussões de fluxo da informação, que efetivamente cumpriram seus objetivos.

O Livro de Inventário anota sua última entrada em janeiro de 1985, quando o Boletim de Entrada e a Ficha Básica são implantadas definitivamente. Talvez pela simpatia de dona Carmencita, ou pela coincidência do lote ter sido depositado justamente naquela época, os primeiros filmes a serem processados com os novos formulários foi de “um interessante conjunto de filmes amadores familiares, retratando a vida de uma família da burguesia paulistana do início da década de 20 até meados da década de 50”³⁴⁹. Esse lote foi trazido em mãos por dona Carmencita da Silveira Jullien, uma senhora com idade próxima aos 70 anos, que veio depositar os filmes que retratavam parte da sua própria vida na expectativa de que a Cinemateca telecinasse os filmezinhas para que ela pudesse assisti-los – o que, aliás, foi feito. Uma curiosidade deste lote é que, além das imagens serem muito bonitas e bem fotografadas, segundo relatou dona Carmencita na ocasião, quem normalmente filmava as cenas era sua mãe, dona Carmem, que, a julgar pela qualidade destes filmes, tinha boa intuição cinematográfica. Outra curiosidade é o filme do batismo da própria Carmencita, que foi produzido pela São Paulo Natural Film Rossi & Comp.³⁵⁰ e é uma peça completa, com letreiros iniciais e finais, e com fotografia e montagem profissional.

De certa forma, estes dois documentos – o Boletim de Entrada e a Ficha Básica (nova) – avalizam a competência com que foi desenvolvido esse processo de redesenhar o conjunto de fichas a partir do estudo de fluxo da informação, pois ambos perpetuaram-se como formulários de coleta de informação dentro da instituição, apesar

³⁴⁹ Relatório de atividades – exercício de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

³⁵⁰ Segundo os créditos do filme, transcritos na Ficha Básica número 0001-22, arquivada nos fichários correntes do setor de Preservação da Cinemateca Brasileira.

das enormes mudanças que a Cinemateca vai passar nas décadas seguintes. Segundo Carlos Roberto de Souza, estes estudos realizados na Cinemateca, com vistas a informatização da instituição, foram relatados por Roberto Souto em um artigo intitulado Arquivo de filmes: preparação para automação e criação de uma base de dados nacional, publicado na revista Arquivo & Administração, em 1986³⁵¹. Esse artigo foi citado numa publicação eletrônica, em 2007 e, ao se referir à experiência de automação da Cinemateca Brasileira, define o trabalho como:

um grande avanço na preocupação de se determinar os requisitos funcionais e os não-funcionais e, principalmente, com a sistematização do uso, produção e destinação da documentação antes que seja transposta para um sistema automatizado³⁵².

A nosso ver, a eficiência das soluções encontradas foi uma consequência do diagnóstico bem elaborado, que soube aproveitar a experiência histórica da instituição e que compreendeu a importância de chamar às discussões os operadores do arquivo, aqueles que consultavam e preenchiam os documentos e que manipulavam os objetos do acervo diariamente. Em outras palavras, aqueles que detinham o aprendizado da prática do cotidiano.

Como já afirmamos, as discussões se estenderam por cerca de um ano, entre 1984 e 1985 e, no meio deste processo, acontece o III Encontro Latino-Americano. Mais uma vez o evento se mostra um marco para a história da Cinemateca e vai ser estratégico no processo da informatização institucional.

2. III Encontro Latino-Americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento

O relatório de atividades apresentado no final do ano de 1984, como tradicionalmente se fazia, destacou na introdução os principais acontecimentos do ano e, entre eles, está a realização do III Encontro pela Cinemateca Brasileira:

[O III Encontro] colocou a entidade no panorama internacional, reconhecendo seu trabalho como exemplar não apenas em termos de 3º Mundo, como também equiparável ao de entidades congêneres do mundo desenvolvido – respeitadas as condições de um arquivo em país em vias de desenvolvimento³⁵³.

³⁵¹ Arquivo e Administração, v. 3, n.1-2, 1986, referenciado em Carlos Roberto de Souza, , *op. cit.*, 2009, p. 149.

³⁵² Leandro R. Negreiros e Eduardo W. Dias. “Automação de arquivos no Brasil: os discursos e seus momentos”, *In Arquivística.net*, v. 3, n. 1, jan./jun. 2007, p. 44 (www.arquivistica.net).

³⁵³ Relatório de atividades – exercício de 1984. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

A sugestão de que o III Encontro acontecesse na Cinemateca veio de Wolfgang Klauer, que havia visitado oficialmente a instituição em 1978 e apresentado um relatório elogioso, como dissemos anteriormente. A sugestão de Klauer aconteceu no II Encontro Latino-Americano, ocorrido no México em 1983 e, segundo Carlos Roberto de Souza³⁵⁴, Maria Rita Galvão, presente no encontro como representante da Cinemateca Brasileira, apavorou-se com a indicação. Afinal, a entidade enfrentava muitos problemas em 1983, antes da incorporação à Pró-Memória, e ela tinha dúvidas quanto à capacidade da instituição em abrigar um evento internacional. Apesar das dificuldades, a Cinemateca resolveu assumir o desafio e opta por um seminário de caráter técnico. Carlos Roberto de Souza relata que:

Diferentemente do seminário anterior, para o III Encontro solicitou-se aos arquivos participantes que enviassem técnicos de catalogação, ou de documentação, ou de restauração, tendo em vista que os convidados seriam divididos em três grupos correspondentes a essas atividades e nelas ficariam concentrados³⁵⁵.

O evento aconteceu de 22 a 28 de outubro, sendo os primeiros quatro dias nas dependências da Cinemateca Brasileira, com os grupos de trabalho distribuídos entre os departamentos correspondentes. Em seguida, os participantes se deslocaram para o Rio de Janeiro, para a Cinemateca do MAM, onde foram discutidos assuntos ligados à administração dos arquivos, difusão e política. Aparentemente a escolha por um seminário mais técnico foi acertada, pois o documento final redigido pelos participantes, destaca:

*el significado positivo de la labor realizada en São Paulo y Rio de Janeiro, en especial para el análisis de los problemas que afectan las actividades específicas de los archivos presentes, tanto en el marco de los trabajos internos como en lo referente a la conscientización del rol que cumplen las cinematecas en sus referidos países*³⁵⁶.

E, o relatório anual da Cinemateca, afirma que, “na avaliação final, este III Encontro foi considerado o mais proveitoso dos encontros realizados na América Latina, bem como em outras regiões do Terceiro Mundo”³⁵⁷.

Como dissemos, a preparação do III Encontro Latino-Americano já tinha provocado algumas consequências positivas para o Departamento de Preservação e Catalogação. Entretanto, o evento em si foi ainda mais produtivo. Para Carlos Roberto

³⁵⁴ Sobre toda a preparação do III Encontro, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 146-148.

³⁵⁵ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 148.

³⁵⁶ Documento datilografado, sem número de página, datado de “outubro, 22-28, 1984”, ainda não catalogado pelo setor de Documentação. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

³⁵⁷ Relatório de atividades – exercício de 1984. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

de Souza, as discussões que aconteceram nos grupos de trabalho foram especialmente proveitosas para a conservação e a catalogação da Cinemateca, porque:

essa coisa da Preservação/Catalogação discutir todos os procedimentos que foram colocados [no texto] que o Motta escreveu, discutir até mesmo [...] as propostas de formulários do Roberto, que participou direto dessas discussões, serviu para sedimentar e dar certeza de que o caminho era aquele mesmo [...]. Foi fundamental para não ter dúvidas daí para frente³⁵⁸.

E o relatório de 1985 confirma as palavras de Carlos Roberto de Souza, quando declara que:

Após o III Encontro, a equipe de Catalogação [...] decidiu redesenhar o conjunto de fichas existentes para adaptá-los às necessidades cotidianas do arquivo, criando assim um fluxo natural de documentos sobre os filmes [...]. Esses novos formulários – testados e alguns já implantados – foram desenhados com vistas à utilização de computadores para a recuperação das informações recolhidas³⁵⁹.

Especialmente para a informatização da Cinemateca, o III Encontro Latino-Americano foi determinante e acelerou todo o processo. Durante o evento, Roberto Souto fez uma apresentação do projeto e do desenvolvimento dos trabalhos até ali, que chamou a atenção de Célia Zaher, presente no encontro como representante da Unesco. Segundo Carlos Roberto de Souza, a própria Célia Zaher tinha “iniciado [...] um processo radical de atualização tecnológica no processamento de informações”³⁶⁰, na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, quando foi diretora dessa instituição, em 1982 e 1983. Entusiasmada, junto com o pessoal da Cinemateca, Célia Zaher “escreveu o projeto para a Unesco detalhando as etapas de trabalho que incluíam estabelecimento de planilhas, pesquisa de programas adequados e testes do sistema.”³⁶¹

A Unesco efetivamente apoiou o projeto e o grupo envolvido com a informatização passou a pesquisar programas para a constituir uma base de dados, os sistemas informatizados de outras cinematecas, os possíveis fornecedores de pacotes de informatização oferecidos por *software houses* existentes na época. Para Carlos Roberto de Souza, “o Roberto [Souto] era futucador [sic], ele ia, via, falava, fazia relatórios”³⁶² e foi uma pessoa fundamental nas escolhas técnicas desse momento. Ao final dessa busca, a escolha recaiu sobre o programa CDS/Isis, um programa desenvolvido por um técnico em informática da Unesco, Giampaolo del Bigio, para informatização de bibliotecas. Mais uma vez Célia Zaher participou dessa história, entrando em contato com Del Bigio

³⁵⁸ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

³⁵⁹ Relatório de atividades – exercício de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

³⁶⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 150.

³⁶¹ *Idem, ibidem*, p.150.

³⁶² Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

para relatar a intenção da Cinemateca em informatizar um arquivo audiovisual através do programa que ele desenvolvera. Carlos Roberto de Souza relata que,

[Del Bigio] achou o projeto fascinante e se dispôs a colaborar, diretamente e através de Abel Paker, responsável pelo setor de informática do Centro Latino-americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde – Bireme, Organização Mundial da Saúde, sediado em São Paulo³⁶³.

As circunstâncias felizes redundaram no desenvolvimento do banco de dados que ainda hoje é uma ferramenta fundamental para a operacionalidade da instituição. O primeiro computador adquirido pela Cinemateca para implantação do banco de dados também chegou graças a recursos concedidos pela Unesco – mas este fato só vai acontecer em 1987. Comentaremos sobre o desenvolvimento desse banco de dados e o reflexo desta mudança tecnológica mais adiante, quando discutiremos o que significou para a conservação a chegada da informatização na Cinemateca.

Além da parte de informatização, de acordo com o relatório anual, um outro projeto esboçado por Célia Zaher no âmbito do III Encontro, incluiu recursos para “a modernização do Laboratório [de restauração] de modo que este possa atender a pedidos de restauração de filmes de outras cinematecas da América Latina”³⁶⁴. Este projeto trouxe recursos para o Laboratório de Restauração, dois anos mais tarde.

Afora uma maior integração da Cinemateca Brasileira com os arquivos da região latino-americana, o III Encontro propiciou ainda outros benefícios no que se refere ao reconhecimento internacional da instituição. Entre os resultados dos grupos de trabalho do encontro, estava a sugestão de uma maior representação dos países do Terceiro Mundo nas comissões técnicas da Fiaf e a indicação de João Sócrates de Oliveira como representante da região. Isso de fato aconteceu no ano seguinte, como nos informa o relatório de 1985:

Como resultado do III Encontro [...], João Sócrates, ainda como indicado, compareceu a todas as reuniões da Comissão [de Preservação] durante o Congresso Anual da Fiaf (Nova Iorque, abril/maio). Em Londres (setembro), participou de um novo encontro da Comissão de Preservação, já como membro aceito pelo Comitê Executivo da Fiaf³⁶⁵

Assim como João Sócrates, algum tempo depois, Carlos Roberto de Souza vai se tornar um dos membros da Comissão de Catalogação da Fiaf (1989 – 1997); e Maria Rita Galvão será eleita membro do Comitê Executivo da Fiaf (1989 – 1992) e

³⁶³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.150.

³⁶⁴ Relatório de atividades – exercício de 1984. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

³⁶⁵ Relatório de atividades – exercício de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

posteriormente assumirá o cargo de vice-presidente da Fiaf (1993-1994)³⁶⁶. Durante todo esse período, e mesmo depois do término dos mandatos dos cargos que assumiu, Maria Rita Galvão foi a face internacional da Cinemateca. Para Calil “a Fiaf era um assunto dela. [...] Eles não sabiam que eu era diretor da Cinemateca Brasileira, no período que eu fui, porque eu nunca compareci [às reuniões da Fiaf]. Ela [Maria Rita] representava a gente”³⁶⁷.

O reconhecimento da Cinemateca Brasileira junto à Fiaf se fez perceber não só pelo convite a seus colaboradores para figurarem nas comissões e diretoria da entidade, mas foi expressa publicamente quando a instituição foi aceita (novamente) como membro efetivo desta federação. Segundo nos relata Carlos Roberto de Souza, a solicitação para *full member* da Fiaf foi aceita quase por unanimidade (39 votos a favor, nenhum contra e uma abstenção) e o arquivo foi assim apresentado na ocasião:

*this archive, one of the oldest in Latin America, had been a member of Fiaf since 1947, and although they had withdrawn in the 1960's for economic reasons, had returned in the 1970's and been very active in exchanges and visits. They had survived two disastrous fire and enjoyed considerable international prestige as a result of their collections, their research centre and their preservation activity. The dossier had been very complete and the E[xecutive] C[ommittee] had no hesitation in warmly recommending them as full Members*³⁶⁸.

Conquistar novamente a condição de membro pleno da Fiaf não foi só resultado do III Encontro Latino-Americano. Desde que a Cinemateca refez suas relações com a Federação Internacional, no final dos anos de 1970, a equipe se preocupou em manter contatos constantes com outros arquivos filiados e com a própria Fiaf, através de correspondências, dos relatórios anuais, ou enviando pequenas notícias do avanço dos trabalhos para serem publicadas nos boletins da federação. Para Carlos Roberto de Souza, esta foi uma maneira de ir “tecendo uma rede de relações profissionais e de amizade”³⁶⁹ de forma que, quando a Cinemateca Brasileira “pleiteou sua candidatura a membro pleno, garantidos os recursos federais para o pagamento das anuidades, a demanda teve vários advogados”³⁷⁰. A começar por Wolfgang Klaue, naquele momento, presidente da Fiaf, e que se tornou um parceiro importante em vários momentos da história da instituição. O relatório de 1985 avalia que a Cinemateca tem

³⁶⁶ Para saber mais sobre a participação de funcionários da Cinemateca Brasileira na Fiaf, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 151-152.

³⁶⁷ Entrevista com Carlos Augusto Calil, 2009. *Op. cit.*

³⁶⁸ Fiaf XXXX [sic] Wien Minutes, p. 9. Assim referenciado em Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 146.

³⁶⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 145.

³⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 145.

uma “cotação” mais expressiva no panorama internacional, pois, além de ter sido aceita como membro da Fiaf e de João Sócrates fazer parte da Comissão de Preservação,

nosso Laboratório de Restauração é reconhecido como exemplar para os países subdesenvolvidos, [...] e] temos posição proeminente diante de nossos congêneres latino-americanos. Conquistamos, portanto, projeção internacional³⁷¹

Para a área de conservação do acervo, as relações internacionais da Cinemateca, mais do que nada, significou ter acesso aos trabalhos e às pesquisas técnicas que a Fiaf divulgava ou realizava. De natureza investigativa, a federação sempre se preocupou em buscar soluções técnicas para as atividades de preservação dos arquivos audiovisuais. Além das publicações regulares e dos Congressos anuais, que serviam de canais de difusão desses trabalhos técnicos, boa parte dos arquivos filiados mantinha a tradição de “responder com muita generosidade”³⁷² às solicitações feitas por correspondência. Esse tipo de relação de proximidade entre os arquivos e pessoas-chaves dentro da Fiaf foi também uma estratégia de sobrevivência, no caso da Cinemateca Brasileira. Apenas para citar um exemplo, em 1986, com as habituais dificuldades em adquirir filme virgem, o que garantiu a continuidade dos trabalhos do laboratório de restauração foi a intervenção de Wolfgang Klaue que, ciente das nossas limitações:

tomou as providências necessárias para que a Orwo, da República Democrática Alemã, fabricante do então considerado filme virgem mais barato do mundo, fosse autorizada a vendê-lo para a Cinemateca (até então a Lider era a compradora exclusiva da Orwo)³⁷³.

3. Dez anos depois

O ano de 1985 chegou sem que a geração de 1975 se desse conta de que completava 10 anos de trabalho na instituição. O relatório desse ano comentou que havia tanto a ser feito e que “não houve[ra] tempo para lembrar de comemorações”³⁷⁴. Apesar dos avanços expressivos de todos os departamentos, aparentemente, o entusiasmo inicial com a incorporação à Fundação Nacional Pró-Memória estava arrefecido, pois voltou-se a citar velhos problemas: busca de verbas, equipe pequena para o tamanho das responsabilidades, dificuldades em conseguir filme virgem, necessidade de novos espaços de armazenamento de acervo e de dar melhores condições

³⁷¹ Relatório de atividades – exercício de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

³⁷² Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. *Op. cit.*

³⁷³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 151.

³⁷⁴ Relatório de atividades – exercício de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

de conservação a uma parcela significativa de filmes. Ainda que fossem preocupações históricas, possivelmente elas ganharam um novo significado pois, nos anos de 1985 e 1986, o acervo praticamente dobra de tamanho, notadamente pela chegada do acervo da recém falida TV Tupi, e pelo depósito de lotes de grande responsabilidade, como a obra completa de Glauber Rocha, os filmes remanescentes do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), as matrizes de 24 longas-metragens de Mazzaropi e uma série de negativos originais de filmes brasileiros, selecionados para uma grande retrospectiva do cinema brasileiro, que aconteceria em 1987, em Paris. As responsabilidades estavam crescendo mais rapidamente do que a infra-estrutura e que os recursos econômicos e humanos.

3.1. AS CONDIÇÕES DE ARMAZENAMENTO DO ACERVO

A introdução do relatório de atividades de 1985 fez um balanço crítico das mudanças profundas que a Cinemateca passara nos últimos 10 anos. Sobre a questão do crescimento do acervo e das condições de armazenamento, informa que foi preciso adaptar “todos os locais possíveis de abrigarem filmes e vídeos”³⁷⁵ para incorporar documentos preciosos para a cultura nacional que chegavam em grande quantidade. O grupo dirigente da instituição sabia que a simples adaptação de espaços não era suficiente para garantir a conservação destes documentos audiovisuais e expressou sua preocupação:

Em 1975, estimávamos o acervo da Cinemateca em 15 mil rolos de filmes. Hoje sabemos que há sob nossa responsabilidade mais de 50 mil peças (entre filmes e vídeos) [...] É verdade que, em 1975, não dispúnhamos de nenhum espaço climatizado. Mas, dez anos depois, de que nos adianta um depósito refrigerado para 16 mil latas se há o dobro disso a preservar, e outro tanto ainda a incorporar, sem falar de materiais em vídeo que mal sabemos como conservar?³⁷⁶

Como dissemos, a questão do armazenamento para conservação a longo prazo ganhou um peso diferenciado quando, no final de 1985, a Cinemateca vê seu acervo aumentar repentinamente com a chegada dos materiais da Rádio Difusora de São Paulo S/A – mais conhecida como TV Tupi. Além disso, como destaca o texto citado, a chegada de um arquivo televisivo introduz um novo problema de conservação: obras originalmente produzidas em suporte magnético. Até então, a Cinemateca trabalhara com fitas de vídeo apenas como cópia de trabalho – duplicações em VHS de filmes

³⁷⁵ *Idem, ibidem.*

³⁷⁶ *Idem, ibidem.*

feitos em película. Desde 1984 havia se estabelecido o procedimento de telecinar filmes, sempre que os recursos permitissem, para dar acesso a títulos da coleção sem provocar desgastes às películas originais. Estas fitas de trabalho e as pistas sonoras em **magnético perfurado** – que também estavam reproduzidos nas películas de som óptico – representavam a experiência que a entidade tinha no trato com o meio magnético. Diferente destes materiais, o acervo da TV Tupi trouxe obras originalmente produzidas em suportes magnéticos, que não estavam duplicadas em nenhum outro suporte e que precisavam ser conservadas no seu formato original. Uma tentativa de enfrentar esta questão aconteceu em 1989, através de um convênio firmado com a Fundação Padre Anchieta/TV Cultura.

No entanto, antes da conservação do objeto em si, havia um problema mais prosaico: como recolher o acervo da Tupi e onde guardá-lo. Segundo Carlos Roberto de Souza, em 1980, quando a TV Tupi abre falência, a emissora tinha uma enorme dívida com o Ministério da Previdência e Assistência Social e, no processo de liquidação dos bens da empresa, “o acervo de vídeos, filmes, documentos em papel, [...] foram adjudicados”³⁷⁷ para este Ministério. Ainda segundo o autor, sem que a Cinemateca tivesse conhecimento,

desde o primeiro momento houve um compromisso do ministro da Previdência, Jarbas Passarinho, com a ministra da Educação e Cultura, Esther de Figueiredo Ferraz, para a doação do acervo à Fundação Nacional Pró-Memória³⁷⁸.

No meio de dezembro de 1985, a Cinemateca recebe um telefonema em que era consultada sobre o interesse em receber tal acervo, com a condição de que todo material deveria ser retirado da sede da TV Tupi em São Paulo, em uma semana, pois o prédio seria lacrado após esse prazo: “claro que sim, foi a resposta imediata”³⁷⁹. Em regime de mutirão, toda a equipe do Departamento de Preservação e Catalogação e vários funcionários dos outros departamentos se deslocaram para o prédio da TV Tupi, no Sumaré e:

Durante alguns dias extenuantes gastaram-se quilômetros de fita plástica para amarrar as caixinhas de reportagens e transportá-las, juntamente com milhares de fitas de vídeo em duas polegadas (as Quadruplex), de cerca de oito quilos cada uma, e em ¾ de polegada (as U-Matic)³⁸⁰.

O acervo era formado por 10 mil caixas contendo os rolinhos, em 16mm, de reportagens dos telejornais; 4.500 fitas de Quadruplex (2 polegadas) e 1.600 fitas U-

³⁷⁷ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 169.

³⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 169.

³⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 170.

³⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 170.

Matic referentes basicamente aos programas produzidos pela emissora; e nove metros cúbicos de documentação em papel, na sua maior parte constituído de 500 pastas como os textos narrativos dos telejornais diários que abrangiam o período de 1954 a 1979. Sem outra opção, o acervo da TV Tupi foi transportado diretamente para o Cemucam³⁸¹, a despeito da consciência geral de que se tratava de um local inadequado para a sua conservação. Naquele momento, era o único espaço capaz de abrigar um conjunto tão volumoso. Porém, mesmo que não fosse um local ideal, o Cemucam era notadamente melhor do que a condição de guarda em que o material se encontrava. Nestes cinco anos decorridos entre a abertura da falência (1980) e a chegada da Cinemateca, a julgar pela quantidade de sujeira acumulada e o aspecto geral do lugar, o acervo permaneceu sem qualquer cuidado específico, fechado nos porões de onde foi retirado.



Embora o relatório de 1984 informasse sobre a existência de um croqui para as reformas do prédio, quando o acervo da Tupi chega ao Cemucam nenhuma providência tinha sido tomada. Não houvera tempo nem recurso para tanto. Porém, havia alguma expectativa de se adequar aquele prédio e, segundo o mesmo relatório, tinha sido contratado um engenheiro, que:

detectou vários problemas no edifício, que deverá ser adaptado [...] para depósito intermediário [...]. O projeto ainda está em esboço mas é provável que até o final do primeiro semestre de 1986 o acervo em nitrato já tenha sido transferido para o Cemucam³⁸².

³⁸¹ O prédio que ficava na Rod. Raposo Tavares, como citamos no capítulo anterior, p. 117. A foto a seguir mostra parte do acervo da TV Tupi em uma das salas do Cemucam. Foto do arquivo pessoal da autora, de autoria de Ana Maria Viegas.

³⁸² Relatório de atividades – exercício de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

As esperanças de adaptação do edifício se frustraram e no final de 1986 o relatório anual cita que, apesar de concluídos e encaminhados o projeto e o orçamento para as reformas e a construções dos depósitos de nitrato, apenas em dezembro a Pró-Memória:

liberou uma parcela inicial que permitirá a edificação de parte dos depósitos de nitrato e alguns tratamentos básicos de que necessita o prédio (vedação do telhado e isolamento térmico das paredes)³⁸³.

Na verdade, os depósitos para os filmes de nitrato nunca chegaram a ser construídos no Cemucam, mas algumas melhorias básicas foram realizadas posteriormente: o canteiro central do edifício (originalmente em terra) foi cimentado e as salas foram recobertas com forro de isopor. Ainda que cimentar o canteiro central eliminasse uma das fontes principais de umidade, e que o forro térmico reduzisse a emissão de calor das telhas pré-fabricadas, eram providências insuficientes e o edifício permaneceu indesejavelmente quente e úmido. A foto a seguir mostra parte do acervo da TV Tupi em uma das salas do Cemucam.

Os depósitos da Conceição estavam cheios e o Laboratório de Restauração, em plena expansão e aprimoramento de seus procedimentos, precisava do espaço que os filmes ocupavam, no Parque do Ibirapuera. Sem outra opção, em 1986 são transferidos para o Cemucam cerca de 10 mil rolos de filmes em suporte de acetato.

Por sua vez, o arquivo climatizado na sede do Parque da Conceição começava a indicar algum problema no seu sistema de climatização. A questão do desligamento noturno dos equipamentos de refrigeração havia sido superada – finalmente os fabricantes tinham compreendido a necessidade do funcionamento contínuo e ajustado o equipamento. Porém constatou-se, por aquela época, o surgimento de fungos em alguns rolos armazenados. A presença de fungos podia indicar que a UR do interior do depósito estava acima dos 60% e, para averiguar esta hipótese, houve uma tentativa de reativar o uso do termohigrômetro de máxima e mínima que ficara esquecido na parede do fundo do depósito. O instrumento, no entanto, não era mais confiável depois de tanto tempo sem uso ou calibração, e não pode dar uma resposta à questão. Na tentativa de compreender o problema para encontrar uma solução adequada, outras possibilidades foram levantadas: 1. a parede de fundo do depósito tinha contato direto com um jardim externo que poderia provocar infiltração de umidade; 2. alguns filmes voltavam dos laboratórios comerciais dentro de sacos plásticos – o que isolava o rolo do ar tratado do depósito e, com esse encapsulamento, criava um microclima no interior do saco plástico que era propício ao afloramento dos fungos. Para qualquer uma das três hipóteses, a

³⁸³ Relatório de 1986. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

solução era garantir que a UR do depósito estivesse dentro dos parâmetros desejados. Para esse fim, adquiriram-se dois desumidificadores portáteis – os primeiros da história da Cinemateca - e um termohigrômetro de ponteiro (semelhante ao da fotografia ao lado) para monitorar as condições ambientais com mais precisão. A partir desse momento, outro procedimento se incorporou ao *check list* do setor: retirar a água acumulada no recipiente de coleta.



Em pouco tempo a equipe percebeu que tal solução tinha seus limites, ou melhor, carecia de algum aprimoramento. Os desumidificadores portáteis com recipientes de coleta de água (que não usam drenos para esgotar a água continuamente), possuem um dispositivo de desligamento automático, para evitar o transbordamento, que é acionado quando o recipiente atinge seu limite máximo de armazenamento (cerca de um litro de água condensada). Isso significava que nas épocas de chuva, como o desumidificador funcionava por mais tempo para tratar um ar mais úmido, o recipiente enchia-se mais rapidamente e acionava o desligamento automático. Assim, nos períodos chuvosos, toda manhã os desumidificadores tinha sido desligados pelo dispositivo de segurança, e não porque o ambiente estivesse com a UR do *set point*. E, mesmo nos períodos de seca, todas as segundas-feiras também estavam parados porque nos finais de semana não havia quem retirasse a água e os religasse. Para resolver o problema, instalou-se dreno nos recipientes de coleta e construíram-se duas banquetas: sobre elas colocaram-se os desumidificadores e, sob elas, galões plásticos com capacidade para 20 litros, que coletavam a água escoada pelos drenos. Desta forma, os desumidificadores funcionavam durante alguns dias e, uma vez que os desumidificadores desligavam somente quando o nível de UR atingia o ponto desejado, mantinha-se a estabilidade de UR dentro do depósito. Por sua vez, o termohigrômetro trouxe alguma precisão ao monitoramento das condições climáticas, embora permanecesse a impossibilidade de monitoramento durante o período noturno, quando não havia quem pudesse ler o instrumento. Isso nos faz lembrar o destaque que H.G. Brown deu à “constante vigilância”³⁸⁴, como um fator preponderante para a conservação de acervos cinematográficos.

Os outros espaços de guarda, os locais adaptados a que se refere o relatório anual, eram salas comuns, sem tratamento climático ou monitoração por instrumentos de medição ambiental. Em resumo, o quadro geral das condições de armazenamento

³⁸⁴ Assunto tratado no capítulo I desta dissertação, p. 36.

para conservação audiovisual se mostrava insuficiente, apesar dos avanços importantes. A Cinemateca tinha plena consciência desta deficiência e procurava implementar as melhorias possíveis, dentro das possibilidades orçamentárias. Em 1986, por exemplo, é adaptada a chamada casa do caseiro, um espaço com 3 salas que ficava acima da sala de revisão do Departamento de Conservação e Catalogação. Segundo nos informa o relatório anual:

Para fazer frente às novas incorporações, aproveitamos a casa originalmente destinada à zeladoria [...]. Dois exaustores de ar foram instalados no local, que pode abrigar cerca de 1.800 latas de filmes, e para lá foi o acervo tecnicamente passível de difusão³⁸⁵.

Esta solução, aparentemente simples, traz alguns benefícios para a conservação do acervo: 1. ao deslocar a coleção de cópias de difusão para este local, abriu espaço no arquivo climatizado para a guarda de matrizes de preservação; 2. as cópias de difusão, por sua circulação mais intensa, obrigava a uma movimentação dentro do depósito climatizado que, com o freqüente abrir e fechar da porta, provocava a troca constante do ar tratado com o ambiente externo – o que gerava instabilidades e uma sobrecarga desnecessária aos equipamentos de condicionamento de ar; 3. reunir as cópias de difusão em um só local, como já vimos anteriormente, facilitava a localização e a movimentação dos materiais e ganhava-se tempo precioso; 4. lembrando que uma cópia só vai para a difusão quando está assegurada a preservação da obra em outro material e considerando que, por seu caráter de material de uso constante, as cópias de difusão dificilmente sobreviverão tempo suficiente para justificar o investimento em sistemas de climatização mais sofisticados, a instalação de exaustores de circulação de ar é uma providência de conservação mais efetiva para essas cópias do que seria para um arquivo com matrizes de preservação. Em outras palavras, a escolha foi acertada.

Tecnicamente, os exaustores tinham a função de dispersar os gases resultantes da desplastificação do acetato e reduzir a deposição dos esporos de fungos. Este tipo de recurso são soluções necessariamente provisórias mas que vão, aos poucos, pavimentando o caminho em direção às condições ideais de armazenamento. Cabe ressaltar que iniciativas como essa, que se valem dos conceitos fundamentais da conservação audiovisual, aplicado dentro da realidade institucional, proporcionavam à equipe um aprendizado que só era possível através da experimentação e observação dos resultados. Na nossa avaliação, além de amadurecer tecnicamente os operadores do acervo, é justamente a soma dessas providências, aparentemente simples, que vai permitir que a maior parte dos filmes sobrevivam ao tempo até que a instituição

³⁸⁵ Relatório de 1986. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

conquiste a estrutura ideal, ou as condições de armazenamento mais próximas das recomendações internacionais.

3.2. A EXPANSÃO DO LABORATÓRIO DE RESTAURAÇÃO

O Laboratório de Restauração também estava crescendo e ampliando seus procedimentos técnicos. Os anos de 1985 e 1986 foram especialmente importantes, pois trouxeram novos desafios técnicos. Dentro da política vigente de priorizar o tratamento das obras pertencentes ao acervo, no início de 1985 foi estabelecido um Programa para a Restauração de Filmes para o biênio 1985/1986, cuja lista de títulos selecionados foi dividida nos seguintes grupos: “filmes silenciosos brasileiros: 25 títulos; longas sonoros brasileiros: cerca de 100 títulos; cinejornais: cerca de 1.250 rolos a serem manipulados; e curtas diversos”³⁸⁶. O programa, a despeito de sua enorme pretensão, teve dificuldades em ser executado por falta dos recursos necessários e das dificuldades em adquirir filme virgem. Para este último ponto, as relações internacionais da instituição foram determinantes para que o laboratório de restauração mantivesse a continuidade dos trabalhos: primeiro, pela colaboração de Klaue, no contato com a Orwo que mencionamos acima; e depois, pela doação de 60 rolos de filme virgem enviados pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) para a duplicação de quatro comédias americanas que existiam no acervo de nitrato da Cinemateca.

Mesmo com limitações, vários trabalhos foram realizados e, dentro do Programa para a Restauração de Filmes, um dos filmes restaurados mereceu destaque no relatório de atividades pelo minucioso trabalho de recuperação das cores, ou melhor, do tingimento original das cenas: Companhia Fabril de Cubatão (Inpendência Omnia Film, 1922). A cópia original em nitrato deste documentário continha várias cenas em diferentes cores de tingimento, que ambientavam cenas externas e internas de uma fábrica de papel que se instalara na cidade de Cubatão, em São Paulo. O filme mostra Cubatão em plena Mata Atlântica, muitos anos antes da devastação causada pela poluição industrial, e o processo de fabricação do papel que era realizado por homens, mulheres e crianças, em condições de trabalho que são chocantes para os padrões atuais. Para este filme, além do processo de fazer uma duplicação de alta qualidade, o maior desafio do Laboratório de Restauração foi o de resgatar um processo laboratorial que

³⁸⁶ Relatório de Atividades – exercício de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

havia sido utilizado apenas no cinema silencioso (e em desuso há décadas), para reproduzir com a maior fidelidade possível as cores originais.

Ainda na questão do tratamento da cor na imagem, também em 1985 acontece a mostra Glauber por Glauber³⁸⁷, para a qual foram trazidas para a Cinemateca as matrizes e cópias das obras de Glauber Rocha, localizadas, reunidas e depositadas na instituição, pela Embrafilme. Segundo Carlos Roberto de Souza:

Carlos Augusto Calil e Ana Pessoa havia mobilizado a Embrafilme e suas influências para localizar e trazer do exterior toda a obra do cineasta. [...] e obtido recursos para a duplicação e cópiagem dos filmes³⁸⁸.

Todo material passou por um extenso trabalho de comparação e análise técnica, no Laboratório de Restauração, a fim de se planejarem os trabalhos de recuperação (quando necessário), duplicação e confecção de novas cópias para exibição. Boa parte dos filmes era em preto-e-branco, e foram processados no laboratório. Porém, para a produção das cópias dos filmes coloridos (o laboratório da Cinemateca só processava filmes preto-e-branco), foi preciso contratar serviços externos. Neste processo, houve uma aproximação da equipe interna com os laboratoristas da Lider Cinelaboratórios, “que permitiu que técnicos da Cinemateca acompanhassem a duplicação dos filmes coloridos”³⁸⁹, e possibilitou que se adquirisse experiência no trato com o processo.

Ainda em 1985, graças ao filme virgem enviado pelo MoMA de Nova York, são contratados os cinco títulos de comédias americanas³⁹⁰ do período silencioso. A recuperação destes filmes foi um dos primeiros resultados de um trabalho iniciando nos primeiros anos da década de 1980, quando a Cinemateca procurou meios para repatriar os filmes estrangeiros com base em nitrato. Ciente das suas limitações para conservar esses materiais, preparou listas de títulos para serem entregues aos arquivos dos respectivos países de origem a fim de interessá-los pelo recebimento dos filmes. Com isso, pretendia-se reduzir o número de rolos em nitrato e concentrar as energias na conservação do filmes nacionais. Mais de uma centena de rolos foi devolvida para a Alemanha, França, Itália, entre outros países e, em alguns casos, representou o resgate

³⁸⁷ Mostra realizada pela Embrafilme que segundo Carlos Roberto de Souza, foi a “primeira e última grande retrospectiva organizada pela Embrafilme de dimensões nacionais, que fugiu ao chamado circuito alternativo ou cultural”. Para saber mais sobre o assunto, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 177.

³⁸⁸ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 177.

³⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 176.

³⁹⁰ Stage struck/Inclinação pelo palco (de 1917, com Dorothy Gish), Small tow princess/Princesa de improviso (Edward F. Cline, 1922), A Chorus girl's romance/Dá-me um beijo, sim? (de 1920, com Vila Dana), Till we meet again/ Até que nos tornemos a ver (Christy Cabane, 1922), além de Calças compridas e Namoriscos da telefonista dos quais não se conhece o título original em inglês.

de obras que se julgavam desaparecidas³⁹¹. Este foi o caso de dois filmes do início da carreira de Friz Lang, *Das Wandernde Bild/Depois da tempestade* (1920) e *Kampfende Herzen/Corações em luta* (1921), certamente o de maior repercussão, nacional e internacional. Os filmes foram recuperado no laboratório da Cinemateca, em 1987, quando se produziram novas matrizes e cópias.

Reiterando, o Laboratório de Restauração estava crescendo e precisava ocupar novos espaços. Como comentamos, grande parte dos filmes que estavam no prédio do Parque do Ibirapuera foi transferida para o Cemucam a fim de permitir a expansão do laboratório. Além disso, como destaca o Relatório de Atividades:

A ausência de condições minimamente adequadas para o processamento de matrizes de arquivo [...] estimularam o Departamento Técnico a realizar algumas reformas nas precárias instalações que a Cinemateca ocupa até o momento no Ibirapuera. O problema da poeira – que provoca pontos intermitentes nos filmes processados – foi resolvido. As goteiras permanecem³⁹².

A reforma vem em momento providencial, pois em 1986 o laboratório vai produzir aproximadamente 200 cópias de filmes brasileiros para a realização de uma retrospectiva no Centre Georges Pompidou, em Paris, França, que acontece entre março e outubro de 1987. Carlos Roberto de Souza ressalta que esta foi “uma excelente oportunidade para demonstrar que os trabalhos de preservação atingem seu objetivo final quando aliados à difusão”³⁹³, uma vez que, para esta mostra, batizada *Le Cinéma brésilien*, foram restauradas ou duplicadas e legendadas “praticamente todas as cópias de filmes em branco e preto dos filmes produzidos até meados da década de 1960”³⁹⁴, no laboratório da Cinemateca Brasileira.

A expansão do Laboratório de Restauração, que incorpora processos laboratoriais cada vez mais especializados, e o prestígio crescente de João Sócrates provavelmente pesaram para que o setor ganhasse sua independência, deixando de ser um braço do Departamento de Preservação e Conservação para se tornar o Departamento Técnico. Essas e outras mudanças do organograma institucional vão estar presentes nas discussões em uma série de assembleias promovidas pelo corpo funcional, agora estabilizado e mais atento às questões do funcionamento geral da Cinemateca.

³⁹¹ Para saber mais sobre a repatriação dos filmes em base de nitrato, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 160-166.

³⁹² *Relatório de atividades – exercício de 1985*. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

³⁹³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 167.

³⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 167.

4. Mudanças na estrutura hierárquica

O desenvolvimento dos trabalhos correu paralelo a questões políticas que foram marcantes entre 1985 e 1987. A estrutura organizacional herdada da Fundação Cinemateca Brasileira precisava se adaptar aos novos tempos, tanto no que se refere à sua organização enquanto órgão público, quanto à administração de uma instituição em crescimento acelerado, com um corpo funcional envolvido e disposto a participar do direcionamento da entidade. O início dessa movimentação interna já aparece destacada no relatório de atividades de 1985, em que se reafirma que a equipe é pequena para as responsabilidades crescentes:

Essa constatação foi unânime em todos os departamentos durante uma série de reuniões e assembléias realizadas durante o segundo semestre de 1985. [...] O quadro mínimo da Cinemateca é bem maior que o atualmente existente e deverá ser completado, se quisermos que a instituição continue se expandindo³⁹⁵.

O tamanho da equipe e a sobrecarga de trabalho, embora fossem pontos importantes nas discussões, estavam inseridos dentro de um contexto maior que envolvia as relações de poder (internas e externas), as relações interdepartamentais e o modo como o corpo funcional se relacionava com a Cinemateca. Em meio a muitas discussões, assembléias de funcionários, reuniões de Diretoria e de Conselho, no decorrer de 1985 até meados 1987, a instituição tentou delinear um organograma e as instâncias de poder dentro da Cinemateca.

Ocorreram muitas mudanças durante esse período que, de certa forma, refletiam o processo de compreensão das funções de um arquivo audiovisual e a maneira como a instituição entendia a divisão dos trabalhos próprios deste tipo de arquivo. Talvez porque emanassem do trabalho que estava sendo realizado e provocasse menos discussão, rapidamente (ainda em 1985) foram definidos os departamentos e designadas as respectivas chefias, que ficaram assim estabelecidas: Departamento de Preservação e Catalogação, com a chefia de José Motta; Departamento Técnico (basicamente o laboratório de restauração), com a chefia de João Sócrates; Departamento de Documentação e Pesquisa, com a chefia de Eliana Queiroz³⁹⁶;

³⁹⁵ Relatório de atividades – exercido de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

³⁹⁶ Eliana Queiroz era pesquisadora de cinema, prestava alguns serviços eventuais para a Cinemateca em projetos específicos, foi contratada em 1984, quando da incorporação à Pró-Memória para compor a equipe do setor de Documentação.

Departamento de Difusão e Divulgação, com a chefia de Bernardo Vorobow³⁹⁷. Porém, definir a hierarquia de poder, foi um processo mais longo.

As assembleias de funcionários duraram alguns meses e, a certa altura, João Baptista de Andrade, enquanto presidente em exercício do corpo diretor³⁹⁸ (Lygia Fagundes Telles havia se afastado neste período), é chamado a participar do processo. Após analisar documentos e participar das reuniões, João Batista de Andrade fez um diagnóstico³⁹⁹ da situação em que propôs:

[um]a diretoria [...] [seria] composta por dois diretores remunerados: um “administrativo”, responsável pela “atividade voltada para dentro”, e um diretor cultural, responsável pela “atividade voltada para fora”[...]. Essa Diretoria seria complementada por um diretor-presidente, não remunerado, e a ela acoplar-se-iam “três novas instâncias de direção”: a Assembléia Geral, formada por funcionários e Diretoria, o Conselho Interdepartamental (que acabou não se definindo), e o Colegiado, formado pela Diretoria, chefes de departamentos e representantes de funcionários⁴⁰⁰.

A proposta foi discutida pela diretoria e, a partir dela, foi elaborado um novo Regimento Interno. A partir deste novo regimento, que seguiu quase integralmente a sugestão de João Batista, em 1986 são eleitos pelo Conselho da Cinemateca um presidente (não remunerado), os dois diretores assalariados – diretor de operações (atividade voltada para fora) e diretor de acervo (atividade voltada para dentro) –, e passaram a funcionar o Colegiado e a Assembléia Geral.

Para todos os setores da Cinemateca, o funcionamento do Colegiado talvez pudesse ter-se constituído numa instância que cumprisse a função de agregar e integrar as atividades da instituição, porque teoricamente seria a instância em que se discutiriam em conjunto as questões do trabalho e os direcionamentos institucionais. Porém, antes que a nova estrutura sedimentasse sua prática, as discussões acerca do funcionamento da Cinemateca são retomadas pelo Conselho Consultivo (em 1987). Especialmente o conselheiro Mauricio Segall defende, de forma veemente, outras mudanças na estrutura da diretoria e das atribuições de cada diretor, explicitamente objetivando uma estrutura com poderes concentrados em um diretor profissionalizado (remunerado). Mais uma vez os funcionários participaram das discussões, reuniram-se em assembleia e fizeram

³⁹⁷ Bernardo Vorobow, ex-aluno da ECA, trabalhava na área de programação há algum tempo, notadamente no MIS de São Paulo, havia sido programador da SAC e foi uma das pessoas contratadas quando da incorporação à Pró-Memória.

³⁹⁸ Nesta época, os membros da Diretoria eram: Lygia Fagundes Telles (diretora-presidente), João Baptista de Andrade (vice), Maria Rita Galvão, Carlos Augusto Calil, Thomas Farkas (tesoureiro) e Carlos Roberto de Souza como conservador adjunto (1984) ou conservador interino (1985), único cargo remunerado.

³⁹⁹ João Batista de Andrade. *Cinemateca: esboço de projeto de diagnóstico*, 1985.

⁴⁰⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.174. Para saber mais sobre as mudanças internas, consultar a mesma fonte, p. 173-176.

propostas, porém estavam firmemente contrários à mudança regimental. Dessa vez o corpo funcional não foi ouvido e o regimento foi alterado, institucionalizando as mudanças formatadas no Conselho, nas quais se atribuía maior poder ao diretor executivo (antes denominado presidente). Neste espírito, “o novo regimento interno garantia, [...] a eleição em chapa dos diretores Executivos, de Difusão e do Acervo, nessa ordem hierárquica. Haveria ainda um coordenador administrativo [...] e cinco departamentos”⁴⁰¹ cujas funções seriam definidas pelo diretor executivo de acordo com as prioridades de cada gestão. Mantinha-se ainda o Colegiado e a Assembléia Geral, porém numa nova circunstância em que o poder de decisão estava efetivamente centralizado no diretor executivo – o que, especialmente para o Colegiado, significou um enfraquecimento da sua capacidade de participação. Na continuidade, de acordo com as novas regras regimentais, em julho de 1987, são eleitos Carlos Augusto Calil e Rudá de Andrade, diretor executivo e diretor de difusão respectivamente e, pouco depois, Marcello Tassara é indicado para a diretoria de Acervo⁴⁰².

O novo desenho da estrutura hierárquica da Cinemateca vai influenciar a vida institucional desse período em diante, porém, naquele momento, de todo o embate político, provavelmente o mais importante para os funcionários da instituição tinha sido a reflexão sobre seu próprio trabalho e a sua relação com a instituição como um todo. Há um interessante documento, de 1987, que faz uma análise crítica das discussões dos funcionários nas reuniões que antecederam a última mudança regimental, e que exemplifica um pouco o que foram estas reflexões. Neste documento sem assinatura, mas que sabemos ser de autoria de Jair Piantino⁴⁰³, o autor afirma que “de um tempo para cá, aprendemos o conceito ‘planejar’ mas não sabemos para que serve”, pois, acredita ele, havia uma confusão entre planejamento e Plano de Trabalho, em que não se “percebe que não só se planeja um Plano de trabalho como se planeja[m], também, os projetos que o compõem”. Mais adiante, retoma a recorrente questão da equipe insuficiente ao afirmar que “os encargos parecem sempre maiores que as possibilidades”, onde o acúmulo de tarefas, a falta de espaço, de condições de trabalho, a lentidão na solução dos problemas, enfim, as limitações da realidade daquele

⁴⁰¹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 183.

⁴⁰² Para saber mais sobre as mudanças regimentais e o processo sucessório deste período, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 180-184.

⁴⁰³ Documento datilografado sem numeração de página, data ou assinatura, porém, consultamos Carlos Roberto de Souza que confirmou a autoria de Jair Leal Piantino e o ano de 1987, ressaltando que este documento foi feito antes que surgisse o nome de Carlos Augusto Machado Calil como candidato para o cargo de diretor executivo. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira, documento ainda não catalogado. As citações seguintes referem-se a mesma fonte.

momento, vão “gera[r] um desequilíbrio e um desgaste que se tornam, ao longo do cotidiano, um sinal de improdutividade”. Na opinião do autor, isso se dá porque a estrutura administrativa ineficiente, fruto de um organograma inadequado para as atividades da Cinemateca, obrigava o funcionário a

ser não apenas o executor de sua atribuição [...] [mas também] coordenador de um projeto pessoal, pequeno gerente de seu próprio projeto, [...] administrador das dificuldades administrativas da instituição, [...] participante de uma “briguinha” política que passa a lhe pertencer sem que dela ele quisesse fazer parte, defensor de seu próprio departamento sem que conheça o departamento dos outros, etc, etc.

No fundo, quando se fala de “identidade” da instituição, talvez se esteja pensando em tarefas que, embora pequenas, transpareçam para a comunidade, sejam por ela reconhecidas. Deste modo, mais do que se falar de Poder, fala-se de Trabalho.

Assim, a partir destas e de outras considerações, o autor propõe uma estrutura organizacional para a Cinemateca que se assemelha muito pouco com o que foi aprovado pelo Conselho em 1987. A nosso ver, independentemente do sucesso ou fracasso dessas discussões para interferir na definição do organograma oficial da instituição, essas assembleias representaram um momento de reflexão privilegiado e raro, que enriqueceu o corpo funcional na compreensão do universo dos arquivos audiovisuais. Para Carlos Roberto de Souza:

a constituição de um corpo funcional mais estável, permitiu, entre outros aspectos, o rápido aprofundamento de discussões sobre a função das cinematecas (Brasileira e do MAM), o conceito de acervo nacional, a eficácia ou não da centralização de acervos, a postura institucional diante de solicitações que sempre ultrapassavam a capacidade de respostas. De certo modo, a criação de um *esprit de corpus* envolveu todos num esforço de enfrentar coletivamente questões que nos eram, em muitos sentidos, novas⁴⁰⁴.

5. O processo de informatização

Toda a movimentação política interna da Cinemateca não impediu a continuidade do processo de informatização. Ao contrário, considerando que se discutiam também as tarefas realizadas em cada departamento, o mais provável é que tenham colaborado para a compreensão das relações de trabalho entre os setores. O projeto de informatização da Cinemateca apresentado à Unesco teve resultados rápidos e em setembro de 1985, “tem início o processo de implantação de um sistema computadorizado”⁴⁰⁵. Para tanto, foi instituída uma comissão com a função de definir e cuidar do cumprimento das etapas de implantação. Entre outras tarefas, definiu-se que

⁴⁰⁴ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 172.

⁴⁰⁵ Relatório de Atividades – exercício de 1985. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

seriam feitos contatos com órgãos governamentais ligados as questões de informática, pesquisas e consultas a outras cinematecas informatizadas, análises de propostas das *software houses* e dos fabricantes de equipamentos, contatos e consultas a outros usuários do programa MicroIsis, enfim, todos os estudos que julgaram necessários para garantir que o sistema de informatização tivesse a consistência necessária para atender às demandas de funcionamento da Cinemateca. Os trabalhos progrediram consideravelmente e durante o ano de 1986 foram desenhados os fluxogramas, definidos os campos de informação, as fichas de trabalho, redigiram-se os manuais de preenchimento das novas fichas e um protótipo do sistema foi instalado em equipamentos da Bireme, no qual a base de dados começou a ser construída e testada. O desenho do banco de dados foi concluído em 1987, com definição de aproximadamente 150 campos de informação, em que era possível configurar formatos de saída variados (bases de trabalho), tanto para o preenchimento dos campos quanto para a visualização das informações. E, em 1988, graças a recursos da Unesco, a Cinemateca adquire seu primeiro computador, no qual será implantado o banco de dados.

A primeira base de trabalho a ser instalada foi a base **TRF** (base de tráfego) que diz respeito diretamente ao Departamento de Preservação e Catalogação. Esta base, essencialmente voltada para as questões do objeto, do suporte da obra cinematográfica, organizou os dados em três conjuntos: 1. identificação do material; 2. controle de circulação; e 3. histórico do estado de conservação e dos tratamentos realizados no material. A figura a seguir ilustra o que estamos afirmando⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ A tela usada para exemplo é do WinIsis, ou o programa MicroIsis já adaptado para o ambiente Windows. Na época, porém, trabalhava-se na plataforma DOS, mas a disposição dos campos era idêntica.

CDS/ISIS for Windows [Versão Completa : BR] - [Base de dados de filmes]

Base de Dados Exibir Pesquisar Editar Configurar Utilitários Janela Ajuda

MFN|60988 [017652] Formato: TRF Mark:

SÃO PAULO S/A DEAMA
SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA
MAC, IM
Comprimento/duração: 3.080m

Acervo PRE Depositante: 0019 DDI: 0019
Tombo: SMO1053X X Topo: B2-077-D-III

Identificação: Negativo de imagem
Mat: MOX 35mm, BF, 11 rolo(s) em 11 lata(s) - GT 2B - Completo? S

OBS.: prod. SOCINE, realização L.S. Person, São Paulo, 1965.
02SET: rearmazenado.
06FEV06: encaminhado para revisão (Claudete) de retorno.

DOC	DATA	DESTINO	RETORNO	DOC
BS94062		Joel / JClaude (r7)		ED95277
PS96009		Líder		ED96115
BS98053		Líder / Roma		ED98345
BS99306		Mega		ED99222
BS02256	AG013	LabCB	SET09	B002219
BS06044	06JAN30	Dezenove som e imagem	06FEV06	B006041

DATA TRATAMENTO OBS.
97NOV20, Examinado, Suporte com vários riscos finos
Emulsão com riscos finos e espaçados e sulfuração em alguns trechos
Imagem com alguns trechos com sinal de sulfuração
01AGO, Limpeza, Rebobinado
06JAN05, Examinado, Suporte com abaulamento; encolhimento; defeitos de perfurações; riscos finos e espaçados; rupturas; sujeiras
Emulsão com fungos até as perfurações; riscos finos e espaçados; sulfuração
Imagem razoável
06FEV22, Revisão de retorno, GT 2B: NEGATIVO RAZOÁVEL. Vários riscos finos e espaçados no suporte e emulsão; sujeira ao longo do rolo; várias perfurações com conserto de permacel; rolo 11 com trecho com ausência de perfurações; encolhimento; varios fotografamas rasgados com conserto de permacel; foram feitos consertos e emendas refeitas

Pesquisa #12: [26/36] MAX: 97684

Ir ao próximo registro

Lembrando que para a atividade de conservação a unidade de trabalho é cada material, fisicamente falando, “cada registro se refere a um material, de modo que um mesmo título deve possuir tantas entradas quantos forem os materiais referentes a ele no arquivo”⁴⁰⁷. Por exemplo, se houvessem dez cópias de um mesmo título, seriam abertos dez registros na base TRF. O objetivo da base TRF é o de controlar a circulação, historiar as intervenções e monitorar o estado de conservação de cada um dos materiais existente no acervo. O formato desta base ganhou alguns campos a mais, como veremos oportunamente, mas os campos que descreveremos agora permaneceram iguais até hoje (2009).

⁴⁰⁷ José Francisco de Oliveira Mattos. Manual de catalogação de filmes, 2002, p. 40.

Observando a figura a seguir (parte ampliada da primeira figura), vemos que o primeiro conjunto de informações se refere à identificação geral do material, que trabalha com os dados imutáveis, na sua maior parte: título, número de entrada, tipo de material, cromia, quantidade de rolos, metragem, etc.

The screenshot shows a software interface for a film catalog. At the top, there is a toolbar with icons for file operations (open, save, print, etc.) and a search icon. Below the toolbar, there is a header area with the following fields: 'MFN' with the value '60988', navigation arrows, 'Formato:' with a dropdown menu set to 'TRF', and 'Mark:' with an empty checkbox. The main content area displays the following information:

SÃO PAULO S/A DRAMA [017652]
SÃO PAULO SOCIEDADE ANONIMA
 NAC, LM
 Comprimento/duração: 3.080m

Acervo PRE Depositante: 0019 DDL: 0019
 Tombo: SN01055X X Topo: B2-077-D-IIeIII

Identificação: Negativo de imagem
 Mat: NOX 35mm, BP, 11 rolo(s) em 11 lata(s) - GT 2B - Completo? S

OBS.: prod. SOCINE, realização L.S. Person, São Paulo, 1965.
 02SET: rearmazenado.
 06FEV06: encaminhado para revisão (Claudete) de retorno.

Neste primeiro bloco, os campos passíveis de atualização, eram os campos de **GT**, **TOPO** (posição topográfica) e, eventualmente, os campos **ACERVO** e **DDP**⁴⁰⁸, onde uma informação atualizada substituía a anterior. Ou seja, quando um filme entra em processo de deterioração e seu **GT** muda e, nesta parte da ficha, ficava a informação mais atualizada. O campo **ACERVO** podia ser preenchido com os códigos: **PRE**, ou **DIF**, ou **NIT**, ou **EMP**, ou **VID**, que significam:

- PRE** – para material de preservação
- DIF** – para cópia de difusão
- NIT** – para material com suporte em nitrato
- EMP** – para material que está por empréstimo no arquivo
- VID** – para vídeo⁴⁰⁹

O campo **DDP** – Detentor de Direitos Patrimoniais – registra o número atribuído ao “dono” do filme, ou aquele que a quem pertencem os direitos de propriedade da obra em questão. O campo **DEPOSITANTE**, registra o número atribuído à pessoa, física ou jurídica, proprietária do material físico (da cópia, por exemplo), ou quem trouxe o material para o arquivo, que não necessariamente é o proprietário dos direitos da obra. Os números usados para o preenchimento destes dois campos remeterem-se a uma outra

⁴⁰⁸ Até recentemente esta sigla foi usada como **DDL** – detentor de direitos legais, porém fomos esclarecidos que juridicamente se trata de direito patrimoniais e a sigla foi corrigida para **DDP**.

⁴⁰⁹ Manual de preenchimento Base de Controle de Tráfego, documento de uso corrente na instituição.

base: base **DOSSIÊ**, que mantém as informações dos depositantes e detentores de direitos legais – comentaremos sobre essa base posteriormente.

Logo em seguida, no segundo bloco de dados, está a parte do controle de circulação do material, onde se registram o número dos documentos de saída e devolução, o destino e as datas correspondentes. (figura a seguir)

DOC	DATA	DESTINO	RETORNO	DOC
BS94062		Joel / JClaude (r7)		BD95277
PS96009		Líder		BD96115
BS98053		Líder / MoMA		BD98345
BS99306		Mega		BD99222
BS02256	AG013	LabCB	SET09	BD02219
BS06044	06JAN30	Dezenove som e imagem	06FEV06	BD06041

Neste campo, a informação mais recente é acrescentada na ordem cronológica, sem que se substituam os dados anteriores, mantendo o histórico da movimentação do material. Como se observa no exemplo, na primeira coluna está o número do documento de saída, a data da retirada, o destino, a data de retorno e o número do documento de retorno. Tomando a última linha como exemplo, verificamos que o material saiu através do documento **BS06044** – Boletim de Saída do ano de 2006, número 044 (este número segue sequência numérica simples); no dia 30 de janeiro de 2006, para a produtora Dezenove som e imagem; e seu retorno no dia 06 de fevereiro de 2006 foi registrado no documento **BD06041** – Boletim de Devolução do ano 2006, número 041.

No terceiro conjunto de informações sobre os tratamentos aplicados a este material, registram-se a data, o tipo de intervenção e o que se observou no manuseio do material, descrevendo o estado de conservação do filme (figura a seguir).

DATA	TRATAMENTO OBS.
97NOV20,	Examinado, Suporte com vários riscos finos Emulsão com riscos finos e espaçados e sulfuração em alguns trechos Imagem com alguns trechos com sinal de sulfuração
01AGO,	Limpeza, Rebobinado
06JAN05,	Examinado, Suporte com abaulamento; encolhimento; defeitos de perfurações; riscos finos e espaçados; rupturas; sujeiras Emulsão com fungos até as perfurações; riscos finos e espaçados; sulfuração Imagem razoável
06FEV22,	Revisão de retorno, GT 2B: NEGATIVO RAZOÁVEL. Vários riscos finos e espaçados no suporte e emulsão; sujeira ao longo do rolo; várias perfurações com conserto de permacel; rolo 11 com trecho com ausência de perfurações; encolhimento; varios fotogramas rasgados com conserto de permacel; foram feitos consertos e emendas refeitas

O histórico do estado de conservação é uma ferramenta de trabalho cotidiano, pois um técnico toma as decisões sobre quais as possibilidades de uso e quais as providências que o material exige para sua conservação a longo prazo fundamentado principalmente na análise das informações deste campo.

Como podemos perceber, a base de dados reúne e organiza os dados de forma a facilitar a visualização, a uma só vez, das informações que estão no Boletim de Entrada, na Ficha Básica e nos Boletins de Saída e Devolução. Naquele momento, representava agilizar sobremaneira a gestão do acervo, tanto no que se refere ao controle físico quanto do controle de conservação. Especialmente para as pessoas que participaram do desenvolvimento deste banco de dados, era muito claro o quanto ele facilitaria o cotidiano e preocuparam-se em alimentar imediatamente o computador com as informações que estavam nas fichas de papel. Principalmente José Motta, Jair Piantino e Carlos Roberto de Souza passaram a introduzir dados na base TRF regularmente. Afinal, havia centenas de fichas a serem transportadas. Para Carlos Roberto de Souza:

Na parte do acervo fílmico, a gente foi muito rápido com esse processo [...] [porque] na coisa da conservação [...] facilitava tudo. Você tem um perfil do acervo quando tem necessidade de fazer projetos, vê as coisas que precisam ser tratadas, consegue organizar por categoria, [etc.]. Aí o tratamento da informação reflete na conservação⁴¹⁰.

Agilizar o planejamento das tarefas regulares e permitir um controle facilitado dos materiais eram os benefícios mais óbvios que a informatização oferecia. Porém, além disso, possibilitava uma estratégica visão de conjunto do acervo que permitia dimensionar os problemas e, conseqüentemente, definir as prioridades de conservação. Com cruzamentos simples de informação dos campos, foi possível consolidar listas de materiais que deveriam ser examinados, realocados de depósito, duplicados, disponibilizados para difusão, restaurados, etc. Um exemplo básico – no sentido de representar uma situação comum – pode tornar mais concreta nossa afirmação.

Suponhamos que houve uma solicitação externa de uma cópia para exibição numa sala de cinema qualquer. O responsável pelo acervo consulta o banco de dados a partir do título do filme. A consulta traz como resultado todos os registros correspondentes aos materiais existentes no acervo que se referem àquele título. Suponhamos que, lendo as informações dos registros, esse técnico constata (em alguns minutos) que, desta obra, existem os negativos originais de imagem e som em estado razoável de conservação; que o negativo de som apresenta uma falha séria em um dos

⁴¹⁰ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009.

rolos que pode significar uma perda significativa de informação; que há ainda três cópias: duas com marcas evidentes de uso, porém ainda em condições de oferecer uma projeção de qualidade, e a terceira cópia bem conservada, praticamente sem marcas de desgastes ou deterioração. Com essas informações o responsável sabe que a cópia em bom estado pode substituir a falha na pista de som do negativo original (numa possível restauração) e que, portanto, se liberasse uma das outras cópias, atenderia à solicitação sem colocar em risco a sobrevivência da obra. Tomada a decisão de permitir a saída do material, ele anota o número do detentor de direitos patrimoniais e, com esse número, consulta a base **DOSSIÊ**, identifica o proprietário do filme e seus contatos, e informa ao solicitante de quem ele deve conseguir a autorização para o uso do material. Obviamente que todas essas análises eram feitas antes da existência do banco de dados, porém era preciso consultar várias fichas para levantar as informações necessárias, o que demandava um tempo consideravelmente maior.

Afora a agilidade dos processos corriqueiros, como destacado, com cruzamentos simples em um sistema computadorizado, era possível checar campos como **NOX** com **GT 3C** e listar rapidamente todos os negativos originais de imagem que estivessem em processo de desplastificação do suporte de acetato. Ou cruzando o campo de acervo **NIT** com **GT 3D**, para visualizar todos os filmes de nitrato com processo de hidrólise instalado e priorizar o exame técnico destes rolos na revisão anual dos nitratos, e assim por diante. Em outras palavras, a base de dados agilizava o diagnóstico do acervo, ponto básico para o planejamento e a otimização dos recursos econômicos e humanos.

A percepção de que o banco de dados abria um leque de novas possibilidades se reflete imediatamente, como podemos verificar pelos resultados apresentados em um documento⁴¹¹ datado de 28 de fevereiro de 1988 (lembramos que a primeira base foi instalada no ano anterior) contendo treze páginas impressas por impressora matricial, em formulário contínuo, com várias tabelas estatísticas e números consolidados. Nesse documento, vemos tabelas como a que reproduzimos abaixo, que se referem aos materiais do acervo relacionados aos “títulos regularizados, ou seja, [que] possuem[iam] entradas nos fichários de Conteúdo, tráfego e Relacionador [Ficha Relacionadora]”⁴¹²:

⁴¹¹ Documento ainda não catalogado, presente no Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira sob o título: cinemateca brasileira/departamento de preservação e catalogação: o acervo de filmes, feito por José Carvalho Motta, segundo nos declarou Carlos Roberto de Souza.

⁴¹² *Idem, ibidem*, p.3.

Distribuição por categoria dos 5.901 títulos regularizados,
sendo 4.901 brasileiros e 1.000 estrangeiros.

	Brasileiros		Estrangeiros	
	Silenciosos	Sonoros	Silenciosos	Sonoros
Longas	27	614	183	215
Curtas	293	1.808	180	407
Cinejornais	9	2.150	6	9
Totais	329	4.572	369	631

E avaliações genéricas das condições de conservação do acervo, tendo como base o período de produção dos filmes:

até 1950: são filmes em nitrato ou provenientes de originais em nitrato
 1950/60: filmes de acetato extensamente atacados pela desplastificação e com a imagem em preto e branco apresentando nítidos sinais de esmaecimento
 1960/1970: filmes de acetato, também em preto e branco, com indícios freqüentes de desplastificação e esmaecimento
 a partir de 1970: filmes coloridos, cujos problemas de deterioração só agora estamos concretamente verificando.

A alimentação da base **TRF** foi de tal forma intensa que em 1989, o relatório de atividades do ano informa que a memória do único computador está praticamente esgotada e que isso:

impediu que novas informações fossem acrescentadas do Banco de Dados do Acervo. Apesar disso, e ainda tendo em vista a regularização da maciça entrada de filmes, foi desenhado e amplamente utilizado um Cadastro de Depositantes [base Dossiê], armazenado em disquete⁴¹³.

Este processo de informatização não parou mais, os outros setores foram também se informatizando e o desenho do banco de dados definido naquela época permanece em uso como uma ferramenta indispensável, de uso diário. Ainda no ano de 1989, também com recursos liberados pela Unesco, chega outro computador que resolve o problema da falta de memória. Nessa época, se previu que haveria necessidade de implementações futuras e foram reservados campos de informação em aberto, sem usos definidos, que permitiram as adaptações que o aprofundamento das atividades arquivísticas exigiram com o passar do tempo. Em artigo publicado na revista eletrônica Contracampo, sobre a preservação cinematográfica no Brasil, Hernani Heffner avalia que:

A formação desse banco de dados, aliado à revisão periódica e sistemática da coleção, representa o ponto de partida para um gerenciamento profissional de qualquer cinemateca. O conhecimento da natureza do acervo, seus problemas e estágios de deterioração, permite gerenciar tempo e recurso, otimizando os trabalhos internos e os sempre escassos investimentos externos.⁴¹⁴

Vale reafirmar que, na nossa avaliação, o sucesso da informatização da Cinemateca foi o resultado de um diagnóstico bem elaborado, da participação ampla dos

⁴¹³ Relatório de Atividades – exercício de 1989. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴¹⁴ Hernani Heffener. “Questões gerais”. In Contracampo – Revista digital, n. 34, dezembro 2001 (www.contracampo.com.br/34/frames.htm). Último acesso em 20/08/2008.

operadores do arquivo nas discussões para o desenho sistema e, obviamente, de um trabalho sério e bem desenvolvido.

6. A gestão da primeira Diretoria no novo regimento

Como dissemos, em meados 1987 a Diretoria eleita foi formada por Carlos Augusto Calil como diretor executivo, Rudá de Andrade e Marcello Tassara, como diretores de Difusão e de Acervo, respectivamente. Marcello Tassara permanece por pouco tempo na função e até o final da gestão de Calil, em 1992, o cargo de diretor de Acervo permanece vago. Para Carlos Roberto de Souza, durante essa gestão, Carlos Augusto Calil tem por objetivo “acabar com a imagem de uma instituição voltada exclusivamente para a preservação, pouco interessada [...] na difusão do acervo e da cultura cinematográfica”⁴¹⁵. A julgar pelo que descrevemos até aqui, indiscutivelmente a Cinemateca Brasileira de 1979, ano em que Calil vai para a Embrafilme⁴¹⁶, é muito diferente da instituição que ele encontra em 1987. O próprio Calil também havia mudado e, segundo ele:

Minha ida para a Embrafilme mudou [a visão] completamente, eu virei um executivo de uma companhia nacional, morando no Rio de Janeiro, não sou a mesma pessoa quando volto. [...] Quando eu volto (...) tenho outra dimensão política, que eu levei para a Cinemateca Brasileira evidentemente⁴¹⁷.

A principal mudança à qual Calil se refere é sua percepção quanto às atividades da conservação e da difusão do acervo. Para ele, em 1979:

Eu achava que uma coisa [a conservação] era antes da outra [a difusão] e não existe uma antes da outra. [...] Não dá para ficar esperando (...) [porque] o processo de restauração não acaba nunca. Não tem um depois do outro, é um ao lado do outro⁴¹⁸.

Decidido a ampliar as atividades voltadas para a difusão, esta gestão destacou-se pela promoção de eventos – dentre eles a comemoração dos 90 anos do Cinema Brasileiro, quando se fez uma consulta a “94 críticos e pesquisadores de cinema para a escolha dos 30 melhores filmes brasileiros em seus noventa anos”⁴¹⁹; e pela publicação de vários livros e catálogos de mostras, em geral, sob a supervisão direta de Calil. Dos livros publicados, Carlos Roberto de Souza destaca o envolvimento de vários setores da Cinemateca para a realização de uma mostra retrospectiva “de grande sucesso” sobre a

⁴¹⁵ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, p. 196.

⁴¹⁶ Carlos Augusto Calil ficou na Embrafilme de 1979 à 1986, onde assumiu primeiro o cargo de diretor de Operações Não-Comerciais (1879-1985), depois de diretor-geral (1985-1986).

⁴¹⁷ Entrevista com Carlos Augusto Calil, 2009. *Op. cit.*

⁴¹⁸ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 197.

chanchada, realizada na Sala Cinemateca, e que implicou na publicação de uma “obra fundamental da historiografia cinematográfica brasileira”:

Este mundo é um pandeiro, livro do crítico Sérgio Augusto, publicado pela Companhia das Letras e Cinemateca Brasileira em 1989, [...] [para o qual] José Francisco de Mattos consolidou a primeira filmografia específica sobre o gênero, que ocupa cinquenta páginas da obra editada⁴²⁰.

Dentre todas as iniciativas voltadas para a difusão, a mais importante foi a inauguração, em 10 de março de 1988, da Sala Cinemateca que se situava na rua Fradique Coutinho, no bairro de Pinheiros – a primeira sala de exibição fora da instituição. Para a sessão inaugural da Sala Cinemateca, o Laboratório de Restauração produziu uma cópia nova de O Martírio de Joana d’Arc (Carl Dreyer, 1928), a partir de um contratipo “tirado pelo Danske Filminstitutet de uma cópia da época do lançamento do filme”⁴²¹. Na imprensa, a Sala Cinemateca é noticiada como um novo ponto cultural da cidade, como, aliás desejava o diretor executivo. Mais do que difundir as obras pertencentes ao acervo, Calil acreditava que era através da atuação da Sala Cinemateca que a instituição poderia adquirir a “força de legitimidade”⁴²² junto à sociedade, e que isso traria os recursos necessários para “ajudar o outro lado”[a conservação], pois, diz ele, “não é porque [se] restaurou o filme do Leon Hirszman” que se vai “promover” a instituição, “é o contrário”. Para Calil, a noção de que se deveria investir primeiro na conservação e depois na difusão, como se acreditava em 1975, era “uma visão equivocada que a gente tinha, eu, o Carlos [Roberto de Souza], vários de nós tínhamos”. A Cinemateca de 1987, apesar de incorporada à Pró-Memória, contava com orçamento insuficiente para suas atividades correntes e a burocracia governamental tinha o hábito de segurar os recursos durante quase todo o ano e começar a liberá-los apenas em meados do segundo semestre. Segundo Calil, “era com o dinheiro que vinha da bilheteria” que se pagavam as contas e se mantinha em funcionamento a Cinemateca durante quase todo o ano.

A abertura da Sala Cinemateca, segundo informa o relatório de atividades 1988, intensificou o processo de reestruturação da Sociedade Amigos da Cinemateca – SAC – que havia interrompido suas atividades em 1975. Foi através da SAC que se firmou contrato de aluguel da sala da Fradique Coutinho e se realizaram as reformas que

⁴²⁰ *Idem, ibidem*, p. 201.

⁴²¹ *Idem, ibidem*, p. 198. Ainda sobre O Martírio de Joana d’Arc, o Relatório de Atividades de 1988 informa que este o filme foi enviado à Cinemateca Brasileira pelo Danske Filminstitutet, em troca de dois filmes em base de nitrato que se encontravam no acervo e que foram repatriados para a Dinamarca.

⁴²² Entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, 2009. *Op. cit.* As citações seguintes se referem à mesma entrevista.

a sala precisava pois, segundo Carlos Roberto de Souza, o caminho da via governamental “seria burocraticamente lentíssimo”⁴²³. Além de desburocratizar a implantação da sala de exibição, havia outros motivos para a reestruturação da SAC. As relações com a Pró-Memória deixavam a desejar pela lentidão dos processos, pela impossibilidade de contratar outros técnicos, pelo orçamento que destinava recursos aquém dos necessários. Assim como na origem da sua criação (em 1962, como comentamos no primeiro capítulo), a SAC era encarada como uma alternativa para se buscarem os recursos que faltavam e, em 1987, também como forma de imprimir maior agilidade no cumprimento dos projetos institucionais. Tendo em vista a situação econômica do país, com uma inflação crescente e os sucessivos planos econômicos que tentavam controlar esta inflação, a SAC se torna fundamental para o funcionamento da Cinemateca. De acordo com Carlos Roberto de Souza, “em 1987 ela responde por 60% do orçamento do ano e os recursos concedidos pelo Ministério da Cultura são quase todos relativos ao pagamento de pessoal”⁴²⁴. Os relatórios de 1987 a 1989, repletos de sigla como OTN (Obrigações do Tesouro Nacional), BTN (Bônus do Tesouro Nacional), refletem a “confusão econômica” que viveu o país naqueles anos e que também significavam a desvalorização do dinheiro e, portanto, da capacidade de provisão da instituição. Concomitantemente o governo federal toma decisões como proibir a reposição das vagas do funcionário que se aposentava ou se retirava por outro motivo, ou de exigir a aposentadoria compulsória de quem já tivesse o tempo de serviço exigido por lei. Neste panorama, a SAC não só se mantém como a fonte de cerca de 60% dos recursos anuais, como assume a responsabilidade de contratar funcionários para repor parte da perda de pessoal.. O relatório de 1989 afirma que a SAC contratou provisoriamente – “dependendo de suas arrecadações – o pessoal dispensado evitando assim o total colapso dos serviços administrativos”⁴²⁵. O quadro comparativo dos três anos desta gestão, colocado no mesmo relatório, demonstra o problema de pessoal a que se Cinemateca vinha enfrentando:

PróMemória	Dez. 87	Dez. 88	Dez. 89
Efetivos	34	30	31
Cargos de confiança	5	5	5
Autônomos	19	9	-
SAC			
Sala Cinemateca	-	-	7
Cedidos à CB	-	-	9

⁴²³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 196.

⁴²⁴ *Idem, ibidem*, p. 206.

⁴²⁵ Relatório de Atividades – exercício de 1989. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

Diante da limitação dos recursos, da redução de pessoal e das responsabilidades crescentes da Cinemateca, no segundo semestre de 1988 a Diretoria elabora um Plano Emergencial, que deveria ser executado até abril de 1989. Nele se estabeleciam as prioridades institucionais e se nomeavam os responsáveis por cada uma das atividades listadas no plano. Dentre elas está: “os estudos para a informatização geral da Cinemateca” e “o projeto das futuras instalações no Matadouro da Vila Clementino”⁴²⁶. Essas duas metas de trabalho indicam que, apesar de tudo, a instituição não estava paralisada pelas circunstâncias, as atividades internas continuavam a acontecer e novas perspectivas se abriam.

7. Os procedimentos de conservação

O setor de Preservação e Catalogação certamente sentiu as dificuldades por que passava a Cinemateca, porém tinha conquistado um patamar de trabalho em que os procedimentos eram mantidos apesar das limitações. Os filmes de nitrato eram revisados anualmente e, com a repatriação de vários rolos de filmes estrangeiros, o acervo decresce: em 1987 o relatório indica a revisão de 4.537 rolos, e em 1988, de 3.600 rolos. A base TRF continuava a ser alimentada regularmente (e consultada), reduzindo o passivo das informações que constavam somente em fichas de papel, sendo que o relatório de 1990 acusa que a base TRF está com 10.232 registros, sendo que isso representava “todos os filmes depositados no Cemucam e 25% dos mantidos na sede”⁴²⁷. Informa ainda que, “foi adotado definitivamente o computador para o controle do tráfego e as antigas fichas em papel foram abolidas”⁴²⁸. Os filmes do Ince, depositados em 1986, graças ao apoio do CNPq – Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico –, que permitiu também a contratação de estagiários, haviam sido catalogados, analisados tecnicamente e em 1989 finalizava-se uma “extensa pesquisa de caráter histórico e documental”⁴²⁹ que incluiu a confecção do catálogo dos filmes e um plano de restauração. A telecinagem de filmes do acervo para facilitar o acesso, havia se tornado uma atividade regular. Os filmes que precisavam sair estavam sendo revisados e o jogo de fichas que havia sido desenhado estava em uso regular. Ou seja, dentro das possibilidades da equipe, os filmes que chegavam ao arquivo estavam

⁴²⁶ Relatório de Atividades – exercício de 1988. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴²⁷ Relatório de Atividades – exercício de 1990. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴²⁸ *Idem, ibidem*.

⁴²⁹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 176.

sendo incorporados e outros passavam pela análise do estado de conservação. Sem minimizar os problemas que a equipe reduzida e a limitações de recursos podem causar, o que estamos destacando é que o Sistema de Catalogação implantado, e efetivamente em operação, e a metodologia definida no trato dos filmes garantiam a continuidade das atividades de conservação, apesar das dificuldades. Os problemas agora eram de outra ordem: a necessidade de priorizar alguns procedimentos em detrimento de outros e as condições de armazenamento.

Sobre o primeiro ponto, uma situação típica aconteceu em 1989, quando a Cinemateca recebeu cerca de 3.500 rolos de filmes japoneses⁴³⁰ que são armazenados no Cemucam. Segundo informa o relatório do ano, tal volume de filmes obrigou o setor a “direcionar a pequena equipe existente [...] basicamente para as tarefas de identificação, armazenamento e entrada de títulos dos materiais no Fichário Relacionador [...] e] não foi possível um conhecimento mais aprofundado dos filmes”⁴³¹. A impossibilidade de examinar mais profundamente os filmes, não só desse lote específico mas de toda coleção, impedia que se identificassem os materiais com processos degenerativos e, conseqüentemente, comprometia a capacidade da equipe de tomar as medidas necessárias de conservação. Ao se perpetuarem as limitações para o exame de análise técnica, o arquivo acabava por ter uma visão distorcida da realidade e provavelmente não conseguia tomar as decisões mais adequadas para a conservação do acervo como um todo. No nível mais pontual, nessas condições, os filmes com processo de deterioração corriam o risco de se perder – pela deterioração – antes que o arquivo tivesse tempo de tomar uma atitude ou levantar os recursos necessários para uma restauração. Portanto, ainda que a o Sistema de Catalogação e os procedimentos de conservação sedimentados tivessem potencializado a capacidade da equipe de desenvolver seus processos internos, a limitação das condições de trabalho reduzia sua eficácia.

Afora o problema da equipe reduzida, como citamos, o acondicionamento dos filmes do acervo, ou as condições ambientais das áreas de guarda permanente careciam de soluções urgentes. Relembremos: o depósito climatizado e o depósito da “casa do caseiro”, na Conceição, mantinham suas condições inalteradas; os nitratos, igualmente, permaneciam nas “casinholas” e parte dos filmes em suporte de acetato estavam no depósito na sede do Parque do Ibirapuera; o Cemucam era o local onde se reuniam os

⁴³⁰ Estes filmes japoneses vieram do Cine Niterói e da Toho do Brasil. Sobre esse assunto, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, p. 204.

⁴³¹ Relatório de Atividades – exercício de 1989. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

demais filmes em base de acetato, onde permaneciam os filmes, documentos e vídeos do acervo da TV Tupi, e para onde eram encaminhados os novos depósitos, notadamente os lotes volumosos. O relatório anual de 1990 comenta apenas que:

as condições físicas para a preservação de filmes permanecem muito precárias, mas alguma melhora foi realizada em nossos depósitos do Cemucam. A Embrafilme nos enviou algumas estantes, o que possibilitou a transferência de mais material do Ibirapuera⁴³².

Neste período, as fitas de vídeo da TV Tupi foram a única parte do acervo que teve suas condições de guarda melhoradas. Em 1989 o Studio Conceição é desativado, são instaladas estantes de madeira e o espaço passa a abrigar as fitas Quadruplex e U-Matic. A solução era interessante porque a sala contava com o sistema de ar condicionado instalado para o funcionamento da sala de exibição, o que permitia o controle das condições temperatura e tornava o lugar sensivelmente melhor do que as salas do Cemucam. Até o final desse ano, as fitas foram ordenadas e acondicionadas, ocupando quase integralmente as estantes, e se verificou, em números mais precisos, a existência de 3.324 fitas Quadruplex e 1.320 fitas U-Matic.

As fitas Quadruplex eram um problema complexo para a instituição, pois não havia equipamento de leitura para as fitas desta bitola e, portanto, sem acesso ao conteúdo, não era possível catalogá-las. Na busca de uma solução, no final de 1989 a Cinemateca entra em entendimento com a TV Cultura e no ano seguinte começa um processo de transferência destas fitas para bitolas mais acessíveis. Como informa o relatório anual, o convênio assinado no início de 1990 previa “a limpeza, cópiagem em VHS e catalogação de 2.533 fitas”⁴³³ [grifo nosso], processo esse que só será finalizado em 1994. Veremos mais adiante que esse trabalho de migração tecnológica vai se constituir em um problema típico do universo da **imagem eletrônica**, em que a obsolescência dos formatos é uma questão que precisa ser enfrentada permanentemente.

Retomando a questão do armazenamento, até o final desta gestão, o acervo passa por tratamentos pontuais – como a ordenação das 8 mil caixinhas de reportagens da TV Tupi feita por Carlos Roberto de Souza e José Francisco Mattos no Cemucam –, porém não sofre alteração significativa. O Cemucam mostrou-se impróprio em todos os sentidos e, por falta de recurso ou pela inadequação estrutural do prédio, não se concretizaram as tentativas de torná-lo um local menos inóspito para a guarda de acervo audiovisual. Uma solução mais adequada para o problema da guarda permanente de filmes começou a ser esboçada em 1988 quando abriu-se a possibilidade de a instituição

⁴³² Relatório de Atividades – exercício de 1990. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

⁴³³ Relatório de Atividades – exercício de 1989. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

transferir-se para o antigo Matadouro Municipal de Vila Mariana, no bairro de Vila Clementino em São Paulo. Essa possibilidade vai efetivamente se concretizar a partir de 1992 e, portanto, discorreremos especificamente sobre o que este fato significou para a conservação do acervo quando comentarmos sobre a adaptação desse local para o uso do arquivo, no próximo capítulo.

Ainda nesse período, antes que viesse a crise provocada pelo governo de Fernando Collor de Mello, dentro das diretrizes do Programa para a Restauração de Filmes definidas em 1985, acontece um importante projeto de duplicação, para o suporte de acetato, dos filmes silenciosos brasileiros e longas sonoros em base de nitrato, patrocinado pela Fundação Vitae⁴³⁴. Neste projeto foram duplicados, segundo dados do relatório anual de 1990, 33 títulos de filmes silenciosos e 14 longas-metragens sonoros. A adaptabilidade à realidade institucional também se fez presente neste projeto, em que foi preciso ajustar banhos, **exposição** da luz e processamentos para concluir os trabalhos. O relatório da primeira fase deste projeto, na primeira página faz observações:

Como os materiais originais estavam muito deteriorados e nem sempre se tinha o material virgem apropriado, foi necessário utilizar processos especiais que muitas vezes deixaram os másters e contratipos produzidos pelo lab. [sic] com uma “cara” meio estranha⁴³⁵.

Ou seja, utilizava-se o filme virgem que estivesse disponível, ainda que não fosse o material mais adequado (como usar filme virgem fabricado para contratipo para confeccionar um máster) e, para conseguir os resultados fotográficos necessários, alterava-se o processamento laboratorial. Certamente que não era a situação ideal, entretanto foi por lançar mão de recursos como este que a Cinemateca conseguiu preservar vários títulos de filmes brasileiros. O Laboratório de Restauração, aliás, se notabilizou por sua capacidade de adaptar equipamentos, instrumentos de trabalho e processamentos, na busca de bons resultados na restauração e duplicação do filmes. Muito ao estilo “professor Pardal” que caracterizava João Sócrates de Oliveira, esse trabalho é reconhecido internacionalmente, como já comentamos, e os serviços de restauração do laboratório são solicitados para duplicar filmes de países da América Latina, assim como João Sócrates foi requisitado para ministrar cursos e oferecer assessorias para países como o México, Guatemala, Peru e Equador⁴³⁶.

⁴³⁴ A Fundação Vitae foi uma entidade sem fins lucrativos que apoiava projetos nas áreas de cultura, educação e promoção social, e que encerrou suas atividades em 2005.

⁴³⁵ Documento sem título, escrito por Fernanda Coelho, arquivado na pasta referente a este projeto, nos arquivos do setor de Acervo da Cinemateca Brasileira.

⁴³⁶ Para saber mais sobre este assunto, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 157.

Entretanto, nem mesmo a capacidade de adaptação conseguia vencer os problemas estruturais do velho casarão do Parque da Ibirapuera. Apesar das reformas empreendidas pela instituição, o relatório de atividades de 1991 informa que:

No início do ano, a precária situação do edifício que abriga o Laboratório de Restauração agravou-se definitivamente, com o comprometimento da estrutura do telhado, devido à ação dos cupins. Por este motivo, as atividades do local foram desaconselhadas pelos técnicos da prefeitura e a pesquisa de uma nova edificação foi acelerada.⁴³⁷

As atividades do laboratório são completamente interrompidas e serão retomadas cerca de cinco anos depois, na futura sede da Cinemateca, na Vila Clementino.

8. A futura sede da Cinemateca Brasileira

Em 1988 o relatório anual informa que a Diretoria da Cinemateca “conseguiu consolidar juridicamente a conquista da área de 12 mil metros quadrados, onde se localiza o antigo Matadouro Municipal da Vila Clementino, para nela instalar a sede definitiva da instituição”⁴³⁸. Em contrapartida, a instituição deveria restaurar os edifícios históricos. O Matadouro foi cedido à Cinemateca, no ano anterior, pelo então prefeito Jânio Quadros, e aconteceu através das relações pessoais do desembargador Felizardo Calil, pai de Carlos Augusto Calil, que conhecia o prefeito de longa data e tinha boas relações com Jânio Quadros. Quando os recebeu, os prédios estavam em ruínas, desfigurados pela falta de conservação e pelas reformas grosseiras para transformar os galpões históricos em depósito de materiais. O local estava ocupado pelo Departamento de Iluminação Pública da Prefeitura de São Paulo, com uma quantidade enorme de postes, transformadores, lâmpadas e todo tipo de material utilizado para a iluminação das vias da cidade. No mesmo ano, são contratados os arquitetos Lúcio Gomes Machado e Eduardo Jesus Rodrigues para efetivar o projeto de restauração e serão responsáveis também, junto com João Sócrates de Oliveira, por projetar os depósitos climatizados para guarda de acervo. Pouco depois, em 1991, veio somar-se a este terreno, “graças ao apoio decisivo da professora Marilena Chauí, Secretária Municipal de Cultura [...] as dependências já desocupadas nos fundos do Matadouro”⁴³⁹ – perfazendo uma área total de 23 mil metros quadrados para onde a Cinemateca vai se transferir a partir de 1992.

⁴³⁷ Relatório de Atividades – exercício de 1991. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴³⁸ Relatório de Atividades – exercício de 1988. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴³⁹ Relatório de Atividades – exercício de 1991. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

Como vimos, as más condições de armazenamento e a situação ruim do prédio onde se encontrava o Laboratório de Restauração configuravam duas pendências institucionais que exigiam providências urgentes. Por esse motivo, resolveu-se iniciar o projeto de reforma da área recém cedida – os fundos do Matadouro – para ser ocupada pelo acervo e o laboratório. Rudá de Andrade e João Sócrates ficaram encarregados administrar esta tarefa a partir de 1991.

O primeiro projeto de ocupação do Matadouro Municipal de Vila Clementino está ligado ao Centro Regional de Conservação de Películas que, por sua vez, nos remete ao III Encontro Latino-Americano. Segundo Carlos Roberto de Souza, “a relevância técnica assumida pela Cinemateca Brasileira entre os arquivos latino-americanos a partir do III Encontro”⁴⁴⁰ foi o fator motivador para o convite feito por Gabriel Garcia Márquez, presidente da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, à instituição para desenvolver “um amplo projeto visando a construção de um laboratório destinado a salvar o patrimônio audiovisual da América Latina”⁴⁴¹. A Cinemateca aceita o desafio e formaliza sua proposta no documento intitulado “Proposta para a implantação de um Laboratório Latino-Americano de Restauração de Filmes e Vídeos”, “elaborado por Maria Rita Galvão, João Sócrates de Oliveira e pela Diretoria da Cinemateca Brasileira [... que foi] encaminhado [...] em agosto de 1987”⁴⁴².

A proposta enviada envolvia três etapas: 1. Diagnóstico; 2. o Projeto que seria elaborado a partir do diagnóstico; e 3. Implantação. Entre muitos acontecimentos políticos que envolveram representantes oficiais de vários países da América Latina⁴⁴³ e um longo trabalho político capitaneado por Maria Rita Galvão, efetivamente apenas a primeira etapa se cumpriu: o diagnóstico. Este diagnóstico tinha o objetivo de verificar quais eram as reais condições de trabalho, como eram os acervos e como estavam sendo conservados nas instituições latino-americanas. Para tanto, foi elaborado por João Sócrates de Oliveira um questionário com:

43 perguntas organizadas em 20 tópicos, e desce a detalhes que poucos arquivos – mesmo em países desenvolvidos – tinham condições de responder plenamente pois implicavam o conhecimento exaustivo de seus acervos⁴⁴⁴.

Na dificuldade em conseguir respostas dos arquivos consultados, e com os recursos liberados pela Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Maria Rita Galvão

⁴⁴⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 161.

⁴⁴¹ Relatório de Atividades – exercício de 1987. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴⁴² Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 153.

⁴⁴³ Para saber mais sobre os episódios, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 152-159.

⁴⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 157.

percorreu os países da região “complementando dados, ajudando arquivo a preencher o questionário, fazendo entrevistas, tirando fotografias”⁴⁴⁵. Todo esse levantamento resultou num interessante panorama das condições de preservação na América Latina da época, mas o projeto não teve continuidade.

No entanto, quando a Cinemateca começou a projetar a restauração e a adaptação do complexo arquitetônico do Matadouro Municipal, ainda se acreditava nessa possibilidade e a primeira maquete do projeto – “com salas de projeção, espaços multiuso, salas de aula, locais para depósitos climatizados e laboratórios de filme e vídeo” –, apresentado em agosto de 1989, estava batizada como Centro Latino-Americano e do Caribe de Preservação de Imagens em Movimento⁴⁴⁶. Anos mais tarde, Calil Augusto Calil diz nunca ter realmente acreditado na viabilidade do projeto e que o uso do nome foi uma jogada:

Isto era para tentar seduzir o Ministério da Cultura, na época do [ministro] Zé Aparecido [de Oliveira], com um projeto internacional que, segundo Maria Rita, tinha condições de ser implantado. Eu nunca vi as condições materiais. [O nome] Era uma estratégia [que] não funcionou. O Zé Aparecido não deu o dinheiro⁴⁴⁷.

A reforma e restauração do Matadouro vão se prolongar por vários anos e algumas mudanças de Diretoria. Coerentes com as prioridades daquele momento, iniciam-se as reformas para adequar o espaço para os depósitos de filmes e a instalação do laboratório de restauração. No Parque do Ibirapuera, os cupins de solo não só tinham comprometido o madeiramento do telhado, como tinham atacado praticamente todas as estantes de madeira que sustentavam os rolos de nitrato. Seis meses antes da mudança, temendo a queda total das estantes (algumas já tinham ruído), que poria a perder toda a organização dos rolos, tomou-se a providência de substituí-las por novas estantes, também em madeira porque, a rigor, seriam úteis apenas por um curto período de tempo. Providência inútil pois, impressionantemente estes seis meses foram suficientes para que os cupins atacassem e derrubassem todas as novas estantes. O ataque foi tão violento que o relatório de 1992, informa que:

No início deste processo houve uma tentativa de manter alguma espécie de controle: foram feitas pilhas no chão, identificadas com papéis, mostrando a posição topográfica original, mas estes papéis também foram comidos pelos cupins⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 157.

⁴⁴⁶ Assim nomeado no Relatório de Atividades – exercício de 1989. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

⁴⁴⁷ Entrevista com Carlos Augusto Calil, 2009.

⁴⁴⁸ Relatório de Atividades – exercício de 1992. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

A saída foi reorganizar os rolos nos novos depósitos que estavam sendo construídos na Vila Clementino e, portanto, o acervo de filmes em nitrato e os equipamentos do laboratório são os primeiros objetos da Cinemateca a ocupar o local.

9. A crise provocada por Fernando Collor de Mello

O primeiro relatório anual, depois da posse do presidente Fernando Collor de Mello, é introduzido com uma carta de Carlos Augusto Calil que declara: “O ano de 1990 foi um ano perdido”⁴⁴⁹ e, na continuidade, afirma que durante esse ano “lutamos desesperadamente para não paralisar nossas atividades” e que “foi apenas graças à Sociedade Amigos da Cinemateca, responsável por 40% de todo orçamento (inclusive manutenção) que continuamos em pé”. O desmonte promovido pelo governo federal atinge diretamente a Cinemateca. Fernando Collor, entre outras medidas radicais, extingue o Ministério da Cultura (que passou a ser uma Secretaria ligada à Presidência da República), a Embrafilme e a Fundação Nacional Pró-Memória. O resultado imediato para a Cinemateca, segundo as palavras de Calil na carta acima citada, foi o comprometimento das relações com a recém criada Secretaria de Cultura pelo “descrédito decorrente de sua vinculação com um órgão em extinção”, donde teve-se que “provar que a Cinemateca não estava também ela em extinção”.

As consequências, de fato, foram muitas e de toda ordem. As obras iniciadas para a restauração da fachada dos antigos galpões do Matadouro foram paralisadas por falta de recurso; a SAC tinha dificuldades em operar por causa do plano econômico que bloqueou os valores acima de 50 mil cruzados novos; houve ameaças diretas às salvaguardas conquistadas na ocasião da incorporação à Pró-Memória, a ponto de o Conselho se ver obrigado e discutir a possibilidade de desligar a Cinemateca do governo federal⁴⁵⁰. Para completar o quadro, em 1990 “a desvalorização média dos salários, no período de março a dezembro, foi de 47%, o que muito contribuiu para o desestímulo profissional”⁴⁵¹. Mais do que desestímulo, as perdas salariais vão significar o retorno a uma situação onde muitos dos funcionários serão obrigados a buscar um segundo emprego, ou trabalhos temporários. As perdas salariais desse período jamais serão recuperadas, ao contrário, esse foi um processo que redundou no congelamento dos

⁴⁴⁹ Relatório de Atividades – exercício de 1990. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.* As demais citações deste parágrafo são da mesma fonte e os grifos são do original.

⁴⁵⁰ Para saber mais sobre esse período, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 203-220.

⁴⁵¹ Relatório de Atividades – exercício de 1990. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

salários por aproximadamente dez anos. As contínuas desvalorizações salariais, que vai provocar diversas greves do serviço público federal, e com os programas de demissão voluntária e a falta de concursos públicos para a área, o quadro de funcionários públicos da Cinemateca sofreu com permanentes reduções. Durante a década de 1990, essa política de esvaziamento do serviço público na área da Cultura vai promover a crescente terceirização da mão-de-obra do arquivo. Com relações trabalhistas menos sólidas, a perda da mão-de-obra qualificada (e treinada pelo arquivo) também se torna uma constante, obrigando o arquivo ao permanente trabalho de retrainar pessoas para realizar as tarefas correntes.

Para o setor de Preservação e Catalogação, a crise iniciada com as medidas governamentais tem como consequência um novo salto na quantidade de filmes depositados. Com a extinção da Embrafilme uma quantidade considerável de cópias (cerca de 4 mil rolos, segundo o relatório de 1991) foi remetida para a Cinemateca e na mesma época, mas por outros motivos, “começam a chegar ao arquivo os negativos originais dos longas de sexo explícito produzidos pela Boca do Lixo paulistana”⁴⁵². De sua parte, a Lider Cinelaboratórios mantinha o hábito de enviar as matrizes, em ainda em 1990 remetem “2.500 rolos de curtas-metragens [...que] representam um seguimento muito importante da produção brasileira dos anos [19]70 e [19]80”⁴⁵³. O resultado da soma destes fatores podem ser sentidos no relatório de atividades de 1991⁴⁵⁴:

O acervo de filmes continua abrigado em condições muito precárias, colocando em risco a sua preservação. O quadro de pessoal ainda é insuficiente [...] e os recursos até agora disponíveis [...] estão longe de serem minimamente satisfatórios.

Um pouco mais adiante no mesmo relatório, afirma-se que:

Devido à carência de pessoal qualificado e de recursos suficientes para contratar mão-de-obra autônoma, cerca de 16 mil rolos de filmes continuam aguardando o exame e respectivo processo de incorporação ao acervo.

E, logo em seguida, dá uma preocupante informação que o banco de dados permitiu verificar. Referindo-se ao acervo de cópias de difusão, informa que:

Comparando com as informações recolhidas desde 1977, verificou-se a crescente e alarmante desplastificação do suporte de filmes examinados.

Donde se poderia concluir, sem muita chance de erros, que o acervo em suporte de acetato, como um todo, estava se acidificando. Se lembrarmos do que já foi dito sobre a contaminação entre os rolos pela ação do ácido acético, esse problema não poderia ser considerado uma surpresa, ao contrário, era de se prever. Portanto era cada vez mais

⁴⁵² Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 213.

⁴⁵³ Relatório de Atividades – exercício de 1990. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

⁴⁵⁴ Relatório de Atividades – exercício 1991. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.* As três citações estão neste relatório.

urgente concentrar esforços para mudar as condições de guarda do acervo e a futura sede na Vila Clementino era a única opção viável naquele momento.



Foto do Matadouro no estado em que estava em 1992, pertencente ao arquivo de fotografias da Cinemateca Brasileira.

10. Boas perspectivas

A gestão de Carlos Augusto Calil e Rudá de Andrade deveria terminar em 1990. Porém, diante das incertezas geradas pelo momento político do país, o Conselho resolveu prorrogar o mandato que se encerrará efetivamente em julho de 1991, com a eleição de Ricardo Ohtake. Neste ínterim, a pedido de Calil, o Regimento Interno foi novamente modificado. Na reunião do Conselho em 22 de julho de 1992 foi aprovado que, conforme o desejo de Calil, “a Diretoria da Cinemateca Brasileira fosse composta por um diretor-executivo que indicaria – para homologação [do Conselho] – dois diretores adjuntos”⁴⁵⁵. Além disso, foi suprimida a instância do Colegiado que, embora há algum tempo já não viesse funcionando, era ao menos potencialmente a única instância de integração entre a Diretoria e o corpo funcional. A modificação não foi vista com bons olhos pelo corpo de funcionários que, especialmente nos últimos tempos, havia se debatido com a personalidade centralizadora do diretor executivo.

O término da gestão de Calil aconteceu mais ou menos concomitante ao início das obras e as primeiras mudanças para a nova sede. As conturbadas circunstâncias políticas do país e as dificuldades internas possivelmente impediram que se percebesse as possibilidades que se abriam com a nova sede. Especialmente para a conservação do

⁴⁵⁵ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p.212.

acervo, o antigo Matadouro Municipal de Vila Clementino se mostrou de extrema importância. Dentro do foco da conservação do acervo, historicamente um processo estava em andamento. Em 1975 foi preciso descobrir quase tudo e através do contato com a cinemateca alemã, dos textos técnicos e de muito trabalho, a Cinemateca deu o primeiro passo na direção da efetiva conservação do acervo. De 1975 até a incorporação à Pró-Memória, o desafio foi encontrar a solução “nativa” para os procedimentos, tendo como base os conhecimentos que tinham sido apreendidos com os exemplos estrangeiros. Foi o tempo de adaptar o que se dizia ser ideal para uma realidade com muitas limitações; foi o tempo de aprender a diagnosticar os problemas e definir o que era essencial, porque não havia recursos financeiros ou humanos para além do essencial. De certa forma, as restrições obrigaram a uma reflexão que amadureceu a equipe no sentido de esclarecer e sedimentar as metas fundamentais, que foram definidas na época como: conhecer o acervo (no sentido mais amplo), controlar o acervo, dar condições de sobrevivência ao acervo. Em 1984, quando a instituição é incorporada ao governo federal e estabiliza-se uma equipe de técnicos que podia manter um trabalho continuado, o aprendizado foi o de aprofundar os procedimentos cotidianos, estabelecer as rotinas, sedimentar um método de trabalho que incorporava a dimensão do tempo museológico, ou a compreensão de que são as pequenas rotinas repetidas cotidianamente que, na soma dos anos, vão significar a conservação (ou não) do acervo audiovisual. E ainda, nesse período, ao qual se refere o presente capítulo, a constituição de um banco de dados eficiente ensinou à equipe o quanto o controle da informação participa ativamente (e positivamente) dos procedimentos de conservação. Ou seja, se este aprendizado pudesse ser colocado na forma de elos de uma corrente, o primeiro elo seria o conhecimento do objeto, o segundo elo seria o tratamento do objeto, o terceiro elo seria o tratamento da informação e, o quarto, o elo que faltava nesta corrente, seria a perpetuação do objeto – que no caso do acervo audiovisual, só é possível com depósitos climatizados. E é justamente o desenvolvimento deste último elo do Sistema de Conservação que a nova sede da Cinemateca Brasileira vai propiciar.

Capítulo IV

A realização de um sonho de 50 anos

– 1993 – 2001 –

O que compreendemos por Sistema de Conservação é o conjunto de ações inter-relacionadas desenvolvidas de forma integrada, visando à sobrevivência a longo prazo das imagens e sons de uma obra cinematográfica, independentemente do seu suporte. Até aqui, acompanhamos historicamente a construção deste sistema, da forma como veio sendo implantado na Cinemateca e de acordo com as possibilidades que a realidade de cada momento ofereceu. Vimos que esse processo de construção do Sistema de Conservação passou por várias etapas de aprendizado conceitual e prático: o conhecimento do objeto e suas particularidades; os agentes de deterioração e como se manifestam; o tratamento da informação e sua participação dentro do sistema; e os conceitos teóricos da conservação audiovisual e sua aplicação no cotidiano institucional. Também acompanhamos o quanto a implantação de um Sistema de Conservação foi dependente da capacidade da equipe em diagnosticar os problemas que precisava enfrentar, quais os recursos que possuía para a solução destes problemas e a importância de se ter clareza nos objetivos do arquivo. A opção pela conservação feita pela geração de 1975 implicava o conhecimento e controle do acervo em todos os níveis: documental (catalogação e organização da informação), físico (conservação e restauração), administrativo (gestão para o acesso), e a Cinemateca adequou seus procedimentos de trabalho diversas vezes para cumprir estas diretrizes.

Especificamente no Departamento de Conservação e Catalogação, a metodologia de trabalho no trato direto com o objeto, que se desenvolveu através dos anos, estabeleceu-se como rotina e incorporou-se ao cotidiano do arquivo como tarefa corrente. Certamente que não se tratava de um processo concluído, pois, como vimos no caso das fitas Quadruplex, a própria dinâmica da produção da imagem em movimento requeria o constante aprimoramento. Porém, era inegável que as atividades de conservação do acervo haviam se profissionalizado na medida em que estavam apoiadas numa fundamentação teórica e, sua aplicação, nas normas técnicas instituídas internacionalmente. Ainda que as limitações dos recursos financeiros e humanos

impusessem o constante estabelecimento de prioridades, que privilegiavam alguns procedimentos em detrimento de outros, as escolhas eram conscientes, baseadas no conhecimento técnico aprendido – sabia-se o que se tinha deixado de fazer e por quê.

Em 1992 circulou um bem-humorado jornalzinho interno, intitulado O Bisbilhoteiro⁴⁵⁶ que, por ocasião da eleição de Ricardo Ohtake, comentou:

A Cinemateca Brasileira continua (ela sempre continua), com o seu melhor e o seu pior, e quem sabe do joio é o trigo. [...] Os trabalhos continuarão a ser feitos, com maior ou menor empenho e velocidade, a depender do menor ou maior apoio que recebam dos novos gestores.⁴⁵⁷

Embora se referisse à Cinemateca como um todo, a observação se encaixava perfeitamente ao setor de Preservação e Catalogação. Uma vez que a metodologia de trabalho estava estabelecida e sedimentada, os acontecimentos históricos e políticos (internos e externos) interferiam de maneira diferente: acelerando ou desacelerando o ritmo dos trabalhos, proporcionalmente ao maior ou menor apoio institucional, mas não mais interrompiam as atividades fundamentais – conquistara-se definitivamente o patamar da continuidade dos procedimentos essenciais de conservação. Esta condição básica para um arquivo – a da continuidade na execução dos procedimentos técnicos –, aliada às rotinas de controle da informação garantidas pela catalogação informatizada e a estabilidade de uma equipe treinada, criava o que podemos chamar de uma “defesa” da metodologia adotada, pois tanto os operadores do acervo quanto o corpo dirigente tinham compreensão de que estas atividades (se não todas, ao menos parte delas) eram imprescindíveis para o funcionamento orgânico da Cinemateca, o que, em alguma medida, garantia que o patamar conquistado não retrocedesse.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o conhecimento adquirido trazia a consciência de que se havia progredido significativamente na conservação do acervo, também deixava claro que esse processo – ou o Sistema de Conservação – não estaria completo até que se conseguissem condições melhores para a guarda permanente do acervo. E de que isto só seria possível com a construção de depósitos climatizados – o *block house* –, como diziam Rudá de Andrade, Paulo Emilio Salles Gomes, Lucilla Bernardet e tantos outros, nos primeiros tempos da Cinemateca. Faltava criar as condições para a dar maior perenidade ao objeto.

⁴⁵⁶ O Bisbilhoteiro era redigido principalmente por Carlos Roberto de Souza e Raphael Messias, com a colaboração eventual de outros funcionários. Sobre esse assunto, consultar Carlos Roberto de Souza, A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil, 2009, p. 211–212. *Op. cit.*

⁴⁵⁷ O Bisbilhoteiro, no. 7, 15 julho 1992. De acordo com informação atual dos redatores, a nota foi escrita por Raphael Messias.

Alinhadas com essa demanda histórica, como citamos, as prioridades definidas pela gestão de Carlos Augusto Calil – e não alteradas por Ricardo Ohtake – para as intervenções no Matadouro concentraram-se, no primeiro momento, em adequar o local para receber o acervo e oferecer melhores condições de guarda do que as existentes até então. E também, como dissemos, para abrigar o laboratório de restauração que não tinha mais condições de funcionar no casarão do Parque do Ibirapuera. De certa forma, a prioridade dada ao laboratório também participava da preocupação com a perenidade do objeto (e da obra cinematográfica), uma vez que se sabia que as condições historicamente inadequadas de armazenamento faziam crescer o número de filmes cuja preservação dependeria de intervenções de restauração.

Como veremos, vários locais para guarda de acervo foram efetivamente implantados no Matadouro que, conseqüentemente, refletiram sobre os procedimentos cotidianos, tanto no que se refere ao tratamento do objeto, quanto ao tratamento da informação. Os documentos de registro das informações passaram por mais algumas mudanças na forma de anotar e/ou organizar os dados, foi preciso criar outras bases de dados (formato de saída) e pequenas mudanças foram feitas na maneira de coletar e organizar as informações dentro das fichas padronizadas. Conceitualmente, manteve-se a mesma filosofia de trabalho definida no período tratado no capítulo anterior. Em termos de catalogação, aprofundaram-se alguns campos, notadamente os que se referiam às anotações do estado de conservação do objeto. Para o setor de conservação, a principal mudança foi a implantação das rotinas de monitoramento das novas áreas de guarda do acervo e o exercício constante de tomar decisões técnicas para administrar os problemas que surgiam frequentemente.

Cabe aqui abrir um parêntese sobre a estrutura deste capítulo. Embora tenhamos procurado nos apoiar nos documentos institucionais para desenvolver os assuntos que trataremos, este capítulo será um pouco diferente dos anteriores, pois terá um caráter mais testemunhal. Isso se dá por dois motivos: o primeiro, porque se trata de um período relativamente recente, quando a maioria dos documentos da época permanece nos setores de trabalho (ainda não foram encaminhados ao Arquivo Histórico da Cinemateca) e, com as diversas mudanças de salas e rearranjos físicos dos departamentos que aconteceram nos últimos anos, nem mesmo estes setores estão devidamente organizados para que os documentos fossem acessados (muitos documentos estão embalados, aguardando mobiliário ou mesmo à espera de que a equipe tenha tempo para organizá-los); e, o segundo motivo, porque durante o período

em questão, além de fazermos parte da equipe de execução dos trabalhos, estivemos mais próximos das estâncias de decisão, participando mais diretamente das discussões para a definição dos trabalhos do departamento. Além disso, as atividades de conservação deste período caracterizaram-se pelo adensamento das rotinas técnicas especificamente voltadas para a conservação do objeto. Sendo assim, este capítulo concentra-se mais nas questões técnicas do que nas históricas, pois nos parece que a percepção destas questões técnicas é fundamental para a compreensão do Sistema de Conservação que se implantou.

Entretanto, alguns poucos dados sobre as circunstâncias históricas institucionais precisam ser comentados, pois participaram dos resultados obtidos, ou por trazerem questões que precisavam ser equacionadas, ou por terem viabilizado as ações de conservação. Um dos pontos que refletiam diretamente no desenvolvimento dos trabalhos do setor de conservação era a questão do crescimento do acervo e, conseqüentemente, as demandas resultantes desse crescimento. Seguindo a tendência dos períodos anteriores, o acervo continuou crescendo aceleradamente e o relatório de 1995 acusava a existência de 150 mil rolos de películas na instituição. Lembrando que em 1975 a Cinemateca contabilizava cerca de 15 mil rolos em seu acervo, uma conta simples vai demonstrar um índice de crescimento de aproximadamente 6.700 rolos por ano – o que é um número bastante alto, especialmente quando a equipe de trabalho permanecia com poucas alterações. O acervo de fitas de vídeo, por sua vez, também crescia continuamente, tanto pelos depósitos espontâneos, quanto pelas duplicações internas e externas. O convênio com a TV Cultura havia duplicado 3.607 fitas Quadruplex para VHS, até 1994 e, a partir deste ano, iniciava a duplicação das 1.300 fitas U-Matic originais da Tupi. Internamente, um projeto de duplicação para acesso de parte das reportagens da TV Tupi⁴⁵⁸, patrocinado pela Fundação Vitae, permitiu a aquisição de uma moviola-telecine⁴⁵⁹ que, além de realizar as duplicações previstas para este projeto, passou a telecinar regularmente originais em película do acervo, contribuindo para o crescimento sistemático dos materiais em meio magnético. Desta forma quando foi feita a transferência da coleção para o Matadouro, a Cinemateca precisou adequar, ou construir, depósitos para a armazenar cerca de 8 mil⁴⁶⁰ fitas de

⁴⁵⁸ O Projeto Vite/Tupi tinha por objetivo a catalogação, limpeza e telecinagem dos telejornais produzidos pela Tupi nos anos de 1960 a 1964. Na sua execução, foram duplicados, para VHS, 27 mil reportagens, gerando cerca de 200 de fitas VHS.

⁴⁵⁹ Ver TELECINE no Glossário – Anexo II.

⁴⁶⁰ 7.500 fitas U-Matic, algumas centenas de fitas VHS e poucas fitas em Betacam (não encontramos números precisos destas bitolas). As 3.900 fitas Quadruplex permaneceram na Conceição até 1999 e,

vídeo e aproximadamente 150 mil rolos de película, além de prever espaço nos depósitos para crescimento do acervo.

O acervo de vídeo trazia ainda a questão da obsolescência dos formatos, que atingiu a Cinemateca rapidamente. Afora as fitas de uma e duas polegadas da TV Tupi, que já estavam em desuso quando foram para a instituição, tanto o projeto Tupi/Vitae quanto as duplicações das Quadruplex, feitas pela TV Cultura, produziram fitas na bitola VHS, um formato não profissional que se tornou também obsoleto nos anos de 1990. O mesmo aconteceu com as fitas U-Matic, bitola profissional na época do convênio com a TV Cultura, que foi substituída pela Betacam analógica, do decorrer da década de 1990, e esta pela Betacam digital na década seguinte. A substituição da **imagem fotoquímica** pela imagem eletrônica tem inúmeras implicações para o meio cinematográfico como um todo, porém nesse momento o que queremos destacar é que os procedimentos de conservação para o vídeo eram notadamente diferentes dos aplicáveis às películas cinematográficas. Para uma obra registrada em película cinematográfica, conservar o objeto, o rolo de filme, na sua integridade (incluindo a qualidade das imagens e sons), significava conservar a própria obra cinematográfica. Para as imagens gravadas em meio magnético, ao contrário, ainda que as fitas fossem fisicamente conservadas, os registros de imagens e sons poderiam se perder, pois não bastavam os cuidados para a conservação do objeto, era preciso também encontrar os meios para a garantir a permanência da informação, através das mudanças tecnológicas, independentemente e apesar das características deste suporte físico. Este é um problema sem solução definitiva ainda hoje, como afirma Alfonso del Amo:

Los sistemas de imagen electrónica están cambiando continuamente y no podemos saber cuáles serán las características de los que, en el futuro, consigan consolidarse como estándar de calidad para la cinematografía; es probable que tengamos que contemplar la coexistencia de varios estándares profesionales de calidad y que las películas tengan que difundirse a través de todos ellos.⁴⁶¹

Como já foi dito, o crescimento do acervo gerava também o crescimento das demandas e neste período não foi diferente. Entretanto, nestes anos, além do crescimento mais ou menos previsível do número de solicitações por parte dos depositantes para preparo de matrizes originais, e de cópias de difusão solicitadas por terceiros, a própria Cinemateca criou novas demandas. O trabalho contínuo de telecinagem na moviola-telecine já implicava a revisão dos filmes que seriam

quando foram transferidas para a Vila Clementino, armazenadas em salas sem tratamento ambiental específico, até o final do período de que trata este capítulo.

⁴⁶¹ Alfonso del Amo, *Clasificar para preservar*, 2006, p. 1 *Op. cit.*

duplicados. Além disso, em 1995 o laboratório de restauração foi reativado e, em 1997, inaugurou-se uma sala de exibição em um dos galpões históricos do Matadouro. A princípio, nem a Sala Cinemateca nem o laboratório representaram grande impacto na revisão de filmes, porém, com o crescimento das atividades destes dois setores, a demanda passou a ser significativa.

A implantação das novas áreas de guarda de acervo foi um processo complexo e, num contexto de crescimento do acervo e da demanda, criar depósitos adequados para a guarda dos materiais exigiu uma boa dose de dedicação da equipe. Porém, se alguns fatores dificultavam o processo, outros acontecimentos foram favoráveis. Em 1996, com a extinção da Legião Brasileira de Assistência⁴⁶² – LBA –, 14 funcionários deste órgão foram absorvidos pela Cinemateca (nem todos para as áreas técnicas) e, em 2001, dois importantes projetos permitiram, entre outras coisas, a ampliação significativa da equipe de trabalho. Foram eles o projeto Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro e o Censo Cinematográfico Brasileiro⁴⁶³. Por sua importância estratégica, detalharemos um pouco mais estes trabalhos.

Resumidamente, os objetivos a serem atingidos através destes dois projetos eram: fazer o levantamento de toda produção cinematográfica brasileira “de seus inícios a nossos dias através do exame técnico e de conteúdo”⁴⁶⁴; duplicar em regime de urgência as obras que corressem o risco de desaparecimento por seu avançado estado de deterioração; divulgar publicamente “em todas as formas de comunicação” o andamento e os resultados do trabalho; e “estudar medidas legais para que o patrimônio audiovisual brasileiro a ser produzido de hoje em diante seja devidamente registrado e protegido”. O desenvolvimento deste trabalho foi marcante para a Cinemateca como um todo e, para a conservação, foi uma oportunidade, rara na história da instituição, para realizar um exame técnico de uma grande quantidade de filmes. Cada rolo manipulado, nestes projetos, foi desenrolado do início ao fim; limpo manualmente; as embalagens metálicas foram substituídas pelos estojos de polietileno produzidos pelo Senai⁴⁶⁵; e os filmes foram devidamente armazenados nos depósitos, de acordo com critérios técnicos de armazenamento pré-definidos. Além disso, foi possível realizar um exame mais

⁴⁶² Em 1995 um decreto presidencial extinguiu LBA e os funcionários públicos deste órgão foram colocados à disposição para serem absorvidos por outras unidades federais.

⁴⁶³ Para saber sobre o desenvolvimento destes projetos, consultar Carlos Roberto de Souza, op. cit., 2009, p. 261 – 268. *Op. cit.*

⁴⁶⁴ Relatório de Atividades – exercício de 2001, Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. As duas citações seguintes são da mesma fonte.

⁴⁶⁵ Em 1999 a Cinemateca e a Escola Senai Mario Amato retomaram a parceria, e foi produzido o molde para injeção de estojos duplos (600m).

aprofundado de uma boa parte dos filmes, quando se preencheram as Fichas de Catalogação e se alimentou a base TRF com os dados atualizados sobre o estado de conservação dos materiais. Desta forma, no final de 2001:

34.721 rolos de filmes haviam sido transferidos para o Arquivo de Matrizes. Todas as bobinas foram revisadas durante a transferência e cerca de 4 milhões de metros de película foram rebobinados para limpeza manual e transferência para as novas embalagens plásticas. Materiais de preservação referentes a 331 longas e 214 curtas-metragens foram examinados⁴⁶⁶.

Trabalho que teria sido impossível apenas com a equipe da casa. Ainda, dentro do projeto Censo Cinematográfico Brasileiro, pela necessidade de treinar a mão-de-obra contratada, definiu-se um circuito de treinamento “ideal” e publicaram-se dois manuais, o Manual de manuseio de películas cinematográficas e o Manual de catalogação de filmes⁴⁶⁷, que descreviam os procedimentos praticados pela instituição naquele momento. Estes dois manuais se transformaram em importantes auxiliares para o treinamento dos estagiários e dos novos funcionários, desta data em diante, e foram também utilizados por outros arquivos audiovisuais brasileiros.

Historiado de forma bastante sucinta, foi neste contexto que a Cinemateca construiu, ou adaptou, os locais de guarda e reuniu seu acervo na sede da Vila Clementino. Desta forma, passaremos a tratar das questões mais técnicas, que se referem diretamente à implantação dos depósitos de armazenamento.

A adequação do complexo do antigo Matadouro de Vila Mariana às atividades da Cinemateca teve um longo caminho e, no primeiro momento, seguiu o projeto desenvolvido pelos arquitetos Lúcio Gomes Machado e Eduardo Jesus Rodrigues, contratados na gestão de Carlos Augusto Calil. Porém, as relações entre o arquiteto e a instituição não transcorreram de forma muito tranqüila, as obras se arrastaram durante alguns anos – não só pelas difíceis relações com o escritório de arquitetura, mas também por falta de verbas suficientes. O desgaste do relacionamento com os arquitetos resultou no seu afastamento⁴⁶⁸ e, em 2000, foi contratado outro escritório de arquitetura, do arquiteto Nelson Dupré, que vai finalizar a restauração dos galpões originais do Matadouro e propor algumas soluções para as áreas de trabalho técnico e administrativo.

⁴⁶⁶ Relatório de Atividades – exercício de 2001, Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

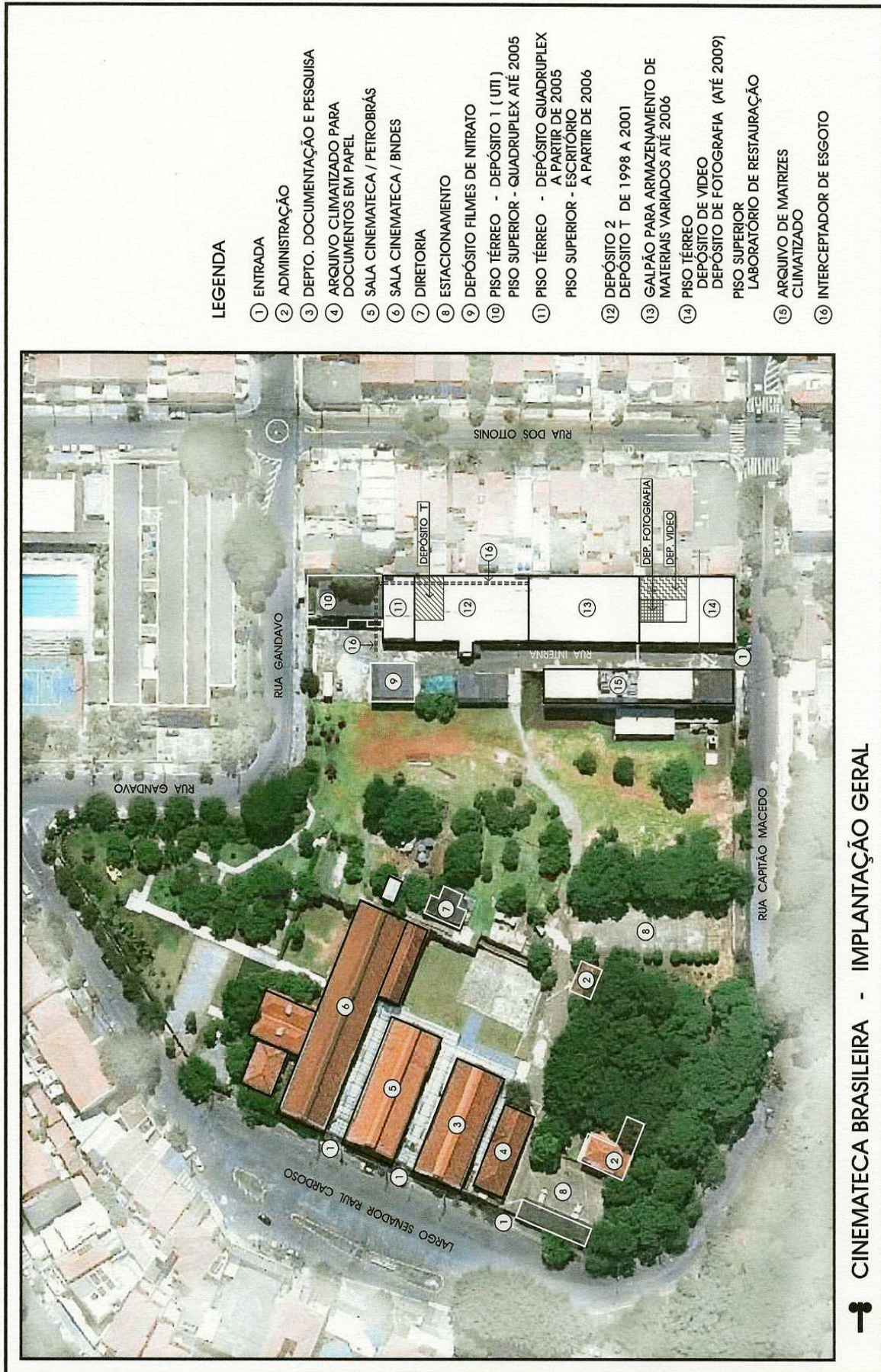
⁴⁶⁷ Sob a coordenação de Carlos Roberto de Souza, o Manual de manuseio (publicado em 2002) foi redigido por Fernanda Coelho e o Manual de catalogação (publicado em 2003), por José Francisco de Oliveira Mattos. *Op. cit.*

⁴⁶⁸ Sobre este assunto, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 253-254.

Como dissemos, a nova sede trazia a possibilidade de completar o ciclo do Sistema de Conservação na medida que poderia resolver a questão da guarda para longa permanência do acervo audiovisual. A partir de 1992 foram construídas ou adaptadas várias áreas para a guarda dos acervos de películas, vídeos, fotografias e documentos em suporte de papel. Dois novos depósitos foram construídos integralmente com o fim específico de armazenamento de filmes: os depósitos para filmes de nitrato, seguindo um projeto desenvolvido por João Sócrates de Oliveira; e os depósitos para guarda de filmes em suporte de acetato, que seguiu o projeto original de Lúcio Gomes Machado e Eduardo Jesus Rodrigues. Além destes, outros espaços pré-existentes foram adaptados para a guarda do acervo audiovisual durante a década de 1990, porém, para estas reformas menores não houve a contratação de arquitetos e a instituição contou, na maior parte das vezes, com os conhecimentos de seus funcionários.

Cada um dos espaços de guarda, construído ou adaptado, apresentou questões próprias que exigiram soluções técnicas específicas. Tanto as características físicas do local quanto os recursos disponíveis para a execução dos trabalhos interferiram diretamente nos resultados. A busca das soluções adequadas e possíveis requereu grande empenho da equipe e praticamente impôs o aprofundamento do conhecimento técnico. O estudo de como se deu esse processo nos parece altamente didático e, portanto, detalharemos a implantação dos seguintes depósitos de guarda: a construção do depósito de nitrato; a adaptação de um galpão para receber o acervo que se encontrava no Cemucam (Depósito 2); a adaptação de uma garagem para receber as matrizes do arquivo climatizado da Conceição (Depósito 1); a adaptação de uma sala de trabalho para receber o acervo de vídeo (Depósito de vídeo), excetuando-se os Quadruplex; e, por último, a construção do Arquivo de Matrizes. Todos estes depósitos localizam-se na área dos fundos do Matadouro – aquela cedida pela Prefeitura de São Paulo através de Marilena Chauí –, e que foi denominada Área Técnica. A planta ilustrativa⁴⁶⁹ da área total do Matadouro, anexada a seguir, destaca cada um destes locais.

⁴⁶⁹ Autoria de Silvio Curado Coelho. Todos os desenhos deste capítulo são do mesmo autor.



1. Novos depósitos para os nitratos

As primeiras intervenções no espaço do Matadouro aconteceram entre 1992 e 1993, quando foram construídos os depósitos para o acervo em base de nitrato (n.º 9 da planta) e foi reformado o Depósito 2 (n.º 12 na planta), denominado no projeto como depósito intermediário. Como dissemos, Rudá de Andrade e João Sócrates de Oliveira se ocuparam destas primeiras intervenções na Área Técnica.

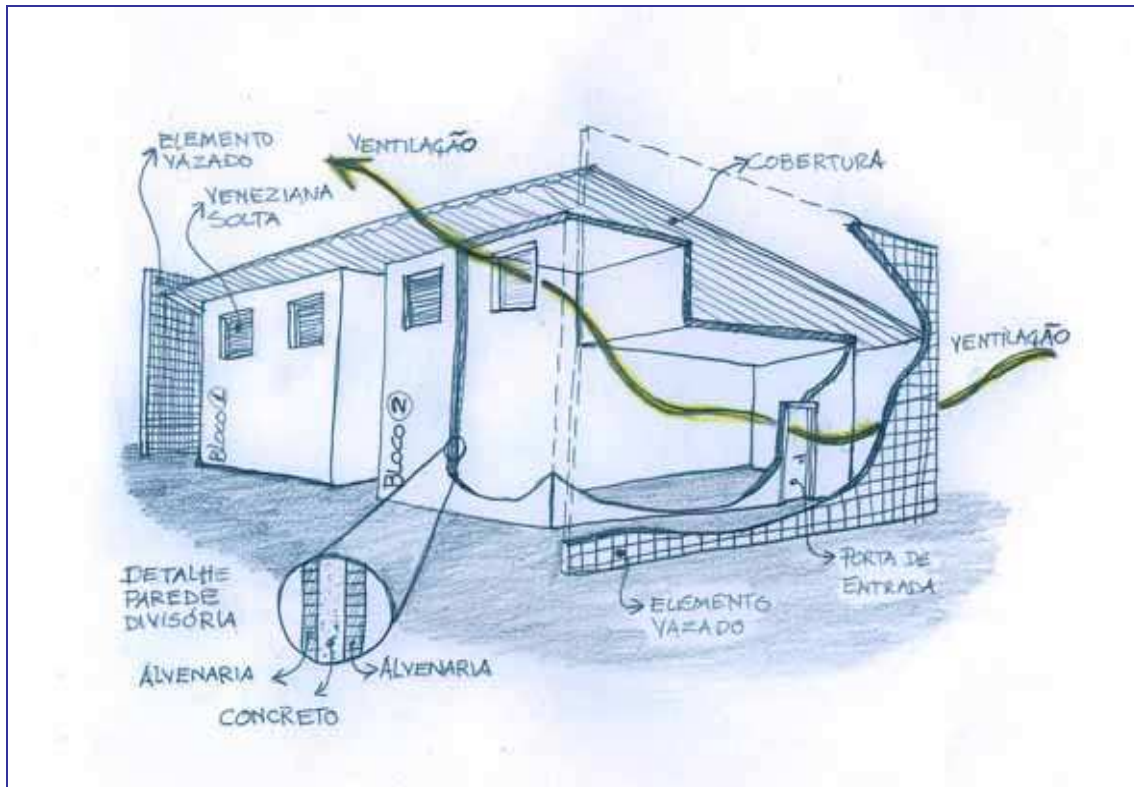
Sobre os depósitos para os nitratos, o relatório anual de 1992 informa que “não havendo recursos para a instalação de climatização artificial, optou-se por um projeto com proteção térmica e de segurança, adequados e de baixo custo”⁴⁷⁰. Para conseguir a maior eficiência possível dentro das limitações econômicas, a construção destes depósitos se valeu de conceitos técnicos testados, muitos dos quais haviam sido aplicados na construção dos arquivos do British Film (na década de 1940), como descrevemos no primeiro capítulo. Porém, diferentemente dos depósitos ingleses, além de não poder contar com recursos para o tratamento do ar através de equipamentos de climatização artificial, as condições climáticas brasileiras – notadamente mais quentes e úmidas do que as inglesas – exigiam uma solução nacional para a questão. A formação em arquitetura de João Sócrates, neste momento, foi providencial e ele projetou, a princípio, oito depósitos pequenos que comportariam cerca de 500 rolos em cada um (a última revisão dos nitratos, em 1989, contara cerca de 3.600 rolos). Porém, as restrições orçamentárias obrigaram a construção de apenas quatro depósitos que abrigaram cerca de mil rolos cada.

Na prática, o que se chamou de projeto de “proteção térmica e de segurança, de baixo custo” foi a estruturação dos depósitos de tal forma que as paredes oferecessem algum isolamento das condições climáticas externas – promovendo a estabilidade térmica possível sem equipamentos de climatização –, com uma aeração constante garantida pela aplicação de princípios científicos básicos. Vejamos como.

Os quatro depósitos construídos, sendo geminados dois a dois, foram levantados com tijolos vazados de concreto e com o forro também em concreto. Entre as paredes geminadas dos depósitos foi levantada uma terceira parede de concreto. Acima do forro, deixando um vão de aproximadamente um metro, foi colocado um telhado com estrutura de madeira e telhas de amianto. Nas laterais, deixando um corredor de

⁴⁷⁰ Relatório de Atividades – exercício de 1992. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

cerca de um metro, foi levantada uma parede de cada lado, também com o tijolo vazado em concreto, mas com o tijolo deitado, deixando à mostra o vazado do tijolo, numa espécie de treliça de concreto. O desenho abaixo deixa mais claro o que estamos descrevendo.



Para conseguir alguma estabilidade térmica nos depósitos, o conceito com o qual se trabalhou foi o de criar barreiras para a ação do tempo, criando “camadas” de proteção sobrepostas. Assim, os tijolos de concreto, um material mais denso e menos condutor (de calor) e com menor porosidade (para umidade) do que o barro ou o cimento dos tijolos mais comumente usados em construções, cumpria a função de isolar o interior do depósito da umidade e calor externos. Assim como o teto em concreto, que cumpria a mesma função pelas mesmas características de densidade e porosidade. Os tijolos vazados, que deixavam uma camada de ar interna nas paredes, colaboravam especialmente para o isolamento térmico, pois o ar é sabidamente um bom isolante térmico. A propriedade de isolamento térmico do ar foi também o motivo para a colocação do segundo telhado deixando uma camada de ar entre a laje dos depósitos e as telhas. Este segundo telhado ainda impedia que a chuva e os raios solares incidissem diretamente no teto dos depósitos, criando mais uma barreira para o calor e a umidade, afora a proteção que já significava o próprio forro de concreto. Igualmente, as paredes em treliça, erguidas nas laterais dos depósitos, serviam para impedir a incidência direta

dos raios solares e da água da chuva nas paredes dos depósitos, reduzindo também a transmissão de calor e umidade.

As telhas de amianto foi uma solução de economia, pois transmitem muito calor e, portanto, reduzem a eficiência do isolamento desejado. Pensou-se em algumas soluções para minimizar a desvantagem do amianto, como pintar o telhado com tinta reflexiva ou aplicar por jateamento uma espuma isolante (de poliuretano) que existia no mercado comum (esse recurso foi usado inclusive para tratar provisoriamente um dos galpões do antigo Matadouro nesta mesma época). Seja por falta de recursos ou por circunstâncias da política interna de investimento, nenhuma destas alternativas foi implementada durante alguns anos. Somente no final de 2005 as telhas foram substituídas por telhas térmicas, fabricadas especificamente para o isolamento térmico em telhados – as chamadas telhas sanduíche – constituídas de poliuretano expandido entre duas lâminas de metálicas⁴⁷¹.

Além de isolar o ambiente interno do clima externo, os depósitos precisavam permitir a dispersão dos gases resultantes da deterioração do suporte de nitrato – o ácido nítrico – pois, como dissemos, a concentração destes gases acelera os processos degenerativos e contamina os rolos não deteriorados. Para tanto, foram construídas no fundo de cada depósito chaminés que promoviam a renovação constante do ar pela diferença da pressão atmosférica. Alfonso del Amo explica com clareza esse conceito, na publicação Clasificar para preservar:

*La ventilación por diferencia de presiones constituye un recurso utilizado históricamente por la humanidad para enfriamiento y deshumectación de sus construcciones. Como es sabido, al calentarse el aire se expande y se hace más ligero por unidad de volumen y, en consecuencia, el aire caliente tiende a subir buscando las zonas de menor presión en las alturas superiores. [...] Atendiendo a este principio, en una edificación que tenga la entrada de aire en su nivel inferior y la salida en el superior, todo el interior de la edificación se comportará como un conductor que enlaza dos zonas de diferente presión atmosférica; como un vaso comunicante, por el que el aire circulará continuamente, subiendo por el interior del edificio, para intentar nivelar las dos presiones sin poder conseguirlo jamás.*⁴⁷²

Desta maneira, e segundo estes princípios, a chaminé criava uma zona de baixa pressão por onde saía o ar aquecido e as frestas da porta permitiam a entrada do ar mais frio, promovendo a ventilação por depressão que fazia a renovação constante do ar interno. A circulação ininterrupta do ar, por sua vez, carregava para fora dos depósitos os gases da deterioração. Este recurso tinha ainda a função de ser mais um elemento auxiliar do

⁴⁷¹ À título de informação, estas telhas surgiram no Brasil nos anos de 1980.

⁴⁷² Alfonso del Amo, *op. cit.*, 2006, p.173.

controle climático interno, como explica Alfonso del Amo na seqüência do trecho citado acima:

Combinando estos dos principios (la tendencia del aire caliente a subir y la tendencia general del aire a fluir hacia la zona de menor presión cuando circula por un conducto) es posible conseguir reducciones de temperatura y humedades muy importantes y, lo que es más importante, absolutamente independientes de los fallos en el funcionamiento de los equipos, en el suministro de energía o en la financiación del archivo.⁴⁷³

Portanto, toda a estrutura física dos depósitos de nitrato colaborava para se criar um ambiente interno propício à conservação do acervo, dentro dos limites que este tipo de solução permite. Naquele momento de mudanças, reformas e restrições orçamentárias, foi providencial que a solução alternativa prescindisse dos gastos com equipamentos e dos custos da energia elétrica, que seriam ampliados consideravelmente pelo uso continuado destes equipamentos.

A circulação constante do ar, e a conseqüente eliminação do ácido nítrico em forma de gás, também era uma questão de segurança. Assim como o suporte de nitrato pode entrar em combustão espontânea, o ácido nítrico na forma gasosa é altamente inflamável e, em caso de incêndio, a pressão interna provocada pela expansão do ar (por causa do calor do fogo) pode chegar a ponto de causar a explosão do depósito. Para prevenir esse tipo de sinistro, na saída de escape das chaminés foram colocadas venezianas leves, construídas na própria Cinemateca com lâminas de PVC, e fixadas nos vãos apenas com calços. No caso de um incêndio, a pressão interna expulsaria a janela, evitando a explosão e direcionando o fogo para a chaminé. Pelo mesmo motivo, os depósitos não tinham nenhuma instalação elétrica para que não se corresse o risco de que um curto-circuito provocasse o incêndio. Ainda, no caso de incêndio em um dos depósitos, a parede de concreto colocada entre as paredes geminadas servia de isolante térmico para que o calor do fogo de um depósito não provocasse o incêndio no depósito contíguo.

Estes depósitos sem dúvida melhoraram sensivelmente as condições de armazenamento e de segurança do acervo de nitrato, especialmente se comparadas com a falta de estrutura das casinholas do Parque do Ibirapuera. Em 1993 a Cinemateca não contava com instrumentos de medição ambiental para monitorar o ambiente interno dos depósitos. Porém, como estes arquivos permaneceram sem alteração física até 2007, quando aconteceu a troca das telhas que comentamos, e podemos tomar como base de estudo as leituras feitas nos anos posteriores, através de termohigrôgrafos.

⁴⁷³ *Idem, ibidem*, p. 173.

Tomaremos como exemplo uma semana do mês de setembro e outra de dezembro de 2002 que, embora estejam fora do período que abrange este capítulo, são dados confiáveis uma vez que os fatores determinantes para as condições climáticas permaneceram idênticos. Intencionalmente escolhemos uma semana do mês de setembro, por ser um período com temperaturas mais frias e grandes variações de temperatura; e uma semana do mês de dezembro, período de altas temperaturas e também com grandes variações climáticas. De 9 a 16 de setembro, as temperaturas externas variaram de 12°C a 24°C⁴⁷⁴, enquanto dentro do depósito de nitrato monitorado as temperaturas se mantiveram entre 18°C e 20°C. Na semana de 25 a 31 de dezembro, as temperaturas externas variaram de 15°C a 35°C, enquanto no depósito monitorado, as temperaturas se mantiveram entre 25°C e 29°C⁴⁷⁵.

Em relação à umidade relativa, a proposta destes depósitos se mostra menos eficiente. O que é bastante compreensível, pois a umidade é mais difícil de se controlar, inclusive nos sistema de climatização artificial, por questões naturais, como nos explica Alfonso del Amo:

*Si dos masas de aire con distinta humedad específica se sitúan en contacto, el vapor de agua migrará hacia las zonas con menor presión de humedad absoluta (menos húmedas) hasta conseguir el equilibrio de presiones. [...] Dicha migración [...] tiene grandes consecuencias cuando se trata de conseguir ambientes de baja humedad relativa, [pois] se desarrolla muy rápidamente entre masas de aire.*⁴⁷⁶

O que se verificou nos gráficos de monitoração dos depósitos foi uma variação da UR. Esta acompanhava mais de perto as mudanças externas e os recursos de isolamento eram menos eficientes, embora também se verificasse um diferencial considerável entre os parâmetros internos e externos. As leituras da UR dos depósitos, nos mesmos períodos acima citados, são: em setembro, variação de 40-100%UR no ambiente externo (com precipitação nos dias 13 e 14) e de 57-90%UR no ambiente interno; em dezembro, variação de 40-90%UR no ambiente externo e de 45-70%UR no ambiente interno.

Aparentemente a proposta de isolamento pela estrutura física do edifício aliada à aeração por depressão deu resultados interessantes. Há uma diferença de aproximadamente 5°C e de 10%UR entre as leituras externas e internas, sendo que o ambiente interno era mais estável (apresentava diferença menor entre a máxima e a

⁴⁷⁴ Os dados de temperatura e umidade externas que apresentamos nessa análise são os informados no site do Instituto Nacional de Meteorologia (Inmet), mantido pelo Ministério da Agricultura. (www.inmet.gov.br)

⁴⁷⁵ Ver Doc. 19 – Anexo II a reprodução dos gráficos originais.

⁴⁷⁶ Alfonso del Amo, *op. cit.*, 2005, p. 166.

mínima dos dois parâmetros) do que o externo. Sabemos que estes dados são insuficientes para atestar a eficácia destes depósitos e, principalmente, para avaliar por quanto tempo uma proposta como esta pode ser eficiente para a conservação dos nitratos. Entretanto, vale informar que o diferencial constatado entre os parâmetros internos e externos tende a se confirmar nos demais gráficos de monitoração que estão arquivados (ainda sem um trabalho de análise e consolidação das leituras) no setor de Preservação da Cinemateca Brasileira, e que registram as leituras de 1999 até 2009.

Os parâmetros de umidade e temperatura medidos ainda estavam distantes dos recomendados pela Fiaf para o armazenamento de nitrato, a saber: “4°C com variação máxima de $\pm 1^\circ\text{C}$ em 24 horas e anualmente; e 50%UR com variação máxima de 2%UR em 24 horas e 5%UR anualmente”⁴⁷⁷. No entanto, representaram um passo importante para a Cinemateca uma vez que ampliavam a expectativa de sobrevivência dos filmes. A nosso ver, esse tipo de proposta alternativa mereceria estudos mais aprofundados que poderiam ser úteis especialmente para as instituições que enfrentam constantes restrições orçamentárias, como é o caso da maioria dos arquivos audiovisuais brasileiros. Embora não possam ser consideradas soluções definitivas, uma vez que não garantem a sobrevivência dos materiais por longos períodos, são estratégias para se ganhar um tempo precioso na busca dos recursos necessários para uma instalação mais próxima do que é considerado ideal.

Com os depósitos finalizados, em junho de 1992 o acervo de nitrato foi transferido do Parque do Ibirapuera para o Matadouro, junto com os equipamentos e a equipe do laboratório. O jornal O Bisbilhoteiro não deixou passar em branco o fato e na edição de 16 de junho publicou:

A conjunção dos astros favoreceu e a mudança dos nitratos para o Matadouro aconteceu exatamente nos dias e horários previstos no mapa. Apenas os cupins e os rolos a serem descartados ficaram nas velhas casinhas do Ibirapuera.⁴⁷⁸

Como descrevemos antes, os rolos tinham perdido sua organização quando os cupins derrubaram as estantes, nas casinhas do Ibirapuera. Porém, ainda estavam guardados em seus estojos, devidamente rotulados e identificados com os respectivos números de tombo. A princípio todos os rolos foram reunidos em um dos depósitos e, através da identificação dos rótulos, foram reorganizados e armazenados nas estantes metálicas. Todo o armazenamento dos rolos nas estantes foi novamente mapeado e as

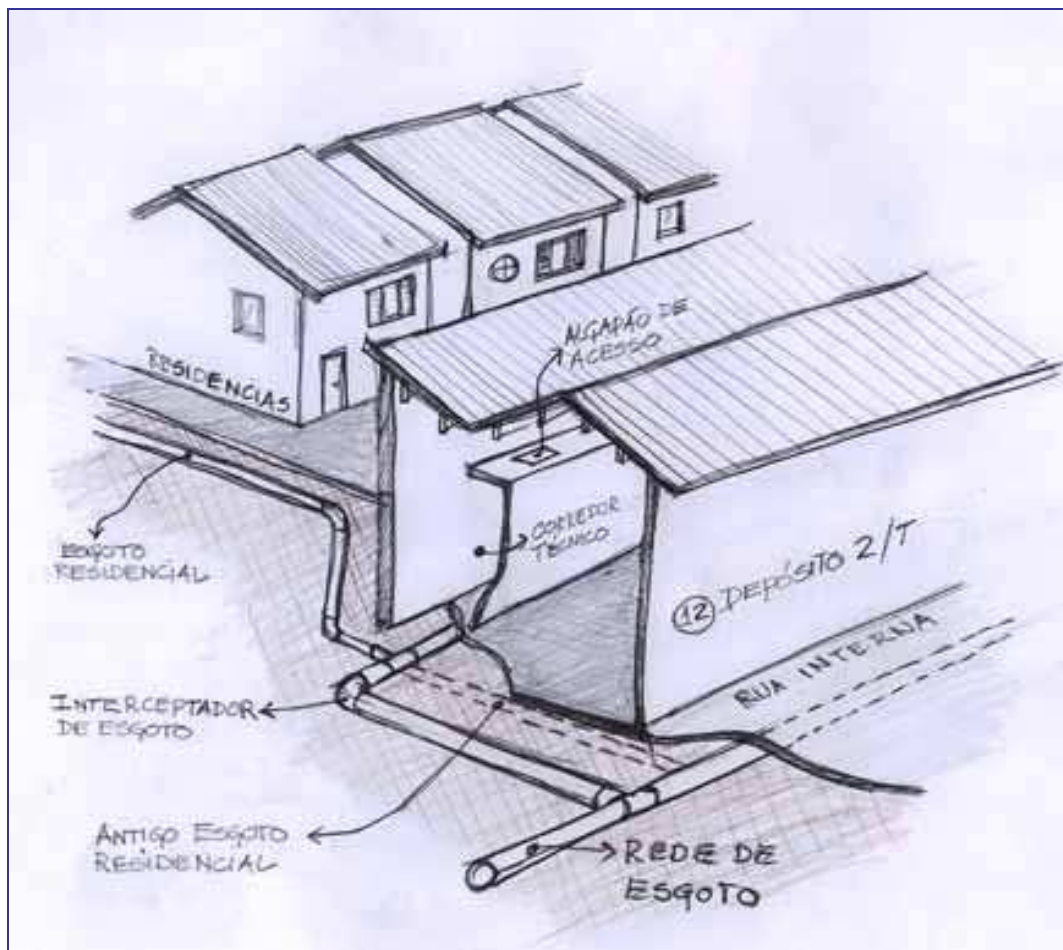
⁴⁷⁷ Carlos Roberto de Souza (org.). Manual de operações, 1990, p. 40, documento de uso interno da Cinemateca Brasileira.

⁴⁷⁸ O Bisbilhoteiro, no. 6, 16 junho 1992.

suas respectivas posições topográficas foram atualizadas na base de dados TRF. Até o final do ano de 1992 o acervo estava novamente sob o controle do arquivo.

2. Depósito 2: a adaptação de um galpão pré-existente

A reforma do Depósito 2 (n.º 12 na planta) que abrigaria o acervo de filmes em suporte de acetato de celulose pretendeu uma intervenção mais simples. A reforma deste local visou nivelar e adequar o piso para grandes cargas, reforçar a estrutura do telhado e substituir eventualmente as telhas em pior estado. Logo no início das obras, descobriu-se que passava por baixo do galpão, que seria transformado em depósito, uma série de encanamentos de esgoto vindos das residências vizinhas. O terreno cedido à Cinemateca ocupa quase o quarteirão inteiro e somente uma faixa de sobrados, contígua a este depósito, ocupa o fundo do terreno. Pensando no tempo museológico, a possibilidade de vazamentos e consequentes infiltrações pelo piso era um risco muito concreto e, portanto, não poderiam ser mantidos no trajeto original. Numa tentativa frustrada de solucionar o problema, Rudá de Andrade procurou os proprietários das casas na esperança de que eles providenciassem a mudança destes encanamentos, desviando-os para a rede de esgoto da rua do Otonis, que passava na frente destes sobrados. A maioria das casas, segundo relatou Rudá de Andrade na época, era ocupada por pessoas idosas e/ou sem recursos suficientes para esse tipo de obra e, conseqüentemente, a Cinemateca precisou resolver a questão com seus próprios recursos. A solução foi captar e desviar os esgotos, construindo um interceptador de esgoto ou “aqueduto” (como se apelidou esta obra na época), que contornou o perímetro do depósito e canalizou as águas para a rede de esgotos que passava por baixo de uma rua interna que atravessava a Área Técnica, no lado oposto do ponto de captação. Essa canalização passou rente a uma das paredes laterais, a que se ligava aos sobrados, e avançou cerca de um metro adentro do depósito. Acompanhando o percurso, foi construído um corredor fechado com a dupla função de proteger o depósito da umidade que pudesse advir de um vazamento e de permitir a inspeção necessária para identificar, com a devida antecedência, algum vazamento e os possíveis problemas de infiltração (veja desenho ilustrativo a seguir).



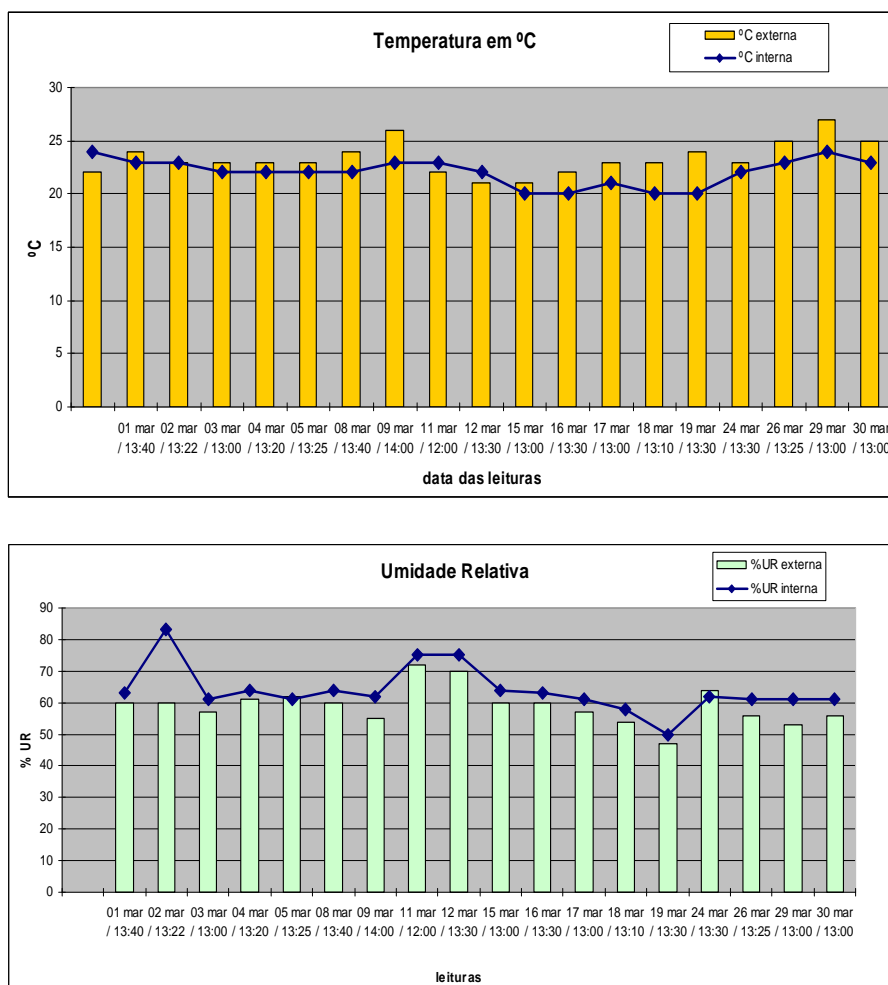
Este depósito tinha vantagens e desvantagens. A maior vantagem era seu tamanho: aproximadamente 35m de comprimento, por 15m de largura e 5m de pé direito. Estas dimensões representam cerca de 2.600 metros cúbicos, o que é uma massa de ar grande o suficiente para que as condições climáticas externas demorem algum tempo para conseguir alterar significativamente o ambiente interno. Quando os filmes foram alocados nas estantes – o que aconteceu em 1993 – a massa física volumosa que representava o acervo ajudou a criar alguma inércia climática, pois a circulação do ar ficava dificultada pelas estantes repletas de pilhas de filmes. Era uma via de mão dupla, pois, uma vez que as condições climáticas internas estivessem impróprias, também demoraria algum tempo para baixar os níveis de umidade e temperatura internos, quando o clima externo se tornava mais frio e seco. Ainda assim, a inércia climática ajudava para que não houvesse alterações muito bruscas, o que era um fator favorável mesmo com os parâmetros fora dos níveis adequados. Como se sabe, os materiais contraem com o frio e expandem com o calor; assim como ganham volume quando

absorvem umidade e perdem volume quando secam. Este movimento de contração/expansão e aumento/diminuição do volume provoca o *stress* dos materiais e acelera diversos processos degenerativos. Se lembrarmos que a película cinematográfica é composta por camadas de naturezas diferentes (suporte plástico, emulsão de gelatina e elemento formador de imagem em prata ou corantes), e que cada uma destas camadas reage com índices diferentes de contração/expansão e aumento/diminuição, podem-se compreender defeitos como, por exemplo, o **desprendimento da emulsão**, entre outros.

Uma das desvantagens deste depósito era o tamanho do telhado, que acumulava grande volume de água da chuva e, por esse motivo, as calhas originais foram substituídas por outras, mais profundas, e os canos para o deságue foram refeitos. Apesar disso, por causa do comprimento deste depósito, a calha central possuía emendas e, com o desgaste natural do tempo, goteiras surgiram nestas emendas. Pela falta de recursos na época da reforma, não houve condições de substituir as telhas originais em amianto (foram substituídas somente as que estavam quebradas) e este telhado apresentava problemas de goteiras em diversos outros pontos. Em alguns períodos, notadamente nos verões muito chuvosos, foi preciso deslocar as pilhas de filmes, ou encapar algumas estantes com plástico-lona, para que não chovesse sobre os materiais. Dentro deste depósito havia um mezanino cuja escada de acesso estava dentro do depósito, e ainda havia três portas que davam passagem para outras áreas de trabalho, duas das quais eram utilizadas diariamente. Portanto, os funcionários destes setores obrigatoriamente passavam por dentro do depósito para acessar seus locais de trabalho e, conseqüentemente, as duas portas permaneciam abertas o dia todo – o que comprometia a estanquidade do arquivo e acelerava a contaminação do ar interno pelo ar externo.

Os documentos mais antigos que encontramos da monitoração desta área, referem-se ao ano de 1999 e são as planilhas onde se registravam as leituras feitas no termohigrômetro, semelhante ao usado no depósito da Conceição, preenchidas manualmente por funcionários que faziam a leitura de duas a três vezes ao dia: pela manhã, no meio do dia e no final da tarde. Assim como no caso dos depósitos de nitrato, esses gráficos servem de base para demonstrar uma tendência das condições de armazenamento, e não como prova definitiva das condições climáticas do local. A título de exemplo e para facilitar a compreensão, transportamos para os gráficos abaixo as leituras realizadas no meio do dia (por volta das 13:00 horas), durante o mês de março

de 1999, compondo as leituras de duas planilhas⁴⁷⁹ para comparação: a planilha de leituras do ambiente externo e a planilha de leituras do Depósito 2. O primeiro gráfico se refere às temperaturas e o segundo ao nível de UR, no mesmo período.



Dentro dos limites colocados acima, os gráficos confirmam que o grande volume de ar do Depósito 2 tendia a gerar alguma inércia climática interna e que esta inércia era mais eficiente para a temperatura do que para a umidade – como era de se esperar pelo que já falamos sobre o controle de umidade. No gráfico das leituras de temperatura, podemos observar que de fato as alterações dentro do depósito eram menos bruscas do que no ambiente externo, onde a curva que demonstra as alterações eram mais suave, ainda que acompanhasse as alterações externas. O mesmo pode ser percebido no gráfico das leituras de UR, porém numa proporção menor do que no gráfico de temperatura. Na planilha que tomamos como fonte de dados para constituir o gráfico, há uma observação de que no primeiro dia do mês choveu torrencialmente (“dilúvio” foi a palavra usada), o que explica o pico de umidade percebido no gráfico, porém não explica por que a umidade interna esteve quase sempre em níveis superiores

⁴⁷⁹ Ver Doc. 20 – Anexo II reprodução das planilhas originais de registro das leituras.

aos da UR externa. Isso poderia ser um indício de que o “aqueduto”, apesar dos cuidados tomados nas reformas, representasse uma fonte de umidade permanente, pois o depósito não consegue “secar” mesmo quando a UR externa tem uma queda significativa, como pode ser verificado nos últimos dias do mês representado no gráfico. Nestas circunstâncias de UR e temperatura, o surgimento de fungos seria inevitável e, apesar da instituição ter consciência disso, não foram instalados desumidificadores no local porque eles seriam inúteis. O espaço muito amplo exigiria equipamentos também muito potentes e, ainda que fossem instalados, a eficiência destes estaria comprometida pela abertura permanente das portas ou pelos vãos do telhado – ou seja, faltava estanquidade ao local. Portanto, antes de se pensar em uma climatização artificial deste depósito, seria preciso conseguir recursos para uma reforma que permitisse, ao menos, fechar as portas de passagem e vedar o telhado. Mais urgente do que isso era substituir as telhas de amianto, que, pela própria natureza do material, transmite para dentro do depósito o calor que absorve dos raios solares. De fato, esta foi a primeira melhoria implementada neste depósito, porém só aconteceu mais de uma década depois, em 2006, quando foram substituídas pelas telhas sanduíche de poliuretano expandido – o que também resolveu a questão da goteiras.

Mesmo com essas desvantagens, o Depósito 2 era notadamente melhor para a guarda do acervo do que o edifício do Cemucam. Ainda que não se tenha realizado qualquer medição ambiental por instrumentos no Cemucam, a diferença de um local para o outro podia ser sentida claramente pelas pessoas que conviveram com os dois lugares e não havia dúvidas de que o Cemucam era mais quente e mais úmido do que o Matadouro. Assim, no segundo semestre de 1993, o acervo em base de acetato, que se encontrava no Cemucam, foi transferido para a Vila Clementino. O material de preservação, no entanto, permaneceu no arquivo climatizado do Parque Público da Conceição – aquele ainda era o melhor local de guarda da Cinemateca.

A essa altura, a Diretoria da Cinemateca havia passado por mudanças, pois Ricardo Ohtake fora convidado a assumir a Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo e retirara-se em abril de 1993, oito meses após sua posse como diretor executivo. Thomas Farkas assumiu a Diretoria Executiva, tendo Tânia Savietto (que fora assessora de Ricardo Ohtake) como sua assessora até outubro e, a partir deste mês, como diretora-adjunta. Portanto, o corpo diretor da instituição estava assim constituído quando se resolveu pela mudança do acervo de acetato do Cemucam para a Vila Clementino

Para deslocar o acervo de um local para o outro foi preciso o empenho da equipe, pois não havia recursos para a contratação de uma empresa transportadora. A Diretoria conseguiu adquirir as estantes metálicas com o apoio do Fundo Nacional da Cultura e “acenando com a desocupação do prédio do Cemucam até o final do ano”, Carlos Roberto de Souza conseguiu que a Prefeitura de São Paulo cedesse os caminhões para o transporte. Toda a manipulação e organização dos rolos ficaram sob a responsabilidade de funcionários da Cinemateca. Assim, os rolos foram ensacados e rotulados por José Motta e Toninho⁴⁸⁰ no depósito de Cotia e, no Matadouro, uma equipe formada por José Francisco de Mattos, Jair Piantino, Raphael Messias, Ronaldo Ruiz e Carlos Roberto de Souza (com alguns colaboradores irregulares) recebeu as pilhas de filmes ensacadas, montou as estantes metálicas e armazenou os filmes nas estantes.

Sacos com filmes acumularam-se por todo o prédio antes de serem abertos, os estojos foram limpos, eventualmente trocados, e acondicionados nas estantes. O trabalho físico era acompanhado pela modificação das posições topográficas dos filmes na base de dados, de forma que ao final do processo o acervo transferido encontrava-se razoavelmente sob controle.⁴⁸¹

Um computador foi instalado no depósito para a atualização das posições topográficas de cada filme e, mais uma vez, o banco de dados foi fundamental para que a Cinemateca mantivesse o controle necessário sobre seu acervo. Naquele momento, não se definiu um critério de ocupação dentro do Depósito 2 e os filmes foram ocupando os espaços na sequência em que iam chegando. Ao nosso ver, apesar da sobrecarga de trabalho que essa transferência representou para o grupo de funcionários envolvidos, a mudança feita com a preocupação de manter os procedimentos arquivísticos, com os quais os operadores estavam habituados, garantiu o sucesso da operação. Naquele momento, o acervo a ser deslocado, pelos nossos cálculos, acumulava cerca de 30 mil rolos de filmes e nenhuma empresa transportadora (a julgar pelas experiências anteriores) teria sido capaz de realizar a transferência do acervo sem causar enormes transtornos com a mistura dos materiais.

3. Áreas adaptadas para guarda do acervo

Na segunda metade dos anos de 1990 o setor de conservação funcionava quase todo na sede da Vila Clementino, porém, permanecia na Conceição parte do acervo de

⁴⁸⁰ Toninho, cujo nome completo não conseguimos apurar, era o zelador do prédio do Cemucam e normalmente auxiliava nas tarefas mais pesadas.

⁴⁸¹ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 220.

filmes, no arquivo climatizado, e o acervo de vídeos: os Quadruplex na antiga sala de exibição e, as demais fitas, no setor de vídeo (contígua à casa do caseiro). Entre 1997 e 1999 foram transferidos para a Vila Clementino os acervos de vídeo e dos filmes do depósito da Conceição e, portanto, era preciso preparar os locais para receber estes acervos.

Com a construção dos depósitos de nitrato, os procedimentos de monitoração dos depósitos de guarda existentes e o estudo dos textos técnicos, em geral vindos através dos congressos e comunicações da Fiaf (em inglês, francês, espanhol, etc.)⁴⁸², a equipe havia aprendido a trabalhar melhor com locais de guarda de acervo. Resumidamente, tinha compreendido que alguns critérios deveriam ser observados para a escolha de um local de armazenamento: o lugar deveria apresentar a melhor inércia climática possível; que, para haver estabilidade, este local deveria possuir algumas características como ter o menor número de paredes externas (em contato direto com o ambiente externo); que o telhado e o piso precisariam estar bem isolados; que não deveria haver nenhuma parede com encanamentos de água ou esgoto (parede molhada); que a porta de acesso ao depósito funcionaria melhor se abrisse para um ambiente fechado, para reduzir a troca do ar externo com o interno; que deveria haver possibilidade de promover circulação controlada do ar e instalação de aparelhos de ar condicionado; e o piso deveria ter estrutura física suficientemente forte para suportar o peso dos filmes⁴⁸³. Alguns espaços atendiam parte destas exigências e o relatório de 1997 destaca o progresso no armazenamento do acervo, pois “duas salas foram devidamente climatizadas, uma delas para vídeos e outra para negativos de filmes⁴⁸⁴.”

3.1. DEPÓSITO DE VÍDEOS: ADAPTAÇÃO DE UMA SALA DE TRABALHO

O acervo de vídeo foi instalado em um dos locais que atendiam razoavelmente bem às exigências (n.º 14, piso térreo). A sala havia sido originalmente reformada para a instalação das moviolas, para exame dos filmes processados pelo laboratório e

⁴⁸² A primeira publicação que tivemos contato acerca da conservação de fitas magnéticas foi o livro Panorama de los Archivos Audiovisuales, publicado em 1986 pela Federação Internacional de Arquivos Televisivos (Fiat/Ifta), trazido por Carlos Roberto de Souza, da sede da Unesco, em Paris.

⁴⁸³ Cada rolo de filme de 300m pesa aproximadamente 2,5kg e o rolo de 600m, de 4, 5kg. Normalmente os filmes são empilhados nas estantes em pilhas de 10 rolos, com 3 pilhas por prateleira e uma estante tem em média 5 prateleiras. Se somarmos o peso de uma estante ocupada com rolos de 600m, veremos que a carga é de 750kg em uma área menor que um metro quadrado. Para que se tenha uma referência, a carga calculada na construção de uma residência é de 300kg por metro quadrado.

⁴⁸⁴ Relatório de Atividades – exercício de 1997. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

apresentava algumas características que promoviam a estabilidade climática: não possuía nenhuma parede externa; estava no piso térreo de um prédio com dois andares, o que resolvia a questão do peso dos filmes e, com o andar superior, o acervo estava protegido das goteiras e infiltrações do telhado envelhecido; a porta de saída abria-se para um corredor interno que, apesar deste terminar numa porta que se abria para fora, a entrada do depósito estava a cerca de 5 metros desta porta externa; a parede dos fundos se comunicava com outro galpão, ainda não utilizado, e permitia a instalação dos equipamentos de ar condicionado de janela. Os índices de umidade e temperatura definidos para esse local foram de 50%UR e 18-20°C⁴⁸⁵ e, com a aparente estabilidade natural desta sala, a instalação um aparelho de ar condicionado comum no mercado, e de um desumidificador portátil, seria suficiente para estabilizar o ambiente.

Havia três pontos de risco neste espaço: um encanamento de banheiro (do piso superior) que passava pelo forro, perto da porta de entrada; uma das paredes que dava para o fundo dos sobrados que citamos anteriormente, que era uma parede enterrada (do outro lado havia terra pois as casas ficavam num nível superior), e por onde não passava o “aqueduto” de captação; e nesta mesma sala seriam executados os trabalhos de incorporação e manipulação das fitas. Para as questões da estrutura física do lugar, ou seja, a parede enterrada e o encanamento do banheiro, a indicação era a “constante vigilância”, destacada por H.G.Brown em 1952 e sobre a qual comentamos outras vezes. Havia-se de monitorar permanentemente o arquivo para que fossem tomadas as providências necessárias com a devida antecedência. Porém, sobre a convivência do acervo com as atividades de trabalho, nem mesmo a constante vigilância seria suficiente. Como vimos na descrição do Depósito 2, há uma incompatibilidade intrínseca entre a circulação de pessoas e as áreas que se pretendam climaticamente estáveis. Além disso o corpo humano irradia calor, exala umidade e carrega uma infinidade de impurezas para dentro do depósito.

A questão da limpeza dentro de um acervo de fitas magnéticas é mais importante do que pode parecer a princípio. As partículas de poeira são prejudiciais para qualquer documento audiovisual, pois tanto a fita de vídeo quanto as películas cinematográficas se carregam de eletricidade estática ao serem bobinadas, ou pela fricção das luvas usadas para manipular as películas e pelo atrito nos roletes de transporte dos equipamentos de vídeo. Como se sabe, a eletricidade estática funciona

⁴⁸⁵ O índices indicados pela Fiat/Ifta eram: 18-21°C / 35-45%UR. Fiat/Ifta, Panorama de los archivos audiovisuales: contribución a la puesta al día de las técnicas de archivo internacionales, 1986, p. 132

como uma espécie de imã para partículas de poeira, e estas tendem a se grudar e posteriormente, com a pressão de uma espiral sobre a outra, a se incrustar no aglutinante do filme (na gelatina) e do vídeo (camada magnética). Por sua vez, as partículas absorvem e retêm a umidade do ar e, em atmosferas poluídas como a de São Paulo, geralmente estão carregadas de elementos ácidos, como o enxofre, que pode se transformar em ácido sulfúrico no contato com a água. Uma vez aderida ao material, a partícula de poeira cria ***drops*** nas imagens das fitas (porque obviamente não está carregada com a carga magnética correspondente ao ponto que encobre da fita) e pontos enegrecidos na projeção das películas. Para que se tenha uma idéia do nível de comprometimento da sujeira sobre os materiais, colocamos abaixo uma ilustração⁴⁸⁶ que demonstra que uma única partícula de poeira é seis vezes maior do que a camada magnética da fita de vídeo onde estão registradas as informações de imagens e sons.

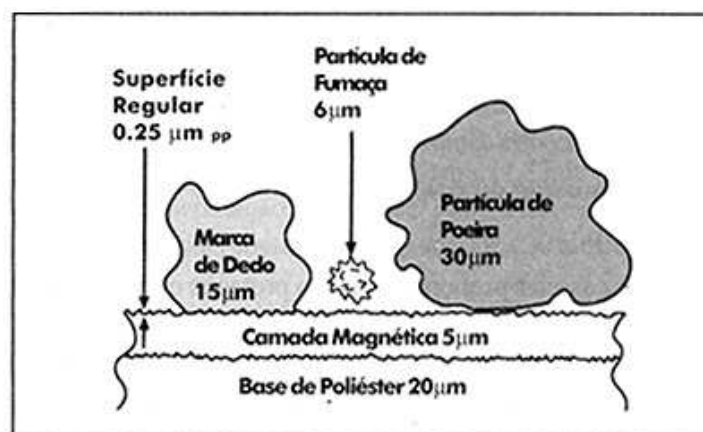


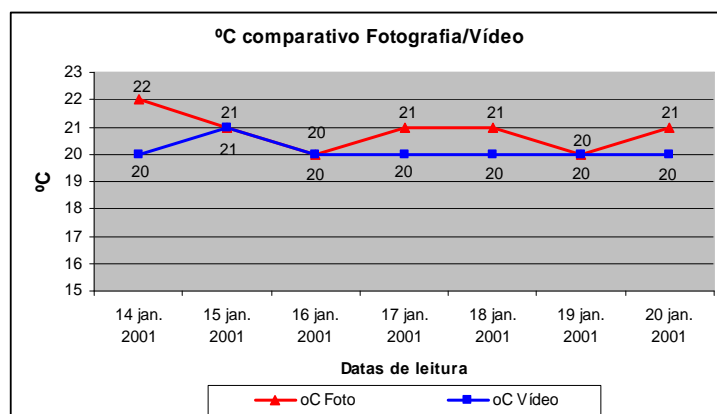
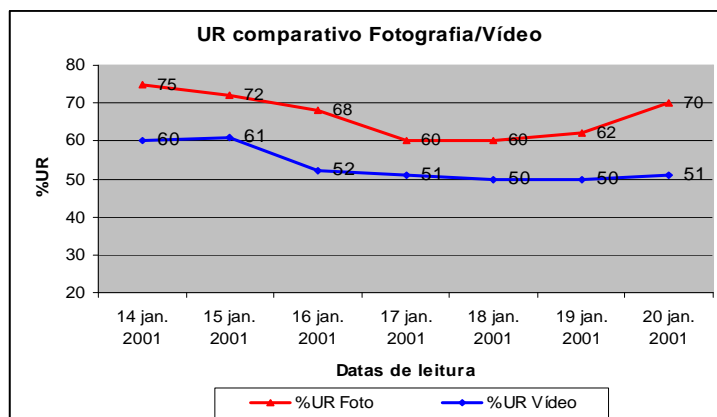
Figura 9. Sujidades de fita
(Fonte: Ampex. Reimpresso com permissão.)

Portanto, necessariamente a condição de combinar área de trabalho com área de armazenamento deveria ser provisória e, efetivamente, elas foram separadas depois de algum tempo. O próprio crescimento do acervo de fitas de vídeo exigiu mais espaço de armazenamento e os equipamentos de trabalho foram deslocados para uma sala contígua.

O diagnóstico de que esta sala seria um local adequado foi comprovado com o monitoramento que se procedeu continuamente, através das medições feitas diariamente dos níveis de umidade e temperatura com termohigrômetro, no primeiro momento, e com **termohigrógrafo** a partir de 2001. Para demonstrar o nível de estabilidade deste depósito precisamos falar rapidamente sobre o acervo de fotografia, que foi instalado numa sala vizinha, e proceder a um estudo comparativo destas duas áreas.

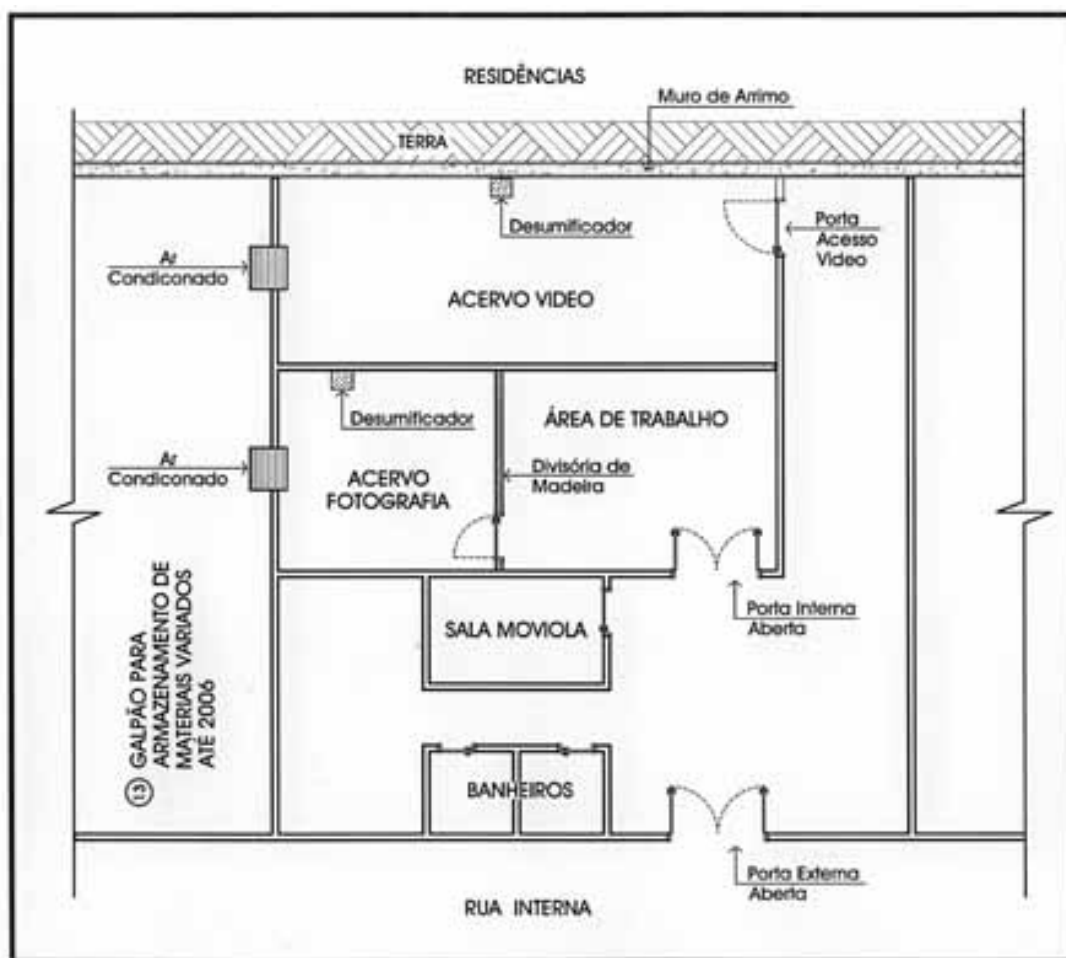
⁴⁸⁶ Ilustração copiada de John W. C. Van Bogard, *Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas*, Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001, p. 25.

Em 1998 quando da transferência para a Vila Clementino, o acervo fotográfico foi instalado no piso superior do prédio da entrada da Área Técnica. Tratava-se, no entanto, de uma sala quente e úmida, onde foram inúteis todos os esforços para controlar o clima interno. Por esse motivo, em 2001 este acervo foi deslocado para o piso térreo, para uma sala geminada à sala do acervo de vídeo. Nestes dois depósitos, foram instalados aparelhos de ar condicionado e desumidificadores, novos e de igual potência. Sendo que a sala destinada às fotografias tinha aproximadamente a metade do tamanho da sala que armazenava os vídeos e, teoricamente, conquistaria a estabilidade climática mais facilmente, uma vez que os equipamentos precisariam processar uma cubagem menor de ar. Porém, o que se verificou, durante todos os anos em que estes acervos permaneceram nestes locais (até 2009), foi o contrário: a sala da fotografia era menos estável do que a sala do vídeo. Enquanto o acervo de vídeo mantinha-se com temperatura aproximadamente entre 18 e 20°C com 50-55%UR, a fotografia variava entre 18-22°C e 60-70%UR. A título de exemplo, colocamos abaixo as leituras registradas nos dois depósitos durante uma semana do mês de janeiro de 2001⁴⁸⁷ (época tipicamente quente e chuvosa).



⁴⁸⁷ Ver Doc. 21 – Anexo II a reprodução dos gráficos originais que mostram melhor a variação real dos dois depósitos.

Mais uma vez cabe realçar que as áreas climatizadas precisariam de um estudo mais dirigido para que pudéssemos tirar conclusões definitivas, porém, na época, o que se deduziu foi que a sala do acervo fotográfico carecia de estanquidade. Havia duas diferenças, entre as salas, que poderiam determinar a diferença de estanquidade: a parede que separava o acervo fotográfico da área de trabalho era uma divisória de madeira (do tipo comum no mercado); e mantinha-se aberta a porta da sala de trabalho, durante o dia todo, pois não havia janelas nesta sala. Por sua vez, esta porta estava em frente à outra porta, que se abria para a rua interna e também ficava aberta durante o dia. (veja ilustração a seguir).



A hipótese mais provável é a de que a vedação feita nas divisórias (com fita auto-adesiva de espuma de vedação) não era suficiente para isolar o espaço de guarda e, aliado à porta constantemente aberta, havia uma troca de ar permanente entre o ambiente climatizado e o não-climatizado. E, ainda que fosse um fluxo imperceptível (não se sentia corrente de ar), o fato de ser constante possivelmente era suficiente para desestabilizar a climatização. A hipótese não foi testada, dificilmente se conseguiria

tempo para esse tipo de experimentação, mas parecia coerente com o que se tinha observado nos outros locais de guarda de acervo, quando se constatou a participação da estrutura física das salas para a eficiência dos equipamentos de climatização.

3.2. DEPÓSITOS TEMPORÁRIOS PARA MATRIZES EM PELÍCULA

Quanto ao acervo de filmes, o relatório de 1998 destaca:

O início da mudança dos filmes armazenados no antigo depósito climatizado do Parque da Conceição revelou que as más condições do equipamento de climatização [...] atingiram severamente os rolos de filme lá conservados. A maior parte deles apresenta sérios danos provocados por fungos e **bolor**.⁴⁸⁸

Possivelmente a ausência da equipe naquele local, e a impossibilidade de manter a “constante vigilância”, comprometeu a manutenção dos equipamentos e, conseqüentemente, acelerou o desgaste das máquinas. Com a circulação deficiente do ar (o depósito se mantinha fechado quase todo tempo) e as infiltrações que surgiram na laje do teto, criaram-se condições mais do que propícias para o desenvolvimento das colônias de fungos. A sensação de entrar naquele depósito nos últimos tempos de funcionamento, quando era preciso movimentar os materiais ali armazenados, era cada vez mais angustiante, pois a decadência do prédio era evidente. A este sentimento de impotência diante de um acervo que se sabia mal acondicionado, somaram-se as incertezas quanto a nossa capacidade de alterar aquela realidade, pois as obras iniciadas do novo depósito climatizado, o Arquivo de Matrizes, aconteciam num ritmo inconstante e não havia previsão para seu término.

O ano de 1998 foi difícil por vários motivos mas, provavelmente, o de maior peso foram os desentendimentos do corpo funcional com Tânia Savietto, diretora executiva, que vinham acontecendo há algum tempo e atingiram seu ponto máximo nesse ano. Houve grande movimentação dos funcionários, o Conselho foi chamado a se manifestar em vários momentos e, depois de muitas discussões, acabou por eleger, em outubro, uma Diretoria composta por três funcionários da casa: Sylvia Bahiense Naves, como diretora executiva; Carlos Roberto de Souza e Eliana Queiroz, como diretores adjuntos⁴⁸⁹. Para as pessoas que trabalhavam diretamente com o acervo, havia ainda um sentimento de orfandade porque no final de 1996, insatisfeito com os caminhos institucionais, José Motta se desligara da Cinemateca “estimulado pelo Programa de

⁴⁸⁸ Relatório de Atividades – exercício de 1998. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴⁸⁹ Para saber mais sobre este assunto, consultar Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 244-245 e 250-251.

Demissão Voluntária do serviço público, instituído no governo Collor de Mello e incentivado na gestão FHC [Fernando Henrique Cardoso]”⁴⁹⁰. Para Carlos Roberto de Souza, a saída de José Motta foi um “indício de que os caminhos por que enveredara a instituição não tinham mais atração para que ligasse a ela seus sonhos.”⁴⁹¹ Para a equipe que trabalhava sob seu comando, o sentimento de perda era enorme, pois José Motta fora sempre uma referência segura, forte e companheira para a toda a equipe, e foi complicado caminhar sem sua orientação (e sua amizade).

Apesar das circunstâncias, era inadiável que o acervo de películas fosse transferido para a nova sede e as providências necessárias foram tomadas. A partir dos critérios técnicos que já descrevemos, e dentro de opções limitadas, dois locais foram preparados para receber os filmes, pois não havia nenhum espaço na Área Técnica que comportasse a totalidade dos materiais: a chamada “garagem” (n.º 10), e uma sala de trabalho vizinha ao Depósito 2 (n.º 12, detalhe). O primeiro a ser ocupado foi a “garagem”, ou o local que fora uma garagem quando aqueles galpões ainda eram oficinas de manutenção da Secretaria de Saúde da Prefeitura de São Paulo.

Esta garagem, que ficava nos fundos da Área Técnica, apresentava algumas características interessantes: possuía apenas uma parede externa; estava no piso térreo; tinha uma sala acima dela que cobria toda a área; a parede oposta à parede externa ligava-se a um espaço coberto e vazio, criando uma grande câmara de ar (embora fosse um lugar úmido); possuía apenas uma porta que se abria para a rua interna, mas que se poderia fechar facilmente; a terceira parede era enterrada e a quarta dava para outro espaço coberto e vazio, onde seria fácil instalar uma porta e o aparelho de ar condicionado. A pequena reforma foi feita para a mudança das portas e instalação do equipamento de refrigeração, e algumas outras melhorias, como acertar o piso e fazer a instalação elétrica. Com a instalação do ar-condicionado e de um desumidificador, este depósito – batizado de Depósito 1 (n.º 10) – apresentou uma estabilidade surpreendente, pois mantinha uma temperatura entre 18°C e 21°C praticamente o ano inteiro. Nos meses mais frios, chegava-se a desligar o equipamento de ar condicionado sem que a temperatura se alterasse (porém nunca se desligava o desumidificador). O equipamento de ar condicionado instalado deste depósito tem também sua história. Carlos Roberto de Souza conta:

Impressionada com o calor de minha sala num tórrido verão, Tânia cedera-me um condicionador de ar. O equipamento, contudo, tinha potência para

⁴⁹⁰ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 246.

⁴⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 246.

resfriar uma área muito superior à minha sala e me inspirou removê-lo para o galpão anexo ao espaço então utilizado como garagem da Área Técnica [Depósito 1]. [...] esse local – com capacidade para apenas 4 mil rolos – foi o melhor depósito de matrizes da Cinemateca naquele momento⁴⁹².

Aliás, essa foi uma prática que se repetiu diversas vezes na Cinemateca, e os funcionários brincavam com a situação, dizendo que “o acervo vinha sempre antes das pessoas”. Era verdade.

Controlar a umidade do Depósito 1 foi um pouco mais difícil do que a temperatura, e exigiu que se estabelecessem algumas rotinas. Especialmente nos meses chuvosos, era preciso retirar a água do recipiente de coleta do desumidificador, no mínimo duas vezes ao dia (às vezes três), para que o equipamento não interrompesse automaticamente seu funcionamento. Em alguns meses, os procedimentos de controle deram resultado e a umidade estabilizou entre 50-55%UR, porém os finais de semana, quando não havia ninguém para executar a operação, eram sempre um problema. Algum tempo depois, o pessoal da Sala Cinemateca se dispôs a retirar a água dos desumidificadores, já que a Sala funcionava nos finais de semana. Talvez a ausência de José Motta tenha sido uma das causas da falta de memória da equipe, porque demorou mais de um ano para lembrarmos de suspender os desumidificadores, instalar os drenos e coletar a água em galões de 20 litros, como havia sido feito há anos atrás, nos depósitos da Conceição.

O outro lugar escolhido para armazenar os filmes que não cabiam no Depósito 1 (lembrando que este tinha capacidade para 4 mil filmes e havia cerca de 15 mil rolos na Conceição) foi uma sala de trabalho, vizinha ao Depósito 2 (n.º 12, detalhe). Depois que os primeiros filmes saíram do arquivo climatizado da Conceição, as estantes deslizantes daquele depósito foram desmontadas e parte delas foi remontada (por um funcionário da casa) neste depósito, denominado Depósito T (temporário). Este depósito tinha as mesmas características do Depósito 2, com as vantagens de não ser uma área de circulação e de ter um forro de gesso, rebaixando o pé direito. Este forro de gesso criava uma barreira para o calor das telhas de amianto e servia para proteger os filmes das goteiras do telhado (a depender da quantidade de chuva). Porém não ia muito além disso e o clima interno do Depósito T era basicamente semelhante ao do Depósito 2. Um desumidificador foi instalado neste depósito, o que melhorava um pouco o ambiente, mas não o suficiente.

⁴⁹² Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 246–247.

4. Procedimentos de controle climático

A partir da segunda metade da década de 1990, o controle por instrumentos de medição, de umidade e temperatura, fazia parte das rotinas diárias do setor de Conservação. Em 1994, Carlos Roberto de Souza, enquanto coordenador na Área Técnica, havia conseguido um acordo com a diretoria

para que 50% de qualquer valor arrecadado por serviços dos setores técnicos – cessão de imagens, taxas de revisão, movimentação de matrizes e empréstimo de cópias – fossem reaplicados em despesas da própria área. Isso permitia o reinvestimento de pelo menos uma parte dos recursos na área-fim e não seu total desaparecimento no caixa geral da instituição, inteiramente comprometido por dívidas e carências de manutenção geral.⁴⁹³

Graças a este acordo, a Área Técnica adquiriu alguns instrumentos para monitorar as condições ambientais das áreas de guarda da Vila Clementino, e foi possível instalar termohigrômetros em todos os locais. Entretanto, como explicamos anteriormente, o termohigrômetro necessita de um técnico para fazer a leitura e anotá-la nas planilhas – portanto o período noturno estava sempre descoberto do monitoramento. Mais para o final da década de 1990, conseguimos comprar um termohigrógrafo, também com este recurso. Uma vez que o termohigrógrafo monitorava o ambiente 24 horas por dia, foi instalado no depósito que mais nos preocupava: o Depósito 1, que estava ocupado inteiramente com matrizes de preservação, vindas do depósito climatizado da Conceição.

Os outros locais de guarda eram monitorados por termohigrômetro e planilhas para registro das leituras e para indicar o funcionamento ou os problemas dos aparelhos de condicionamento de ar e desumidificação foram fixadas ao lado de cada instrumento de medição. Fazer a “ronda” diária para verificação dos depósitos não significava simplesmente ler e registrar os índices climáticos, mas também constatar rapidamente os problemas que pudessem comprometer a estabilidade climática ou a segurança dos filmes. O olhar do técnico é capaz de perceber prematuramente o mau funcionamento de um ou outro equipamento, tomar as providências para o conserto deste e cuidar da sua substituição temporária – até que o equipamento defeituoso retorne da manutenção. Da mesma forma, percebe um vazamento antes que este provoque alteração na umidade do ar, constata um problema elétrico logo nos primeiros sinais de anomalia, etc. Enfim, a ronda de monitoramento das áreas de guarda participava ativamente na estabilidade dos parâmetros climáticos, na medida em que era a ação preventiva que minimizava o

⁴⁹³ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 223-224.

impacto de qualquer anomalia sobre o acervo. Além disso, forçava a uma experiência prática dos conceitos teóricos pois, quando se percebia algum parâmetro fora do habitual, havia-se de descobrir a fonte do problema e encontrar uma solução factível, dentro das possibilidades e dos recursos. Esse aprendizado foi essencial para enfrentarmos os problemas mais complexos que a instalação do Arquivo de Matrizes trouxe, logo em seguida. Detalharemos este ponto mais adiante.

Rememorando, em 1999, todos os materiais audiovisuais haviam sido transferidos para a Vila Clementino e a equipe técnica tinha diversos depósitos sob sua responsabilidade: 4 depósitos para nitrato, não climatizados; 1 depósito climatizado para acetato (Depósito 1); 2 depósitos para acetato, não climatizados (Depósito 2 e Depósito T); 1 depósito para material em meio magnético, climatizado (Depósito de Vídeo) e 1 depósito para fotografias, climatizado. Como era de se esperar, e uma vez que o bom funcionamento dos equipamentos era um fator básico para a conservação dos acervos, a consequente multiplicação dos equipamentos de condicionamento de ar tornou necessária a contratação de uma empresa de manutenção. Desde 1995 (pelo menos⁴⁹⁴) se firmaram contratos de manutenção com empresas particulares, em geral de pequeno porte. Porém, com o crescimento do número de aparelhos e, especialmente depois da inauguração do Arquivo de Matrizes, que implantou um sistema de ar condicionado central (notadamente mais sofisticado do que os aparelhos de janela), foi preciso contratar empresas maiores, com infra estrutura suficiente para atender a complexidade e a quantidade de equipamentos. Vale lembrar que tudo isso implicava no aumento dos custos financeiros fixos, pois todos os equipamentos obviamente trabalhavam 24 horas por dia. Igualmente, cada novo equipamento representava um implemento no consumo de energia elétrica e, portanto, a carga elétrica extra exigiu que se fizessem várias mudanças nos quadros de luz, substituições de fiações antigas ou instalação de novas redes de eletricidade, pois as instalações originais não estavam preparadas para o crescimento do consumo.

⁴⁹⁴ O documento mais antigo que pudemos encontrar, que indica a contratação de uma empresa de manutenção, é um orçamento da empresa Frio Ar, datado de 4 de abril de 1995. De fato, lembramos de que esta foi a primeira empresa a prestar esse tipo de serviço na Cinemateca Brasileira.

5. Finalmente um arquivo climatizado para guarda de longa permanência

O relatório de 1995 informa que “a Cinemateca Brasileira [...] iniciou a captação de recursos para a construção de seu depósito climatizado”⁴⁹⁵ e que se haviam conseguido os primeiros recursos com a Fiesp⁴⁹⁶, através das leis de incentivo à Cultura (Lei Rouanet e Lei Mendonça). Este foi o início de um longo processo que só se vai concluir em 2001, quando o Arquivo de Matizes – Módulo I foi oficialmente inaugurado. Apesar das relações difíceis que comentamos, durante as obras do arquivo climatizado o escritório de Lucio Gomes Machado – GMR – ainda era responsável pelas obras no Matadouro e foi esta empresa que acompanhou a construção do edifício. Carlos Roberto de Souza fotografou cada etapa da construção, desde

os trabalhos iniciados em dezembro de 1997 com a demolição dos vários pequenos galpões de alvenaria e o início das escavações. Pouco mais de quinhentas fotos tiradas até março de 2000 registram a abertura de um gigantesco buraco que nos dava a sensação de uma serra Pelada em miniatura e a descoberta de uma mina d’água no fundo da escavação (março de 1998); a feitura das sapatas, alicerces e moldes dos pilares (maio de 1998); o levantamento da estrutura dos dois andares e a impermeabilização das lajes (meados de 1999); o fechamento das paredes de todo o Arquivo, a colocação dos dutos de climatização e a cobertura do telhado (novembro de 1999); a impermeabilização das lajes superiores e finalmente o içamento dos equipamentos de climatização, adquiridos com recursos propiciados pela Vitae (Fevereiro de 2000). A partir de março de 2000 iniciou-se a fase de impermeabilização interna das câmaras, numa operação que foi necessário refazer e ajustar. Os testes de funcionamento dos equipamentos de condicionamento e desumidificação demandaram meses até que fossem atingidos os parâmetros desejados, tempo em que se montaram as estantes metálicas e um sistema de verificação dos microclimas das câmaras. Muitos problemas foram detectados por Fernanda Coelho, responsável técnica pelo controle do Arquivo de Matrizes – devido sobretudo ao pouco conhecimento que tínhamos de detalhes do projeto original –, até que nos decidíssemos a iniciar a transferência dos filmes para o Arquivo que, mesmo com esses problemas, era um motivo de satisfação por vencer uma etapa decisiva.⁴⁹⁷

Embora não detalhe as questões técnicas que nos interessa diretamente, a descrição do autor resume bem o processo de construção. Tecnicamente o edifício foi desenhado de forma a conseguir a maior estabilidade climática possível nas câmaras de armazenamento. Como comenta o autor, a equipe técnica estava bastante desinformada acerca do projeto e isso se deu, possivelmente, por duas circunstâncias: João Sócrates de Oliveira, que participou ativamente do seu desenvolvimento, já não residia no Brasil⁴⁹⁸; e a sucessão de três diretorias entre a constituição do projeto e a finalização da obra. Relembrando, o projeto iniciou-se na gestão Calil, a maior parte da construção

⁴⁹⁵ Relatório de Atividades – exercício de 1995. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira.

⁴⁹⁶ Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.

⁴⁹⁷ Carlos Roberto de Souza, *op. cit.*, 2009, p. 254

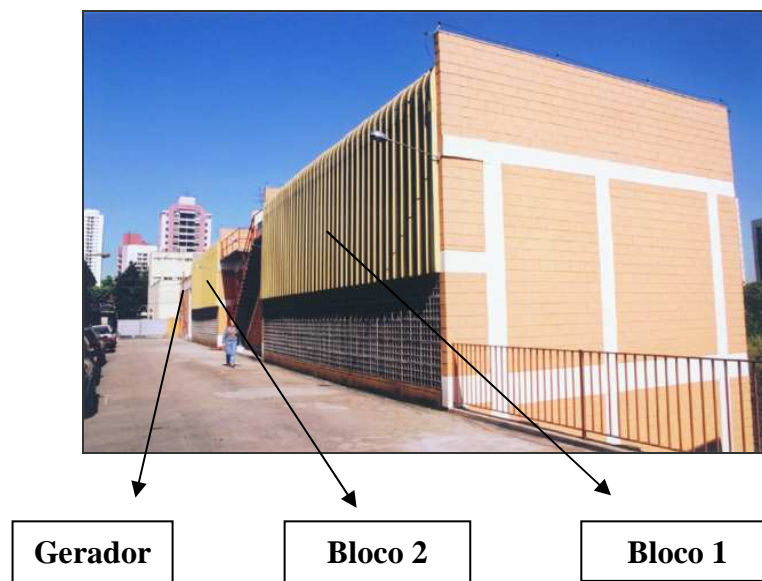
⁴⁹⁸ João Sócrates de Oliveira afastou-se da Cinemateca Brasileira em 1994, quando foi trabalhar no British Film Institute, na Inglaterra.

aconteceu durante os mandatos de Tânia Savietto e a finalização ocorreu quando eram diretores Sylvia Bahiense, Carlos Roberto e Eliana Queiroz. As relações conflituosas entre o corpo funcional e a diretora Tânia Savietto de certa forma também dificultaram que o setor de conservação fosse informado (ou consultado) quanto às decisões tomadas durante a construção. Uma consequência direta desta situação pode ser avaliada por um fato emblemático. Quando foi passada para a Área Técnica a responsabilidade de acompanhar a finalização do Arquivo de Matrizes, o edifício estava praticamente concluído e coube a esta área comprar das estantes, acompanhar a instalação da rede elétrica, do sistema de climatização e outros detalhes de acabamento. Nesta ocasião, inconformados com o trabalho de alguns prestadores de serviços, buscaraou-se os processos de contratação e descobriu-se que havia um contrato assinado, e pago, para o acompanhamento técnico da Contractors – empresa que fez o projeto de climatização – que nunca havia sido acionado. A Cinemateca pagou um preço alto por esta descontinuidade de informação, pois um dos principais problemas enfrentados foi devido justamente à inadequação das instalações dos dutos do sistema de condicionamento de ar. Antes, porém, de discutirmos as dificuldades, é preciso descrever um pouco as especificidades técnicas deste edifício.

Trata-se de um edifício de dois andares, com quatro câmaras idênticas, duas em cada piso, sendo que o piso inferior está semi-enterrado, ou seja, um dos lados do depósito fica abaixo do nível da rua interna. Cada uma das câmaras mede internamente 6,20m de largura, 14m de comprimento e 3,80m de pé direito. Tais dimensões prevem o armazenamento de aproximadamente 25mil rolos de filmes⁴⁹⁹ em cada câmara fria, somando-se 100 mil rolos totais nas quatro câmaras. O fornecimento de energia elétrica vinha da rede de alta-tensão (mais barata para alto nível de consumo), portanto foi instalada uma subestação (transformador) para converter a alta-tensão em baixa-tensão. A este transformador foi acoplado um gerador movido a diesel, com capacidade suficiente para fazer funcionar todos os equipamentos do depósito – acionado automaticamente quando havia interrupção do fornecimento de energia elétrica. Como sempre, esse recurso se fazia necessário para que os equipamentos funcionassem ininterruptamente, 24 horas por dia, todos os dias do ano. (veja foto⁵⁰⁰ a seguir do edifício construído).

⁴⁹⁹ Considerando rolos simples, de 300m. A Fiaf normatiza o rolo de 300m como medida padrão para se mensurar os acervos de filmes. Isso significa que um rolo duplo é contado como dois rolos, quando se informa a quantidade de rolos existentes em um arquivo.

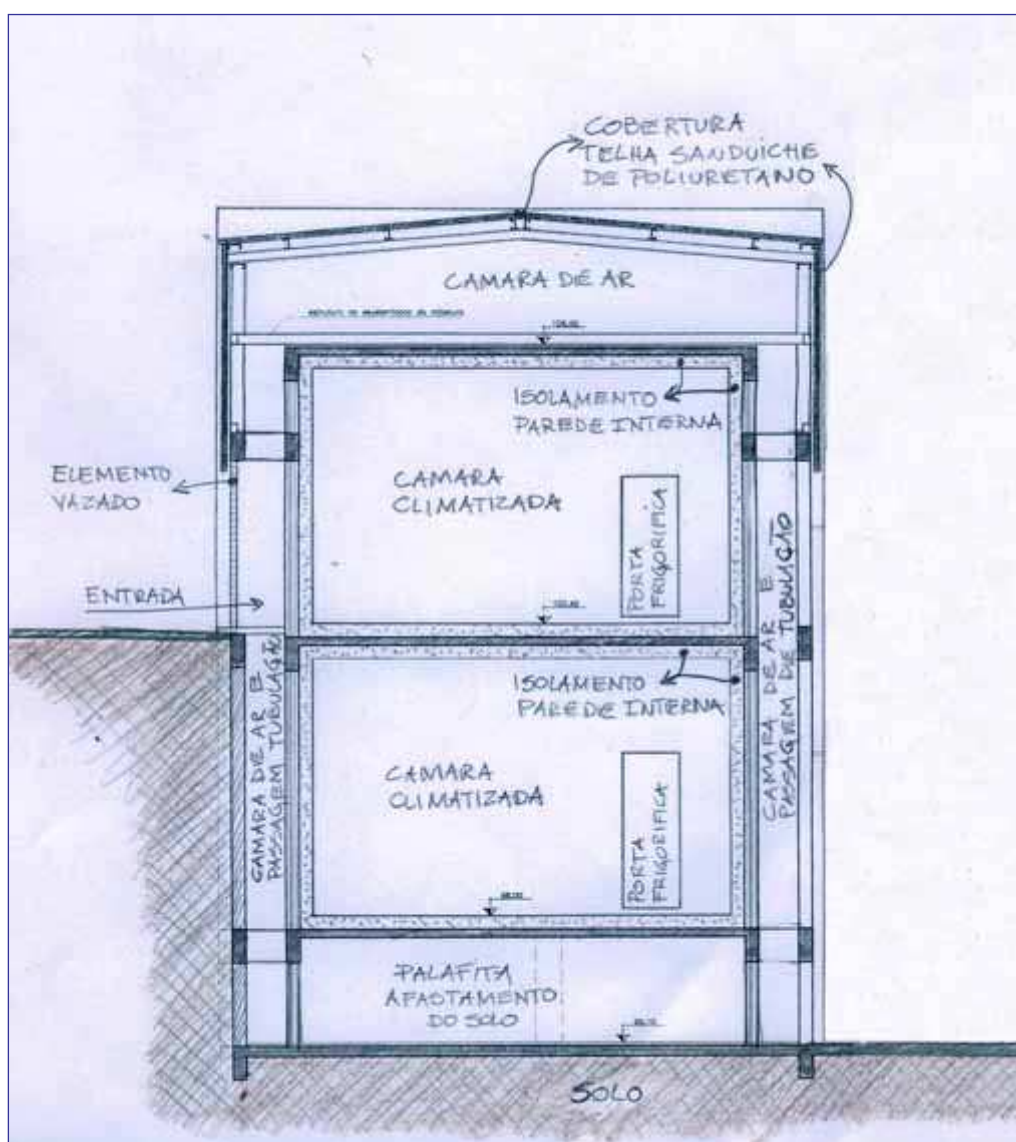
⁵⁰⁰ Foto do arquivo fotográfico da Cinemateca Brasileira.



Como constatamos na construção dos depósitos de nitrato, João Sócrates de Oliveira estava bem consciente do quanto a estrutura física do Arquivo de Matrizes poderia interferir nos resultados da climatização interna. Assim, para que o prédio fosse um auxiliar eficiente da estabilidade climática interna, várias providências foram tomadas para isolar as câmaras de armazenamento das interferências de umidade e temperatura da atmosfera exterior (veja desenhos ilustrativos a seguir): a estrutura era em concreto e as paredes foram levantadas com tijolos vazados de concreto, à semelhança do que descrevemos na construção dos depósitos de nitrato; o edifício inteiro está suspenso cerca de um metro e meio acima do solo, tal como uma palafita⁵⁰¹; há paredes duplas em todo o prédio, com uma camada de ar entre uma parede e outra, onde as paredes das câmaras propriamente ditas estão protegidas pela segunda parede externa – como um caixa dentro de outra caixa; a laje superior, sobre as câmaras frias, é recoberta com um telhado de telhas térmicas (do tipo sanduíche, que já descrevemos), fixadas aproximadamente a 1,70m acima desta laje – o que também cria uma camada de ar entre as partes; entre uma parede e outra, e entre o telhado e a laje, passam os dutos do sistema de climatização, isolando-os também do ambiente externo (o que aumenta a eficiência do sistema, pois se reduz a troca de calor entre os dutos e a atmosfera) e permitindo o acesso para manutenção; estes dutos ainda são encapados com material isolante, principalmente para impedir condensações, uma vez que passa por eles o ar

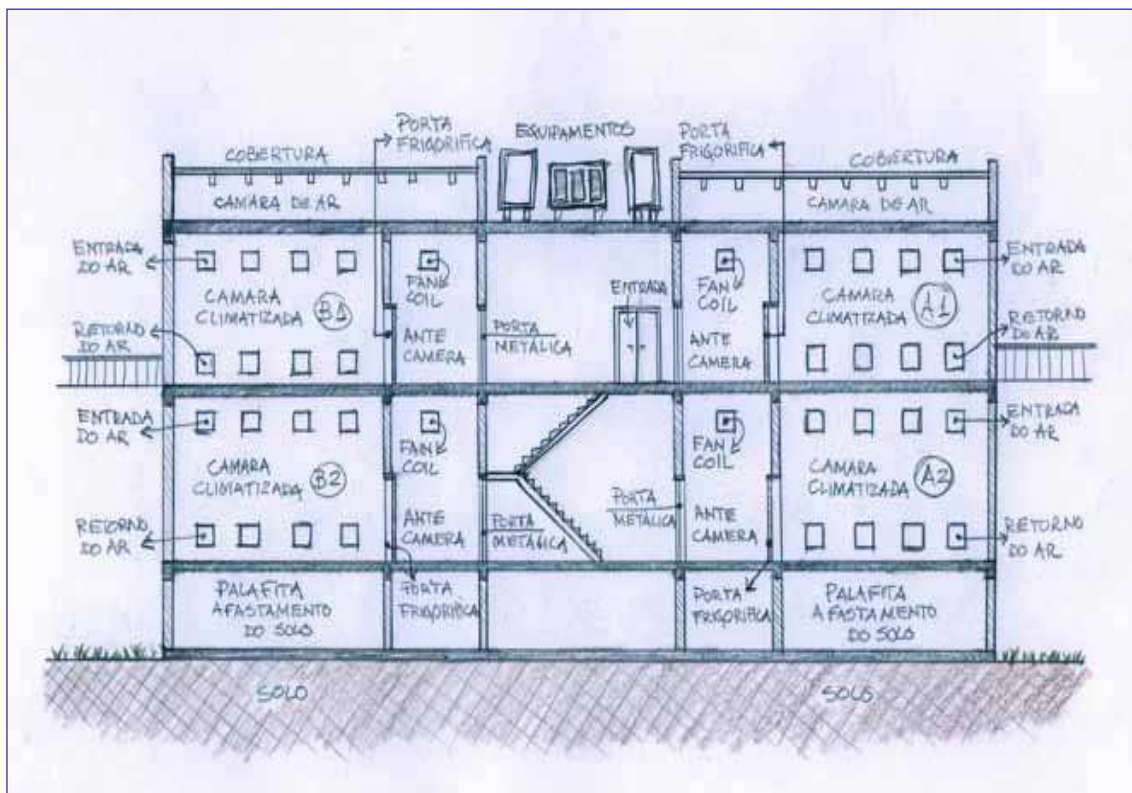
⁵⁰¹ Providência que se mostrou mais útil do que se imaginava no desenvolvimento do projeto, pois foi encontrada uma mina d'água durante as escavações, logo abaixo do depósito.

resfriado⁵⁰². Internamente, cada uma das câmaras recebeu um tratamento isolante nas paredes, forro e piso; as câmaras são fechadas com portas frigoríficas, que possuem borrachas de vedação, e que impedem a troca de ar interior com o exterior; e há uma antecâmara para cada uma das câmaras. Os equipamentos de climatização⁵⁰³ foram fabricados para o funcionamento ao ar livre, portanto o telhado não cobre o vão central, que fica sobre a área de circulação entre os dois blocos das câmaras de armazenamento. Nesta superfície descoberta, foi aplicada uma manta de impermeabilização para impedir a infiltração de água e foram instalados os equipamentos de climatização (veja os desenhos a seguir)



⁵⁰² Em geral, o ar resfriado passa pelos dutos a uma temperatura próxima ao 0°C (zero grau).

⁵⁰³ Um *Chiller* de 50 TR (resfriador de ar) da marca Trane, que trabalha com uma solução de água com etilenoglicol (C₂H₆O₂); dois desumidificadores da marca Münters, que trabalha com cilindros de sílica gel (SiO₂) reativada por aquecimento.



O conceito aplicado foi o de criar o maior número de barreiras possíveis, com camadas isolantes sobrepostas, para conquistar a estanquidade que se sabia ser fundamental para os níveis de temperatura e umidade determinados no projeto. Os parâmetros escolhidos para o Arquivo de Matrizes, definidos no Memorial Descritivo⁵⁰⁴ (documento oficial para abertura das licitações públicas, exigido pelo governo federal para prestação de serviço por terceiros), eram os seguintes:

DEPÓSITO	PAVIMENTO	TEMPERATURA INTERNA	UMIDADE RELATIVA
1A	Térreo	20°C +/- 1°C	35% +/- 05%
1B	Subsolo	20°C +/- 1°C	35% +/- 05%
2A	Térreo	10°C +/- 1°C	25% +/- 05%
2B	Subsolo	10°C +/- 1°C	25% +/- 05%
Antecâmaras	Térreo e Subsolo	24°C +/- 2°C	50% +/- 10%

Embora o Memorial Descritivo esteja datado de 1997, certamente esses parâmetros foram definidos na época do desenvolvimento do projeto, no início dos anos de 1990. A idéia original era que o depósito fosse ocupado por materiais de difusão no

⁵⁰⁴ Memorial descritivo – Depósito Climatizado – Setor D – Cinemateca Brasileira – Lgo. Senador Raul Cardoso – São Paulo – SP, 29/04/97, p.3. Arquivado no setor de Administração da Cinemateca Brasileira.

bloco 1 (depósitos 1A e 1B), e por isso a temperatura foi definida em 20°C; e com matrizes de preservação no bloco 2 (depósitos 2A e 2B), portanto, com índices de UR e temperatura mais baixos. Entretanto, com a demora da construção e com o crescimento acelerado do acervo, no final dessa década a realidade exigia que as quatro câmaras fossem ocupadas por matrizes de preservação. Pela já comentada falta de informação que o setor técnico tinha do projeto, quando se percebeu o descompasso entre a realidade do acervo e o projeto original, os equipamentos de climatização já estavam fabricados. Ainda assim, foi possível negociar com os fabricantes e estes concordaram em realizar pequenas mudanças (as possíveis), que permitiram baixar o nível da temperatura de 20°C para 15°C, no bloco 1. Com isso, como a temperatura representava um agente de deterioração mais agressivo aos filmes coloridos do que para os preto-e-branco, definiu-se que as câmaras do bloco 2 seriam ocupadas com materiais coloridos e, as câmaras do bloco 1, com filmes preto-e-branco.

O maior problema da climatização do Arquivo de Matrizes, como se esperava, foi estabilizar a temperatura e a umidade internas das câmaras. No entanto não se esperavam tantos problemas quanto os que foram enfrentados. Os equipamentos foram ligados em meados do segundo semestre de 2000 e, por mais que fossem ajustados, os índices de umidade e temperatura não estabilizavam. As câmaras vazias colaboravam pouco para esta estabilidade, pois faltava o que se denomina “inércia térmica de massa”, um princípio da física que diz que a quantidade de calor necessário para subir (ou baixar) a temperatura de um objeto sempre será maior quanto maior for a massa deste objeto – com os depósitos vazios, a ausência de massa facilitava as alterações climáticas. Porém, independentemente deste fator, as instabilidades verificadas pelos termohigrôgrafos que colocamos nas câmaras eram inadmissíveis, mesmo para um ambiente vazio. Espremidos entre os fornecedores dos equipamentos de resfriamento e os dos equipamentos de desumidificação (que se acusavam mutuamente pela falta de estabilidade), fomos estudar, buscar documentos, conversar com outros técnicos, e usar a pouca experiência que tínhamos adquirido com a adaptação dos outros depósitos, para tentar entender o que acontecia (e quem tinha razão no festival de desculpas que escutávamos).

A política foi tentar eliminar, uma a uma, as possíveis fontes de problema. Nesta busca de soluções, fomos levantando as informações sobre o projeto original, sobre os fundamentos científicos da climatização de ambientes fechados, e nos deparamos com outras questões técnicas, externas ao projeto. Descobrimos, por

exemplo, que a Cinemateca ficava no final da linha de instalação da rede de alta tensão, e que isso significava que qualquer instabilidade desta rede era sentida de forma amplificada na ponta – como a ponta de um chicote em movimento. Estas variações acionavam o mecanismo de defesa do transformador na subestação, e provocava o desligamento automático. Quando a subestação desligava, o gerador entrava em funcionamento, os desumidificadores religavam automaticamente, mas o *chiller* não religava sozinho, precisava ser acionado manualmente. Resultado: o ambiente das câmaras tornava-se excessivamente quente e seco (em mais de uma ocasião chegou a 23°C e 25%UR). Conseguimos com a empresa que instalara a subestação que fossem alterados, dentro de uma margem de segurança, os limites programados para o desarme do transformador, diminuindo o número de ocorrências e eliminando uma fonte de instabilidade usada como justificativa para os maus resultados.

Por outro lado, estes desligamentos da subestação nos alertaram para a fragilidade do sistema para esse tipo de problema. Religar os equipamentos de condicionamento de ar, manualmente, era uma operação cheia de detalhes que precisava seguir uma determinada sequência para não causar danos ao sistema. A unidade de controle da rede elétrica e a caixa de controle dos equipamentos ganharam folhas de instruções⁵⁰⁵ de como seguir os procedimentos para religar, tanto a subestação (que precisava ser rearmada manualmente) quanto os equipamentos da climatização. Depois de muita conversa com a empresa responsável pela instalação e os fornecedores dos equipamentos, optou-se por colocar um relê no duto de saída de ar das câmaras, que desarmaria os desumidificadores quando a temperatura ultrapassasse 5°C do *set point*. Porém, toda a operação para religar os equipamentos ainda precisava ser executada por um funcionário da casa. Em meio a constantes discussões e reuniões, num trabalho conjunto das empresas com os técnicos da Cinemateca, foi-se instalando dispositivos de automação para que os equipamentos trabalhassem de forma mais equilibrada (com menos panes) e sem que um funcionário precisasse executar as operações manualmente.

Durante aproximadamente dois anos viveu-se em estado de alerta, mantendo o Arquivo de Matrizes sob estreita vigilância. A insegurança quanto ao funcionamento do sistema de climatização era tamanha que um técnico da equipe, que morava perto da Cinemateca, ia à instituição nos finais de semana para averiguar as condições do arquivo e acionar a prestadora de serviços se fosse necessário. As ocorrências eram em

⁵⁰⁵ Ver Doc. 22 – Anexo II, dois exemplos destas folhas de instruções.

tal número e tão variadas que, para não perder o controle, se mantinha um diário⁵⁰⁶ para registrar as falhas, paradas, solicitações, decisões, etc. Para que se tenha uma idéia do que foi esse período, transcrevemos abaixo alguns dias desse diário, do início de 2001, portanto antes da inauguração:

Domingo, 28 janeiro:

8:00 h – Caiu a força da rua e o gerador entrou em funcionamento.

9:00 h – Fernanda religou a bomba do *chiller* – os desumidificadores ficaram funcionando neste tempo.

9:15 h – o radiador ferveu e o gerador desligou automaticamente.

Conseqüentemente o *chiller* desligou e Fernanda desligou os desumidificadores

.....? h – a força voltou e foi tudo religado

Terça, 30 janeiro:

19:30 h – caiu a força da rua rapidamente. Desarmou o sistema. Chico⁵⁰⁷ desligou os desumidificadores. Mesmo a força voltando logo, a subestação não foi rearmada porque não tinha ninguém que soubesse fazer isso. O gerador não entrou porque está com o problema do radiador.

21:30 h – Fernanda religou a força, o ar-condicionado e o desumidificador.

Quinta, 01 fevereiro:

8:30 h – [...] Choveu levemente durante a madrugada [...] e o instrumento [de medição] acusa alteração de umidade.

15:00 h – Hélio [técnico da empresa de instalação elétrica] veio ver o problema do radiador do gerador que já ferveu 3 vezes. O mais provável é que a circulação de ar seja insuficiente. Hélio vai [...] passar um orçamento para abrir duas janelas nas salas do gerador e da subestação. [...] No momento O GERADOR PODE FUNCIONAR POR APROXIMADAMENTE 20 MINUTOS se for necessário. Ficou no modo “manual” – portanto precisa ser acionado, não entra automaticamente. [caixa alta do original]

Segunda, 05 fevereiro:

16:00 h – caiu a força da rua rapidamente, a subestação foi rearmada em alguns minutos, a bomba de água do ar condicionado foi religada e entrou em operação. Contudo, o *chiller* não entrou e eu [Fernanda] não percebi.

18:00 h – Chove forte. Aconteceu de tudo. O Hélio [...] desligou a luz da rua para que o gerador entrasse automaticamente. Religuei a bomba do ar-condicionado e fui verificar o termohigrômetro. Para minha surpresa, a temperatura tinha subido e a umidade caído – só aí percebi que o *chiller* não tinha entrado. Peguei as instruções da Confortherm de como religar o *chiller*, segui o procedimento duas vezes mas não funcionou (tudo debaixo de chuva). O código da máquina era FL05 – baixa pressão de fluxo... Consegui localizar, por telefone, o Marcelo [técnico da Confortherm] que veio verificar a máquina.

20:30 h – Marcelo conseguiu colocar o *chiller* para funcionar novamente. Tinha dado problema numa outra peça (perguntar o nome)⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Estes diários foram mantidos pela autora até fevereiro de 2005 e mostraram-se bastante funcionais, pois em algumas ocasiões foram úteis para “lembrar” os prestadores de serviço sobre suas responsabilidades. A partir de meados de 2001 foram usados também para anotar as ocorrências e condições de armazenamento das outras áreas de guarda. Estes diários estão arquivados no setor de Preservação da Cinemateca Brasileira.

⁵⁰⁷ José Francisco de Oliveira Mattos.

⁵⁰⁸ Diário do Arquivo – 2001. Documento arquivado no setor de Preservação da Cinemateca Brasileira.

No dia seguinte, dia 6 de fevereiro de 2001, houve uma reunião com o dono da empresa, pois alegavam que a fonte de umidade poderia vir de infiltrações nas paredes do prédio. A Cinemateca havia consultado um engenheiro civil que, após uma inspeção, emitiu o laudo atestando que o edifício não apresentava infiltrações. Portanto a reunião tinha o objetivo de apresentar o laudo, resolver o que deveria ser feito e apontar quem era a responsável. O mesmo Diário do Arquivo que citamos acima resume a reunião:

depois de apresentar o laudo do engenheiro civil [...] a conversa finalmente voltou para o sistema de climatização. Fomos ao telhado para verificar a condensação dos dutos – apontada pelo engenheiro – e foi chocante o que vimos. Todo o forro estava com marcas de água que pingavam dos dutos. Praticamente todos os dutos estavam pingando na laje. [...] Imediatamente se decidiu refazer o isolamento dos dutos.

A empresa admitiu o erro, assumiu os custos de substituição do isolamento e realizou o serviço – porém não com a presteza que gostaríamos. Apesar de todas as evidências de que houvera um erro grave na execução do projeto de instalação dos dutos, foi necessário pressioná-los para que o serviço fosse executado e, nisto, o pessoal do fabricante dos desumidificadores foi um importante aliado.

Uma vez que a umidade relativa era o parâmetro mais descontrolado, os instaladores do sistema frequentemente imputavam aos equipamentos de desumidificação a causa dos problemas. Para defender o trabalho da empresa para a qual trabalhava, Francisco Yamada, técnico experiente, com uma paciência oriental, nos deu longas aulas sobre o equilíbrio entre umidade e temperatura, da importância da estanquidade para esse tipo de climatização e dos detalhes que deveríamos observar para identificar as reais causas da contaminação do ambiente interno pela umidade externa. Este profissional chegou a trazer à instituição o diretor responsável pela América Latina, junto com um engenheiro brasileiro que havia sido contratado como consultor especificamente para o caso da Cinemateca – o engenheiro Silvio Aires. Este senhor foi determinante nesta batalha pois, apaixonado por cinema e encantado por descobrir a existência de um arquivo de filmes, verificou detalhadamente as instalações, fez uma crítica pesada ao trabalho executado e indicou como deveria ser feito o isolamento. Depois disso, não houve mais discussão e a empresa finalmente executou o trabalho: os dutos foram desencapados, revelando que havia uma série de vazamentos de ar causados por soldas mal feitas ou flanges mal cortadas; passou-se uma camada de frio-asfalto (uma espécie de piche usado para o isolamento térmico); sobre esta camada, encaparam-se os dutos com poliestireno expandido (isopor) de 2 polegadas de espessura; selaram-se as juntas das placas de isopor com frio-asfalto e colocaram-se cantoneiras de alumínio para o fechamento; todo conjunto foi amarrado com cintas

plásticas e aplicou-se outra camada de frio-asfalto em toda superfície. Como as câmaras estavam sendo ocupadas pelos filmes (não havia como esperar, especialmente o Depósito T mostrava-se cada vez mais inadequado), o serviço precisou ser feito aos poucos. Teria sido impossível controlar as condições ambientais interna se os dutos fossem desencapados todos de uma só vez. A substituição do isolamento dos dutos do bloco 2 durou meses para ser concluído, e ainda assim, foi executado apenas neste bloco. Como os dutos do bloco 1 (mantido a 15°C) não condensavam, o isolamento de fibra de vidro estava íntegro e seco e, como os parâmetros de climatização estavam se mantendo, o prestador de serviço foi protelando a substituição.

A essa altura, tínhamos localizado o Memorial Descritivo e descoberto que as indicações de Silvio Aires eram semelhantes às que estavam no documento de licitação e, portanto, o documento não havia sido respeitado. Apesar deste fato ser passível de processo judicial, avaliou-se que custaria menos tempo, e recursos à instituição, uma negociação amigável do que a abertura de um processo. A Cinemateca chegou a firmar um contrato de manutenção preventiva com a empresa, não só porque a sofisticação do sistema de ar condicionado central assim o exigisse, mas também como forma de manter o interesse desta em prestar um bom serviço, e cumprir o acordo. Como vimos, esta solução não funcionou, pois o acordo não foi totalmente cumprido. O atendimento para a manutenção preventiva também se mostrou aquém das expectativas e depois de aproximadamente dois anos as relações estavam deterioradas e, conseqüentemente, este prestador de serviço foi substituído.

Outros problemas foram localizados nestes dutos, com o passar dos anos, e a conclusão a que se chegou, foi a de que a empresa de instalação dos equipamentos era inexperiente no tratamento de ambientes com baixa temperatura combinada com baixa umidade, apesar de ter ganhado a licitação pública e ter se declarado apta a cumprir os termos do Memorial Descritivo. Este fato somado a nossa própria inexperiência; a falta de um técnico da casa com uma formação específica, ou da contratação de um consultor especializado nesta área; a falta da organicidade interna que provocou a desinformação técnica em momentos estratégicos; todos estes fatores que contribuíram para a multiplicação dos problemas. O que gerou dispêndio de energia e recursos. Vale comentar rapidamente que a manutenção desses equipamentos exige a substituição de filtros mensalmente; o monitoramento da qualidade da água que circula para o resfriamento do ar e da mistura de etilenoglicol (produto usado para evitar o congelamento da água nos encanamentos); limpeza periódica das serpentinas, dutos,

compressores, etc. Portanto, trata-se de um serviço especializado para o qual também foi preciso aprender como contratar.

Enfrentamos outros problemas, mas nenhum com o nível de comprometimento do isolamento dos dutos de passagem do ar condicionado. Neste caso, se não tivesse sido corrigido o erro de execução do projeto, todo o sistema estaria comprometido e seria impraticável estabilizar o ambiente interno. Diante deste, os demais problemas pareceram pequenos: as portas frigoríficas de fechamento das câmaras frias foram instaladas acima do nível indicado, deixando um vão de cerca de 5cm embaixo da porta e permitindo o vazamento do ar tratado; as bocas de retorno do ar resfriado foram instaladas a uma altura tal que, se as pilhas de filmes da primeira prateleira (de baixo) tivessem sido colocados na altura prevista, obstruiriam a passagem do ar; os dutos da fiação elétrica que carregavam o ar úmido de fora para dentro do depósito, e condensavam, provocando um gotejamento na entrada dos depósitos; o isolamento das paredes que avançou 15cm de cada lado do depósito e “comeu” parte do corredor de passagem, de tal forma que os carrinhos de transporte dos filmes não conseguiriam entrar – precisou-se modificar o plano de ocupação; etc. Para cada um destes problemas foi encontrada uma solução, umas mais satisfatórias do que outras. Alguns problemas localizados nesta época carecem de solução definitiva até os dias de hoje, como por exemplo, o dano que foi feito à manta de impermeabilização, quando foram instalados os equipamentos de climatização, e que provocaram goteiras na área de circulação do prédio. Essa impermeabilização foi refeita duas vezes, mas a solução definitiva só seria possível com a retirada dos equipamentos, para recolocar uma manta impermeável inteiriça – o que era impraticável.

As novas condições de armazenamento interferiram em algumas práticas correntes do funcionamento do setor. Com o Arquivo de Matrizes, o acervo passaria a ser armazenado à 10°C ou 15°C e 35–40%UR e, em caso de precisar ser retirado para uso num dia de verão, por exemplo, seria introduzido num ambiente de aproximadamente 30°C / 80%UR. Portanto, pelo grande diferencial que se criou entre o ambiente interno e externo, a aclimação dos materiais na sua movimentação – tanto para a saída quanto para o rearmazenamento – tornou-se um procedimento obrigatório. Como explica Alfonso del Amo:

Cuando la conservación se realiza en condiciones frías y secas, para la reaclimatación de las películas a las condiciones de uso deberán resolverse dos problemas: evitar la formación de condensaciones de agua sobre la película o sobre su envase y conseguir que el reequilibrado de la humedad

entre película y ambiente exterior y entre emulsión y soporte no tenga consecuencias negativas para la conservación.

En la reaclimatación, si se mantiene constante la humedad específica mientras se eleva la temperatura, la disminución de la humedad relativa se producirá por la condensación de vapor en gotas de agua [...] En este punto, la inercia térmica actuará en contra de la película. El aire (al tener menos masa) se calentará mucho más deprisa que la película o que su envase y el vapor tenderá a condensarse (como rocío) sobre las superficies pulidas y frías; por ejemplo, sobre la superficie de la película⁵⁰⁹.

Para cumprir estas exigências técnicas, a fim de aclimatar os filmes, foram construídas as antecâmaras contíguas a cada uma das câmaras. Havia uma unidade de resfriamento independente do sistema central (porque precisava de temperatura e umidade diferenciadas) em cada antecâmara, onde o material permanecia por no mínimo 24 horas antes de qualquer movimentação. Por sua vez, essa prática reverberava em dois pontos nas rotinas do setor de Preservação: na instrução do pessoal da expedição, responsável pela movimentação do acervo; e na relação com os depositantes. Quanto ao primeiro ponto, uma vez que todo filme deveria permanecer 24 horas na antecâmara para aclimatar-se, e que esse procedimento deveria ser estritamente respeitado, foram definidas quais pessoas estariam autorizadas a movimentar os filmes, e foram devidamente instruídas. Na relação da instituição com os depositantes, a grande diferença foi para os casos de “emergência”, quando um depositante solicitava a retirada imediate de seus negativos, e era obrigado a esperar no mínimo 24 horas para ser atendido. Para reajustar essa relação arquivo/depositante foi preciso um pouco de paciência. Se necessário, explicávamos, de forma dramática, que se o material fosse retirado “imediatamente”, “choveria” dentro da lata e, em pouco tempo surgiriam fungos, por causa da umidade da condensação que a emulsão altamente higroscópica absorveria. A maioria dos depositantes acabou por compreender, mas nem todos. Para estes casos (felizmente poucos), criou-se um documento específico em que o depositante declarava estar ciente dos danos que poderia causar aos materiais, eximindo a Cinemateca desta responsabilidade.

Diante da descrição de tantos problemas, detalhes, procedimentos que se tornaram complexos, talvez seja conveniente lembrar que a única perspectiva de sobrevivência a longo prazo para uma película cinematográfica é seu armazenamento em ambiente controlado. E que, de acordo com os estudo do Image Permanence Institute, uma película (nova) acondicionada à 20°C e 50%UR tem uma expectativa de sobrevivência por 44 anos; e esta mesma película armazenada à 10°C e 40%UR tem a perspectiva de 211 anos de sobrevivência.

⁵⁰⁹ Alfonso del Amo, *op. cit.*, 2005, p. 181.

O detalhamento da construção do Arquivo de Matrizes, e das questões que precisaram ser resolvidas, além de historiar um episódio estratégico para a implantação do Sistema de Conservação, fundamenta um ponto básico que gostaríamos de ressaltar. Por tudo que foi descrito, fica evidente o quanto uma instituição deve estar preparada para assumir as responsabilidades intrínsecas de um sistema de climatização mais complexo. Como vimos, amplia-se sensivelmente a quantidade de fatores que devem ser controlados para que o investimento (de alto custo) cumpra com seus objetivos. E, “estar preparado” vai além que ter estrutura, organização e conhecimento para administrar uma obra com tal especificidade. Implica também ter clareza quanto às limitações do arquivo e à capacidade institucional de implementar e, principalmente, manter os procedimentos exigidos pela climatização para o armazenamento de longa permanência. Os técnicos de conservação precisam estar preparados para implantar uma metodologia de trabalho que proteja os filmes, para avaliar a real necessidade de submeter os materiais às mudanças climáticas inevitáveis (anda que sejam aclimatados), e permanecer atentos para que usos desnecessários sejam sempre evitados. Da mesma forma, a instituição precisa ter estrutura para a manutenção preventiva dos espaços físicos e dos equipamentos, e ter recursos para cobrir os custos extras que normalmente são significativos. A manutenção preventiva (e não corretiva, ou aquela em que espera que o aparelho quebre para ser acionada) deixa de ser uma opção para se tornar uma obrigação. Igualmente, o monitoramento climático por instrumentos profissionais de medição ambiental torna-se imprescindível, pois só através dele, e da interpretação dos dados de leitura feita pelo técnico de conservação, é possível identificar os problemas e tomar as providências antes que o acervo seja afetado. Assim, a “ronda” para verificação dos depósitos também se torna tão importante quanto os procedimentos para retirada e rearmazenamento dos materiais dos depósitos. Como falamos anteriormente, a climatização é um dos elementos que compõem o Sistema de Conservação e, por estar integrada a este sistema, a mudança nas condições de armazenamento vai refletir nos outros elementos. Citamos algumas destas mudanças, porém existem outras igualmente importantes.

6. Mudanças no processo de armazenamento

O fato de a Cinemateca ter conquistado um espaço destinado aos materiais de preservação em boas condições de conservação, com capacidade para armazenar

grandes quantidades de filmes, permitiu que se desse mais um passo dentro do Sistema de Conservação. Como comentamos, o projeto Censo Cinematográfico Brasileiro permitiu a realocação em massa do acervo de filmes e essa possibilidade facilitou que se determinassem alguns critérios de armazenamento, visando a melhor conservação do acervo fílmico.

Com a realocação das matrizes que estavam no Depósito 1 para os novos depósitos climatizados, decidiu-se por isolar neste depósito os materiais mais deteriorados. Assim, o ácido acético exalado pelos filmes de acetato desplastificado deixariam de contaminar os materiais em bom estado de conservação. Novamente, a decisão interferiu no processo de incorporação dos materiais, pois, a partir disto, a anotação de GT passa a ser imprescindível e mais determinante. Anotar o GT era habitual e não representou exatamente uma mudança de procedimento, mas ampliou a responsabilidade do operador. Se classificasse errado o material, esse poderia ser equivocadamente armazenado no Depósito 1 (se fosse classificado com GT 3C) e, se não estivesse em processo de desplastificação, a convivência com os materiais desplastificados provocaria a sua deterioração; e a situação inversa também era verdadeira.

Concentrar os materiais com GT 3C no Depósito 1 exigiu outra adaptação neste espaço. Os gases de deterioração, como explicamos anteriormente, precisavam ser dispersos e, para tanto, foi instalado um exaustor que era ligado manualmente, quase diariamente, para a renovação do ar contaminado. Dependendo de como estava o clima externo, e especialmente nos dias quentes e úmidos, os parâmetros internos alteravam-se drasticamente pela ação do exaustor. Como era de se esperar, a umidade relativa subia significativamente e a temperatura alterava-se menos, porém, também se alterava. Para minimizar o efeito do exaustor, foi instalado um segundo desumidificador, dobrando a quantidade de ar que os equipamentos eram capazes de secar. Os técnicos do setor de conservação, por experimentação, foram definindo o tempo de funcionamento deste exaustor, para tentar estabelecer a melhor relação de tempo de operação/benefício para o acervo, que variava conforme o clima do dia e a época do ano. Havia de se fazer uma ponderação empírica entre a concentração dos gases, sentido pelo odor de vinagre, e as condições climáticas externas. Nos dias mais úmidos, a exaustão durava menos tempo e, nos dias mais secos, aproveitava-se para melhorar a UR do depósito mantendo a exaustão por um período maior. O termohigrógrafo, permanentemente locado deste depósito, era a principal medida de referência, e mais

uma planilha se juntou à planilha da ronda: a que marcava o horário de início e final da exaustão em cada dia. Este foi um procedimento complicado de ser mantido com regularidade, pois esta operação de ligar e desligar o exaustor, por um tempo que variava a cada dia, necessariamente acontecia em meio às outras atribuições pelas quais o funcionário também era responsável, e os esquecimentos eram mais comuns do que o desejável.

Concluindo, em 2001 a Cinemateca adotou os seguintes critérios de armazenamento: filmes em base de nitrato eram armazenados em um dos quatro depósitos de nitrato (não climatizados); acetatos em processo de desplastificação ficavam no Depósito 1 (climatizado); cópias de difusão e outros materiais em acetato (não classificados como material de preservação) iam para o Depósito 2 (não climatizado); materiais de preservação em suporte de acetato, colorido, que não apresentassem sinais de desplastificação, guardava-se nos Depósitos A1 e A2 (climatizados); materiais de preservação em suporte de acetato, preto-e-branco, que não apresentassem sinais de desplastificação, guardava-se nos os Depósitos B1 e B2 (climatizados); materiais de gravação magnética eram armazenados no Depósito de Vídeos (climatizado).

7. O sonho realizado

O Relatório de Atividades de 2001 inicia o texto comemorando a inauguração do Arquivo de Matrizes:

O exercício de 2001 revestiu-se da maior importância para a história da Cinemateca Brasileira, sua missão institucional e a preservação do patrimônio nacional de imagens em movimento.

Depois de uma luta de décadas para a instalação de um depósito climatizado com temperatura e umidade controladas, destinado a preservar o acervo [...] inaugurou-se a 22 de abril o primeiro módulo⁵¹⁰ do Arquivo de Matrizes⁵¹¹.

A comemoração era justa. O Arquivo de Matrizes era uma conquista enorme. Não só pelo novo depósito, mas por todas as conquistas para a conservação do acervo, das quais o Arquivo de Matrizes era o ícone maior. Neste último período, o Sistema de

⁵¹⁰ O relatório diz “primeiro módulo” porque o projeto original previa outro módulo, de igual tamanho, continuando o prédio que foi construído. Carlos Roberto de Souza nos declarou que fez questão de chamar de Módulo I (como consta também na placa de inauguração) “para que ninguém pensasse que esse depósito seria suficiente para resolver para sempre a necessidade de depósitos” para a guarda de filmes por tempo museológico.

⁵¹¹ Relatório de Atividades – exercício de 2001. Arquivo Histórico da Cinemateca Brasileira. *Op. cit.*

Conservação da Cinemateca teve avanços fundamentais para o cumprimento da sua missão de preservação do acervo audiovisual. A mudança para a sede da Vila Clementino, e a priorização da instituição em investir nos espaços de guarda do acervo, foram determinantes para o sucesso da implantação de um sistema que abarcasse todas as etapas da conservação audiovisual. Aparentemente, naquele momento, estava muito claro para a Cinemateca que armazenar adequadamente seu acervo era uma condição básica, da qual não se poderia fugir.

A história destas conquistas confirma que a conservação do acervo audiovisual é um processo dinâmico, que precisa ser constantemente avaliado e aprimorado, na parte e no todo. Como esperamos ter demonstrado, desde 1975, a Cinemateca esteve em permanente processo de avaliação da sua realidade, de adaptação dos processos de controle e conhecimento do acervo, de criação de novas ferramentas de trabalho e de implantação dos procedimentos técnicos no trato do objeto e da informação. A última destas etapas foi definir os critérios para o armazenamento permanente do acervo, agora contando com o Arquivo de Matrizes. Este arquivo efetivamente permitia a conservação, a longo prazo do acervo fílmico e coroava de êxito uma história de muitos capítulos. Cabe apenas lembrar que a guarda de longa permanência é um elo da corrente, que não basta em si mesmo. Se os filmes não passassem, antes de serem armazenados, pelos procedimentos rotineiros de classificação, higienização, revisão, análise técnica do estado de conservação e da catalogação dos dados, a Cinemateca igualmente não estaria cumprindo sua missão.

Independentemente de qualquer consideração, com muita propriedade, no dia da inauguração do Arquivo de Matrizes, o sentimento era o de missão cumprida. Desde os primeiros tempos, desde de Paulo Emilio Salles Gomes, de Rudá de Andrade, Caio Scheiby, Lucilla Bernardet e Aloysio Pereira Matos, desde a turma de 1975; enfim, cada uma das gerações da Cinemateca, lutou com as forças de que dispunham para conseguir um arquivo climatizado que propiciasse longevidade ao acervo. A inauguração do Arquivo de Matrizes representava a realização de um sonho de mais de 50 anos. As câmaras climatizadas ofereciam, pela primeira vez na história da Cinemateca Brasileira, a real possibilidade de conservar seu acervo cinematográfico por tempo museológico. No que se referia ao acervo fílmico, para a imagem fotoquímica, o ciclo estava completo e em movimento. O Sistema de Conservação fechava seu último elo, talvez, no tempo justo, porque as mudanças tecnológicas do universo digital trariam outros desafios, para os quais a Cinemateca Brasileira precisava se preparar.

Conclusão

Ao focar a conservação audiovisual dentro de um longo período da história da Cinemateca Brasileira obrigatoriamente trabalhamos com vários conceitos técnicos que, por sua vez, também evoluíram através das décadas que esta dissertação abrangeu. Por esse caráter técnico específico, optamos por expressar nossas análises na medida em que os fatos relatados serviam como exemplo para fundamentar as questões desenvolvidas. De certa forma, várias idéias conclusivas foram expressas no decorrer do texto e, para a conclusão final, nos pareceu importante apenas tocar em alguns pontos que ficaram diluídos nos capítulos, para extrairmos os ensinamentos que esta história parece demonstrar.

Diagnóstico e Planejamento

Como relatado, as práticas efetivas para a conservação audiovisual na Cinemateca Brasileira tiveram início com a geração de 1975, que escolheu como diretrizes o conhecimento, controle e estabilização do acervo. Esta opção implicou o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho que incluía obrigatoriamente os procedimentos de conservação. Neste período, o II Curso de Verão oferecido pela Fiaf, que levou Carlos Augusto Calil à Alemanha, foi estratégico para orientar o grupo que assumiu a Cinemateca, notadamente na implantação dos procedimentos de conservação e catalogação. Hernani Heffner, atual responsável pelo acervo da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, sintetizou a importância deste momento no texto Questões gerais, analisado anteriormente. No artigo, ao comentar a atuação do Estado na preservação cinematográfica, aponta a participação do governo para o desenvolvimento da Cinemateca Brasileira. E pondera:

Contudo, nenhum destes fatores [sede para a instituição e subvenção garantidas pelo Estado] talvez tenha tido tanto impacto sobre a qualidade das rotinas internas como o conhecimento mais abalizado e atualizado sobre deterioração em si: suas origens, manifestações, formas de controle e principalmente prevenção.⁵¹²

⁵¹² Hernani Heffner. “Questões Gerais”, *In Contracampo – Revista digital*, n. 34, dezembro 2001 (www.contracampo.com.br/34/frames.htm). Acesso em 20/08/2008.

Além de concordamos com Heffner, queremos destacar o trecho em que ele enfatiza a importância do “conhecimento mais abalizado” adquirido, com os procedimentos adotados, para a constituição da Filmografia Brasileira e do Projeto Censo Cinematográfico Brasileiro. Heffner considera que a base para o desenvolvimento da infra estrutura reside no

entendimento do processo como um todo e do grau de interferência de instâncias como a catalogação, o acompanhamento técnico rolo a rolo e a restauração, [que] permitiram pela primeira vez um mapeamento preciso do estágio em que se encontrava o problema, sua natureza específica e as soluções adequadas para o acervo da instituição, o que permite planejamento a longo prazo e conseqüentemente controle de resultados.

Ele se refere nominalmente à Catalogação e cita “rotinas internas” e os procedimentos de conservação (exame rolo a rolo, formas de controle e prevenção). Assim como o autor, consideramos que a Conservação e a Catalogação são atividades basilares para o desenvolvimento e o funcionamento corrente de um arquivo audiovisual.

Na história da Cinemateca Brasileira, pudemos acompanhar o quanto a busca pelo controle, conhecimento e “estabilização” do acervo, foi impulsionador e estruturante para que o arquivo fosse capaz de administrar o crescimento institucional acelerado. Apesar da indiscutível importância do II Curso de Verão da Fiaf, foi a aplicação do conhecimento adquirido no exercício continuado dos procedimentos técnicos de conservação e catalogação que permitiu à instituição identificar suas carências e direcionar a busca de soluções e recursos para sanar estas carências. A partir disto, gostaríamos de destacar dois pontos: a necessidade da continuidade na aplicação dos procedimentos técnicos; e a necessidade de um constante trabalho de diagnóstico e planejamento, para as atividades correntes do arquivo e na implantação e manutenção de um Sistema de Conservação.

A Conservação e a Catalogação, mesmo no início do desenvolvimento da metodologia de trabalho, permitiu o primeiro inventariamento do acervo da Cinemateca, realizado em 1977 que, como pudemos observar, foi deflagrador de outros processos técnicos. Foi a partir desta experiência que, aliada aos estudos dos textos técnicos, o grupo de então adquiriu conhecimento suficiente para propor em seguida a Ficha de Inventário, atendendo eficientemente às necessidades daquele momento. Ou seja, o grupo foi capaz de fazer um diagnóstico e planejar adequadamente as ações de conservação, a partir deste diagnóstico. Como escreveu Heffner, o conhecimento do acervo permite o “planejamento a longo prazo e o conseqüentemente controle de

resultados”⁵¹³. A implantação da Ficha de Inventário foi a primeira de uma série de mudanças metodológicas que foram implantadas, a partir da compreensão de cada contexto histórico e das suas possibilidades de trabalho, para manter e aprimorar o controle e conhecimento do acervo.

Da mesma forma, pudemos observar que foi a possibilidade do trabalho continuado, promovido pela estabilidade da equipe contrata pela Pró-Memória, que permitiu o salto de qualidade na execução dos procedimentos técnicos destas duas atividades. No nosso entender, esta continuidade permitiu maior eficiência no diagnóstico e, conseqüentemente, também no planejamento e aplicação das ações de conservação. Além disso, lembrando que a preservação de um acervo audiovisual pressupõe a sobrevivência das obras a longo prazo, necessariamente os procedimentos técnicos precisam ser mantido a longo prazo. Como está expresso na própria definição do termo preservação, citado na introdução dessa dissertação, “a preservação não é uma operação pontual mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. Nenhum filme está preservado; na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação.” A conservação é uma das atividades que compõe a preservação e, portanto, também a ela se aplica o mesmo conceito de continuidade.

No que se refere especificamente à conservação, conhecer o acervo e controlar os resultados a longo prazo pode ser traduzido como diagnosticar e controlar os agentes de deterioração. A implantação de um Sistema de Conservação, cujo objetivo é controlar os agentes de deterioração, depende completamente da capacidade da equipe de diagnosticar estes agentes. E isto é verdadeiro em qualquer nível do Sistema de Conservação, pois, quando falamos de “diagnóstico das condições de conservação” estamos nos referindo tanto ao rolo de filme quanto ao depósito de guarda.

A capacidade da Cinemateca, a partir da geração de 1975, em diagnosticar as circunstâncias históricas e de planejar as ações pertinentes e possíveis, a nosso ver, foi uma característica essencial para o sucesso na implantação do Sistema de Conservação da Cinemateca. Por tudo que foi relatado, pode-se perceber que realizar um bom diagnóstico pressupõe conhecimento técnico específico e, portanto, é preciso pesquisar, estudar, buscar o apoio e a orientação de técnicos e entidades mais experientes. E quanto mais complexos se tornam os procedimentos de conservação, mais importante se tornam a fundamentação teórica e a formação técnica dos operadores do acervo.

⁵¹³ Idem, *ibidem*.

Formação do técnico de conservação

Citamos vários momentos da história da Cinemateca em que houve necessidade de dar treinamento a novos funcionários. Lembremos que desde a década de 1950 Rudá de Andrade tinha dificuldades com os revisores que, mais preocupados com a fluidez da projeção dos filmes, compreendiam mal as normas do arquivo em que cada fotograma tinha importância. Assim como Rudá de Andrade, todas as gerações que passaram pela Cinemateca foram obrigadas a enfrentar a necessidade de treinar internamente a mão-de-obra contratada, mesmo nos períodos de maior fartura de recursos. Essa é a realidade brasileira (e não só brasileira) que interfere profundamente nas atividades correntes do arquivo audiovisual. Embora a formação do arquivista audiovisual não seja o eixo dessa dissertação, há uma conexão direta da formação com o Sistema de Conservação, na medida em que a maioria dos procedimentos correntes que relatamos dependem da ação humana. Muitas das tarefas são realizadas através da manipulação direta dos materiais (como revisão, análise técnica, etc.), ou dependem da capacidade de avaliação técnica da equipe, como o monitoramento das áreas de armazenamento. Portanto, a qualificação do técnico é determinante para o grau de excelência do trabalho executado, a capacidade de diagnosticar as condições de conservação e a definição e planejamento das ações preventivas.

Esta questão foi também uma das motivações para que desenvolvêssemos essa dissertação, pois, como possivelmente se notou pelos textos de referência utilizados nesta pesquisa, há uma carência generalizada de textos técnicos específicos que tratem do assunto da conservação audiovisual, em língua portuguesa. Mesmo as publicações existentes, excetuando-se Cinemateca Imaginária⁵¹⁴ e alguns artigos dispersos, foram produzidos pelos próprios arquivos, como a série de textos técnicos do programa Conservação Preventiva de Bibliotecas e Arquivos, publicado pelo Arquivo Nacional⁵¹⁵, e os manuais citados da Cinemateca Brasileira⁵¹⁶. Nisto se resume, até onde pudemos apurar, os textos específicos publicados em português. O fato é que, no Brasil, inexitem cursos de formação em qualquer nível (técnico ou superior) nesta área, não se traduziram ou se publicaram textos sobre o assunto e tampouco se investiu em pesquisas

⁵¹⁴ Carlos Augusto Machado Calil e Ismail Xavier, Cinemateca Imaginária – cinema & memória, 1981. *Op. cit.*

⁵¹⁵ Programa Conservação Preventiva em Arquivos e Bibliotecas, 1997, sob a coordenação de Ingrid Beck. *Op. cit.*

⁵¹⁶ Manual de Catalogação de Filmes e Manual de manuseio de películas cinematográficas. *Op. cit.*

direcionadas para este campo. De certa forma, isso acrescenta mais uma função corrente entre as várias funções típicas de um arquivo audiovisual: a de formar e treinar internamente seus técnicos.

Especialmente o último capítulo da dissertação demonstrou que as exigências para a conservação do objeto audiovisual são muitas, e complexas. No entanto, as ações de conservação (e não só) apóiam-se em estudos, pesquisas e práticas desenvolvidas por várias entidades em todo o mundo. Uma entidade voltada para o ensino teria condições de sistematizar o conhecimento acumulado, e oferecer cursos de formação, tanto para as práticas correntes do arquivo, quanto para o desenvolvimento de estudos e reflexões aprofundados. Neste sentido, parece-nos que a universidade pode ter um papel transformador dessa realidade de carências e que, um trabalho unindo a experiência prática do arquivo com o conhecimento teórico da academia, poderia trazer excelentes resultados.

Realidade brasileira

Destacamos algumas vezes a importância das condições climáticas para a conservação audiovisual, onde as baixas temperaturas e umidades relativas, bem como a estabilidade destes parâmetros, são pontos básicos para que os materiais se conservem. Portanto, as condições inversas promovem a deterioração: as altas temperaturas e umidades, associadas às mudanças bruscas, aceleram o processo degenerativo dos materiais. Nosso clima (brasileiro ou paulistano), por apresentar exatamente estas características, tende a acelerar a deterioração dos materiais. O ambiente tropical, por suas características climáticas, funciona como uma câmara de envelhecimento acelerado, pois provoca processos degenerativos também acelerados. Exemplos disso estão em duas situações que relatamos na dissertação: a dificuldade de Carlos Augusto Calil em se fazer compreender pelo professor alemão, ao comentar os nitratos melados existentes no acervo da Cinemateca; e o técnico da Orwo que não acreditava que o material “melado” fosse de acetato, e não de nitrato⁵¹⁷.

Pela falta de referências técnicas nacionais, como comentamos acima, ainda que nos deparemos com formas de deterioração muito particulares ao nosso clima, as ações preventivas necessariamente se baseiam nos estudos internacionais, nem sempre

⁵¹⁷ Veja Capítulo I, p. 89-90.

adequados às especificidades da nossa realidade. A questão da climatização das áreas de armazenamento de longa permanência é um exemplo desta inadequação. Os índices de climatização recomendados internacionalmente para a conservação de longa permanência, para filme colorido, são de $-5^{\circ}\text{C} / 30\%\text{UR}$ – o que é quase inimaginável para a realidade brasileira. Desta forma, as referências internacionais assumem o caráter de “metas a serem atingidas” dentro de um tempo não muito curto e o maior desafio dos arquivos brasileiros é encontrar os meios para fazerem sobreviver seus acervos durante este tempo imprevisível. Nestas circunstâncias, para as questões mais típicas da realidade nacional, o único interlocutor que resta ao arquivo audiovisual brasileiro é um outro arquivo audiovisual brasileiro, e as soluções técnicas, em geral, estão baseadas no conhecimento empírico, proporcionado pelo trato diário com os acervos. O relato que fizemos no último capítulo sobre a implantação dos depósitos (climatizados ou não) para a guarda do acervo é um exemplo do que estamos afirmando.

Também sob esse aspecto, nos parece importante aprofundar as parcerias entre arquivos audiovisuais e universidades para que sejam desenvolvidas pesquisas no “universo tropical” dos processos de deterioração típicos dos climas quentes e úmidos. Isso poderia nos trazer o suporte técnico-científico de que tanto carecemos, afora encontrar soluções técnicas adequadas à realidade brasileira.

Momento estratégico

É de conhecimento de todos que a cinematografia passa por uma mudança estrutural de toda sua cadeia produtiva, pela rápida substituição da imagem fotoquímica pela imagem eletrônica, e pela substituição dos processos de registro analógico pelos de registro digital – “*the digital era is not approaching – it’s here.*”⁵¹⁸

Como vimos no primeiro capítulo, outras mudanças tecnológicas aconteceram na história do cinema e em cada uma delas ocorreu uma “onda de destruição” que significou a perda em massa dos filmes não mais considerados interessantes do ponto de vista comercial. Lembremos que Alfonso del Amo afirma que, na passagem do nitrato para o acetato, os arquivos tiveram um papel também destruidor⁵¹⁹ ao descartarem os

⁵¹⁸ Science and Technology Council, Academy of Motion Picture Arts and Sciences. The Digital Dilemma: strategic issues in archiving and accessing digital motion picture materials, 2007, Foreword.

⁵¹⁹ Veja Capítulo I, p. 44.

nitratos originais após duplicá-los para o acetato e, por terem trabalhado com reproduções em massa,

*por las limitaciones de los sistemas y de los materiales disponibles para la realización de las reproducciones, y las continuas carencias económicas que sufren los archivos, en muchas de esas reproducciones, las características de los registros originales no han sido adecuadamente preservadas e, incluso, han sido alteradas, manipuladas o destruidas.*⁵²⁰

À semelhança do que aconteceu na substituição do nitrato pelo acetato, na mudança tecnológica atual, quando os registros fotoquímicos estão sendo substituídos pelos digitais, a duplicação dos originais em película para os suportes da imagem digital torna-se praticamente uma obrigação para o arquivo. Existe uma grande possibilidade que o meio digital seja a única maneira de dar acesso à obra cinematográfica em algum tempo – um tempo ainda não determinado, porém indubitavelmente curto para os problemas de conservação que o arquivo audiovisual precisa resolver.

Também como aconteceu com o surgimento do filme de acetato, há um certo “encantamento” pela nova tecnologia, e percebe-se, hoje, uma tendência dos arquivos em enveredar pelos caminhos das reproduções massivas. Esta opção traz problemas complicados a serem resolvidos, especialmente no que se refere à fidelidade da qualidade imagética da obra original (o que também esbarra em questões éticas). Para Alfonso del Amo, “*sí lo que se pretende es la preservación de las obras cinematográficas, la reproducción masiva de las colecciones sobre suportes electrónicos de imagen plantea problemas que todavía son irresolubles*”⁵²¹ até o momento. Como problemas ainda insolúveis, o autor cita o grande investimento econômico e humano necessário para preservar as qualidades da obra original (reproduções de alta definição, capacidade de armazenamento de dados); as mudanças contínuas e a multiplicidade dos sistemas da imagem eletrônica ainda sem um formato padrão (*standard*); as enormes possibilidades de manipulação da imagem que permitem, inclusive, deturpar uma obra; entre outras questões.

A imagem eletrônica é um assunto tangente ao foco dessa dissertação e, ao citá-la, pretendemos apenas circunstanciar o momento estratégico vivido pelos arquivos audiovisuais. Entretanto, podemos concluir o pensamento nos fundamentando nos pontos que citamos. Como nas ocasiões anteriores, a mudança tecnológica da atualidade também pode representar uma nova “onda de destruição” na medida em que a película cinematográfica passa a ser classificada como um objeto do passado, ou obsoleto, ao

⁵²⁰ Alfonso del Amo, *Clasificar para preservar*, 2006, p. 1.

⁵²¹ *Idem, ibidem*, p. 1.

perder sua funcionalidade efetiva no processo da produção e no acesso às imagens em movimento. Se somarmos à “obsolescência” da película, os riscos de deturpação dos originais nos procedimentos de reproduções massivas, os problemas de acesso à imagem eletrônica causados pela descontinuidade dos sistemas de gravação e leitura – como foi o caso do acervo da TV Tupi –, temos todos os ingredientes reunidos para que, caso opções equivocadas sejam tomadas, passemos novamente por um novo ciclo de destruição dos acervos audiovisuais. E esta não é uma conclusão nossa, pois alertas quanto a este perigo foram lançados por instituições de peso, como a Academy of Motion Pictures Arts and Sciences e a Fiaf, que divulgaram os documentos “Dilema Digital”⁵²², e “Não descartem suas películas!”⁵²³ respectivamente.

Num momento tão estratégico como este, um trabalho conjunto entre arquivos e universidades, ou outras instituições de pesquisa, não só poderia ajudar nas escolhas tecnológicas institucionais, como também na capacitação dos técnicos que, igualmente, precisam se preparar para os novos objetos, processos, procedimentos. No sentido inverso, a universidade teria um interessante estudo de caso, concreto e complexo, para desenvolver suas pesquisas e averiguar resultados.

Integração

Por fim, a última palavra que nos parece importante recuperar é Integração.

A história da implantação do Sistema de Conservação da Cinemateca demonstra que ele só foi possível graças a um trabalho coletivo, na busca das soluções que cada circunstância histórica pedia e/ou permitia. E grandes avanços foram conquistados notadamente nos tempos de maior integração entre os envolvidos nos processos em desenvolvimento. A atualidade traz um desafio enorme que exige decisões difíceis de serem tomadas. Porém, as escolhas precisam ser feitas. Um trabalho conjunto e integrado pode colaborar para um maior acerto nessas decisões.

Assim, concluímos reafirmando a necessidade de se aplicar o que, ao nosso ver, o estudo de caso da Cinemateca Brasileira demonstra: é preciso trabalhar coletivamente para se avançar de forma consistente e com a rapidez que o “universo

⁵²² Science and Technology Council, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *op. cit.*, 2007.

⁵²³ “Don’t Throw Film Away! The Fiaf 70th Anniversary Manifesto”. In. Journal of Film Preservation, n. 77/78, 2008, p. 5 – 6 [também em francês e espanhol]

digital” hoje exige. Especialmente para esta mudança tecnológica tão radical, seria importante que se intensificasse a integração entre todos os participantes desse processo, do micro ao macro cosmos da preservação cinematográfica: os arquivistas audiovisuais; os vários departamentos do arquivo; Conselho, corpo diretor e o corpo funcional; os vários arquivos audiovisuais, nacionais e internacionais; os arquivos e as universidades.

A construção coletiva de um objetivo comum fez parte da utopia que me manteve tantos anos trabalhando na Cinemateca Brasileira. E espero que a minha utopia contamine a de outros, e que esta dissertação possa contribuir de alguma forma para estimular esta integração.

Anexo I - Glossário

Termo	Definição
ABAULAMENTO	Termo genérico utilizado para se referir a toda uma série de deformações ocasionadas pelo encolhimento irregular do suporte. É um defeito muito comum no suporte de acetato de celulose e raro no suporte de nitrato de celulose.
ACETATO	Denominação genérica para os suportes de acetato de celulose.
ACETATO DE CELULOSE	<p>Plástico derivado da celulose utilizado para o suporte do filme cinematográfico. Há mais de um tipo de acetato utilizado pelo cinema: diacetato de celulose, acetato-propionato, acetato-butilato e triacetato de celulose.</p> <p>Os plásticos derivados da celulose são obtidos através da modificação da estrutura da celulose original, substituindo os grupos hidróxilos (OH) das moléculas por grupos nitro ou acetato. Os nitratos ou acetatos assim constituídos são dotados de características plásticas e de certo grau de flexibilidade adicionando-se um plastificante.</p> <p>Sob o nome de “filme de segurança” (<i>safety</i>), os acetatos de celulose substituíram as películas de nitrato. Lamentavelmente, a denominação ‘película de segurança’ justifica-se somente porque é um tipo de plástico que queima com dificuldade e não são auto-inflamáveis (como o nitrato). Porém, as condições necessárias para a sua conservação são tão exigentes quanto para as do nitrato.</p> <p>As altas temperaturas, excesso de umidade e ventilação inadequadas são agentes que deflagram a degradação dos acetatos, e que pode acontecer num processo muito rápido, capaz de destruir em pouco tempo coleções inteiras. Porém, se conservados em temperatura e umidade adequadas, a degradação dos acetatos (pelo menos para as suas variedades mais estáveis) não se iniciará.</p>
AGLUTINANTE [1] (FILME)	Gelatina de origem animal utilizada para manter o elemento formador de imagem aderido ao suporte cinematográfico (nitrato, acetato, poliéster).
AGLUTINANTE [2] (VÍDEO)	Polímero utilizado para manter as partículas magnéticas unidas e aderidas ao substrato (suporte) da fita. Geralmente, um sistema baseado em poliéster ou poliéster poliuretano. (Ver POLÍMERO)
ALGODÃO-PÓLVORA	Ver NITROCELULOSE
ALTAS LUZES	Conceito utilizado para se referir às zonas mais brilhantes da cena de um fotograma.
ANTI-HALO	Capa anti-reflexiva que se estende sobre a superfície emulsionada do filme para evitar que a luz, ao se refletir na superfície oposta da película, retorne à emulsão formando uma dupla imagem – ou HALO (ver).
ÁREA DE IMAGEM	Superfície reservada para o registro da imagem em cada fotograma da película cinematográfica. A área de imagem varia de acordo com a bitola da película e é independente da área efetivamente filmada e/ou projetada segundo o formato selecionado da imagem.
ÁREA DE SOM	Superfície reservada para o registro da pista de som em cada bitola da película.
ARMAZENAMENTO ARQUIVÍSTICO	Condições de armazenamento especificamente planejadas para estender ou maximizar o tempo de vida dos meios armazenados. As temperaturas e umidades são cuidadosamente controladas dentro de

	uma faixa estreita de valores e o acesso de pessoal é limitado.
ARMAZENAMENTO DE LONGA PERMANÊNCIA	Ver ARMAZENAMENTO ARQUIVÍSTICO
BASE (FILME)	O mesmo que SUPORTE (ver).
BATOQUE	Elemento cilíndrico, geralmente de plástico e originalmente de madeira, utilizado como centro para se bobinar as películas e para o acoplamento dos rolos nos equipamentos.
<i>BIT</i>	Caractere numérico individual. Cada <i>bit</i> de um número binário pode ser igual a 0 ou 1. Um número de <i>n bit</i> é composto de exatamente <i>n</i> caracteres numéricos. Por exemplo, um número binário de 8 <i>bits</i> possui $2^8 = 256$ valores distintos, a saber: todos os números entre 00000000 (0 em decimal) e 11111111 (255 em decimal), inclusive.
BITOLA	Conceito que define as dimensões básicas de uma película: a largura (expressa em milímetros) e o tipo de distanciamento entre as perfurações sucessivas. As bitolas mais comuns no Brasil são: 35 mm, 16 mm, Super 8 mm (ou S8mm) e 9 ½ mm.
BOLOR	É o mesmo que fungos, porém na Cinemateca Brasileira costuma-se usar o termo 'bolor' quando o fungo atingiu apenas a superfície externa do rolo – as bordas, sem atingir a área de imagem ou a pista de som.
COERCIVIDADE	Propriedade de uma fita que indica sua resistência frente à desmagnetização e determina a frequência de sinal máxima que pode ser registrada por uma fita.
COLADEIRA DE COLA	Instrumento para fazer emendas na película cinematográfica que utiliza cola para realizar a emenda. (Ver também: EMENDA DE COLA)
COLADEIRA DE DUREX	Instrumento para fazer emendas na película cinematográfica que utiliza fita adesiva (durex) para realizar a emenda. (Ver também: EMENDA DE DUREX)
COMBUSTÃO ESPONTÂNEA	Queima de uma substância que ocorre naturalmente, sem a presença aparente de agente específico de ignição (como uma chama, p.e.).
CONDENSAÇÃO	Fenômeno da passagem de um vapor para o estado líquido.
CONSERVAÇÃO	Ver definição na <u>Introdução</u> .
CONTRATIPAGEM	O mesmo que CONTRATIPAR.
CONTRATIPAR	Termo usado para indicar a feitura de um CONTRATIPO (ver).
CONTRATIPO	Reprodução realizada a partir de um máster ou a partir de uma cópia, que pode ser utilizado como substituto do negativo original para a produção de cópias. Na Cinemateca Brasileira este termo identifica qualquer negativo montado que não seja o negativo original e que apresente a versão final editada de um filme.
CÓPIA	Apesar desta denominação corresponder a toda reprodução (positiva ou negativa) realizada a partir de outro original fotográfico, geralmente este termo é usado para as reproduções positivas realizadas para projeção. Na Cinemateca Brasileira este termo é usado para as reproduções positivas, independentemente se produzidas para projeção ou conservação.
CÓPIA COM JANELA MOLHADA	Denominação genérica para os sistemas, óptico e de contato, que utilizam dispositivos para que a película esteja impregnada ou submersa em um líquido, de ÍNDICE DE REFRAÇÃO (ver) igual ao do suporte, no momento da reprodução. Estes sistemas reduzem

	extraordinariamente os efeitos dos riscos e de pequenas lesões na imagem reproduzida. (Ver também: JANELA MOLHADA)
CÓPIA COMBINADA	Reprodução positiva de um filme contendo as bandas de imagem e de som.
CÓPIA DE ARQUIVO	Ver CÓPIA DE PRESERVAÇÃO
CÓPIA DE DIFUSÃO	Reprodução positiva contendo a obra integral e finalizada, produzida para ser projetada em sala de exibição. Na Cinemateca Brasileira este termo denomina qualquer cópia que esteja à disposição do público, para uso interno ou externo, correspondente a uma matriz de arquivo que está preservada.
CÓPIA DE PRESERVAÇÃO	Qualquer cópia, completa ou incompleta, em suporte de nitrato ou acetato ou poliéster, que deva ser preservada para garantir a recuperação do filme.
CÓPIA ÚNICA	Quando uma cópia é o único material que sobreviveu ao tempo, de uma obra cinematográfica – suas imagens e/ou sons não estão reproduzidos em nenhum outro suporte. Trata-se de um tipo de CÓPIA DE PRESERVAÇÃO (ver)
CORREÇÃO DE COR	Processo de marcação de luz: ajuste das dominantes e intensidades das cores dos planos montados sucessivamente no negativo.
CRÉDITOS	Cartelas e textos incorporados à película que relacionam as pessoas e entidades que participaram da produção de uma obra cinematográfica.
CRI	Abreviatura usual para Color Reversal Intermediate, denominação comercial de um material da Kodak para a realização de duplicações em processo REVERSÍVEL (ver). Normalmente as matrizes para reprodução dos filmes coloridos são feitos com CRI produzindo outro negativo a partir do negativo original.
CROMIA	Termo genérico usado na Cinemateca Brasileira para o dado que define as características da imagem na película cinematográfica: preto-e-branco, cor, tingida, virada, etc.
DANOS DE PERFURAÇÃO	Denominação genérica para todos os tipos de lesões que podem sofrer as perfurações dos filmes, desde as marcas de pressão nas bordas, até os picotes e a perda total de partes da borda, ou da própria perfuração.
DAT	Abreviatura de <i>Digital Audio Tape</i> , denominação comercial para fitas de áudio de registro digital que contém sinais de sincronismo para os equipamentos de imagem e se apresentam em cassetes de reduzidas dimensões.
DEFEITOS COPIADOS	Termo genérico para qualquer defeito de imagem (riscos, marcas causadas por fungos, etc.) que estavam presentes no original e aparecem reproduzidos fotograficamente no material copiado.
DEGRADAÇÃO ACÉTICA	Processo de fragmentação por hidrólise das cadeias moleculares dos suportes de acetato, que podem progredir até a total destruição de uma película. Caracteriza-se pela emissão de gases acéticos que provem do ácido acético, subproduto e catalisador da degradação. Por esta razão é chamada de “Síndrome do vinagre” e sua velocidade de degradação depende das condições de armazenamento.
Densidade	É o fator que relaciona a quantidade de luz que chega a cada zona da imagem fotografada com a que consegue atravessá-la. Portanto, em uma imagem fotográfica, as zonas de altas luzes são de baixa densidade e, as zonas enegrecidas, são de alta densidade.
DESCORAMENTO DA	Degradação das cores originais da imagem de um filme, onde todas

IMAGEM COLORIDA	as cores perdem sua intensidade, ou há a degradação mais intensa de uma ou outra cor. Nas películas de cor no sistema subtrativo, a instabilidade dos corantes que formam a imagem em cada camada pode reduzir-se por um efeito de desvanecimento e que, nas cópias, se manifesta pelo desaparecimento progressivo dos amarelos, dos verdes e dos azuis até restar uma imagem reduzida à cor magenta.
DESPLASTIFICAÇÃO	Termo não muito correto usado como sinônimo da “SÍNDROME DO VINAGRE” (ver), pois a perda de plastificante é apenas um dos componentes deste processo de deterioração. (Ver DEGRADAÇÃO ACÉTICA) Os nitratos ou acetatos são dotados de características plásticas e de certo grau de flexibilidade adicionando-se um plastificante. A perda do plastificante, que pode derivar-se da própria instabilidade química do produto ou por consequência da deterioração estrutural da película, modifica as dimensões e provoca rigidez nos suportes.
DESPRENDIMENTO DA EMULSÃO	Distorções, rupturas ou descolamento da emulsão do seu suporte, mais comumente causados pelas mudanças bruscas de temperatura e umidade.
DESUMIDIFICADOR	Equipamento que, ao forçar a circulação do ar num ambiente fechado, elimina também a umidade, mediante a condensação do vapor de água.
DIACETATO DE CELULOSE	É o primeiro dos plásticos não inflamáveis, empregado como suporte da película cinematográfica. (Ver: ACETATO DE CELULOSE)
DOLBY	Nome comercial, inicialmente utilizado para um sistema de filtros de som para redução de ruído, que passou a servir como denominação de todo um conjunto de sistemas de registro e reprodução sonora.
DROPOUT OU DROP	Perdas breves de sinal ocasionadas por um defeito de fita, sujidades ou outra característica que cause um aumento no espaçamento cabeça-fita. Um <i>dropout</i> de vídeo geralmente aparece como pontos ou linhas brancas no monitor de vídeo. O aparecimento de <i>dropouts</i> durante a reprodução é uma indicação de que a fita ou o gravador está com sujidades e/ou que o aglutinante da fita está se deteriorando.
DUPLICAÇÃO	Ver definição na <u>Introdução</u> .
DUPLICAÇÃO DE PRESERVAÇÃO	Termo que se refere a um material especificamente produzido para a conservação de uma obra cinematográfica, permitindo a obtenção de duplicações a partir de outros materiais, que não o negativo original.
DUPLICAÇÃO DE SEPARAÇÃO	Reprodução em preto-e-branco e em negativo ou positivo, obtida a partir de uma película colorida interpondo um filtro vermelho, verde ou amarelo para selecionar a luz correspondente a cada um destes comprimentos de onda. Método utilizado para conservar películas coloridas onde, por exemplo, um negativo de cor gera três positivos preto-e-branco, sendo que cada positivo corresponde a uma cor do original. Este termo também é usado para definir a reprodução preto-e-branco realizada a partir das três ou duas películas originais de câmera que utilizam sistemas como o Technicolor. (Ver também: SEPARAÇÃO CROMÁTICA)
ELEMENTO FORMADOR DA IMAGEM	Sais de prata no filme preto-e-branco e os corantes no filme colorido, que compõem a IMAGEM FOTOQUÍMICA (ver).

EMENDA	Denominação genérica para a junção entre dois fragmentos de película cinematográfica. As emendas podem corresponder ao trabalho normal de montagem de um material (p.e. negativo original) ou ter sido realizadas para reparar um rompimento.
EMENDA DE COLA	União entre duas partes de uma película, em que se sobrepõe o lado da gelatina (que deve ser raspada) de uma parte sobre o lado do suporte da outra parte, passando uma cola (cujo componente mais característico é a acetona) entre as partes unidas e mantendo-as sob pressão até que a cola seque.
EMENDA DE DUREX	Junção entre duas partes de uma película, em geral unidas de topo (sem sobreposição de uma parte sobre a outra), realizada com fita adesiva (durex). Mais comumente realizada com coladeira fabricada para esse tipo de emenda.
EMENDAS NÃO ORIGINAIS	Na Cinemateca Brasileira são as que não fazem parte do processo de feitura dos filmes. Uma cópia, por exemplo, não deveria ter emendas, pois toda a montagem foi feita no negativo original que serviu de matriz desta cópia. Portanto, as emendas de uma cópia são emendas não-originais. Em outras palavras, as emendas originais são aquelas que precisam ser feitas por imposição do próprio método de fazer cinema em película – todas as demais são emendas não-originais.
EMENDAS ORIGINAIS	Na Cinemateca Brasileira são aquelas que são necessariamente feitas pelo processo de feitura de um filme. Ex: as emendas, a cada cena, no negativo original de imagem.
EMULSÃO	Denominação aceita para a solução de sais de prata e gelatina que forma a capa fotossensível à luz da película.
EMULSÃO COLORIDA	Composição de várias camadas agregadas a filtros seletivos e substâncias precursoras ou formadoras da cor que serve para registrar as cores dos objetos filmados.
ENCOLHIMENTO	Processo de redução das dimensões de uma película cinematográfica produzido pela perda de umidade ou plastificante e/ou pela degradação estrutural do suporte. Pode reduzir as dimensões de uma película tanto na sua largura quanto no seu comprimento.
ENDURECEDOR	Denominação genérica para uma série de produtos químicos que se dissolvem em banhos, dos quais o mais conhecido é o sulfato de alumínio e potássio, usados para reforçar a resistência física das emulsões, como por exemplo, quando é necessário processar a película em alta temperatura.
EQUILÍBRIO DE COR	Termo que descreve a situação de “neutralidade” (ausência de dominante), em relação à luz branca solar, em uma imagem reproduzida em cor.
ESMAECIMENTO DA IMAGEM PRETO-E-BRANCO	Termo usado na Cinemateca Brasileira para designar o descaimento da densidade original, total ou parcial da imagem preto-e-branco. (Ver também IMAGEM FOTOGRÁFICA)
ESPECTRO LUMINOSO	Gama completa das longitudes de onda que, no espectro eletromagnético, proporciona radiações luminosas, incluindo a luz visível (do violeta ao vermelho) e as zonas próximas ao ultravioleta e ao infravermelho.
ESTRIAMENTO DA EMULSÃO	Rompimento da emulsão (parecido com a terra que se racha na seca) produzido pelas diferenças de velocidade de contração entre a emulsão e seu suporte.
EXCESSO DE UMIDADE ABSORVIDA	Termo usado na Cinemateca Brasileira para designar a condição de uma emulsão que tenha absorvido água (do ar ou de algum meio

	aquoso) em quantidade tal que coloque em risco sua conservação. A emulsão tem grande capacidade de absorver a água do ambiente onde se encontra e se permanecer em ambiente muito úmido pode absorver água suficiente para liquefazer-se.
EXPOSIÇÃO [1]	Processo de submeter uma película fotossensível à ação da luz.
EXPOSIÇÃO [2]	Energia total da luz que incide sobre a película. Indica o resultado da intensidade da luz por um tempo de exposição [1] da película.
FILTRO	Denominação geral para diversos tipos de dispositivos transparentes que alteram a luz que transmitem ao absorver ou refletir seletivamente alguma das suas características.
FILTRO DE COR	Lâmina de gelatina ou de cristal que absorve seletivamente uma determinada faixa de longitude da onda de luz branca.
FORMATO [1]	Conceito que se refere à razão das proporções do quadro da imagem na tela de projeção. Também chamado “formato de projeção” por ser a janela do projetor que, em última estância, a estabelece. No fotograma, a imagem pode manter o mesmo formato que a janela do projetor, mas suas dimensões serão ligeiramente maiores. Em alguns países e eventualmente no Brasil, usa-se o termo “formato” também como sinônimo de Bitola.
FORMATO [2]	Na tecnologia do vídeo, cada um dos diferentes sistemas para gravação que o mercado oferece (p. e. VHS, Betacam, etc.).
FOTOGRAMA	Cada uma das imagens que contém uma película.
FOTÔMETRO	Aparato que, medindo a luz que recebe diretamente ou a luz refletida pelo objeto, indica a abertura e a exposição correta para se conseguir uma reprodução ótima ou para medir o nível de luminosidade das cenas, telas de projeção, etc.
FOTOSENSÍVEL	Denominação geral para qualquer substância ou dispositivo que reage com a mudança de luz.
FRAGMENTOS E SOBRAS	Na Cinemateca Brasileira usamos estes termos de maneira vaga. Ambos indicam a ausência de uma versão integral do filme depositado. Os <u>fragmentos</u> podem ser: trechos de cópias de exibição de um filme, partes do negativo original, um trailer, um teste de ator, etc. As <u>sobras</u> em geral correspondem a materiais que não foram incluídos nas versões finais dos filmes: planos não utilizados, cortes de planos utilizados, tanto em positivo como em negativo, trechos de músicas, diálogos ou ruídos, mas no caso desta listagem incluímos também o próprio material utilizado na montagem de um filme: copiões montados e pistas de som montadas.
GELATINA [1]	Substância flexível, constituída por proteína animal, que se estende sobre o suporte plástico e que contém os sais metálicos sensíveis à luz.
GELATINA [2]	Termo coloquial para se referir a um filtro flexível.
GRAVAÇÃO ANALÓGICA	Gravação na qual, sinais magnéticos contínuos são registrados sobre a fita, que são as representações dos sinais de voltagem provenientes do microfone de gravação ou da câmera de vídeo.
GRAVAÇÃO DIGITAL	Gravação na qual, números binários são gravados sobre a fita, que representam versões quantizadas dos sinais de voltagem provenientes do microfone de gravação ou de câmeras de vídeo. Durante a reprodução, os números são lidos e processados por um conversor digital-para-analógico, de forma a produzir um sinal de saída analógico.
HALO	Imagem dupla, percebida por um contorno difuso na imagem,

	causada pela luz que, ao atravessar a emulsão, retorna refletida e dispersa para o interior desta emulsão. (Ver também ANTI-HALO)
HIDRÓLISE [1] NO SUPORTE DE NITRATO	<p>Termo que no Brasil se convencionou chamar a deterioração do suporte de nitrato de celulose. Trata-se do processo de fragmentação por hidrólise – ou reação com a água – das cadeias moleculares do suporte de nitrato de celulose que pode progredir até a total destruição da película.</p> <p>Caracteriza-se por exalar gases nítricos, subproduto da degradação. Ainda que a decomposição química da celulose se inicie desde a sua fabricação, seu desenvolvimento pode permanecer em estado estacionário até que se desencadeie pela ação combinada da umidade e temperatura.</p>
HIDRÓLISE [2] NA FITA DE VÍDEO	<p>Processo químico em que a ruptura de uma ligação química ocorre através da reação com a água.</p> <p>As ligações químicas do tipo poliéster em polímeros utilizados como aglutinantes de fita estão sujeitas à hidrólise, produzindo grupos terminais álcool e ácido. A hidrólise é uma reação reversível, o que significa que os grupos álcool e ácido podem reagir um com o outro para produzir ligações poliéster e água, como um subproduto. Uma camada de aglutinante extensivamente degradada, ainda que se apliquem as técnicas conhecidas para sua recuperação, nunca recuperará completamente sua integridade inicial quando colocada em um ambiente de umidade extremamente reduzida.</p>
HIGROSCÓPICO	Tendência de um material para absorver água; efeito relacionado com as alterações de conteúdo de umidade ou umidade relativa do ar (UR). O coeficiente de expansão higroscópica de uma fita se refere à alteração de comprimento que ela experimenta, na medida em que absorve água após um acréscimo da umidade relativa do ambiente.
HIPO (<i>HYPO</i>)	Termo usual para o tiosulfato de sódio (hipossulfito de sódio), produto fixador mais comumente utilizado no PROCESSAMENTO LABORATORIAL (ver) da película cinematográfica.
HIPO RESIDUAL	Denominação comumente aceita para os resíduos do produto utilizado como fixador que, pela lavagem insuficiente, permanecem nas películas e constitui-se em um dos principais agentes da deterioração da imagem de prata (imagem preto-e-branco). (Ver também HIPO)
HIPOSSULFITO	Ver HIPO
IMAGEM CONGELADA	Efeito óptico que detém o movimento de uma imagem reproduzindo um fotograma do original em vários fotogramas sucessivos da cópia.
IMAGEM DE PRATA	Denominação comum em muitos países para a imagem em preto-e-branco que se forma através da REVELAÇÃO (ver) de uma película. Usado também como sinônimo de preto-e-branco (ver).
IMAGEM ELETRÔNICA	Denominação genérica para todos os materiais filmados e reproduzidos sobre sistemas eletrônicos ou eletromagnéticos de imagem, diferenciando-os dos realizados sobre emulsões fotográficas.
IMAGEM FOTOGRÁFICA	Aquela produzida pela ação da luz, bem como através de reações químicas em um suporte fotográfico e sobre os dispositivos fotosensíveis de um sistema de imagem eletrônica (<i>transfer</i>). Também sinônimo de imagem fotoquímica.
IMAGEM FOTOQUÍMICA	Sinônimo de imagem fotográfica, termo utilizado para diferenciar as imagens produzidas sobre emulsões fotográficas das produzidas pelos sistemas eletrônico ou eletromagnético.

IMAGEM LATENTE	Conceito criado para referir-se a imagem formada na película durante sua exposição. Esta imagem é muito fraca (só alcança poucas moléculas dos cristais de prata) e só se tornará visível com o incremento promovido pelo revelador.
ÍNDICE DE REFRAÇÃO	Expressa o desvio que provoca um meio transparente em um raio de luz que chegue a ele a partir do vázio. (Ver REFRAÇÃO)
INTERNEGATIVO	Termo da Kodak aceito pela indústria, para designar todo tipo de material de duplicação negativa de cor realizado a partir de duplicações positivas, reversíveis de câmera ou cópias de projeção. No Brasil costuma-se usar o termo de forma genérica para qualquer duplicação negativa em material intermediário, como o CONTRATIPO (ver).
INTERPOSITIVO	Termo genérico que se refere a qualquer reprodução positiva colorida, realizada sobre emulsões especialmente desenhadas para servir como material intermediário para a obtenção de duplicações negativas. No Brasil costuma-se usar o termo de forma genérica para qualquer duplicação positiva em material intermediário, como o MÁSTER (ver).
INTERTÍTULOS	Fotogramas intercalados entre as imagens de um filme com textos que explicam a ação ou introduzem os diálogos dos protagonistas. Característicos do filmes silenciosos.
JANELA [1]	Termo que se refere às dimensões e proporções relativas às laterais dos dispositivos das copiadoras ou dos projetores que delimitam a área da imagem reproduzida.
JANELA [2]	Abertura através da qual se expõe ou se projeta uma película. Marca as dimensões das cenas no fotograma e seu formato de projeção na tela.
JANELA [3]	Sinônimo comumente admitido para a <i>cabeça de reprodução</i> das copiadoras.
JANELA MOLHADA	Dispositivo instalado nas copiadeiras para minimizar que uma duplicação copie os riscos físicos do original, especialmente dos localizados no suporte. A película original passa por uma janela submergida ou recoberta com um líquido de índice de refração idêntico ao da película que preenche os riscos e reduzem seu efeito visível nas reproduções.
JANELA SILENCIOSA	Na janela silenciosa (ou janela muda) a imagem ocupa o fotograma inteiro, de perfuração a perfuração. Não há espaço para a pista de som.
JANELA SONORA	Aquela que contém um espaço entre uma lateral do fotograma da imagem e as perfurações, destinado à pista de som, que é uma faixa estreita e contínua.
LAVADORA DE ULTRA-SOM	Aparato para limpeza química que utiliza radiações ultrassônicas para agitar o solvente sobre a superfície da película.
LAVENDER	Denominação comercial para uma película de duplicação em preto-e-branco, fabricada pela Kodak, cujo suporte tem uma cor azul pálido.
LUBRIFICANTE	Componente adicionado à camada magnética de uma fita para diminuir a fricção entre a cabeça e a fita.
LUX	Unidade de medida utilizada para o cálculo da iluminação equivalente ao fluxo de um lúmen por metro quadrado.
LUZ NATURAL	Aquela que diretamente ou por reflexão provém do Sol e que abrange todo o ESPECTRO LUMINOSO (ver).

LUZ VISÍVEL	Conceito que se refere às radiações luminosas compreendidas entre o violeta e o vermelho e que assinala a existência de outras radiações luminosas (ultravioleta e infravermelho) não perceptíveis ao olho humano. (Ver também: ESPECTRO LUMINOSO)
MAGENTA	Um das três cores secundárias que se utilizam para o sistema subtrativo de cor.
MAGNÉTICO 17,5M	Material em geral de gravação magnética sobre suporte cinematográfico da bitola 35mm cortada ao meio no sentido longitudinal (17,5mm).
MAGNÉTICO PERFURADO	Material de gravação magnética sobre suporte cinematográfico. No Brasil, mais comumente encontrado na BITOLA 17,5mm (ver), mas também existente em 35mm e 16mm.
MARCA DE BORDA	Grupo de números e/ou letras que se repetem a cada determinada distância (em muitos casos, a cada pé) e que se situam ao longo da borda da película ou entre a banda de perfurações. Podem ser aplicadas às películas como imagem latente ou mediante estampa com tinta. Por exemplo: na lateral do filme, entre a perfuração e a borda no sentido longitudinal, está escrito NITRATE nos filmes de nitrato (para os fabricados depois do surgimento do acetato) e SAFETY ou simplesmente um “S” entre as perfurações, no filme de acetato.
MARCAÇÃO DE LUZ	Técnica desenvolvida para matizar, controlando e ajustando, segundo os valores de continuidade desejados, o contraste, a densidade e o equilíbrio das cores entre as cenas consecutivas e na totalidade de uma película.
MÁSTER [1]	Cópia realizada para cumprir a função de matriz positiva da qual se obtém uma duplicação negativa, portanto, destinada <u>não</u> à exibição, mas sim à duplicação ou contratipagem. Na Cinemateca Brasileira o termo é usado para o material, produzido para este fim, que contém a versão final e acabada de um filme (imagem e/ou som). (Ver também: MATRIZ DE PRESERVAÇÃO)
MÁSTER [2]	Sinônimo de original. Termo geralmente utilizado para os materiais de cinema e vídeo que se empregam no início de uma sequência de reproduções. O negativo original poderia ser considerado como um “máster” de todas as reproduções, porém nos suportes fotoquímicos esta denominação é reservada somente para as duplicações positivas de preservação.
MATERIAL	Termo genérico utilizado para se referir a qualquer dos elementos criados durante o processo de produção de um filme, como por exemplo: o negativo original, um máster, uma cópia de exibição, etc. Durante o processo de produção um material pode transformar-se em vários outros, como por exemplo, partes do negativo de câmera que vão compor o negativo original montado e o que não foi utilizado para a montagem do filme, em sobras.
MATRIZ DE ARQUIVO	Na Cinemateca Brasileira pode ser o negativo original, uma cópia, um contratipo ou o máster de um filme que deve ser preservado como gerador de duplicatas do filme. Um título pode ter mais de uma matriz de arquivo.
MATRIZ NEGATIVA DE PRESERVAÇÃO	Material classificado como MATRIZ DE ARQUIVO (ver) em negativo, geralmente o negativo original ou o CONTRATIPO (ver).
MATRIZ POSITIVA DE PRESERVAÇÃO	Material classificado como MATRIZ DE ARQUIVO (ver) em positivo, geralmente o MÁSTER (ver) ou a cópia única.

MATRIZES DE RESTAURAÇÃO	Comparação e/ou montagem de matrizes de arquivo a partir de materiais diversos de um mesmo filme.
MESA DE MONTAGEM	Equipamento que permite ver e ouvir a película com controle para fazer avançar para frente ou para trás em várias velocidades, incluindo a 24 quadros por segundo. É um equipamento fundamental para a montagem dos filmes realizados em película cinematográfica e também amplamente utilizado nos arquivos audiovisuais. (Ver também: MOVIOLA)
MESA ENROLADEIRA	Equipamento para enrolar películas com avanço manual ou por motor elétrico.
MICRA	A milésima parte de um milímetro (0,001mm).
MONTADOR DE NEGATIVO	Técnico que, seguindo as instruções de montagem da película, prepara o negativo original de imagem para o processo de MARCAÇÃO DE LUZ (ver) e reproduções.
MONTAGEM	Termo genérico utilizado para referir-se a todo o processo de tomada de decisões e a realização de operações, através do qual se constrói a continuidade das imagens e se combinam e sincronizam a imagem com as pistas de som de uma película.
MOVIOLA	Nome comercial utilizado para a primeira MESA DE MONTAGEM (ver) realmente funcional que apareceu no mercado e que foi aceito para designar este tipo de equipamento, independentemente da marca do fabricante.
MUDO	Na Cinemateca Brasileira usa-se o termo para um material de filme sonoro, porém que não a pista de som. Por exemplo, um negativo original de imagem de um filme sonoro.
NÃO MONTADO	Na Cinemateca Brasileira são os materiais que não passaram pelo processo de montagem, como NEGATIVOS DE CÂMERA (ver) ou filmes domésticos (que normalmente não passam por um processo de seleção e/ou montagem).
NEGATIVO	Conceito utilizado para definir os registros fotográficos nos quais os valores de brilho aparecem invertidos (valores negativos), de forma muito densas as zonas mais luminosas do objeto fotografado, e transparentes as zonas mais escuras. Conceito utilizado para definir os registros fotográficos nos quais os valores de brilho aparecem invertidos (valores negativos), de forma muito densa nas zonas mais luminosas do objeto fotografado, e transparente nas zonas mais escuras.
NEGATIVO DE CÂMERA	Película originalmente exposta na câmera de filmagem de um filme, com o que, geralmente, se montará a maior parte do NEGATIVO ORIGINAL DE IMAGEM (ver).
NEGATIVO DE COR	Conceito utilizado para definir os registros fotográficos nos quais os valores de brilho aparecem invertidos (valores negativos) e as cores representadas por suas cores complementares.
NEGATIVO DE IMAGEM	Nos filmes sonoros, sinônimo de NEGATIVO ORIGINAL DE IMAGEM (ver).
NEGATIVO DE SOM	Termo utilizado para designar o negativo que contém a trilha sonora mixada de um filme. Sinônimo de NEGATIVO ORIGINAL DE SOM (ver).
NEGATIVO ORIGINAL	Material negativo completamente montado e pronto para as reproduções. Nas películas silenciosas sua montagem podia ser correspondente à montagem final que se realizava nas cópias. Nas películas sonoras é formado por dois materiais: o NEGATIVO ORIGINAL DE IMAGEM (ver) e o NEGATIVO ORIGINAL DE SOM (ver).

NEGATIVO ORIGINAL DE IMAGEM	<p>Material original para reproduzir as imagens de uma película (copiar). Geralmente se constitui de trechos do NEGATIVO DE CÂMERA (ver) somando-se duplicações para efeitos especiais e os CRÉDITOS (ver) do filmes.</p> <p>É a matriz negativa de um filme que contém sua versão final e acabada, construída por planos ordenados conforme o copião montado.</p>
NEGATIVO ORIGINAL DE SOM	<p>Material original para reproduzir o som de um filme. Inicialmente este negativo se registrava e montava com o negativo de imagem, porém logo passou a ser um material de reprodução, primeiro a partir dos negativos de filmagem e depois a partir dos registros magnéticos.</p>
NITRATO	<p>Termo genérico utilizado para as películas em base de nitrato de celulose. Foi o primeiro material plástico moderno a ser utilizado, quase universalmente, como suporte dos filmes 35mm até os anos de 1950.</p>
NITRATO DE CELULOSE	<p>Estes plásticos derivados da celulose são obtidos modificando-se a estrutura da celulose original, substituindo os grupos hidróxilos (OH) das moléculas por grupos nitro ou acetato. Os nitratos ou acetatos assim constituídos são dotados de características plásticas e de certo grau de flexibilidade adicionando-se um plastificante.</p> <p>A cânfora foi o primeiro, e praticamente o único, produto usado como plastificante para os nitratos. Trata-se uma substância cristalina, translúcida e muito volátil, cuja volatilidade se converteria num problema permanente para a conservação da película de nitrato.</p> <p>A combinação de temperaturas e umidades elevadas é muito destrutiva para os suportes de nitrato, porém a falta de ventilação pode fazer com que cada um destes parâmetros, e muito mais a combinação de ambos, acelerem a deterioração do nitrato até a sua total destruição.</p>
NITROCELULOSE	<p>nitrocelulose, trinitrocelulose, nitrato de celulose, ou algodão-pólvora é um composto obtido basicamente da trinitração da celulose (normalmente utiliza-se o algodão comum). É muito usado na fabricação de detonadores elétricos e seu aspecto assemelha-se muito ao algodão ou a um líquido gelatinoso ligeiramente amarelo ou incolor com odor a éter. Obtida da adição de algodão oriundo de uma mistura de 3 para 1 de ácido sulfúrico concentrado mais ácido nítrico concentrado, respectivamente, lavados com água destilada logo a seguir, cujo resultado é um algodão de mesmo aspecto, porém com consistência mais áspera e inflamabilidade muito elevada.</p>
ORIGINAL	<p>Denominação genérica para referir-se ao material do qual se deve partir para uma determinada cadeia de reproduções; dependendo das circunstâncias, pode referir-se ao NEGATIVO DE CÂMERA (ver) ou ao NEGATIVO ORIGINAL (ver), ou a alguma duplicação, como a CÓPIA ÚNICA (ver) usada como matriz nos processos de restauração.</p>
ORIGINAL DE CÂMERA	<p>Material negativo ou reversível que esteve na câmera durante a filmagem e que, geralmente, comporá a maior parte do negativo original de imagem de um filme.</p>
PARTÍCULA MAGNÉTICA	<p>Partículas magnéticas incorporadas ao aglutinante para formar a camada magnética de uma fita. Óxido de ferro, dióxido de cromo, ferrita de bário e particulado de metal são vários exemplos de pigmentos magnéticos utilizados em fitas comerciais.</p>
PELÍCULA [1]	<p>Denominação genérica usada para referir-se ao conjunto formado pelo SUPORTE (ver), plástico flexível e uma EMULSÃO (ver) sensível à</p>

	luz.
PELÍCULA [2]	Denominação genérica usada para referir-se a uma obra cinematográfica.
PELÍCULA VIRGEM	Termo coloquial para referir-se à película que ainda não foi exposta.
PERFURAÇÃO	Banda de orifícios situados perto da borda ou no centro (9,5mm), nos quais se encaixam os roletes dentados e as grifas de tração para mover as películas.
PERFURAÇÃO FORÇADA	Quando uma ou mais das laterais da perfuração está deformada; ou quando essa deformação chegou a causar uma ruptura pequena, porém sem chega até a borda da película.
PERFURAÇÃO MASTIGADA	Termo genérico utilizado na Cinemateca Brasileira para definir um tipo de dano físico na perfuração da película, normalmente causado pela grifa e/ou rolete dentado de tração, que provoca uma deformação do suporte nas laterais da perfuração.
PERFURAÇÃO ROMPIDA	Termo genérico utilizado na Cinemateca Brasileira para definir um tipo de dano físico da perfuração da película quando há uma ruptura em uma das faces da perfuração, normalmente na face externa, rente à borda.
PET	Sigla de polietileno tereftalato. Material utilizado como substrato (suporte) para a maioria da fitas magnéticas.
PISTA DE SOM	Termo utilizado para se referir a qualquer registro de som, óptico ou magnético numa película cinematográfica.
PISTA DE SOM DIGITAL	Denominação genérica para as pistas gravadas em sistema estereofônico de som óptico cinematográfico que contenha as informações em retículas ou tramas de organização e leitura numéricas. (Ver também: DOLBY)
PISTA DE SOM MAGNÉTICO	Banda de som que foi gravada pelo sistema de gravação magnética.
PISTA DE SOM ÓPTICO	Banda de som que foi gravada pelo sistema óptico. (Ver SOM ÓPTICO)
PIXEL	Menor elemento capaz para definir uma cor e/ou uma intensidade específica em uma trama de imagem eletrônica.
POLIÉSTER	Denominação usual para o polietileno-tereftalato. Os poliésteres constituem-se numa das famílias mais numerosas de polímeros sintéticos. Dentro dela, o polietileno tereftalato (PET) é um material de grande importância na produção de embalagens, fibras e películas e o único utilizado como suporte audiovisual. As películas de poliéster são muito pouco solúveis pela ação dos ácidos solventes minerais mais comuns; por isso, no uso cinematográfico, as emendas devem ser feitas por solda térmica. Em temperatura ambiente suas propriedades como isolante elétrico são muito elevadas e têm uma forte tendência a acumular eletricidade estática. O uso do PET (ver) como suporte para emulsões fotoquímicas exigiu que se resolvessem os problemas relacionados com a aderência entre a emulsão e o suporte e da sua tendência de acumular cargas estáticas.
POLÍMERO	Molécula orgânica longa, constituída de pequenas unidades de repetição (literalmente, muitas partes). Análogo a um trem de carga, onde cada unidade individual é representada por um vagão. Em uma dimensão ampliada, uma porção de polímeros lembraria um prato de espaguete cozido. Materiais plásticos são polímeros. A força de resistência dos plásticos se deve, em parte, ao comprimento de suas

	moléculas poliméricas. Se as cadeias (conexões no trem de carga) são rompidas como consequência de hidrólise, as cadeias mais curtas conferirão menos força ao plástico. Se um número suficiente de cadeias do polímero é rompido, o plástico torna-se fraco, reticulado ou pegajoso. (Ver AGLUTINANTE – no caso do vídeo)
PONTA DE PROTEÇÃO	Fragmento de película que se emenda no início ou final dos rolos para proteger as imagens e a pista de som dos danos que podem ser causados pela manipulação dos materiais. Serve também como guia para os equipamentos de reprodução (duplicação ou projeção).
POSITIVO	Registro fotográfico no qual os valores de brilho e cor são correspondentes aos do objeto fotografado – por contraposição ao Negativo.
PRATA	Na forma de cristais de sal (haletos), a prata é o componente fundamental e quase insubstituível das emulsões fotográficas por sua capacidade de reagir rapidamente pela ação da luz, convertendo-se em <u>prata metálica</u> . Os haletos não sensibilizados são diluídos e retirados da película durante o processo de REVELAÇÃO (ver).
PRESERVAÇÃO	Ver definição na <u>Introdução</u> .
PRETO-E-BRANCO	Termo utilizado para definir as fotografias que somente reproduzem as diferenças de brilho da imagem recebida e não as cores. (Ver IMAGEM DE PRATA)
PROCESSADORA	Ver REVELADORA
PROCESSAMENTO ou PROCESSAMENTO LABORATORIAL	Conjunto de procedimentos que, desde a preparação inicial, compreende a REVELAÇÃO (ver) da imagem latente e a formação da cor, até chegar à fixação, lavagem final e secagem da película cinematográfica.
PROJEÇÃO	Denominação genérica para a reprodução da uma imagem sobre uma tela, que pode ser em movimento ou fixa, fotoquímica ou eletrônica.
PROJEÇÃO CONTÍNUA	Sistema utilizado nas MOVIOLAS (ver) ou mesas de montagem, no qual a película é tracionada em movimentação contínua, diferente do sistema de movimentação intermitente usado, por exemplo, nos projetores.
PROJETOR	Equipamento formado por uma fonte de luz (lanterna), mecanismo para carregar e fazer correr o rolo de filme em tração intermitente e de um sistema de obturação e, uma ou várias objetivas, que serve para apresentar as imagens de um filme em uma tela.
PROPORÇÃO DA IMAGEM	Razão proporcional entre a altura e a largura de uma imagem filmada em uma película cinematográfica ou projetada na tela.
PSICRÔMETRO	Aparelho constituído por dois termômetros idênticos colocados um ao lado do outro, que serve para avaliar a quantidade de vapor de água contido no ar. A diferença entre os dois termômetros é que um trabalha com o bulbo seco e o outro com o bulbo úmido. Também denominado termômetro de máxima e mínima (ver)
RADIAÇÃO ULTRAVIOLETA	As radiações situadas entre o extremo violeta da luz visível e os raios X, no espectro eletromagnético. (Ver também: LUZ VISÍVEL, ESPECTRO LUMINOSO)
REBOBINAR [1]	Sinônimo de enrolar a película cinematográfica ou a fita de vídeo.
REBOBINAR [2]	Voltar o rolo de película ou a fita de vídeo para o princípio.
REFRAÇÃO	Desvio que sofre o raio de luz quando passa de um meio transparente para outro de densidade diferente, por exemplo, o ar e uma lente, ou uma lente e o ar. (Ver também ÍNDICE DE REFRAÇÃO)

RÉGUA DE METRAGEM	Régua usada para verificar aproximadamente quantos metros possui um rolo de filme. Normalmente faz uma relação entre a metragem com o diâmetro ou o raio da circunferência do rolo de filme.
REPRODUÇÃO ÓPTICA	Sistema de reprodução em que o original e a película virgem estão separados; o primeiro situado em um projetor e, em frente, através de um sistema de objetivas, a câmera que move o material virgem.
RESSECAMENTO (DO FILME)	Na Cinemateca Brasileira é o termo usado para uma forma de deterioração do suporte onde este perdeu as características originais de umidade, tornando-se quebradiço, perdendo elasticidade e flexibilidade. Em casos acentuados, o filme pode romper-se ao ser desenrolado ou rasgar-se facilmente com pequeno esforço das mãos. Raras vezes um suporte ressecado está perfeitamente plano ou não apresenta algum grau de encolhimento.
RESTAURAÇÃO	Ver definição na <u>Introdução</u> .
RESTAURAÇÃO FÍSICA	Conjunto de ações que se realizam diretamente sobre o material (limpeza, revisão, consertos de emendas e perfurações, etc.), ou submetendo-o a tratamentos especiais (banhos específicos, polimento, etc.), com o objetivo de resgatar a possibilidade de uso deste material pelos equipamentos de reprodução, sem que ele sofra outros danos.
REVELAÇÃO [1]	Processo químico através do qual se incrementa a IMAGEM LATENTE (ver) formada pela ação da luz, até que se torne visível.
REVELAÇÃO [2]	Termo coloquial para PROCESSAMENTO (ver).
REVELADOR	Solução aquosa do agente químico utilizado para tornar visível uma IMAGEM LATENTE (ver).
REVELADORA	Equipamento utilizado para o PROCESSAMENTO LABORATORIAL (ver). Também chamado de Processadora.
REVERSÍVEL	Película destina a produzir uma duplicação negativa a partir de um original também negativo; ou uma cópia a partir de outra cópia. (Ver CRI)
RISCOS	Termo descritivo para a lesão que pode afetar o suporte ou a emulsão e que subtrai parte do material, em geral de forma linear.
RISCOS DE EMULSÃO	Tipo de lesão que afeta o lado da emulsão da película cinematográfica. (Ver: RISCOS)
RISCOS DE SUPORTE	Tipo de lesão que afeta o lado do suporte da película cinematográfica. (Ver: RISCOS)
ROLO	Unidade final de montagem e reprodução do negativo de uma película. O conceito se consolidou nos anos 20 e 30 quando os fabricantes começaram a oferecer películas para cópia em rolos de 1.000 pés (304 metros) de comprimento.
ROLO DUPLO	Conceito adotado para designar os rolos de filme com aproximadamente 600 metros de comprimento (2.000 pés).
ROLO SIMPLES	Conceito adotado para designar os rolos de filme com aproximadamente 300 metros de comprimento (1.000 pés).
RUPTURA	Denominação geral para os danos que pressupõem a fragmentação de um material em mais de uma parte.
SENSIBILIDADE	Velocidade em que uma película determinada reage à luz até produzir, num determinado tempo, uma IMAGEM LATENTE (ver) que contenha as características do objeto reproduzido.
SEPARAÇÃO	Processo no qual se utiliza uma lente prismática semireflexiva e três

CROMÁTICA	filtros de cor para registrar separadamente, em película preto-e-branco, a luz correspondente às latitudes de onda de três cores primárias selecionadas.
SILENCIOSO	Na Cinemateca Brasileira é o filme feito originalmente sem som. A obra nunca teve uma pista de som agregada às imagens.
SINCRONISMO	Um dos procedimentos que se segue durante o processo de montagem, no qual se preparam e marcam os suportes de imagem e som para reproduzi-los com a simultaneidade adequada.
SÍNDROME DO VINAGRE	Denominação aceita para o processo mais comum de deterioração química dos suportes de acetato, onde o ácido acético ($C_2H_2O_2$) é um subproduto substancial e confere ao material um odor similar ao do vinagre. Após o início da Síndrome do Vinagre, o acetato degrada em uma velocidade acelerada – a hidrólise do acetato é favorecida pela presença do ácido acético. (Ver também DESPLASTIFICAÇÃO e DEGRADAÇÃO ACÉTICA)
SMPTE	Sigla de Society of Motion Picture and Television Engineers.
SOM DE ÁREA VARIÁVEL	Denominação descritiva para os sistemas de som óptico nos quais a secção transversal da área de som poderia ser dividida em dois setores, um opaco e outro transparente, cuja largura relativa varia de acordo com a modulação do sinal registrado.
SOM DE DENSIDADE VARIÁVEL	Denominação descritiva para os sistemas de som óptico em que a modulação do som se dá pela variação da densidade (ver) na pista de som, percebida no sentido vertical da banda sonora (como um teclado de piano).
SOM ÓPTICO	Denominação genérica para todos os materiais em que os registros se gravam fotografando uma banda de luz modulada por ação do som sobre sua corrente de alimentação, e se reproduz, simetricamente, pela modulação que as diferenças de densidade fotográfica da banda introduzem em um raio de luz que excita uma célula fotossensível.
START	Marca presente na película que assinala o ponto (normalmente, o fotograma) que deve estar situado na janela ou na cabeça de reprodução ou leitura de um equipamento, no momento em que a película se coloca em movimento.
SUBSTRATO (VÍDEO)	Camada de plástico flexível que sustenta a camada magnética em uma fita magnética. PET é atualmente o substrato de fita mais comumente utilizado.
SUBSTRATO ADESIVO	Camada, mistura de gelatina e o plástico do suporte, que se aplica quente sobre o suporte para prepará-lo para receber a emulsão e possibilitar uma aderência sólida entre ambos os elementos.
SUPORTE (FILME)	Fita de material plástico que proporciona a resistência mecânica de uma película e sobre a qual se estende a emulsão fotossensível e o aglutinante das partículas magnéticas. Consiste numa tira muito fina, cortada com a largura adequada a cada sistema (35mm, 16mm, etc.), e nos suportes fotossensíveis, dotadas de perfurações para o arraste do material pelos equipamentos.
SUPORTE (VÍDEO)	O mesmo que SUBSTRATO.
SUPORTE DE SEGURANÇA	Qualquer dos materiais utilizados pelo cinema que, como os ACETATOS (ver) e o POLIÉSTER (ver), não são auto-inflamáveis.
SUPORTE INFLAMÁVEL	Os de NITRATO DE CELULOSE (ver).
TELECINE	Equipamento para transferir IMAGENS FOTOQUÍMICAS (ver) de uma PELÍCULA (ver) para suportes de IMAGEM ELETRÔNICA (ver).

TERMOHIGRÓGRAFO	Instrumento de medição de temperatura e umidade relativa do ar, que contém uma unidade registradora, normalmente uma carta gráfica. Em geral, a carta gráfica está fixada em um tambor que avança continuamente e ao mesmo tempo desenha o gráfico dos índices medidos durante determinado período de tempo. O avanço deste tambor pode ser controlado de forma que uma carta gráfica registre as leituras de um dia, ou de uma semana, ou de um mês.
TERMOHIGRÔMETRO	Instrumento de medição de temperatura e umidade relativa que indica os índices medidos através de ponteiros em uma escala ou, quando se trata de um instrumento eletrônico, através de visor de cristal líquido.
TERMÔMETRO DE MÁXIMA E MÍNIMA	Ver PSICRÔMETRO
TINGIDO (FILME)	Filme preto-e-branco que foi colorido agregando-se cor em toda a superfície da emulsão ou do suporte. Nos filmes tingidos a cor é mais perceptível nas zonas claras da imagem. Existiram dois processos básicos de tingimento de películas. Primeiro se utilizava o sistema de “envernizado”, estendendo-se o corante sobre o suporte. Inicialmente, neste sistema, o verniz (uma anilina em álcool) era estendido sobre o filme já processado (ver PROCESSAMENTO). Nos anos de 1920, os fabricantes de película começaram a oferecer materiais para cópia com o suporte pré-tingido sem seus catálogos. No segundo processo, as cópias já processadas eram submersas em um banho de anilina dissolvida em água.
TRANSFER [1]	Denominação geralmente usada para se referir a uma duplicação feita em película que teve imagens eletrônicas como matriz. No Brasil, o termo é amplamente usado para designar o NEGATIVO ORIGINAL (ver) em película de um filme que tenha sido produzido e/ou finalizado em meio eletrônico.
TRANSFER [2]	Denominação geralmente admitida para se referir a uma duplicação de vídeo para vídeo quando pressupõem mudança de norma ou de sistema.
TRIACETATO DE CELULOSE	Suporte plástico de segurança que substituiu o de nitrato de celulose na cinematografia profissional.
UMIDADE RELATIVA	Quantidade de água presente no ar, relativo à quantidade máxima de água que o ar pode conter a uma dada temperatura.
VELOCIDADE DE PROJEÇÃO	Conceito que assinala o número de fotogramas expostos ou projetados em um segundo.
VIRADO (FILME)	Película em preto-e-branco na qual as imagens de prata (enegrecida) tenham sido substituídas por um corante ou outro metal de cor diferente do preto. Nos sistemas de VIRAGEM (ver) química, as cenas que devem ser coloridas são mergulhadas, depois de reveladas, em soluções que tingem a imagem da cor desejada ao reagir com a prata que forma a imagem. Diversos produtos são utilizados para este processo, a depender da cor que se deseja agregar. Nas imagens “viradas” (incluindo as marcas de borda (ver)) a cor é percebida nas zonas onde há imagem (prata) e as zonas transparentes, onde não há imagem, permanecem transparentes e sem cor.
VIRAGEM	Método usado para agregar cor ao filme branco-e-preto, muito utilizada no período do cinema silencioso, em que se emprega uma solução aquosa de corantes ou sais metálicos para tingir ou substituir a prata formadora da imagem. (Ver VIRADO)

Várias fontes foram utilizadas para a construção deste glossário. A principal delas foi o glossário do Gamma Group, Film Archive On Line, 1997, na versão em espanhol.

As demais fontes são:

Alfonso del Amo, Clasificar para preservar, 2006;

Carlos Roberto de Souza, Manual de operações, 1990;

Fernanda Coelho, Manual de manuseio de películas cinematográficas, 2006;

Filmoteca Espanhola, Inspección técnica de materiales en el archivo de la filmoteca, 2003;

Francisco de Oliveira Mattos, Manual de catalogação de filmes, 2001;

John W.C. Van Bogart, Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas, 1997;

José Carvalho Motta, cinemateca brasileira/departamento de preservação e catalogação: o acervo de filmes, 1988.

Anexo II – Documentos

Relação dos documentos:

	Capítulo II
Doc. 01	Livro de Tombo
Doc. 02	Ficha de Inventário
Doc. 03	Livro de Inventário (registro da FI): a.) primeira página do livro b.) primeiros registros
Doc. 04	Ficha de Informação Técnica do Filme
Doc. 05	Ficha Relacionadora
Doc. 06	Ficha de Revisão
Doc. 07	Rótulos: a.) frontal b.) lateral
	Capítulo III
Doc. 08	Ficha Básica de conteúdo
Doc. 09	Ficha Filmográfica
Doc. 10	Caderno de Entrada de filmes
Doc. 11	Caderno de Saída de filmes
Doc. 12	Autorização de Movimentação
Doc. 13	Caderno de Programação de Saída
Doc. 14	Registro de uso de Equipamento
Doc. 15	Ficha de Destruição de filmes
Doc. 16	Mapa de Ocupação
Doc. 17	Boletim de Entrada
Doc. 18	Ficha Básica: a.) frente b.) verso
	Capítulo IV
Doc. 19	2 gráficos do termohigrógrafo – Depósito de Nitrato: a.) setembro de 2002 b.) dezembro de 2002
Doc. 20	2 tabelas de leitura do termohigrômetro – Depósito 2: a.) ambiente externo – março 1999 b.) ambiente interno – março 1999
Doc. 21	2 gráficos do termohigrógrafo: a.) acervo de vídeo b.) acervo de fotografia – janeiro 2001
Doc. 22	2 exemplos de folha de instruções para ligar/desligar os equipamentos de climatização e gerador

Obs: boa parte dos documentos a seguir foi digitalizada a partir da fotocópia do Caderno Técnico preparado para o III Encontro em 1984. Alguns deles apresentam qualidade ruim de imagem, pois a fotocópia deste caderno está envelhecida. No entanto, as informações estão legíveis.

Capítulo II
 Doc. 01 – Livro de Tombo
 (original: Caderno Técnico, 1984)

DO TOMBO DO MATERIAL	TÍTULO	Nº DE AL	Nº DE ROLOS	DATA	ORIGEM
N01207Z	C'A rota de Roulin (!)	F.05767	1	19.12.83	DV de F. 03134 - FCB/1983
N01208Z	AS ARANHAS	F.05768	1	"	" 01540 "
N01209Z	(Linha-estímulo de Ouro Fino)	F.05765	1	"	" 01102 "
N01210Z	O BRASIL NO SÉCULO XX	F.05769	1	"	" 05083 "
N01211Z	CORTUME PEDRO CORSI	F.0182	1	"	"
N01212X	CASABLANCA BAL - AGOSTO - 1928	...	1	20.12.83	contatos feitos na FCB em 20.12.83
N01213X	CAPTURA DA AGUA	F.03629	1	04.01.84	Contatos feitos na FCB em 12.12.83
N01214X	BRASIL, ANO DOO		2	10.01.84	"
N01215X	EVA NO BRASIL - Trailer		1	"	"
N01216Y	" " - nome português		10	"	"
N01217Y	" " - nome estrangeiro		5	"	"
N01218X	QUALQUER UM		2	11.01.84	Rick Burger - SP, 11.01.84
N01219X	ASA BEANCA - UM SONHO BRASILEIRO		12	22.01.84	Diploma Paulista - SP, 22.01.84
N01220X	PROFISSÃO TAVES TI		4	13.02.84	Olivier T. de Arango - Via/Univ - 5/06/84
N01221X	UM FILME DEDICADO A SONDAS		2	16.02.84	Banca F. Luis - SP, 16.02.84
N01222X	ESSES E OUTROS BICHOS		2	"	"
N01223X	A CRIACAO/MHT		20	23.02.84	Rivela
N01224X	Rio Paraíba		2	28.02.84	Rivela - 28.02.84
N01225X	Rio Tete		2	28.02.84	" "
N01226X	liberdade de Imprensa		2	29.02.84	" "
N01227X	(Estacionamento e almoço na Argéfica)		1	15.03.84	DFHC - PR - Salvador - 21.02.84
N01228X	Samba não se apunha no calçador		1	19.03.84	" "
N01229X	(Festa cidade em 13/07/68)		1	20.03.84	" "
N01230X	(A sua cidade em 12/1/69)		1	"	" "
N01231X	(A sua cidade em 24/06/69)		1	"	" "
N01232X	Rossi Actualidades		1	26.03.84	DV de F.05300 feito na CB em 23.02.84
N01233X	S.J. Rio Preto recebe a visita do Conselho Japês		1	02.04.84	Pref. Municipal S.J. Rio Preto - 07.03.84
N01234X	Hamburgo Velho / Novo Hamburgo		1	09.04.84	DV de F.04642 feito na CB em 14.02.84
N01235X	Sentinelas da Democracia		2	12.04.84	William Klum - Itapetininga - 09.03.84
N01236X	...		1	"	"
N01237X	...		1	13.04.84	DV de F.05532 feito na CB em 10.04.84

Capítulo II

Doc. 02 – Ficha de Inventário

(original: Caderno Técnico, 1984).

Contrato de Depósito nº
FICHA DE INVENTÁRIO nº 05600

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA
Posição topográfica Cuzéira

01 título do filme (Noticiário de São Tomé do Rio Preto)
02 número do filme N: 37
03 origem Prof. S.J. do Rio Preto 04 depositante Cine Cultural Prof. Duail - - -
05 forma de incorporação deposito 06 data de chegada 09.03.84

07 acetato nitrato 08 positivo negativo 09 imagem som combinado
10 imagem: preto-e-branco cor viragem tingido pintado
11 som: óptico AV óptico DV magnético mudo silencioso
12 janela SONDA 13 formato 35mm 14 metragem 1.047 metros e 2 rol.

15 caracterização do material Cópia
16 parte examinada Unica 17 completa incompleta
montado não-montado

18 estado do material com alguns riscos no suporte e emulação
19 perfurações em pequenas partes
20 resíduos de manuseio de óleo, sujuras nas emendas
21 sinais de decomposição _____
22 teste de hipossulfito _____ 23 teste de idade _____
24 encolhimento _____ 25 grau técnico 12

26 ficção não-ficção 27 nacional estrangeiro
28 local de produção S.J. Rio Preto - SP 29 ano de produção _____
30 versão original 31 descrição: _____

① "Consta Filmes presentes"
② "Visita do Governador CARVALHO PINTO ao município de Lotuporanga
(CENA) (Carvalho Pinto chega ao aeroporto em meio a grande multidão
~~de~~ GOVERNADOR assistido pelo estado em meio abeto / inauguração do
Usina Elétrica MARCHEL RONDON / discursos"
③ "Plus de Campo Alvorados S.J. Rio Preto" (CENA) (CENA de local /
parquinho infantil cheio de crianças"
④ "Inauguração do magnífico edifício da Caixa Econômica Estadual
S.J. do Rio Preto" (CENA) (CENA de festa simbólica de inauguração /
O Bispo do local onde se "A bênção no local / DANÇA DO POLÍCIAO local /
discursos)"

32 data do exame 29.05.84 33 examinador FERNANDO

Capítulo II**Doc. 03 – Livro de Inventário** (registro FI).

(original: Livro de Inventário, arquivado no setor de Acervo da Cinemateca Brasileira)

a.) 1ª página do Livro de Inventário

Nº	da FICHA DE INVENTÁRIO
GT	GRAU TÉCNICO
S/N	ACETATO OU NITRATO
POS/NEG	POSITIVO OU NEGATIVO
X	IMAGEM
Y	SOM
Z	IMAGEM E SOM COMBINADOS
FINF	FICÇÃO OU NÃO FICÇÃO
BITOLA	35mm, 16mm, 9,5mm etc

ficha nº 00000, preenchida em 14/06/78

Doc. 03 – Livro de Inventário (registro FI)

(original: Livro de Inventário, arquivado no setor de Acervo da Cinemateca Brasileira)

b.) Primeiros registros do Livro de Inventário

Nº	Gr	S/N	Pos	XYZ	F/NF	NAC/E	BITUM	TÍTULO
00000	1A	S	NEG	Z	NF	NAC	35	(MI): OS CARAJÁS
00001	1B	N	POS	Z	NF	NAC	35	(MI): MERURI (MATO GROSSO).
00002	1B	N	POS	Z	NF	NAC	35	(MI): ^{CINE ZUM: POS 5. 22. 11. 55} SOBRE A TERRA DOS CHAVANTES
00003	2B	N	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): O ÍNDIO E O TRIGO
00004	1B	S	POS	X	NF	NAC	35	(MI): S/T
00005	2B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): MATO GROSSO E PARANÁ - ^{INSPEÇÃO E} ^{FRONTEIRA}
00006	3C	S/N	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): IMAGENS DO BRASIL Nº 5
00007	1B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): RITUAIS E FESTAS BOBRO
00008	3C	S	NEG	Z	NF	NAC	35	(MI): MIMOSO (MATO GROSSO) - 1
00009	0A	S	NEG	Z	NF	NAC	35	(MI): MIMOSO (MATO GROSSO) - 2
00010	3C	S	NEG	Y	NF	NAC	35	(MI): S/T
00011	3C	S	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): IMAGENS DO BRASIL Nº 51 - CHAPEL
00012	0A	N	NEG	Y	NF	NAC	35	(MI): IMAGENS DO BRASIL Nº 51 - CHAPEL
00013	1A	N	NEG	Y	NF	NAC	35	(MI): UMA VISITA AOS NOSSOS ÍNDIOS - 1ª
00014	1B	N	NEG	Y	NF	NAC	35	(MI): UMA VISITA AOS NOSSOS ÍNDIOS - 3ª
00015	3C	S	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): ^{MASTAGAS DO RIO NEGRE} - 1ª
00016	3D	N	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): S/T
00017	3C	S	NEG	Z	NF	NAC	35	(MI): A CIVILIZAÇÃO DO ÍNDIO
00018	3D	N	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): S/T
00019	2B	N	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): RIO DAS MORTES - 1ª
00020	1B	N	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): RIO DAS MORTES - 2ª
00021	2B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): PARIMA-FRONTEIRAS DO BRASIL - 1ª
00022	2B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): PARIMA-FRONTEIRAS DO BRASIL - 2ª
00023	1A	N	NEG	X	NF	NAC	35	(MI): ÍNDIOS DO NORDESTE
00024	1B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): INSPECTORIA E. DE FRONTEIRAS - 1ª
00025	1A	N	NEG	Y	NF	NAC	35	(MI): " " " " - 2ª
00026	1B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): " " " " - 3ª
00027	1B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): INSPECTORIA E. DE FRONTEIRAS - 4ª
00028	1B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): INSPEÇÃO E. DE FRONTEIRAS - 5ª
00029	1B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): INSPEÇÃO E. DE FRONTEIRAS - 6ª
00030	1B	N	POS	X	NF	NAC	35	(MI): RIOS LAUREL: RITUAIS EM UM DOS BOBROS

Capítulo II

Doc. 06 – Ficha de Revisão

(original: Caderno Técnico, 1984)

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA							RESPONSÁVEL <i>Elisabete</i>
DATA	FILME	MATERIAL	BIT	METRAGEM	TRATAMENTO	REVISÃO	
28.6.84	SOL SO 144 2 ^o 3 ^o	ND	35	2 Rolos	Revisão de copia. 3 ^o impressão		
29.6.84	O homem do 2 ^o apartamento Y	ND	35	2 Rolos	Revisão de 1 ^o impressão		
02.7.84	Encontro com o pai	SP	35	13 Rolos	Revisão de 1 ^o impressão		
3.7.84	São José do Rio Preto	SP	35	17 Rolos	Revisão de 1 ^o impressão		
4.7.84	Matão em 1 ^o impressão X	ND	35		Revisão de master (1 ^o impressão)		
5.7.84	Matão em 2 ^o impressão Y	ND	35	—	" "		
5.7.84	Pedra em 1 ^o impressão X	NN	35	Rolo B	Revisão de master combinado (1 ^o impressão)		
6.7.84	Passo Domicílio	SP	35	4 Rolos	Revisão de 1 ^o impressão (2 ^o)		
6.7.84	São José do Rio Preto	SP	35	22 Rolos	Revisão de 1 ^o impressão		
9.7.84	Antes para a televisão	Dist. 1 ^o impressão	35	2 Rolos	Revisão de 1 ^o impressão (master)		
9.7.84	Antes para a televisão	NN	35	10 Rolos	Truques " "		
9.7.84	SOL 01123	ND	35	—	Revisão de master		
10.7.84	Mulheres de amanhã	Revisão original		3 Rolos	Revisão de 1 ^o impressão		
11.7.84	Quando Lúcia Y	ND	16	2 Rolos	Revisão de master 2		
11.7.84	Quando Lúcia Y	ND	16	3 Rolos	" "		
12.7.84	SOL 01011	ND	35	4 Rolos	Revisão de 1 ^o impressão		
12.7.84	Quando Lúcia Y	ND	16	3 Rolos	Revisão de master 2		

Capítulo II

Doc. 07 – Rótulos

(original: Caderno Técnico, 1984)

a.) Rótulo frontal

		FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA	
NÚMERO	SP01873Z		
TÍTULO	BAHIA DE TODOS OS SANTOS		
BITOLA	35MM	VELOCIDADE	24
ROLO	3°	N.º DE ROLOS	10
METRAGEM	~260m		
MATERIAL	CÓPIA DE DIFUSÃO		
SOM	ÓTICO-AV		



b.) Rótulo Lateral

TÍTULO BAHIA DE TODOS OS SANTOS
NÚMERO SP01873Z ROLO 3/10

Capítulo III

Doc. 08 - Ficha Básica de conteúdo

(original: Caderno Técnico, 1984)

 FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA		 Ficha do Filme de Ficção - longa		<input checked="" type="radio"/> F
BEBEL - GAROTA PROPAGANDA		número do filme SP00421Z		
outros títulos		posição topográfica		
local de produção São Paulo		número antigo		
ano de produção 1967		POS NO DN DP outro: copiada de original		
certificado de censura 25316, 22.12.67, 18 meses de lançamento		óptico magnético mudo combinado AV DV		
companhia produtora DIFILM / Saga		PB COR viragem tingido pintado		
companhia distribuidora DIFILM		bitola 35mm janela		
produtor Jose Alberto Reis / Georgetonias		velocidade 24 minuitagem (21:45)		
diretor MAURICE CAPOVILLA		metragem 2957 m. grau técnico 1		
argumento Ignacio de Loyola (Brasão)		n.º de rolos de imagem som.		
baseado em "Bebel, que a cidade comen", de Loyola		n.º dos rolos		
roteiro M. CAPOVILLA - ROBERTO SANTOS - AFONSO CORACAY - MARIO CHAMIE		completo incompleto		
fotografia WALDENMAR LIMA		versão original		
cenografia JUAREZ MAGNO		possibilidade de projeção: sim não		
música CARLOS IMPERIAL - arranjos ROGÉRIO DUPRAT - DAMIANA COSTELLA				
montagem SILVIO RENOLDI <small>som</small>				
elenco ROSSANA GHESSA - JOHN HERBERT - PAULO JOSÉ - GERALDO DEL REY - WASHINGTON FERNANDES - MAURICIO DO VALLE - FERNANDO PEIXOTO - JOANA FOMM - (---) - Participações: MAURO PINHEIRO - RENATA SOUZA DANTAS - DIOGO PACHECO - MINO CARTA (---)				
outras informações		Tempo: 103 min (guia)		

Capítulo III

Doc. 09 – Ficha Filmográfica (primeira página)

(original: Caderno Técnico, 1984)

Ficha Filmográfica		no de filme depositado em Cinemateca Brasileira
TÍTULO BEBEL, GAROTA PROPAGANDA		METRAGEM 2957 m. filmado em
Outros títulos		tempo de projeção 103 min.* em
ANO DE PRODUÇÃO 1967**		
LOCAL DE PRODUÇÃO São Paulo, SP		
CIA PRODUTORA ep. CPS Produções Cinematográficas (Ltda); opa. Saga Filmes; colaboração financeira Banco Mineir		
DISTRIBUIÇÃO dis. Difilm (Dist. e Prod. de Filmes Brasileiros)		
CERTIFICADOS CCF.35316,22.02.68,18 anos,nc.9; (cont.) LANÇAMENTO		
PRODUÇÃO pa. José Alberto Reis, George Jonas; pe. Roberto Santos, Luiz Carlos Feres Fernandes; dp. Ivan de Souza;		
DIREÇÃO d. Maurice Capovilla; ad. Afonso Coaracy		
ARGUMENTO ar. Ignácio de Loyola (Brandão) bas. novela "Bebel que a cidade comeu" de Ignácio de		
ROTEIRO adap. r. Maurice Capovilla, Roberto Santos, Afonso Coaracy, Mario Chamediálogos		
FOTOGRAFIA df. cm. Waldemar Lima; scm. Kolozsvári Gyula; fc. Carlos Alberto Hebert		
SOM ed. Sidney Paiva Lopes; ts. Julio Perez Cabalar		
MONTAGEM mo. Sylvio Renoldi		
CENOGRAFIA c. Juarez Magno		
FIGURINOS fi. de Rossana Ghessa; Indis Sport Augusta, Paraphernalia		
APRESENTAÇÃO DESENHOS		
ANIMAÇÃO assessor de animação Marcelo Fassara*** MAQUILAGEM ma. Gilberto Marques		
MÚSICA mu. Carlos Imperial; números musicais De Kalafe, Marcos Roberto; arm. Rogério Duprat, Damiano Cozzella		
COLABORADORES CONTINUIDADE co. Sebastião de Souza		
LOCAÇÕES ESTÚDIO FILMAGEM		
LABORATÓRIO IMAGEM lab. Divulgação Cinematográfica Bandeirante		
ESTÚDIO SOM est. Odil Fonobrasil		
PRÊMIOS SISTEMA COR		
DUBLAGEM SISTEMA SONORO		
OUTROS (continuação) CERTIFICADOS: CCF.36141,26.01.68,18 anos,nc.10,150 m., trailer; INC.108,24.01.68; INC		
14.03.68. LOCUTOR		
PRODUÇÃO: ep. João Batista de Andrade, Mauricio Segall; ap. Ronaldo dos Santos, Rui Char		
nio Vargas; chefe da equipe técnica Claudio Fortioli		

Capítulo III

Doc. 10 – Caderno de Entrada de filmes

(original: Caderno Técnico, 1984)

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA		ENTRADA DE FILMES				
ENTRADA	ORIGEM	Nº DO FILME	RLS	BIT	TÍTULO	MATERIAL
17.10.84	Mam - Rio	#600320	1	16	Primeira de Maio	cópia
"	"	0567	1	35	Éra uma vez	"
"	"	1071	1	16	Santa Teresa	"
"	"	1072	1	16	Colômbia 40	"
"	"	#0462	1	16	Los Santosimos Hermanos	"
"	"	0718	1	16	Ollas Populares	"
"	TV cultura	SP01692	1	16	o'Atalante	"
"	Scope	SP01421	1	35	Educacal Física Feminina, 1929	"
"	"	SP00204	1	35	C. J. Bras.	"
"	"	SN00144	1	35	C. J. Brasileiro, v. 4, n.º 10	DN
"	"	SN00291	1	35	C. J. Bras., v. 3, n.º 76	DN
"	"	SN00303	1	35	C. J. Bras., v. 2, n.º 136	DN
"	"	SN00278	1	35	C. J. Bras.	DN
"	ECA	SP01614	2	16	Casei-me com um lavante	cópia
"	"	SP01862	2	35	Arcaial do Cabo	"
"	"	SP00988	6	35	Lavina	"
17.10.84	Mam - Rio	30062	1	35	...	"

Capítulo III

Doc. 11 – Caderno de Saída de filmes

(original: Caderno Técnico, 1984)

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA		SAÍDA DE FILMES			
SAÍDA	DESTINATÁRIO	Nº DO FILME	RLS BIT	TÍTULO	MATERIAL
31.5.84	6unitiba	S/nº	11	Operações Arsenal	cópia
"	"	S/nº	10	Diagnose	"
34.6.84	11mapesera	—	9	O gruta da maculosa	NO material
"	"	—	12	Milagre de uma (2mg)	N. material
"	"	—	6	Domínio AECN (placard)	Mont + DFR
"	"	—	13	(Congruas de um sistema (E89))	cópia
4.6.84:	MAM	SP01810X	2	O homem mau	cópia
"	6unitiba	S/nº	5	A boiçosa	cópia
"	"	S/nº	6	O maestro	"
5.6.84	CC. São Paulo	SP02150Z	6	Alma e a vez de A. Matraga	cópia
6.6.84:	CC SP.	SP01262Z	4	O grande momento	cópia
7.6.84:	CC SP.	SP00352Z	11	O homem mau	cópia
8.6.84:	CC SP.	SP01488Z	3	Um anjo mau	cópia
8.6.84:	ECA	SP00491Z	5	O Bonifácio de Luiz Kamellen	cópia
8.6.84:	Brasília	SP01098X	2	DRIFTERS	cópia
11.6.84	Embafilm	S/nº	6	Amantes da Churra	"
"	"	S/nº	15	Amantes da Churra	"

Capítulo III

Doc. 12 – Autorização de Movimentação

(original: Caderno Técnico, 1984)

URGENTE
1
Autorização
número

CINEMATECA BRASILEIRA
Fundação Nacional Pró-Memória

AUTORIZAÇÃO PARA MOVIMENTAÇÃO DE MATRIZÊS nº ..13.....

SOLICITANTE: SEMPERFILME / Mangueira.....

Endereço: Fone: 2203922.....

FILME: GRUPO ZUMBA.....

Material: negativo de imagem e som, rolô 1, 35mm nº SNO0868XY.....

Destino: Lida..... Serviço: copiar de trabalho.....

Faturamento: CDK (química do País).....

Pedido anotado por Paulo Roberto..... em 16 / 5 / 1984

MATERIAL REVISADO POR Paulo Roberto..... em 16 / 5 / 1984

DEPOSITANTE: Paulo Roberto.....

DIREITOS LEGAIS: Paulo Roberto.....

SAÍDA AUTORIZADA POR Paulo Roberto..... em 16 / 05 / 1984

ORDEM DE SERVIÇO nº 020.....

Em anexo

Capítulo III

Doc. 13 – Caderno de Programação de Saída

(original: Caderno Técnico, 1984)

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA				SAÍDA PREVISTA	
REVISÃO	Nº DO FILME	BIT	TÍTULO	DESTINO	3. ^o
OK	SP005697	35	10 - Barbeiro que se Vira	miniola, Jair	07 08 84
OK	s/nº	16	88 Justiciero	projeção Conicção - 15 h	
OK	s/nº	16	Hearts of the world	Folha de S. Paulo	
OK	SP018737	35	Folia de Toton os Santos	Embrafilme - SP	
OK	SP015397	35	Meu Nome é Tombo	"	
OK	SP00983	35	Sinhá Moça	"	
OK	s/nº	16	A Cornier in wheat; The Harboring Sea; The hordale operator; The Mudde, tears of pig Alley; The New York Hat; The body and The Mouse e The Battle of Ellenbrish Gulch	projeção Conicção - 17,30	
OK	SP012627	35	O Grande momento	Embrafilme. - SP	

Capítulo III

Doc. 14 – Registro de uso de Equipamento

(original: Caderno Técnico, 1984)

CINEMATECA BRASILEIRA		EQUIPAMENTO: <i>moviola</i>	
DATA	ENTR SAIDA	TRABALHO	OPERADOR
13/09/84	9:20 17:00	" Carigara" (retorno)	Jair
19/09/84	13:30 15:00	Os Caçadores vs Diamantes pp Rubens Rocha	Fernando
14/09/84	13:00 15:15	Exib, sinfonia de C. S. de S. Paulo, Sinfonia de Metropolitan	"
15/9/84	11:00 18:00	Humberto Mauro: Brasileira 1 e 2	Roberto
17/9/84	9:30	S. S. José do Rio Preto	Fernando
18/09/84	10:00 13:30	" Metorango Kid" (retorno)	Jair
19/9	16:30 20:30	Aberto e Pontagas	Roberto
20/09/84	10:00 17:30	" Briga, mulher e tambor" (retorno)	Jair
22/09/84	15:00 15:30	" O Cordeiro da Leste Vermelha" (pesquisa)	Jair
23/09/84	9:15 12:10	" Orgia..." (retorno)	Jair
25/09/84	9:30 12:15	" Uma mulher para salgado" (retorno)	Jair
03/10/84	9:20 12:00	" Gamal delirio do seco" (retorno)	Jair
03/10/84	9:30 12:00	" O comprador de fazendas" (retorno)	Jair
04/10/84	9:30 12:30	" Uma pulga na balança" (retorno)	Jair
4/10/84	12:30 19:30	Festa Seca	Roberto
10/10/84	9:00 12:30	" Um anjo mau" " Paulo Emilio - Ganga Bruta" (retorno)	Jair

Capítulo III

Doc. 15 – Ficha de Destruição de filmes

(original: Caderno Técnico, 1984)

FICHA DE DESTRUIÇÃO DE UM FILME

Nº 018

Título : *(a chegada dos aviadores portugueses)*
 Nº do Filme : *NP00007X*
 Partes a Serem Destruidas : *única*
 Motivo de Destruição :

(1) Material Irrecuperável
 (2) Restauração de Montagem
 (3) Material foi Duplicado
 (4) Restos de Material não Relevante

Material Existente Relativo ao Filme :

SN00505X-35MM

Autorizações :

Chefe do Catálogo :	Data :
Chefe do Departamento de Preservação :	Data :
Conservadoria :	Data :

Destruição Efetuada em 14.05.80 por *[assinatura]*

Capítulo III

Doc. 16 – Mapa de Ocupação

(original: Caderno Técnico, 1984)

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA						
LATA	FILME					
1	Fi 05688	N	N	X	35	3D
	Centenário da Paróquia... Minas				1	
2	Fi-05653	N	P	X	35	3D
	Feira ind. e agrícola de B.H.				1	
3	Fi-05686	N	N	X	35	3D
	'Biblioteca Masculina' / 'Autoridades'				1	
4	Fi-05663	N	N	X	35	3D
	Presidente Antônio Carlos				1	
5	Fi-05649	N	P	X	35	3D
	A grande manufatura... ao Rio de Janeiro				1	
6	Fi-05647	N	N	X	35	3D
	Visite de son Altesse Royal... au Brésil				1	
7	Fi-05679	N	P	X	35	3D
	Cerâmica Horizontal				1	

DEPÓSITO
1
ESTANTE
14
PRATELEIRA
A
PILHA
I


DATA
15 7 84

caixa postal 12900 · são paulo · brasil

Capítulo III

Doc. 17 – Boletim de Entrada

(original: fotocópia do BE 0001 arquivada no setor de Acervo da Cinemateca Brasileira)


cinemateca brasileira

Topo: sala da Beth

Nº 00001

BOLETIM
DE ENTRADA

Origem: SÃO PAULO (Rua General Pereira de Almeida, 891 - tel. 2402093
CGP 05692)

Depositante: CARMENITA DA SILVEIRA JULLIEN

Forma da Incorporação: DEPÓSITO TEMPORÁRIO

Finalidade: RECUPERAÇÃO (transf. p/VIDEO) Recebido em: 19 / NOV / 84

TÍTULO	RLS	BIT	MAT	NÚMERO
(filmes domésticos/amadores) - SÉRIE A	4 qds	16	...	01
idem - idem	13 pgs	16	...	01
(filmes domésticos/amadores) - SÉRIE B	4 qds	16	...	02
(filme doméstico) (espina mtrata, 35mm)	1	35	CO	03 - NPX
TOTAL (títulos a ident. p/ver)	22	reels		

Observações espina mtrata enviada pro IBS/PAVUNA

Boletim emitido em: 19 / NOV / 84

Beth

Capítulo III

Doc. 18 – Ficha Básica

(original: fotocópia da Ficha Básica original, arquivada no setor de Acervo da Cinemateca Brasileira)

a.) frente

050 / 0005 / 22

T	FICHA BÁSICA	nº INV 0005	22													
título <u>Bettenfeld - Baptême de Carmencita -</u> <u>CAIT E - Batismo de Carmencita - 25 de junho de 1921</u>																
				nº tombamento 500255X												
origem <u>São Paulo - SP</u>		depositante <u>Carmencita de Silveira Jullien</u>		data chegada <u>19. 11. 24</u>												
material <u>Cópia</u>				velocidade												
bitola <u>35 m/m</u>	suporte <u>Nitrato</u>	imagem <u>P/B</u>	son <u>silencioso</u>	combinado separado												
sistema <u>optico</u>	tela <u>normal</u>	montado <u>sim</u>	completo													
VERSÃO	créditos <u>Port</u>	diálogos <u>—</u>	intertítulos <u>Franceses</u>	legendas <u>—</u>												
observações																
SOM	IMAGEM	10 negativos / acetato seco - montagem separada - 25 no início de sonoro Emulção / Filme Gerhardt / neste conteúdo no suporte Atual (excl) em suportes no suporte principal, em emulção absoluto			ROLOS											
					M/D	NE	P	RS	RE	S	H	D	E (K)	GRAU TFC - PROZ		
					1	~40m	5	0	1	1	1	2	0	Sim	30	M/D

b.) verso

Rotulo da lata: ① 'São Paulo Natural Film'

Industria Brasileira
SÃO PAULO NATURAL FILM
ROSSI & COMP. S. Paulo
marca registrada

BETTENFELD
Baptismo de Carmensita
25 de Junho de 1921 //

② 1921
1
4 //

DESCR. ①: ① Indústria Brasileira

SÃO PAULO NATURAL FILM
ROSSI & COMP. //

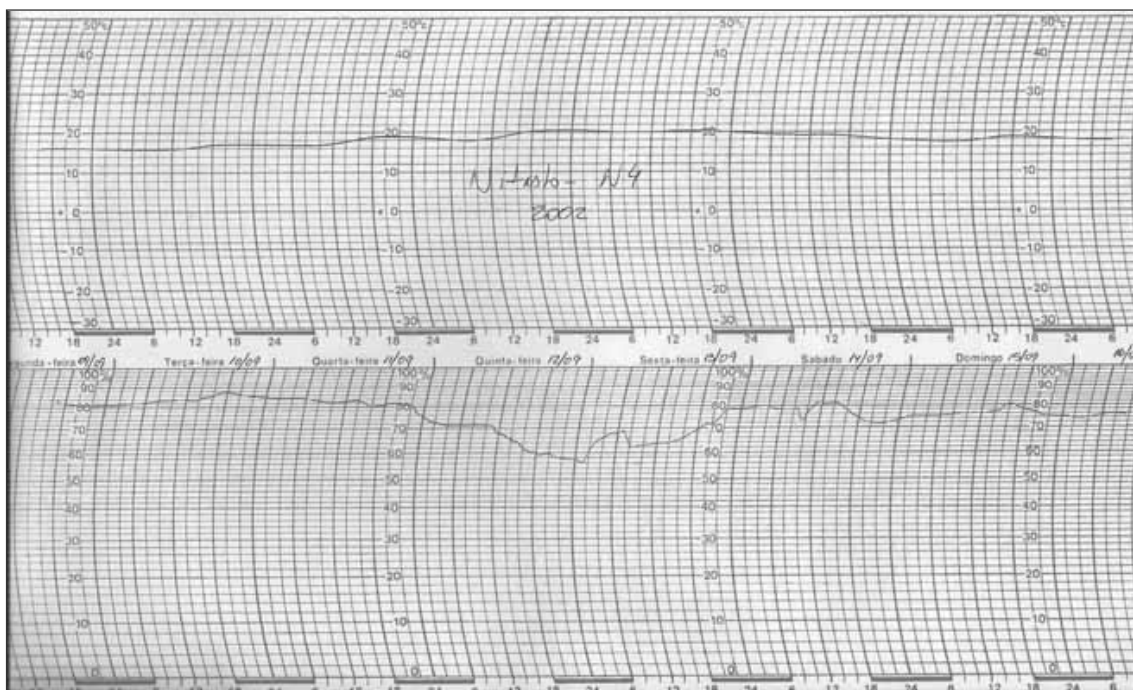
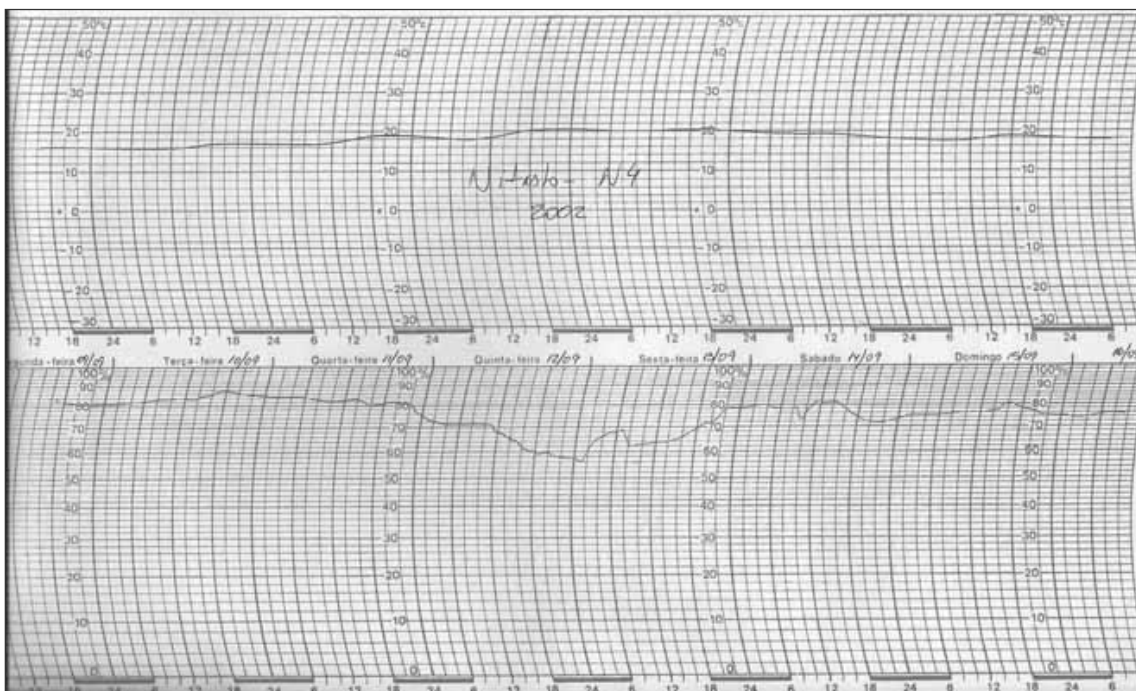
② "BETTENFELD
BAPTISMO DE CARMENSITA
S. Paulo 25 JUN 1921 //

Interior, sala de igreja: Realiza-se a cerimônia do batismo.
Ao redor da pia de batismo está um padre católico e muitas pessoas.
Reconhece-se Marcel (pai de Carmensita), Carmen (mãe), Carmensita
(bebê) e os avós paternos / interior, sala de uma residência: Deitado
num sofá, Carmen abraça Carmensita e Marcel está ajoelhado
ao lado / exterior, em frente de estado de cidade principal de
Ansião, os avós paternos de Carmensita encontram-se no colo
e os convidados enfileiram-se ao lado passando p/ a os móveis. (aparente-
mente os avós paternos foram os padrinhos do batismo) / no
jardim de Ansião, Carmensita, Carmen, Marcel e os avós paternos //

③ " Indústria Brasileira
Natural Film
Rossi

FIM //

④ IDEM 1º crédito (mãe)

Capítulo IV**Doc. 19 – gráficos do termohigrógrafo – Depósito de Nitrato:****a.) setembro (leitura de uma semanal)****b.) dezembro de 2002 (leitura de um mês)**

Capítulo IV

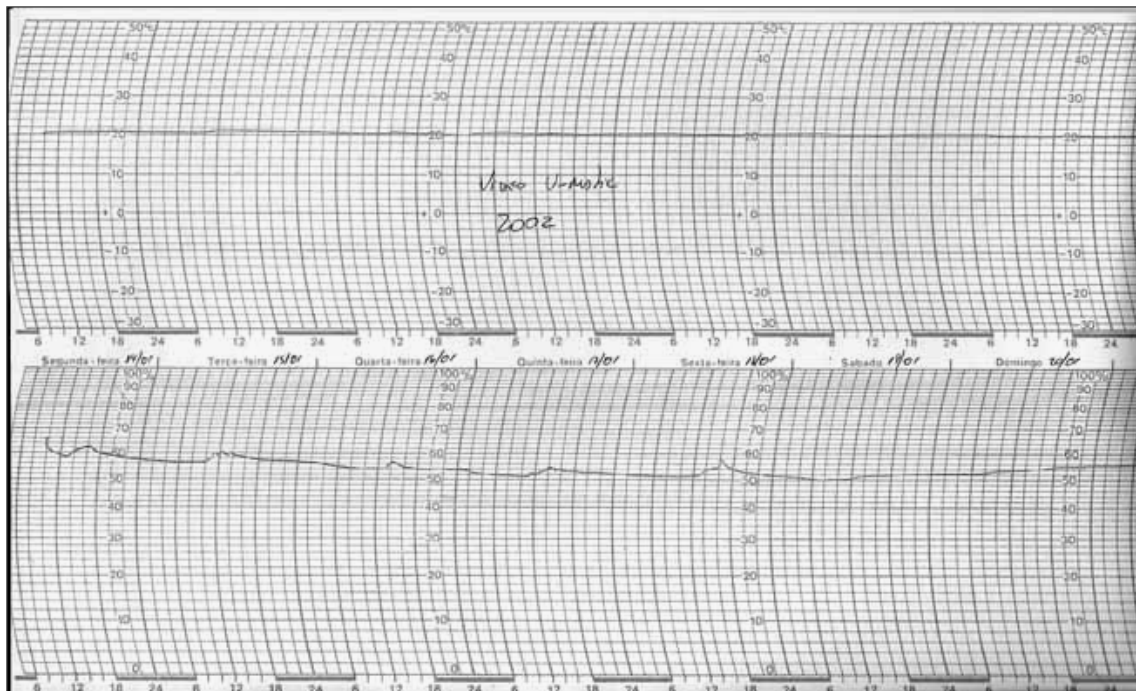
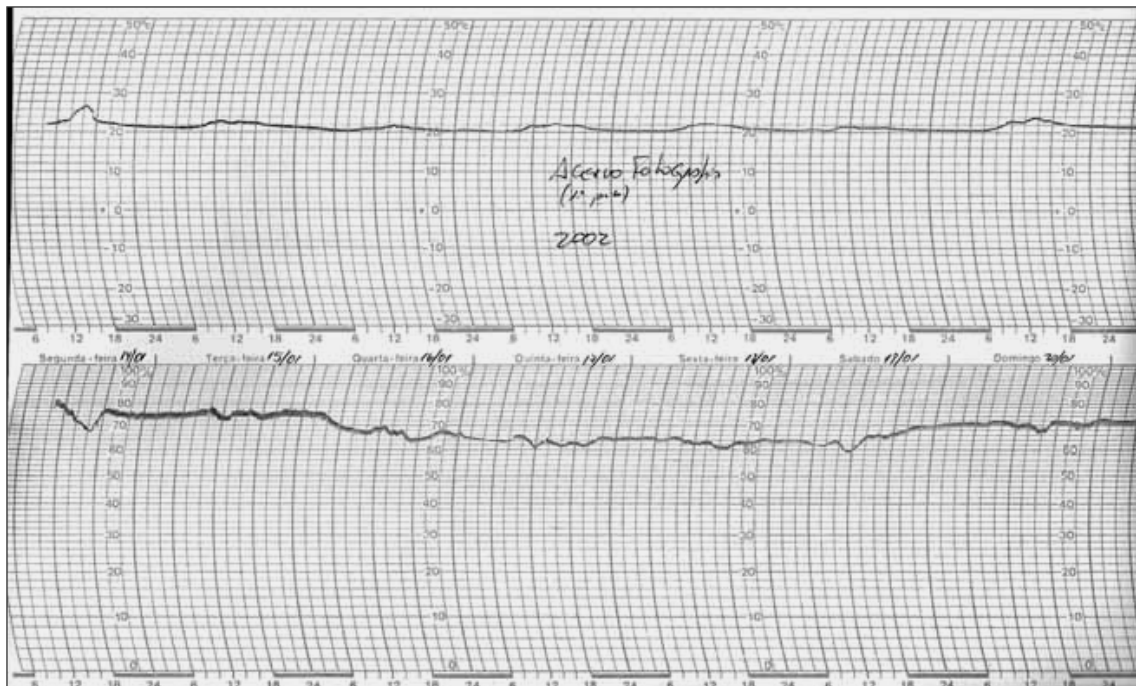
Doc. 20 – tabelas de leitura do termohigrômetro – Depósito 2:

a.) ambiente externo – março 1999

CONTROLE DE UMIDADE E TEMPERATURA											
Área Externa											
1999											
DATA	HORA	UR%	°C	RUBR.	OBS.	DATA	HORA	UR%	°C	RUBR.	OBS.
01/03	10:00	72%	22°C	NUB	SOL	19	8:50	63%	23°C	MCA	SOL
	13:40	60%	24°C	NUB	SOL		20	13:30	47%	24°C	NUB
02/03	8:40	74%	21°C	NUB	SOL	21/03		17:30	60%	24°C	NUB
	13:22	60%	23°C	NUB	SOL		8:30	63%	23°C	NUB	SOL
03/03						22/03					
	13:00	57%	23°C	NUB	SOL		10:00	65%	22°C	MCA	NUB
04/03						23/03					
	13:20	61%	23°C	NUB	SOL		8:50	72%	21°C	MCA	SOL
05/03						24/03	13:30	64%	23°C	NUB	SOL
	13:25	62%	23°C	NUB	1/2 NUB		17:20	60%	23°C	NUB	SOL
08/03	8:45	61%	22°C	MCA	SOL	25/03	8:50	72%	22°C	MCA	SOL
	13:40	60%	21°C	NUB	SOL		13:25	56%	25°C	NUB	SOL
09/03	18:00	63%	25°C	NUB	SOL	26/03	8:55	68%	23°C	MCA	SOL
	9:00	64%	23°C	MCA	SOL		13:25	56%	25°C	NUB	SOL
10/03	14:00	55%	26°C	NUB	SOL	27/03	8:50	65%	24°C	MCA	SOL
	8:30	74%	23°C	MCA	NUB		13:00	53%	27°C	NUB	SOL
11/03	12:10	72%	22°C	MCA	NUB	28/03	17:30	51%	26°C	NUB	SOL
	13:15	72%	22°C	NUB	NUB		9:00	62%	24°C	NUB	SOL
12/03	9:00	70%	21°C	MCA	NUB	29/03	13:00	56%	25°C	NUB	SOL
	13:30	70%	21°C	NUB	NUB		8:50	65%	23°C	MCA	NUB
13/03						30/03	17:00	64%	24°C	NUB	SOL
	9:20	65%	19°C	NUB	SOL		13:00	58%	25°C	NUB	SOL
14/03	13:00	60%	21°C	NUB	SOL	01/04	8:30	65%	22°C	MCA	SOL
	9:00	67%	20°C	MCA	SOL		12:00	60%	24°C	NUB	SOL
15/03	13:20	60%	22°C	NUB	1/2 NUB	02/04	10:40	64%	23°C	MCA	NUB
	18:20	63%	21°C	MCA	SOL		13:00	61%	24°C	NUB	SOL
16/03	13:00	57%	23°C	NUB	SOL	03/04	12:00	51%	25°C	NUB	SOL
	9:00	67%	20°C	MCA	SOL		10:10	58%	22°C	MCA	SOL
17/03	18:00	63%	21°C	MCA	SOL	04/04					
	13:00	57%	23°C	NUB	SOL		9:50	68%	22°C	MCA	SOL
18/03	10:00	51%	21°C	MCA	SOL	05/04	14:00	62%	22°C	NUB	NUB
	13:10	54%	23°C	NUB	SOL		17:30	59%	24°C	NUB	SOL
09/04						10/04					
	13:00	72%	21°C	NUB	NUB						

b.) ambiente interno - março 1999

CONTROLE DE UMIDADE E TEMPERATURA												
Depósito 2 1999												
DATA	HORA	UR%	°C	RUBR.	OBS	DATA	HORA	UR%	°C	RUBR.	OBS	
01/03	10:00	75%	24°C	MCA	SOL	03	8:50	71%	20°C	MCA	SOL	
	13:30	63%	23°C	MCA	SOL		13:30	50%	20°C	MCA	SOL	
							17:30	68%	22°C	MCA	SOL	
02/03	8:40	83%	23,5°C	MCA	SOL	22/03	9:30	72%	23°C	MCA	SOL	
	15:30	83%	23	MCA	chuva aerotratado							
03/03	13:00	61%	22,5°C	MCA	SOL	23	10:20	73%	22°C	MCA	NUBL	
							03					
04/03						24	8:50	79%	22°C	MCA	SOL	
	13:20	64%	22°C	MCA	SOL		03	13:30	62%	22°C	MCA	SOL
								17:30	70%	22°C	MCA	SOL
05/03	13:20	61%	22°C	MCA	MCA	25	8:50	78%	23°C	MCA	SOL	
	17:30	61%	22°C	MCA	"		03					
08/03	8:45	66%	21,5°C	MCA	SOL	26	8:55	74%	23°C	MCA	SOL	
	13:40	64%	22°C	MCA	SOL		03	13:26	61%	23°C	MCA	SOL
	18:00	71%	23°C	MCA	SOL			03				
09/03	9:00	71%	22°C	MCA	SOL	29	8:30	72%	20°C	MCA	SOL	
	14:00	67%	23°C	MCA	SOL		03	13:00	61%	24°C	MCA	SOL
								17:30	61%	22°C	MCA	SOL
10/03	8:30	85%	25°C	MCA	NUBL	30/03	9:00	69%	23°C	MCA	SOL	
							13:00	61%	23°C	MCA	SOL	
11/03	12:10	75%	23°C	MCA	NUBL	31	8:50	78%	23°C	MCA	NUBL	
	13:15	75%	23°C	MCA	NUBL		03	17:00	73%	23°C	MCA	21
12/03	9:00	85%	22°C	MCA	NUBL	01/04		13:00	61%	23°C	MCA	SOL
	13:30	75%	22°C	MCA	NUBL		05	8:30	74%	22°C	MCA	SOL
15/03	9:20	72%	20°C	MCA	SOL	06						
	13:00	64%	20°C	MCA	SOL		06	10:40	70%	23°C	MCA	NUBL
16/03	9:00	79%	20°C	MCA	SOL	04	13:00	65%	23°C	MCA	SOL	
	13:30	63%	20°C	MCA	SOL		07	18:00	66%	22°C	MCA	SOL
								18:48	61%	20°C	MCA	SOL
17/03	10:00	68%	20°C	MCA	SOL	04						
	13:00	61%	21°C	MCA	SOL		08	9:50	66%	20°C	MCA	SOL
18/03	10:00	61%	20°C	MCA	SOL	04	11:00	70%	21°C	MCA	NUBL	
	13:10	58%	20°C	MCA	SOL							
	17:20	67%	22°C	MCA	SOL							
						09/04 13:00 78%. 22°C MCA NUBL						

Capítulo IV**Doc. 21 – gráficos do termohigrógrafo:****a.) acervo de vídeo – janeiro 2001****b.) acervo de fotografia – janeiro 2001**

Capítulo IV

Doc. 21 – 2 exemplos de folha de instruções para ligar/desligar os equipamentos de climatização e gerador

PASSO A PASSO

LIGANDO O GERADOR

1. Desligue os equipamentos de climatização:

- **DESLIGAR RESISTÊNCIA** depois **INSUFL.** dos dois desumidificadores, no telhado;
- **DESLIGAR** o **CHILLER** no painel do equipamento no telhado;
- **DESLIGAR** a **BOMBA** do ar condicionado, no painel do saguão de entrada

2. Ligue o Gerador:

a) Checar:

- nível da água no radiador do gerador
- nível do óleo, no gerador
- nível do Diesel, no gerador
- temperatura da água (painel de controle do quadro de força) não pode passar de 90°C
- carga da bateria (no painel de controle do quadro de força) – deve estar = 28,6

b) **Ligando** o Gerador / **desligando** força da Eletropaulo

- Passo para o controle **MANUAL**
- aperte a tecla **TESTE** (o gerador vai começar a funcionar sozinho)
- volte a apertar a tecla **MANUAL**
- deixe o gerador funcionar por 1 minuto
- **DESLIGUE** a energia da Eletropaulo
- Dê mais 1 minuto
- **LIGUE** a corrente do gerador

3. Religue os equipamentos de climatização

- **LIGUE** a **BOMBA** no painel de controle do saguão de entrada
- **LIGUE** o **CHILLER** no painel, no telhado: deve ficar em **LIGADO / REMOTO**
- **LIGUE** a **RESISTÊNCIA** dos dois desumidificador, no telhado: deve ficar em **AUTOM.**
- **LIGUE** o **INSUFL.** dos dois desumidificadores, no telhado: fica em **LIG.**

DESLIGANDO O GERADOR

4. Desligue os equipamentos de climatização:

- **DESLIGAR RESISTÊNCIA** depois **INSUFL.** dos dois desumidificadores, no telhado;
- **DESLIGAR** o **CHILLER** no painel do equipamento no telhado;
- **DESLIGAR** a **BOMBA** do ar condicionado, no painel do saguão de entrada

5. **Desligando** o Gerador / **ligando** força da Eletropaulo

- Passe para o controle **MANUAL** apertando a tecla
- **DESLIGAR** a força do gerador (não o gerador, só a alimentação)
- **LIGUE** a força da Eletropaulo
- Deixe o gerador funcionando por 5 minutos
- **DESLIGUE** o gerador
- **VOLTE** o controle para **AUTOMÁTICO**, no quadro de controle

6. Religue os equipamentos de climatização

- **LIGUE** a **BOMBA** no painel de controle do saguão de entrada
- **LIGUE** o **CHILLER** no painel, no telhado: deve ficar em **LIGADO / REMOTO**
- **LIGUE** a **RESISTÊNCIA** dos dois desumidificador, no telhado: deve ficar em **AUTOM.**
- **LIGUE** o **INSUFL.** dos dois desumidificadores, no telhado: fica em **LIG.**

INSTRUÇÕES PARA EMERGÊNCIAS DO ARQUIVO DE MATRIZES

ARQUIVO DE MATRIZES

Está praticamente tudo automatizado: o gerador entra automaticamente; os equipamentos de climatização também. É preciso apenas verificar se os equipamentos de climatização entraram todos.

1. SE FALTAR ENERGIA da Eletropaulo:

- a) o gerador liga
- b) os equipamentos de climatização demoram cerca de 2 minutos e começam a funcionar.
- c) Para saber que tudo está funcionando: o barulho é a melhor indicação. Os desumidificadores entram primeiro e depois o chiler.
- d) quando a energia da rua volta: na cabine da subestação, acende a ^{bolinha} luz da caixa metálica, ao lado da caixa de madeira onde ficam as luvas de borracha.
- e) acendendo esta luz é preciso rearmar a subestação (veja instrução abaixo)
- f) rearmada a subestação, automaticamente é desligada a alimentação do gerador e religada a alimentação da eletropaulo. Depois de cerca de 5 minutos o gerador desliga sozinho e os equipamentos de climatização rearmam também automaticamente.
- g) novamente é preciso observar se os equipamentos de climatização entraram sem problemas. Escute e verifique as leituras de UR e temperatura durante uns 15 minutos, no leitor ao lado do computador, no hall de entrada do depósito.

2. REARMAR A SUBESTAÇÃO:

ATENÇÃO: NÃO EXECUTE O PROCEDIMENTO SE ESTIVER COM MÃOS OU PÉS MOLHADOS

- a) vista as luvas de borracha que estão na caixa de madeira;
- b) pegue a barra (em "L");
- c) pise no tapete de borracha e encaixe a barra no eixo da alavanca de rearme
- d) puxe a barra para a esquerda (é preciso fazer força) até o fim e volte com a barra para a direita novamente;
- e) verifique se a bolinha logo acima do eixo está VERMELHA. Estando vermelha, deu certo. Se estiver VERDE, repita o procedimento até ficar vermelha.
- f) depois de rearmada a subestação, o resto acontece automaticamente conforme explicado acima.

3. TELEFONES DE EMERGÊNCIA:

• Problemas de eletricidade:

Mille Engenharia - Hélio - 9979-7352	Ronaldo - 6464-6305
603-1481	9615-9678
6442-8717	Amarildo - 6412-6073
6441-1000	

• Problemas com equipamentos de climatização:

Confortherm	- plantão - 9500-6992	3806
	- Marcelo - 9780-6022	9295 990846
	- Denis - 5011-1892	
	<i>Confortherm 5011 - 1892</i>	

• Problemas com ar condicionados pequenos (de parede):

Frio Ar - Maybe - 6969-7561

• Se precisar:

Fernanda - celular - (011) 9804-2633
 Paulo (irmão da Fernanda) - (011) 9840-7939
 Afonso (cunhado da Fernanda) - (011) 9996-7396

Bibliografia

- AMO, Alfonso del e Comissão Técnica da Fiaf, Clasificar para preservar, manual técnico ainda não publicado, distribuído em edição eletrônica no formato PDF gravado em CD, durante o 62º Congresso da Fiaf em São Paulo, Fiaf, 2006
- _____, Alfonso del. Conservación y reproducción: dos actuaciones complementarias para la preservación del patrimonio cinematográfico, Madrid: Filmoteca Española, 2004. Disponível em www.cervantesvirtual.com
- _____, Alfonso del. Notas para el diseño de un archivo cinematográfico, Madrid: Filmoteca Española. Disponível em www.cervantesvirtual.com
- _____, Alfonso del. “Archivos en tiempos de cambio – 62º Congreso de la Fiaf, São Paulo” In. Journal of film preservation, Bruxelas: n.71, p.16-20, jul 2006.
- BIGELOW, Sue. Cold Storage of Photographs at the City of Vancouver Archives – A report prepared for the Canadian Council of Archives Preservation Committee. Vancouver: Canadian Council of Archives, 2004.
- BORDE, Raymond. “Avatares de un arte vulnerable”. In. El Correo de la UNESCO, Paris, n.8, v.37, p. 4-6, ago. 1984.
- BROWN, H.G. Problems of Storing Film for Archive Purposes. Reprinted from “British Kinematography, Londres: Film Preservation Officer, National Film Library, v.20, n.5, may, 1952.
- CALIL, Carlos Augusto e XAVIER, Ismail. Cinemateca Imaginária. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- _____, Carlos Augusto. “Filme Velho: Ouro de Tolo”. In: Filme Cultura, Rio de Janeiro: n. 28, fev 1978.
- _____, Carlos Augusto. Métodos científicos de restauração de filmes antigos desenvolvidos pela Fundação Cinemateca Brasileira. Brasília: 1977
- _____, Carlos Augusto. Relatório de participação no II Curso de verão patrocinado pela FIAF – Federação Internacional de Arquivos de Filmes. São Paulo: 1977
- _____, Carlos Augusto; SIQUEIRA, Sérvulo; KARNSTÄDT, Hans, et al. Cinemateca Imaginária: cinema & memória. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- CINEMATECA BRASILEIRA, Regimento Interno da Cinemateca Brasileira – Arquivo de filme, vídeo e televisão. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007
- CINEMATECA BRASILEIRA. Projeto Restauo do conjunto do antigo Matadouro de São Paulo : instalação da sede definitiva da Cinemateca Brasileira, Centro Latino-Americano e do Caribe de Preservação da Imagem em Movimento. Elaborado por Ricardo Soares. 3. versão. São Paulo, 1990?
- COELHO, Fernanda (texto), SOUZA, Carlos Roberto de (coordenação). Manual de manuseio de películas cinematográficas – procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira, 2º edição. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Imprensa Oficial, 2006.
- _____, Fernanda. “Influência do fogo e da água na conservação de películas cinematográficas”. In: Caderno Técnico: Associação Paulista de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais, São Paulo, n.2, p.44-48, ago. 2006.

- CONTRACAMPO – Revista Digital, n. 34, edição *online*, dezembro de 2001. Disponível em www.contracampo.com.br/34/frames.htm. Acesso em 02 outubro 2008.
- CONWAY, Paul. Preservação no universo digital. Coordenação Ingrid Beck; Tradução de Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva. Rio de Janeiro: Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional, 1997.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973). Assis: UNESP, 2007. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista.
- DURÃO, Carolina. Retrospectiva Rogério Sganzerla: O cinema do caos. Estudo de caso da mostra Retrospectiva Rogério Sganzerla – Cinema do Caos: ações de preservação em projetos de difusão e exibição de filmes. Rio de Janeiro: UFF, 2002 (Monografia) – Universidade Federal Fluminense.
- EDMONDSON, Ray, SCHOU, Henning. Las devastaciones del nitrato: In: El Correo de la UNESCO, Paris, n.8, v.37, p.10-1, ago.1984.
- _____, Ray. Filosofia y principios de los archivos audiovisuales. Paris: Programa Geral de Informação e UNISIST, UNESCO, 2004.
- FIAF. Manuseamento elementar de filmes. Tradução Ana de Freitas. Lisboa : Cinemateca Portuguesa, 1986.
- FIAT/IFTA et al. Panorama de los archivos audiovisuales: contribución a la puesta al día de las técnicas de archivo internacionales. Presentación Anne Hanford e Fernando Labrada; textos de Dominique Saintville e outros. Madrid : RTVE, 1986
- FILMOTECA ESPAÑOLA. Manipulación de películas: recomendaciones básicas. Madrid: 1987.
- FRANCIS, David. “From parchment to pictures to pixels – balancing the accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 years” *In. Journal of film preservation*, Bruxelas, n.71, p.21-41, jul 2006.
- FRESNOT, Alain. Um cineasta sem alma. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Coleção Aplauso. Série cinema Brasil.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano. São Paulo: USP, 1991. Tese (livre-docência) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- GAMMA GROUP, Film Archive On Line, UE: GAMMA Group, 1997. 1 CD-Rom. Disponível também em www.brianpritchard.com. [versão em inglês]. Acesso: 20 ago. 2009.
- _____. The Vinegar Syndrome: A Handbook, Prevention, Remedies and the Use of New Technologies. Bologna: GAMMA Group, 2000.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. “A outra ameaça”. *In Crítica de cinema no Suplemento Literário*: volume I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____, Paulo Emilio Salles. Crítica de cinema no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrasil, 1981. 2 v.
- _____, Paulo Emilio Salles. Museu de cinema. Boletim do Festival Internacional de Cinema do Brasil, n. 12, p. 4 e 6, 24 fev. 1954

- HEFNNER, Hernani. “Questões Gerais”. *In: Contracampo – Revista digital*, n. 34, dez. 2001. Disponível em www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm.
- KLAUE, Wolfgang, Relatório de Visita à Fundação Cinemateca Brasileira, traduzido por Carlos Roberto de Souza, 1979. Arquivo histórico da Cinemateca Brasileira
- _____, Wolfgang. “La Unesco y las imágenes en movimiento”. *In: El Correo de la UNESCO*. Paris, n.8, v.37, p.32-3, ago.1984,
- LINDGREN, Ernest. “O Festival e os arquivos de cinema”. *In: Boletim do Festival*, São Paulo, 24 ago 1954.
- MATTOS, José Francisco de Oliveira (texto), SOUZA, Carlos Roberto (coordenação). Manual de Catalogação de Filmes. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002.
- MATUSZEWSKI, Boleslaw. “Una nueva fuente de la historia”. *In: El Correo de la UNESCO*, Paris, n.8, v.37, p.27, ago.1984.
- MOREIRA, Francisco Sérgio. “Anteprojeto de criação de uma unidade modelo para a conservação e restauração de materiais audiovisuais”. *In: Contracampo – Revista digital*, n. 34, dez. 2001. Disponível em www.contracampo.com.br/34/frames.htm.
- MOTTA, José Carvalho. Departamento de Preservação e Catalogação/Cinemateca Brasileira. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1984. Documento datilografado.
- NEGREIROS, Leandro R.; DIAS, Eduardo W. “Automação de arquivos no Brasil: os discursos e seus momentos”. Arquivista.net., v.3, n.1, p.38-53, jan/jun 2007. Disponível em www.arquivistica.net. Acesso em agosto 2009.
- NORONHA, Jurandir. “Mostra e filmoteca”. *In: 1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, catálogo da mostra, nov./dez. 1952.
- _____, Jurandyr, “Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira”. *In: A cena muda*, n.º 28, 13 jul 1948.
- _____, Jurandyr, “A preservação de filmes cinematográficos”. *Boletim do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro*, v. 3, n. 3, p. 7-10, abr. 1974.
- _____, Jurandyr, “Técnica da preservação de filmes”. *In: Revista Filme Cultura*, v. 3, n. 12, p. 46-8, maio/jun. 1969.
- OLIVEIRA, João Sócrates de. “Film archives in tropical countries: a Brazilian experience”. *In: FIAF. Archiving the audio-visual heritage: a joint technical symposium in the International Congress Center*, Berlin, may 20-22, 1987.
- POWERS, Kerns H. “El cine rescatado por el vídeo”. *In: El Correo de la UNESCO*, Paris, n.8, v.37, p.12-3, ago.1984.
- REILLY, James M. Guia do Imagem Permanence Institute (IPI) para armazenamento de filmes de acetate. Coordenação Ingrid Beck; tradução de Luiz Antonio Cruz Souza. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 1997.
- SCHMITT, Frantz. “Cómo preservar el patrimonio fílmico del mundo”. *In: El Correo de la UNESCO*, Paris, n.8, v.37, p.26-8, ago.1984.
- SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. The Digital Dilemma: strategic issues in archiving and accessing digital motion picture materials. Hollywood (EUA): 2007

- SOUZA, Carlos Roberto (org.). MANUAL DE OPERAÇÕES. São Paulo: Cinemateca Brasileira: 1990
- _____, Carlos Roberto de. “A história da Cinemateca Brasileira”. *In: Cinemateca Brasileira 60 anos em movimento*, catálogo de exposição. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2006.
- _____, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: por uma consciência de preservação”. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, v. 20, p.59-63, 1984.
- _____, Carlos Roberto de. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil. São Paulo: ECA/USP, 2009. (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- SOUZA, José Inacio de Melo. “Historia de um arquivo, historia de um acervo: o caso da Cinemateca Brasileira”. *In: Vozes Cultura*, v. 93, n. 2, p. 187-197, 1999
- _____, José Inacio de Melo. Paulo Emilio no Paraíso. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ST. LAURENT, Gilles. Guarda e manuseio de materiais de registro sonoro. Coordenação Ingrid Beck; Tradução de José Luiz Pedersoli Junior. Rio de Janeiro: Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional, 1997.
- THOMPSON, Cecília (Org.). Cinemateca Brasileira e seus problemas. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1964. Cadernos da Cinemateca 3.
- UNESCO. “Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento”. *In: UNAM, México. 25 años*. México: Filmoteca UNAM., 1986.
- VAN BOGARD, John W.C. Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas. Coordenação Ingrid Beck; Tradução de José Luiz Pedersoli Junior. Rio de Janeiro: Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional, 1997.
- WOLMANN, Herbert. Film Preservation, a report of the preservation committee of the International Federation of Film Archives. London: National Film Library, 1965. [versão inglesa]

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)