

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL – PPGMS
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

SILVIA RAMOS GOMES DA COSTA

**AS ONDAS DE DESTRUIÇÃO:
A EFEMERIDADE DO ARTEFATO TECNOLÓGICO E
O DESAFIO DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL**

Rio de Janeiro

2013

SILVIA RAMOS GOMES DA COSTA

**AS ONDAS DE DESTRUIÇÃO:
A EFEMERIDADE DO ARTEFATO TECNOLÓGICO E
O DESAFIO DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

LINHA DE PESQUISA: Memória e Patrimônio

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Leila Beatriz Ribeiro

Rio de Janeiro

2013

C837 Costa, Silvia Ramos Gomes da.
As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual / Silvia Ramos Gomes da Costa, 2013.
120 f. ; 30 cm

Orientadora: Leila Beatriz Ribeiro.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Recursos audiovisuais. 2. Documentos eletrônicos - Preservação cinematográfica. 3. Memória - Aspectos sociais. I. Ribeiro, Leila Beatriz. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós- Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 343.81099

SILVIA RAMOS GOMES DA COSTA

**AS ONDAS DE DESTRUIÇÃO:
A EFEMERIDADE DO ARTEFATO TECNOLÓGICO E
O DESAFIO DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. LEILA BEATRIZ RIBEIRO (orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO

Prof^a. Dr^a. CARMEN IRENE CORREIA DE OLIVEIRA
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO

Prof^a. Dr^a. ROSA INÊS DE NOVAIS CORDEIRO
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação – UFF

Dr. RAFAEL DE LUNA FREIRE
Associação Cultural Tela Brasilis

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dra. Leila Beatriz Ribeiro, pela lúcida orientação que proporcionou uma vivência singular do mestrado: eu reconheci meus limites e me adequei ou me superei a eles. Também agradeço a ela por todas as suas sugestões de leituras, pelas críticas e, principalmente, por acreditar que eu seria capaz de concluir a pesquisa. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, em especial ao coordenador Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias, pelo apoio ao meu projeto e pela doação de conhecimento. À Prof^a. Dra. Camen Irene Correia, à Prof^a. Dra. Rosa Inês de Novais e ao Dr. Rafael de Luna Freire, pelos destaques e sugestões durante a qualificação. Aos meus colegas de linha de pesquisa Márcia Bessa, Fábio Maciel e Wilson de Oliveira, pela partilha de ideias, projetos e experiências ao longo desses dois anos de curso. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter financiado parcialmente esta pesquisa. À Prof^a. Dra. Anita Leandro, por me ensinar a buscar o conhecimento com ousadia. Ao Prof. Hernani Heffner, por me ensinar que a informação só é saber quando a transmitimos com generosidade. À Débora Butruce, por permitir que eu conciliasse as exigências do mestrado com meus compromissos profissionais. Aos meus amigos Fabrício Felice, José Quental, Natália de Castro e Roberto Souza Leão, que discutiram comigo aspectos da pesquisa. Ao Robson Patrocínio, pelo afetuoso amparo, mostrando que não é só com a razão que se faz uma dissertação. A todos, o meu muito obrigado.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afasta-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

(Walter Benjamin, filósofo e ensaísta, 1940)

RESUMO

Considera-se como pressuposto que qualquer objeto configura-se como conjugação de saberes e que o conhecimento de suas dimensões, formas, matéria e, indiretamente, do modo de sua fabricação, permite reconstruir ou explicar o ambiente que originou seus artefatos, isto é: suportes, equipamentos e imóveis que, juntos com o filme, compõem a “experiência cinema”. Com esse novo estatuto, eles podem falar de sua inserção passada e referenciar na atualidade o seu papel, como produto cultural, de suporte de memória. Porém, o fato de serem também produtos industriais faz com que estejam em constante mudança, as tecnologias se tornam rapidamente obsoletas e são constantemente substituídas por novas. Na ausência de coleta e proteção, a cultura material audiovisual desaparece, causando uma crise de conservação, denominada alegoricamente de “ondas de destruição”, que são narrativas de apropriação que alguns autores utilizam para atualizar os sentidos de transitoriedade e permanência que balizam o próprio conceito de preservação. A primeira “onda de destruição” ocorreu no início da década de 1910, impulsionada pelo crescimento do cinema como espetáculo de entretenimento, o que provocou a profissionalização e a padronização dos meios de realização de um filme. A segunda acontece em torno de 1932, com a impressão ótica do som junto à imagem. A terceira, iniciada na década de 1950, foi a substituição seletiva dos acervos em suporte de nitrato para o acetato de celulose. A quarta onda de destruição tem início em 1992, com a chegada do “cinema digital” impulsionando uma mudança de paradigmas na teoria e na prática cinematográficas. Dependendo do ponto de vista, os filmes e artefatos ordenam e representam narrativas coletivas ou individuais de diversas conotações culturais e econômicas. Os arquivistas reforçam que o patrimônio audiovisual é tudo o que é referente a gravações e reproduções de imagens em movimento. E ao afirmar que o passado é fixo, partem da premissa que esse documento pode ser tratado em qualquer dimensão temporal.

Palavras-chave: Artefato Audiovisual. Ondas de Destruição. Preservação Audiovisual.

ABSTRACT

Considers as presupposition that any object self-configures as a combination of knowledge and that knowledge of its dimensions, shapes, matter and, indirectly, the modes of manufacture, rebuild or can explain the environment that originated them, its artifacts, for instance, media, equipment and buildings that together with the film make up the "cinema experience". With this new status, they can talk about its past inserting and reference on nowadays around its role as a cultural product that has been as a memory support. But the fact that they are industrial products also makes them have the characteristic of being always in constant change, technologies quickly became obsolete and are constantly replaced by new ones. In the absence of collection and protection, audiovisual material culture disappears causing a conservation crisis, allegorically called of "wave of destruction" which are narratives of appropriation that some authors use to update the senses of transience and permanence that sustains the concept of preservation. The first "wave of destruction" occurred in the early 1910s, driven by the growth of cinema as an entertainment spectacle, causing the professionalization and standardization of the means of making a film. The second one happens around 1932, with the optical impression of the sound combined with the image. The third, which began in the 1950s, was the selective replacement of the collections in support of nitrate to cellulose acetate. The fourth wave of destruction begins in 1992 with the arrival of the "digital cinema" driving a paradigm shift in film theory and practice. Depending on the point of view, films and artifacts organize and represent individual or collective narratives of diverse cultural and economic connotations. The archivists reinforce that the audiovisual heritage is all that is related to recording and playback of moving images. And in saying that the past is fixed, start from the premise that this document can be treated at any time dimension.

Keywords: Audiovisual Artifact. Waves of Destruction. Audiovisual Preservation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	- Câmeras cinematográficas (1896-2000).....	31
Figura 02	- Moviola e ilha de edição não linear.....	32
Figura 03	- Película cinematográfica, disco de dados e projetor digital.....	33
Figura 04	- Set de filmagens de série.....	34
Figura 05	- Por dentro do corpo da câmera.....	36
Figura 06	- Equipamentos da companhia Bell & Howell.....	37
Figura 07	- Moviola de 35mm; Estação não linear. “A sensação inicial equivale a uma travessia instantânea da ‘era dos Flinstones’ para a ‘era dos Jetsons’”.....	38
Figura 08	- Cartaz com a cronologia das mídias audiovisuais.....	45
Figura 09	- Méliès em sua loja na estação de Montparnasse.....	55
Figura 10	- Modelos de grifas para câmeras cinematográficas: 1) Arriflex II; 2) Mitchell; 3) Bolex; 4) qualquer marca para bitolas de 16 e 8mm; e 4) Bell & Howell.....	56
Figura 11	- Cinématographe Lumière; Fotograma tipo Lumière.....	57
Figura 12	- Kinetoscope Edison (1894).....	57
Figura 13	- O Black Maria.....	58
Figura 14	- 1) A cruz-de-malta; e 2) A laçada e a roda dentada.....	59
Figura 15	- Modelos de projetores: 1) Bioscope (Urban, 1900); 2) Biograph (Casler, 1896); 3) Mutoscope (Casler, 1896); e 4) Chronophotographe (Demeny e Gaumont, s.d.).....	61
Figura 16	- Fachada de um nickelodeon.....	62
Figura 17	- O contraplano obedece a uma regra de posicionamento de câmera, chamada eixo dos 180 graus.....	64
Figura 18	- Cineteca Nacional do México após o incêndio.....	79

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS

%	-	Porcentagem
°C	-	Graus Celsius
CAPES	-	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCH	-	Centro de Ciências Humanas e Sociais
CD-ROM	-	Compact Disc Read-Only Memory
DAT	-	Digital Audio Tape
DTS	-	Digital Theater System
EMBRAFILME	-	Empresa Brasileira de Filmes
EUA	-	Estados Unidos da América
FGV	-	Fundação Getulio Vargas
FIAF	-	Federação Internacional de Arquivos Fílmicos
FIAT	-	Federação Internacional de Arquivos de Televisão
fps	-	Fotogramas por Segundo
HDTV	-	High Definition Television
IASA	-	International Association of Sound and Audiovisual Archives
IBICT	-	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
ICA	-	International Council on Archives
ICAIC	-	Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
ICCROM	-	International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property
IFLA	-	International Federation of Library Associations and Institutions
IPI	-	Image Permanence Institute
MAM-RJ	-	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MG	-	Estado de Minas Gerais
mm	-	Milímetros
PPGMS	-	Programa de Pós-Graduação em Memória Social
RCA	-	Radio Corporation of America
RJ	-	Estado do Rio de Janeiro
SDDS	-	Sony Dynamic Digital Sound
SEAPAAA	-	South East Asia Pacific Audiovisual Archive Association
SP	-	Estado de São Paulo

SRD	- Spectral Recording Dolby
UFMG	- Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	- Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSCAR	- Universidade Federal de São Carlos
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UNESP	- Universidade Estadual Paulista
UNICAMP	- Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UR	- Umidade Relativa do Ar
URSS	- União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	- Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O ARTEFATO TECNOLÓGICO AUDIOVISUAL	27
2.1	O ARTEFATO COMO CATEGORIA	28
2.2	O PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL	35
3	A TRAJETÓRIA DO ARTEFATO NA HISTÓRIA DA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA: AS ONDAS DE DESTRUÇÃO	46
3.1	A PRIMEIRA ONDA: “UMA SIMPLES CRISE DE CRESCIMENTO”	53
3.1.1	Os Inventores	55
3.1.2	As Salas de Exibição	60
3.1.3	O Desenvolvimento da Técnica Cinematográfica	63
3.2	A SEGUNDA ONDA: A CHEGADA DO FILME SONORO	65
3.2.1	O Cinema Mudo: a Década de 1920	66
3.2.2	O Cinema Sonoro	73
3.3	A TERCEIRA ONDA: “NITRATOFOBIA”	75
3.3.1	Nitrato de Celulose	76
3.3.2	“Esse Filme é Perigoso”	77
3.3.3	Acetato de Celulose	81
3.4	A QUARTA ONDA: “DO GRÃO AO PIXEL”	82
3.4.1	Uma Revolução de Paradigmas	82
3.4.2	Começou com os Dinossauros	84
4	AS ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO: OS CONSTRUTORES DA MEMÓRIA AUDIOVISUAL	88
4.1	O DOCUMENTO AUDIOVISUAL	90
4.2	NARRATIVAS DE APROPRIAÇÃO	93
4.3	SOBREVIVÊNCIA E ACESSO	97
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS	107
	GLOSSÁRIO	115
	APÊNDICE A – DISSERTAÇÕES E TESES	119

1 INTRODUÇÃO

Na primeira década do século XXI, a preservação do patrimônio cinematográfico brasileiro ampliou sua evidência como campo de conhecimento. Podemos fazer diversas conjecturas sobre os motivos que atraem o interesse pelo tema: “a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2000, p. 9); o fato de os arquivos audiovisuais “celebrarem seus aniversários redondos: 75 anos para os anciãos, 60 anos ou meio século os de meia-idade, menos décadas os mais novos” com livros memorialísticos (SOUZA, 2009, p. 3); a afirmação do filme como obra de arte e patrimônio cultural; o aumento das coleções audiovisuais em arquivos de finalidades distintas às de uma cinemateca e a facilidade de acesso a textos técnicos e teóricos pela Internet. Qualquer que sejam as causas, a consequência é a transformação da preservação audiovisual de uma restrita prática empírica em uma motivação para estudos de caráter científico.

Grande parte da literatura sobre preservação de imagens em movimento é estrangeira. O pioneiro foi o cinegrafista polonês Boleslav Matuszewski, que escreveu um livreto intitulado “Uma Nova Fonte Histórica”, dois anos depois da primeira exibição pública do cinematógrafo, defendendo as chamadas fotografias animadas como documento histórico e que por isso mereciam locais destinados a sua guarda. No Brasil é muito difícil detectar a primeira ocorrência sobre o tema. Em 1923, o termo “cinemateca” aparece numa nota chamada “Um Conservatório de Films”, publicada na revista “Eu Sei Tudo”, informando a criação de um museu de filmes pela casa Saumarat de Paris (SOUZA, 2009)¹.

No editorial da “Cinearte” nº 154, de 6 de fevereiro de 1929², há outra referência da criação de um Museu Cinematographico, desta vez nos Estados Unidos. Ele amplia a questão, defendendo a importância da documentação iconográfica como fonte de conhecimento, e apela ao Ministério da Agricultura, responsável na época pelo Museu Nacional, para que comece uma “colleção de films documentaes que conservassem a expressão da época presente”. Mas quem

¹ O pesquisador Carlos Roberto de Souza não cita o autor, apenas menciona que uma cópia da página da revista lhe foi enviada por Alice Gonzaga, herdeira do arquivo Cinédia.

² A revista “Cinearte” não informa o autor do editorial. O pesquisador Carlos Roberto de Souza (2009) atribui a autoria a Mario Behring, mas a revista eletrônica “Contracampo”, nº 34, 2001, afirma que o texto pertence a Adhemar Gonzaga. Ambos eram diretores do periódico na época.

irá delinear um programa de trabalho consistente e detalhado para um arquivo de filmes no Brasil será Jurandyr Bastos Noronha, publicando suas “Indicações para a Organização de uma Fimoteca Brasileira” na revista “A Cena Muda” nº 28, de julho de 1948. Nela, o autor explica algumas ações de conservação como a limpeza periódica dos materiais, atenta para a fidelidade às especificações técnicas durante a projeção e dá ênfase à prospecção de filmes brasileiros do período mudo.

Nas décadas seguintes, apareceriam artigos em diversos periódicos, a favor da memória cinematográfica nacional e de sua difusão, sempre seguidos de apelos por doações monetárias, ora ao governo, ora ao segmento empresarial. Destaco as publicações de Paulo Emílio Sales Gomes na seção “Suplemento Literário”, no jornal “O Estado de São Paulo”, durante os anos de 1956 a 1965. “De um total de 203 artigos, 21 — mais de cinquenta por cento publicados até 1959 — tratam diretamente da Cinemateca [Brasileira] e de questões envolvidas na manutenção de um arquivo de filmes” (SOUZA, 2009, p. 74).

Em 1981, é publicado o livro “Cinemateca Imaginária; Cinema & Memória”. Nele estão reunidos o resumo dos debates e as conclusões do Simpósio sobre Cinema e Memória do Brasil³, as recomendações da UNESCO para a salvaguarda e conservação das imagens em movimento, um texto de Hans Karnstädt sobre as propriedades da película cinematográfica e suas condições de armazenamento, e o “Projeto Modelo de Fimoteca”, elaborado pela Cinemateca Brasileira, com indicações gerais para a implantação de arquivos audiovisuais exclusivos para acesso e difusão.

Dez anos depois, a pesquisadora Maria Rita Galvão apresenta como tese de livre-docência à Universidade de São Paulo o trabalho “Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano” (1991), que se constitui de um breve histórico sobre as questões preliminares que suscitaram o aparecimento dos acervos latino-americanos de imagem em movimento, em qualquer suporte⁴ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, c2010). Também nos anos 90, o Arquivo Nacional traduz o texto “Guia do Image

³ Realizado no Rio de Janeiro, de 17 a 19 de agosto de 1979, foi promovido pela EMBRAFILME com a colaboração da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (SIQUEIRA, 1981).

⁴ Durante o 62o Congresso da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), em São Paulo, Maria Rita apresentou uma comunicação atualizada dessa pesquisa. Seu resumo foi publicado no “Journal of Film Preservation”, nº 71, p. 42-62, jul. 2006.

Permanence Institute (IPI) para Armazenamento de Filmes de Acetato”, de James M. Reilly (1997), e “Armazenamento e Manuseio de Fitas Magnéticas – um Guia para Bibliotecas e Arquivos”, de John W. C. Van Bogart (1997), dentro das atividades do “Projeto de Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos”.

A partir de 2000, o espaço de tempo entre uma publicação e outra diminuiu. Um dos fatores diferenciais para essa regularidade bibliográfica foi o aumento de pesquisas acadêmicas vinculadas a pós-graduações. Realizando um levantamento nos principais bancos de teses e dissertações *on-line*⁵, foi possível contabilizar um total de 16 trabalhos cujo tema principal é a salvaguarda de filmes.

A Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, desde a sua fundação, tem uma relação muito próxima com a Cinemateca Brasileira. O arquivo sempre disponibilizou o seu acervo para uso em sala de aula e os primeiros professores e graduados do curso de cinema são membros da sua diretoria e conselho consultivo desde a década de 1970 (SOUZA, 2009). Por causa dessa proximidade, funcionários da Cinemateca ingressaram no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação, com o objetivo de historiar e sistematizar suas práticas de conservação e catalogação: foram três dissertações (MATTOS, 2002; FUTEMMA, 2006; COELHO, 2009) e uma tese (SOUZA, 2009).

A preocupação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais com a conservação de bens culturais é antiga. O cinema afirmado como arte é abarcado por essas preocupações e incluído na disciplina de graduação “Conservação Preventiva de Acervos Fotográficos e Fílmicos”, e na linha de pesquisa “Criação, Crítica e Preservação da Imagem”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Foram quatro dissertações de mestrado concluídas (NOGUEIRA, 2004; PEREIRA, 2005; FURST, 2008; FREITAS, 2010).

Outro curso que também tem em sua grade curricular uma disciplina sobre preservação cinematográfica é o de Comunicação Social, habilitação em Cinema e Vídeo, da Universidade Federal Fluminense. Sob influência direta da cadeira “Preservação, Restauração e Políticas de Acervos Audiovisuais” e de seu professor Hernani Heffner, em 2001, os discentes organizaram um dossiê sobre o tema na revista eletrônica “Contracampo”, nº 34. Eles escreveram ensaios, ocuparam-se de

⁵ Biblioteca Digital de Tese e Dissertações - IBICT; Teses e Dissertações de Ciência da Comunicação - USP; Pós-graduação em História - Dissertações - UNESP; Biblioteca Digital - UFMG; Portal da CAPES.

entrevistas com técnicos, curadores e pesquisadores e reproduziram no *site* os textos pioneiros de Boleslav Matuszewski, Martin Scorsese, Jurandyr Bastos Noronha e o editorial da “Cinearte” nº 154. No ano seguinte, o 7º Festival Brasileiro de Cinema Universitário abriga o “Encontro de Estudantes nas Cinematecas” para troca de experiências entre estagiários de arquivos de filmes. Após elogiadas monografias de graduação (VIEIRA, 2007), a primeira dissertação concluída sobre salvaguarda de filmes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação teve a tarefa de contar a história da fundação da Cinemateca do MAM-RJ (QUENTAL, 2010).

Em outras pós-graduações, também é possível encontrar pesquisas sobre a preservação audiovisual: Mestrado em Direito - USP (REISEWITZ, 2000), Doutorado em Multimeios - UNICAMP (CESARO, 2007), Mestrado em História - UNESP (CORREA JUNIOR, 2007), Doutorado em Ciência da Informação - UFMG (COSTA, 2007), Mestrado em Antropologia Social - UFRGS (MOURA, 2008), Mestrado em Imagem e Som - UFSCAR (FOSTER, 2010) e Mestrado Profissional em História, Política e Bens Culturais – FGV (BUARQUE, 2011)⁶.

O fato de as universidades⁷ assumirem em suas grades curriculares e linhas de pesquisas o tema da preservação de imagens em movimento mostra que a área é passível de estudo e eventualmente de gerar cientificidade, isto é: ela produz conhecimento, seja de caráter sistemático ou exploratório. Vemos ainda uma concentração nas Ciências Aplicadas em busca de soluções fundamentadas em conceitos, métodos e técnicas para compreensão de problemas práticos.

Wolfgang Klaue — então presidente da Fédération Internationale des Archives du Film —, numa sessão carioca do III Encontro Latino-americano e do Caribe de Arquivos de Imagens em Movimento, em 1984, lembrou que as cinematecas, à medida que se desenvolvem e modernizam, deixam de ser feudos familiares, ou de personalidades vigorosas, para se tornarem instituições cientificamente orientadas, objetivamente voltadas para rigorosos métodos de preservação e difusão de filmes e da cultura audiovisual (CINEMATECA BRASILEIRA, 1985 apud SOUZA, 2009, p. 171).

Minha intenção é partilhar dessas diversas visões anteriormente apresentadas e contribuir com o acompanhamento da formação do conceito de

⁶ As referências completas das pesquisas acadêmicas se encontram no apêndice A.

⁷ Além das universidades públicas, a disciplina sobre preservação e restauração de acervos fílmicos é oferecida por duas instituições de nível superior particulares: a Universidade Estácio de Sá (RJ) e o Centro Universitário Una (MG). O art. 6 da Resolução nº 10 de 27 de junho de 2006, que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual, determina que o tema seja um dos eixos para atividades acadêmicas (BRASIL, 2006).

patrimônio cinematográfico e de suas estratégias de salvaguarda. Minha formação profissional se desenvolveu dentro desse contexto universitário: no segundo semestre de 2000, fui aluna da primeira turma de preservação e restauração de filmes, quando ainda era ministrada pelo professor Hernani Heffner. No ano seguinte, o professor Hernani, também conservador-chefe da Cinemateca do MAM-RJ, levou-nos para estagiar no projeto do “Censo Cinematográfico Brasileiro”, montado pela Cinemateca Brasileira.

Os objetivos do censo eram o levantamento e exame do acervo existente, concentrado e disperso; a duplicação de filmes ameaçados de desaparecimento por seu estado de deterioração; a divulgação do trabalho e de seus resultados; e o estudo de medidas legais para a proteção do patrimônio audiovisual (SOUZA, 2009, p. 258).

Para ampliar o alcance geográfico do projeto, estimulando outras instituições com acervos fílmicos a participar, a Cinemateca Brasileira publicou dois manuais: “Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas” (COELHO, 2001) e “Manual de Catalogação de Filmes” (MATTOS, 2002). Infelizmente, a parte carioca do censo foi abortada com o anúncio do despejo da Cinemateca por parte do Museu de Arte Moderna, em 2002.

Já graduada, fui assistente técnica em preservação no acervo de filmes do Arquivo Nacional. A Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos da instituição herdou um terço do acervo do MAM-RJ e, durante quatro anos, não existiu uma equipe numerosa que pudesse ser alocada para higienizar e catalogar tão extensa coleção, sendo necessário terceirizar mão de obra. Por um ano e meio, revisei os filmes e identifiquei o seu grau de deterioração em boletins de catalogação. Em 2006, fui aprovada como bolsista na Filmoteca Española, localizada na cidade de Madri. O Ministério da Cultura da Espanha promove anualmente intercâmbio entre suas instituições e congêneres em países latino-americanos.

O curso “Seguimiento de los Procesos de Tratamiento Documental de los Fondos de la Filmoteca Española” foi uma experiência bastante surpreendente. Primeiro por eu perceber que os problemas com a instabilidade empregatícia de seus funcionários são similares aos que acontecem no Brasil⁸. E segundo porque a

⁸ A arquivista audiovisual Natália de Castro (2011) postou no seu blog “Na Filmoteca” duas fotos que descrevem de forma bem humorada a situação de constante rodízio dos prestadores de serviços desta instituição.

equivalência do clima temperado europeu com os parâmetros de conservação preventiva para armazenamento de filmes exigia a filмотeca da urgência de ter mais da metade do acervo em deterioração bioquímica, proporcionando uma avaliação diferenciada da própria natureza do suporte fílmico e suas ações de preservação.

Testes de envelhecimento acelerado em películas com base de acetato executados por laboratórios do Image Permanence Institute, pela Kodak e pela Politécnica de Manchester, confirmam que o filme armazenado em temperaturas mais quentes e alta umidade relativa do ar (UR) degradam em aproximadamente 30 anos, enquanto o filme armazenado em condições mais frias e secas não mostra sinais de degradação por 50 anos. Se a umidade é mantida igual ou acima de 70% por longos períodos, além de promover a desplastificação do suporte, permitirá a proliferação de fungos, levando a um dano irreversível na emulsão de gelatina (REILLY, 1997). Os depósitos madrilenos têm como aliada uma temperatura ambiente anual de 14,6 °C e 57% UR (ESPAÑA, [2011?]) e conseqüentemente um prognóstico de 77 anos para um filme novo de acetato começar a apresentar níveis apreciáveis da síndrome do vinagre⁹ (IMAGE PERMANENCE INSTITUTE, c2011).

Garantida a conservação preventiva das coleções, os arquivistas espanhóis se debruçam sobre “novas” perspectivas para análise histórica de materiais e conteúdo. Algumas pesquisas e seus resultados foram apresentados a nós, bolsistas estrangeiros, durante os dois meses do curso. Eles mesclavam práticas envolvendo rodízios semanais em cada setor da instituição e conferências teóricas ilustradas com muitas fotografias e gráficos.

Nos dias 27 a 31 de outubro de 2006, a cidade de Madri sediou a Conferência Mundial da Federação Internacional de Arquivos de Televisão (FIAT). O responsável¹⁰ pelo setor de Investigación de Fondos Fílmicos da Filмотeca Española, Alfonso del Amo García, providenciou a nossa participação no evento. Ele próprio abriu o encontro anual dos principais arquivos de televisão¹¹, alertando para

⁹ A síndrome do vinagre é a desplastificação e cristalização do suporte de acetato de celulose. “Um processo de deterioração que não pode ser interrompido, apenas retardado. Pode destruir um filme completamente em poucos anos, dependendo das condições de guarda” (COELHO, 2001, p. 31).

¹⁰ Desconheço a nomenclatura de cargos na Filмотeca Española e no site oficial da instituição a função de Alfonso del Amo não é clara. Mas segundo o pesquisador Carlos Roberto de Souza (2009), em 2006, Alfonso era o chefe de preservação da instituição espanhola e presidente da comissão técnica na Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF).

¹¹ O Brasil estava representado apenas pela TV Cultura e a Rede Globo. O diretor executivo Carlos Wendel de Magalhães e a restauradora Patrícia de Filipi, ambos da Cinemateca Brasileira, participaram como ouvintes da conferência.

o fato de que a precoce obsolescência da tecnologia de produção e exibição cinematográfica contribuía para a definição das estratégias de preservação das imagens em movimento. O cinema concebido e gerido dentro dos sistemas de produção industriais teria também como fundamental característica a substituição constante, com novas tecnologias desqualificando antigas. Estas mudanças criariam crises de conservação, nomeadas de “ondas de destruição”.

Segundo Alfonso del Amo (2006c), a história do cinema registra três grandes crises de conservação. A primeira ocorreu durante o crescimento do cinema como negócio lucrativo. Da primeira exibição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière (1895) até a consolidação do filme de longa-metragem no final da Primeira Guerra Mundial (1918), a busca pela profissionalização e padronização dos meios de produção, de distribuição e de exibição renegou os diversos tipos de aparelhos, formatos e filmes curtos – populares atrações das feiras e casas de entretenimento. A segunda aconteceu entre 1927 e 1930, com a impressão ótica do som junto à imagem. A perda do interesse comercial nos filmes mudos é o ponto de partida para a fundação das primeiras cinematecas. Na terceira, durante a década de 1950, a substituição do filme de suporte de nitrato pelo de acetato não inflamável foi catastrófica: “ninguém estabeleceu sua destruição, mas os filmes foram destruídos” (AMO GARCÍA, 2006c, tradução nossa¹²).

Alfonso (2006c) complementa que atualmente estamos vivendo a quarta onda de destruição, em que o “cinema de película” é substituído pelo “cinema digital”. Uma mudança gradual onde é possível identificar quatro técnicas convivendo simultaneamente: filmes que se filma e se projeta em suportes fotoquímicos tradicionais; filmes que se filma em suportes fotoquímicos e digitais e se projeta em suportes fotoquímicos; filmes que se filma em suportes digitais e se projeta em suportes fotoquímicos; e filmes que se filma e se exhibe em suportes digitais.

O arquivista espanhol pondera que, ao estabelecermos a conservação de suportes fotoquímicos, é necessário ter em conta que, num futuro não muito distante, a sua reprodutibilidade e o acesso ao seu conteúdo terão de se conservar também por meio de sistemas eletrônicos de imagem. Naturalmente, a reprodutibilidade e o acesso aos filmes filmados e projetados em suportes digitais dependerão desses mesmos sistemas que, até o momento, não estabeleceram

¹² “Nadie se planteó destruir las películas, pero las películas se destruyeron.”

nenhuma compatibilidade entre si, muito por conta das diversas opções de compressão dos arquivos, que se distanciam muito das resoluções fotográficas da película. Alfonso (2006c) termina a sua conferência instigando a plateia, ao perguntar o quanto somos fiéis à concepção estética da obra se, ao trocar sua tecnologia, também alteramos a nossa apreciação da mesma.

Alfonso del Amo García aponta para uma substituição de paradigmas: o inevitável envelhecimento dos artefatos tecnológicos em reação à temperatura e à umidade do ambiente natural não constitui o problema central da preservação audiovisual. Eles serão conservados preventivamente em depósitos climatizados. Para ele, a possibilidade da não existência do próprio artefato por motivo de obsolescência técnica é a verdadeira ameaça que atinge o patrimônio cinematográfico.

Diferentemente de outros bens culturais, os filmes e o vídeo são restaurados durante a feitura de cópias novas, o que chamamos de transcrição¹³. Durante as duas conferências exclusivas para os bolsistas estrangeiros da Filmoteca Española, Alfonso nos provocou, questionando o próprio termo restauração de filmes, já que, ao alterar a tecnologia de base, a nossa percepção da cinematografia também é alterada. Afinal, como restaurar um filme de suporte de nitrato se não há mais material virgem em nitrato? Se não há copiadores de nitrato? Se não há projetores diferenciados para exibir filmes em nitrato? Trazer o conteúdo para sistemas atualizados supõe perdas consideráveis de definição e alterações “grotescas” na imagem fotográfica. “As restaurações são falsificações descaradas”, dispara Alfonso del Amo (2006b, tradução nossa¹⁴). De qualquer maneira, a conservação apropriada e a restauração mais fidedigna possível de um filme não garantem o acesso à obra. “Conservamos a película, mas não o aparato de exibição. Ver o objeto não significa ver o conteúdo. O audiovisual só existe na sua exibição” (AMO GARCÍA, 2006b, tradução nossa).

Mesmo com um discurso recheado de frases polêmicas, o arquivista espanhol questiona o objetivo basilar das estratégias de preservação audiovisual e abre perspectivas interessantes para novas investigações. Ele amplia a questão para

¹³ Processo que envolve a cópia de toda a informação armazenada sobre um suporte qualquer para outro de formato igual ou diferente (VAN BOGART, 1997).

¹⁴ David Walsh (2008), no artigo “Nós precisamos mesmo da película?”, contesta todas essas afirmações de Alfonso del Amo.

além da garantia transgeracional do conteúdo da obra fílmica, ao perguntar sobre as ações preservacionistas de outros elementos que também compõem a cadeia cinematográfica. “A mudança é uma característica fundamental dos sistemas de produção industrial”, enfatiza Alfonso (2006c, tradução nossa¹⁵). Se for característica intrínseca do artefato cinematográfico ser efêmero, contra o que exatamente estamos lutando? Contra o inevitável envelhecimento dos suportes ou seu descarte programado? Quais valores são atribuídos às obras, às técnicas e aos seus equipamentos para que exijam uma ação contra seu desaparecimento?

Relativizar a restauração dos filmes como um processo que gera meras cópias infíeis, como se a obra fílmica tivesse uma “aura” de objeto único, camufla a ausência de algo que não pode ser mais reapresentado. O que seria isso? Quais são as vítimas das “crises de conservação”? O cinema, para ser uma expressão artística, um manifesto de uma forma de pensar e sentir de várias comunidades em determinada época e lugar, podendo ser um registro de sua própria história, precisa de uma gama de suportes, equipamentos e saberes técnicos que constituem uma tecnologia cinematográfica que gesta e retroalimenta sua linguagem. Seria possível, ao contextualizar sua dicotomia em ser simultaneamente pensamento e objeto de consumo, ampliar o debate para além da prática necessária e emergencial de sua conservação preventiva? Quais as estratégias para criar uma defesa em favor da preservação do audiovisual?

Tom Gunning em entrevista a pesquisadores brasileiros sugere aos atuais historiadores de filmes que escolham períodos de transição, a fim de que, observando-os, possam propor modelos para, então, lidar com seus resultados (A GRANDE..., 1994). As quatro “ondas de destruição” enfatizam as substituições de significados que mediam a experiência cinematográfica. Denunciar o descarte de seus símbolos é também validar sua utilização como referência de memória, como recurso de educação, de conhecimento, de transformação, de sobrevivência e de lazer.

Qualquer objeto industrial ou artesanal, científico ou religioso, utilitário ou abstrato, suporte de informação ou representação afetiva, configura-se como conjugação de saberes, de técnicas, de trabalhos, de valores e de elementos da natureza. “Quando, sobre determinado artefato, incide, por algum motivo, uma ação

¹⁵ “El cambio es una característica fundamental de los sistemas industriales de producción.”

preservacionista, disposta a enquadrá-lo na categoria de patrimônio cultural, é para essa conjugação complexa que essa ação está apontando” (CHAGAS, 2009a, p. 98).

Entendemos que “uma memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiro articulada. A memória social é, portanto, memória articulada” (FENTRESS; WICKHAM, 1994, p. 65). Essa articulação se dá pela oralidade, pela escrita e pela representação de imagens, produzidas nas relações sociais de forma processual, dinâmica e complexa. Acontece em espaços impregnados de conflitos e jogos de força, tornando a memória algo indefinido — valores inquestionáveis podem, de uma geração para outra, ser deixados de lado.

A transmissão da memória articulada depende, num sentido mais geral, da maneira como uma cultura representa a linguagem. Depende da medida em que uma sociedade sabe aperceber a linguagem como veículo de expressão e comunicação independente do contexto social imediato (FENTRESS; WICKHAM, 1994, p. 64).

A ameaça de que um saber não poderá ser transgeracional implica tomar atitudes preservacionistas, valorizando o que está em perigo (CHAGAS, 2009b). A chamada “política de preservação” corresponde à adoção de um conjunto de procedimentos, como coletar, identificar, documentar, estabilizar, recuperar fisicamente, restaurar técnica e esteticamente, transferir as informações para novos suportes de guarda, conservar, catalogar, difundir e disponibilizar para consulta permanente, entre outras tarefas associadas (HEFFNER, 2001), resultantes de deliberação da vontade individual ou coletiva, visando à perpetuação de bens tangíveis ou intangíveis (CHAGAS, 2009b).

Entre um momento e o outro surgem as primeiras discussões sobre o valor do que está desaparecendo e sobre iniciativas a tomar para deter o processo. Influenciados pelo impressionismo cinematográfico, que havia alçado o filme à condição de arte autônoma, vários críticos franceses lançam em 1933 a idéia de uma Cinemateca Nacional. O projeto não vai adiante mas sinaliza uma primeira conscientização quanto à necessidade de uma preservação sistemática e em larga escala do patrimônio cinematográfico. Este reconhecimento do cinema como arte significa a base conceitual que permitirá o florescimento das cinematecas nacionais ao longo das décadas de 30 e 40 (HEFFNER, 2001).

O objetivo geral dessa pesquisa é compreender como a tecnologia cinematográfica — entendida aqui como um conjunto de objetos efêmeros — torna-se reapresentação da própria “experiência cinema”. E tendo em vista as questões da

preservação audiovisual, o intuito é estudar quais valores lhes são atribuídos, ampliando seu sentido utilitário para um significado de referência histórica.

Especificamente, buscamos: aplicar o conceito de artefato à tecnologia audiovisual; identificar como eles adquirem mais de um significado dependendo das mediações sociais de que participam; e relacioná-los às estratégias de apropriação que justifiquem sua ação de salvaguarda.

Como abordagem teórico-metodológica, criamos relações entre conceitos e categorias da memória social, do patrimônio, da preservação e do cinema, a fim de construir um diálogo interdisciplinar entre os diferentes campos do conhecimento que, direta ou indiretamente, ajudam a pensar a preservação dos objetos audiovisuais. Buscamos nos fatos, nos relatos e nas observações de diversos autores, os diferentes contextos de práticas sociais que valorizam os processos de curadoria e o debate entre as disciplinas que ajudam a pensar esse campo.

Partimos do pressuposto de que o objeto é uma forma de representação, símbolo de algo abstrato ou ausente, a que se remete por força de convenção ou semelhança. Nesse sentido, utilizamo-nos da ideia de representação proposta por Fernando Gil (2000, p. 12, grifos do autor), que se refere a esse conceito como alguma coisa que se encontra no lugar de outra.

Em todas as formas de representação uma coisa se encontra no lugar de outra, representar significa ser o outro dum outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. Reteremos esta significação como uma determinação mínima. O representante é um duplo do representado. E é por aí que a representação se designa como formando o cerne do pensamento. Pensa-se com ideias e, tal como assinalava Descartes, “sendo as ideias como imagens, não pode haver nenhuma que não nos pareça representar qualquer coisa” [*Meditação III*]¹⁶.

O “outro”, do qual o objeto torna-se representante, não está somente no espaço da realidade concreta, presente e tangível. Estamos falando do que Krzysztof Pomian (1984, p. 66, grifos do autor) define da seguinte forma:

O invisível é o que está muito longe no espaço: além do horizonte, mas também muito alto ou muito baixo. E é aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso, é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura de facto particular. É ainda o que está situado num tempo *sui generis* ou fora de qualquer fluxo temporal: na eternidade.

¹⁶ Ainda que o próprio autor aprofunde e mesmo complexifique a ideia de representação, para fins desse trabalho manteremos essa ideia inicial.

Em outras palavras, o objeto também pode ser uma forma de representação de um conteúdo, de um significado atribuído pelo indivíduo ou pelo grupo dentro das suas relações sociais, sem que isso tenha alguma analogia com os aspectos de sua materialidade. É importante enfatizar que “todas as representações são inventadas e somos nós que as inventamos, valendo-nos de uma novidade que nos afeta e de nossa aposta em caminhos possíveis” (GONDAR, 2005, p. 25). Tal premissa resulta em outra constatação importante: “a relação de representação é sempre relativa a um observador” (POMIAN, 1984, p. 68). Objetos só se tornam representações de saberes, técnicas, valores, funções e significados atribuídos e difundidos na vida social quando intermediam o mundo que descrevem com aqueles que os observam.

Os objectos não podem assegurar a comunicação entre os dois mundos sem serem expostos ao olhar dos seus respectivos habitantes. Só se esta condição for satisfeita é que se tornam intermediários entre aqueles que os olham e o mundo que representam (POMIAN, 1984, p. 66).

Quanto maior a significação de um objeto — na sua trajetória ele pode adquirir mais de um significado dependendo das intermediações sociais de que participa — mais precioso ele se torna, requerendo proteção especial contra qualquer ameaça à sua integridade física. Ele pode até perder seu valor de uso, sua utilidade, mas nunca seu valor de troca no intercâmbio que promove; na verdade, “quanto mais significado se atribui a um objecto, menos interesse tem sua utilidade” (POMIAN, 1984, p. 73).

Ao serem recolhidos, classificados, conservados e expostos, os objetos formam, nas palavras de Krzysztof Pomian (1984, p. 53), “uma colecção, isto é, qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.” Alguns anos mais tarde, Pomian (2000, p. 509-510), ao escrever o verbete “Memória”, na Enciclopédia Einaudi, v. 42, destacará:

A partir do momento em que as colecções são expostas à vista dos homens, cada objecto nelas contido pode ser comparado com outros similares e todos podem ser confrontados com os objectos adoptados na vida de todos os dias. Surge então a possibilidade de perceber a diferença entre os objectos provenientes de um passado remoto, os mais próximos do presente e os de hoje, e portanto a possibilidade de apreciar cada objecto como testemunho do seu tempo enquanto concretização de uma recordação.

No entanto, é imprescindível não perder de vista que a evocação do passado por esses objetos é sempre imperfeita, uma vez que o passado não pode ser totalmente reconstruído no presente. Trata-se de um resquício, um vestígio, “uma ruína, como de resto toda recordação. E, se interessa, é porque permite conservar uma relação com o passado e também porque permite remontar no tempo e encontrar algo da completude original perdida. Permite proceder a uma reevocação” (POMIAN, 2000, p. 512). Os objetos sustentam essa espécie de costura de retalhos que é a construção do passado pela memória — definida por Pomian (2000, p. 508) como “a capacidade, essa sim exclusiva dos seres vivos [...] de reconstruir uma situação mais ou menos análoga à já verificada no momento em que o ser ou o objecto, agora presente sob a forma de resíduo, possuía ainda toda a sua completude originária” — ou pela imaginação, quando não se possuem recordações pessoais do tempo evocado. Em um caso ou em outro, trata-se de uma recuperação invariavelmente cheia de lacunas e fantasias, com vazios que a representação do objeto não consegue preencher.

Krzysztof Pomian (1984, p. 67), ao escrever o verbete “Colecção” na Enciclopédia Einaudi, v. 1, circunscreve o conceito realizando uma analogia por funcionalidade entre coleções distintas: “o que realmente importa é a função e é esta que se exprime nos caracteres observáveis que definem a colecção.” Essa pesquisa se desenvolve nesse mesmo pressuposto, buscando identificar na semelhança de ações preservacionistas — conservação e acesso — proposições que descrevem as motivações e dinâmicas que envolvem a formação de coleções de artefatos audiovisuais associadas aos conceitos da memória social.

No capítulo 2, intitulado “O Artefato Tecnológico Audiovisual”, discutiremos o que é artefato, “objeto produzido pelo ser humano que informa sobre a cultura de seu criador e de seus usuários” (USAI et al., 2008, p. 233) e como esse conceito pode ser aplicado ao audiovisual, identificando em que tipos de categorias o equipamento cinematográfico pode ser classificado.

No capítulo 3, “A Trajetória do Artefato na História da Indústria Cinematográfica: as Ondas de Destruição”, demonstraremos como as substituições tecnológicas do cinema também podem ser vistas como histórias de apropriação, isto é, os bens tangíveis e intangíveis caracterizam períodos históricos importantes e por isso podem ser legitimados como patrimônio audiovisual. Mais do que crises de

conservação, as chamadas “ondas de destruição” são alegorias que alguns autores utilizam para atualizar o sentido de transitoriedade e permanência que balizam o próprio conceito de preservação. Nesse sentido, optamos por descrever “as quatro ondas de destruição” da mesma maneira panorâmica que eles, valorizando as narrativas que engendram a curadoria dos arquivos audiovisuais.

Como veremos mais adiante, a primeira “onda de destruição” ocorreu no início da década de 1910, impulsionada pelo crescimento do cinema como espetáculo de entretenimento, fato que provocou a profissionalização e a padronização dos meios de realização de um filme. A segunda aconteceu em torno de 1932, com a impressão ótica do som junto à imagem. A terceira, iniciada na década de 1950, não teve como motivação benefícios econômicos ou aperfeiçoamento tecnológico. Decorreu dos inúmeros incêndios em arquivos e laboratórios, devido à má conservação dos acervos em suporte de nitrato. Temendo futuras tragédias, os proprietários produziram novas matrizes e cópias em suporte não inflamável, o acetato de celulose, ignorando sua instabilidade química, principalmente quando depositado em ambientes com excesso de umidade. A quarta onda de destruição teve início em 1992, com o uso de sistemas digitais nas pós-produções dos filmes. A chegada do “cinema digital” é uma questão contemporânea que impulsiona uma mudança de paradigmas na teoria e na prática da preservação, como atestam: a fragmentação da produção e da exibição dos filmes em multiplataformas (sala de cinema, televisão, internet, celular etc.) e a apropriação da linguagem cinematográfica pelo senso comum, aprendendo-a no cotidiano, sem a necessidade de especialização para se obter resultados satisfatórios.

No capítulo 4, intitulado “As Estratégias de Preservação: Os Construtores da Memória Audiovisual”, apresentaremos um panorama dos princípios que cercam a classificação de “documento audiovisual” e a crescente facilidade de transferir um conteúdo para um novo suporte fazendo com que se diminua o grau de importância entre eles. Também apresentaremos alguns discursos que mostram como os objetos estão sempre carregados de um estágio de passagem para a degradação e, ao mesmo tempo, de um processo de afirmação cultural e estética.

Finalizaremos expondo as referências que mediam a palestra de Alfonso del Amo (2006c) na FIAT e como a ideia de arquivo cinematográfico está ligada às alegorias de perda.

2 O ARTEFATO TECNOLÓGICO AUDIOVISUAL

O cinema pode ser problematizado como um registro ou suporte de memória, como uma expressão artística, uma manifestação de pensamento ou de criação de uma expressão específica, etc. No entanto, em quaisquer dessas abordagens, há que se fazer referência aos grupos e culturas que o produziram, assim como ao seu contexto de inserção, que diz respeito a uma dada historicidade e um lugar. É nesse sentido que se justifica a utilização do pensamento de Mike Featherstone (1997, p. 40) quando ele argumenta que “[...] os bens são usados para delimitar fronteiras entre grupos, para criar e demarcar diferenças ou o que existe de comum entre grupos de pessoas”.

Para se firmar e se disseminar, o cinema necessita ainda de um aparato que agregue: conhecimentos especializados (tecnológico e artístico); investimento de capital; uma infraestrutura que passa por produção, distribuição e exibição; *marketing* e propaganda; e mão de obra especializada. Dessa forma, congrega simultaneamente: o processo técnico; a realização de filmes; a projeção; a sala de projeção; as atividades referentes à história do cinema e todas as obras filmadas e legitimadas classificatoriamente nos diversos setores e/ou escolas (JOURNOT, 2005). No verbete “Instituição” de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), podemos nos apropriar ainda das discussões acerca dos diversos “fatos” ou “elementos não fílmicos” [Friedmann e Morin, 1952] e “pós-fílmicos” que a instituição cinematográfica englobaria:

[...] alguns intervêm antes do filme – infraestrutura econômica da produção, estúdios, financiamento bancário, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisões, estado tecnológico dos aparelhos – e outros, depois do filme – influência social, política e ideológica do filme nos diferentes públicos, modelos de comportamento dos espectadores, pesquisas de audiência etc. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 168-169).

Anatol Rosenfeld (2002, p. 13), ao advogar para o entendimento do cinema como um somatório de arte e indústria, alerta para que tenhamos o cuidado de não nos sentirmos tentados em buscar uma estética cinematográfica divorciada “da inserção do cinema na produção industrial”. Assim, continua afirmando o autor que é no “imbricamento desses dois elementos [que] está [a] base do seu desenvolvimento e de sua evolução – resultando numa estrutura vultosa decorrente da produção em larga escala”.

A percepção, mediada por um conjunto de máquinas e ferramentas, produz relações de conhecimento tanto no uso da técnica quanto na forma de lidar com outros indivíduos socialmente. Não há subjetividades passivas. O cinema se desenvolve e responde a demandas oriundas de uma sociedade ocidental moderna, e é isso o que o caracteriza. Logo, obedece às suas regras, inclusive nas relações econômicas, no trabalho e na circulação do capital. Se os bens culturais são mercadorias no sistema capitalista, não é heresia afirmar que essa arte tão cara ao ser humano seja um produto industrial que, segundo Graeme Turner (1997), apresentou um desenvolvimento comercial tecnológico quase imediato após as primeiras exposições, e de forma quase simultânea na França, na Grã Bretanha e nos Estados Unidos da América (EUA).

Fabício Silveira (2003), ao abordar os sistemas industriais, ressalta que esses têm como característica a inserção dos objetos em uma circulação ininterrupta, que pressupõe um “ciclo espiralado de produção, consumo, descarte, coleta, reciclagem e (re)produção”. O autor, citando Zygmunt Bauman, chama ainda a atenção para o fato de que na contemporaneidade existe tanto o risco de manutenção das coisas além do prazo do descarte, quanto o risco da perda do atrativo do bem durável. Assim, ele afirma que “a capacidade de descartar – e não mais de possuir – objetos parece reconfigurar os sistemas de atribuição e aquisição de status social, legitimidade e capitais simbólicos”.

Se a circulação e a substituição são características fundamentais dos sistemas de produção industrial, o cinema, como sua parte integrante, passou por inúmeras variações tecnológicas, mas também experienciou a coexistência de diversos modelos de tecnologia. E se considerarmos que a forma pode ter ingerência no conteúdo, mesmo que ela não seja seu determinante, a percepção artística e espectral podem também ser influenciadas pelo meio ao qual estão sujeitas (AMO GARCÍA, 2006a).

2.1 O ARTEFATO COMO CATEGORIA

A expressão “cultura material” ainda não alcança o estatuto de conceito, mas descreve determinadas experiências relativas à matéria – substância sólida e tocável – produzida num conjunto de atividades técnicas, econômicas, culturais e

sociais com finalidade utilitária. Ela é empregada como noção prévia no processo de investigação e adequação de categorias analíticas que explicam os diversos estágios de desenvolvimento dos meios de trabalho, dos objetos e da experiência humana no processo de produção e na utilização dos materiais enquanto produtos fabricados e destinados ao consumo. O estudo da cultura material introduz o coletivo e o cotidiano nas ciências humanas, isto é, as coisas físicas são concebidas, utilizadas e compreendidas dentro das necessidades diárias de muitos em oposição à individualidade e ao fato inesperado.

[...] objecto material comum e anônimo e, em vez de exigir uma emoção estética isolada do resto da civilização que o produziu, procura um laço material com a civilização que, por seu intermédio, quer entender; [...] (BUCAILLE; PESEZ, 1989, p. 14).

A primeira função das coisas físicas é utilitária. Para que um objeto recém inventado seja apropriado socialmente, ele precisará prover as necessidades coletivas. “Sabe-se agora que o invento só se materializa quando corresponde a uma necessidade econômica ou social e quando encontra um terreno técnico favorável” (BUCAILLE; PESEZ, 1989, p. 38). Acrescentaríamos Roland Barthes (2001, p. 207-208), quando o autor, ao apresentar características ou “conotações existenciais do objeto”, destaca uma delas, que é de nosso interesse direto: as conotações “tecnológicas” do objeto.

O objeto se define então como o que é fabricado; é a matéria acabada, estandarizada, formada e normalizada; isto é, submetida a normas de fabricação e de qualidade; o objeto é então definido principalmente como um elemento de consumo: certa idéia do objeto é reproduzida em milhões de exemplares no mundo, em milhões de cópias: um telefone, um bibelô, um prato, um móvel, uma caneta são verdadeiramente aquilo que chamamos correntemente de objetos; o objeto não mais escapa em direção do infinitamente subjetivo, mas em direção do infinitamente social.

A documentação clássica, escrita ou visual, pode englobar amplas descrições desses objetos, mas também dá a eles uma imagem já interpretada. Ao entrar em contato com o próprio material, o pesquisador pode tocá-lo e examiná-lo sem o perigo de erro devido à subjetividade inerente à documentação. Eles não são apenas um meio cômodo de análise a que ciências como a Antropologia e a História podem ou não recorrer; introduzi-los de modo satisfatório nas suas condições técnicas, econômicas, culturais e sociais, encontrando o seu lugar e o seu significado, complementa as sínteses socioculturais que justificam os acontecimentos e por eles são modificadas. Para isso é indispensável o

conhecimento das dimensões, formas, matéria e, indiretamente, dos modos de fabricação dos objetos, de forma a reconstruir ou explicar o ambiente que os originou (BUCAILLE; PEREZ, 1989).

O que conta não é o machado, a capa ou o trigo como coisas físicas, mas a idéia de tais coisas e o conhecimento de como produzi-las e usá-las, seu lugar no mundo. Esse conhecimento, conceito e função é que fazem com que se transmitam através das gerações ou que sejam difundidas em outras culturas, enquanto os objetos em si rapidamente se desgastam ou são consumidos... (DOUGLAS, 1987, p. 294).

Exposta a definição de “cultura material”, cabe agora localizá-la no cinema. O que seria a cultura material do cinema? Que tipos de objetos, que, juntos com os testemunhos e documentos escritos, caracterizam a “experiência cinema”? Quais necessidades eles proveram? Como suas formas, dimensões e modos de produção reconstituem o ambiente que os originou? E que saberes intermediaram?

Entende-se por produção audiovisual qualquer série de imagens gravadas em suporte conhecido ou ainda a ser inventado, com ou sem acompanhamento sonoro, que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento (JEAVONS, 2008; UNESCO, 1981; USAI et. al., 2008). Roteiros, projetos de captação de recursos, críticas em revistas e jornais e livros teóricos e históricos são documentos escritos, portanto não estariam contemplados dentro da expressão “cultura material”. Cenários, figurinos e objetos de cena são materiais que compõem a informação da obra fílmica, não caracterizam algo mais amplo como o cinema.

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho (BENJAMIN, 1994a, p. 189, grifos do autor).

Entende-se também por “audiovisual” as muitas tecnologias pelas quais as imagens e os sons são reproduzidos e acessados (USAI et. al., 2008). No set de filmagens, a câmera cinematográfica é o instrumento ótico e mecânico (atualmente com reguladores eletrônicos) que captura uma série de ações e cenas e as registra em imagens em movimento (SALLES, 2008). A comparação da câmera com o olho humano ou com o sentido da visão gerou princípios fundamentais, opostos entre si. Para os chamados teóricos “realistas”, Vsevolod Pudovkin, Ernest Lindgren e outros, “o cinema é, antes, a arte de guiar o olho do espectador pelo olho da câmera” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 40). Para os “formalistas” Noël Burch e David Bordwell,

por exemplo, a câmera é construtora de estilos. E numa outra concepção (Michel Mourlet, Raymond Bellour) a câmera é como uma ferramenta artística engendrando uma escrita audiovisual. Podemos encontrar também o aparelho em abordagens teóricas mais ideológicas, como um dispositivo gerador de símbolos (AUMONT; MARIE, 2006).



Figura 01: Câmeras cinematográficas (1896-2000)
Fonte: a autora (2011)

As cenas do filme podem ser captadas fora de ordem ou repetidas várias vezes em busca da tomada perfeita. Para compor a sequência dramática, elas devem ser ordenadas seguindo a concepção do diretor. “A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 195-196). Executada pelo montador, as operações de seleção, ordenamento e ajuste das tomadas constroem definitivamente a narrativa da obra.



Figura 02: Moviola e ilha de edição não linear
Fonte: a autora (2011)

Filme pronto, sua distribuição depende das garantias de sua reprodutibilidade. A definição de “audiovisual” também inclui o formato fotoquímico, eletromagnético, eletrônico, arquivos de computador ou dados codificados nos quais as imagens e sons ficam armazenados (SANTAELLA, 2005; USAI et. al, 2008). Reveladores e copiadores automáticos multiplicam a obra fílmica expondo seu aspecto de comunicação de massas. Por fim, o acesso ao conteúdo por meio de projetores, aparelhos que movem continuamente o filme, passando cada quadro em frente a um feixe de luz que amplia o pequeno fotograma em proporções gigantescas.

O dispositivo é, antes de tudo, uma organização material: os espectadores percebem em uma sala escura sombras projetadas em uma tela produzidas por um aparelho colocado, no mais das vezes, atrás de suas cabeças. É o “aparelho de base” (Baudry), metonímia do conjunto da aparelhagem e das operações necessárias à produção de um filme e à sua projeção, e, portanto, não apenas da câmera e do projetor propriamente ditos (AUMONT; MARIE, 2006, p. 83-84).



Figura 03: Película cinematográfica, disco de dados e projetor digital
Fonte: a autora (2011)

Bens imóveis também são elementos característicos da “cultura material”. Estúdios para isolar a ficção do real, laboratórios gerando matrizes e cópias e a lúdica sala de cinema onde acontece a cinefilia. Espaços atrelados pela sétima arte.

A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie (BENJAMIN, 1994a, p. 186, grifos do autor).



Figura 04: Set de filmagens de série.
Fonte: Photoshop Total (c2008-2011)

Os equipamentos audiovisuais foram inventados, difundidos e modificados de acordo com as necessidades de realização, distribuição e exibição de um filme. Prenhes de motivações econômicas, eles são testemunhos físicos do modo de trabalho da equipe técnica e dos desafios impostos à realização dos filmes. O número de cópias durante a distribuição informa a estratégia de divulgação e os limites financeiros característicos desse empreendimento. E a infraestrutura da exibição dá uma prévia de como será a apreciação da obra pelo espectador. “Cultura material designa os aspectos da cultura que determinam a produção e o uso de artefatos” (DOUGLAS, 1987, p. 294). Serão essas interações sociais que os equipamentos, quando sem mais o significado utilitário, irão reconhecer, evocar e articular.

Reconhecer significa identificar alguma coisa ou alguém com base num conhecimento ou experiência anteriores – habitualmente, “qualquer coisa” que temos diante de nós. Para evocar, não é necessária a presença; este termo implica antes trazer qualquer coisa de volta ao espírito. Ao contrário do reconhecimento, que geralmente envolve percepção, evocar é portanto um acto puramente interior que envolve qualquer tipo de representação mental. Quando nos entregamos à reminiscência, comunicando a outros o que evocamos, levamos a memória até à fase seguinte – a articulação. (FENTRESS; WICKHAM, 1994, p. 42).

A parafernália técnica e tecnológica que foi e é produzida (e utilizada) no – e para – o cinema, retém historicamente relações sociais fundamentais, como a

realização, a distribuição e a exibição dos filmes. Por isso, propomos categorizá-la como um conjunto de artefatos, acreditando que esses objetos são baliza para o conhecimento do cinema em seus aspectos gerais. Ao conferir o estatuto de artefato, equivalente ao utilizado na antropologia cultural, arqueologia, patrimônio, conservação, preservação e áreas afins, estamos falando de objetos que informam sobre a cultura de seus criadores e usuários.

O artefato pode mudar ao longo do tempo, no que ele representa, como ele aparece e como e porque ele é usado, do mesmo modo que a cultura muda ao longo do tempo. O uso do termo circunda um tipo de artefato que é recuperado em sítios arqueológicos, no entanto, objetos feitos pelo homem moderno também são artefatos culturais. Por exemplo, num contexto antropológico, a televisão é um artefato da cultura moderna (USAI et. al., 2008, p. 84, tradução nossa¹⁷).

2.2. O PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL

Segundo Carlos Lemos (1987, p. 10), os artefatos fazem parte de um importante grupo – junto com “construções obtidas a partir do meio ambiente e do saber fazer” – que compõe o patrimônio cultural. Essa escolha – problematizar a categoria artefato – pressupõe também uma discussão acerca da produção, do uso (consumo) e do descarte (ou destruição) dos objetos; do conhecimento engendrado para sua produção, o saber fazer; do lugar e da função que tais objetos e técnicas adquirem no mundo contemporâneo (DOUGLAS, 1987). Na mesma linha de argumentação, temos Igor Kopytoff (2008, p. 89-90), ao acrescentar que no “pensamento ocidental contemporâneo [...] as coisas – objetos materiais e os direitos de tê-los – representem o universo natural das mercadorias.”

Com os tempos modernos, os objetos deixaram de ser feitos à mão. A indústria acelerou a sua produção vomitando-os em idênticas faturas. É a produção em série. É a multiplicação, e como as máquinas vão a todos os lugares, os variados Patrimônios Culturais de variados lugares vão tendendo a uma uniformização, a uma universalização. [...] É o caminho da padronização (LEMOS, 1987, p. 19-21).

Dessa forma, os artefatos podem ser caracterizados em princípio pela “sua utilidade imediata ou segundo a sua durabilidade ou persistência” (LEMOS, 1987, p.

¹⁷ “The artefact may change over time in what it represents, how it appears, and how and why it is used as the culture changes over time. The usage of the term encompasses the type of archaeological artifact which is recovered at archaeological sites; however, man-made objects of modern society are also cultural artefacts. For example, in an anthropological context, a television is an artifact of modern culture”.

12). Com uma vida útil variada, Lemos argumenta que, além dessa característica temporal, alguns artefatos podem também ser responsáveis pela geração de outros. As câmeras cinematográficas, por exemplo, possuem a mesma configuração básica desde o princípio do século XX. A combinação da grifa, da roda dentada e seus desdobramentos é comum à maioria delas, mesmo que produzidas por diversos fabricantes, com propósitos e características diferentes (BARBUTO, 2010).

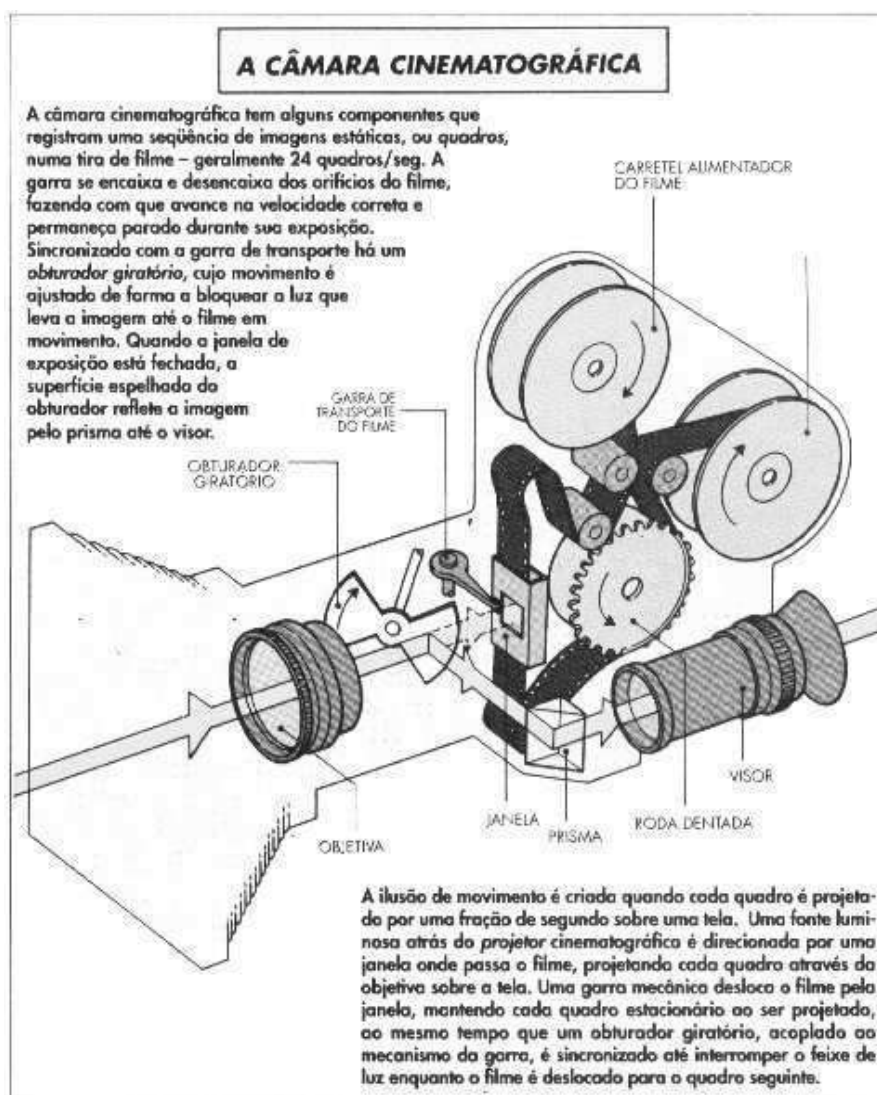


Figura 05: Por dentro do corpo da câmera
Fonte: Universidade do Estado de Santa Catarina (c2004)

Este desenho básico que permite o movimento intermitente – necessário para a perfeita formação da imagem – também é encontrado em outros equipamentos, como os copiadores.

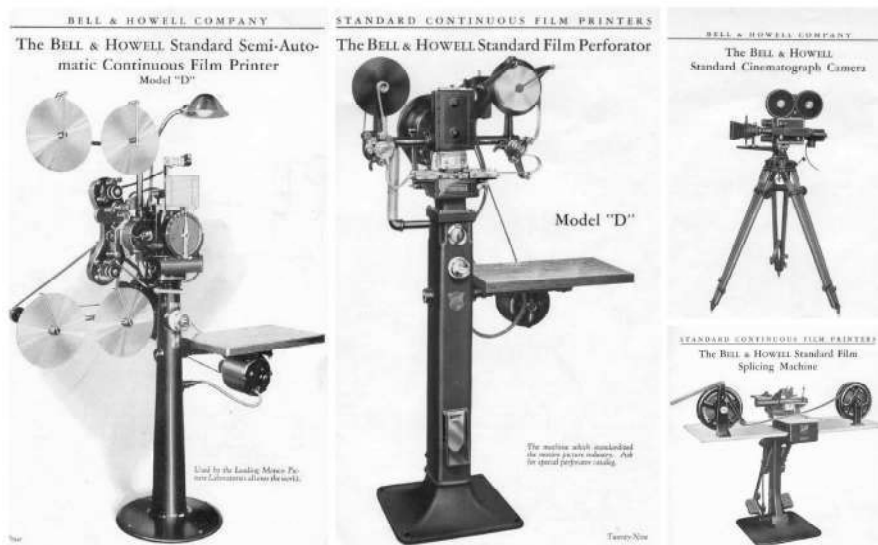


Figura 06: Equipamentos da Companhia Bell & Howell
 Fonte: Bell & Howell Company [191-]

Os atributos intrínsecos dos artefatos, segundo Ulpiano Meneses (1998), levam em conta as suas propriedades físico-químicas, ou seja, tamanho, peso, forma geométrica, textura, cor, etc. Mas, é ao levarmos em conta, nas análises e descrições dos artefatos, de que matérias-primas são feitos, quais são os processamentos e técnicas de fabricação, qual a morfologia do artefato, os seus sinais de uso, os indícios de diversas durações, etc., que obteremos, a partir dessas inscrições “seladas” nos objetos, as

[...] informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais, os aspectos funcionais e semânticos - base empírica que justifica a inferência de dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto. [...] Daí a importância da narrativa e dos discursos sobre o objeto para se inferir o discurso do objeto (MENESES, 1998, p. 91).

Lemos (1987) nos chama ainda atenção para as possibilidades de adaptações e/ou mesmo modificações ocorridas nos artefatos de uso mais prolongado. O autor sugere que é importante atentarmos para as mudanças ocorridas no âmbito dos usos e dos costumes (culturais), determinando alterações, substituições e/ou adaptações de algumas práticas e usos dos artefatos. Acrescente-se a isso o “saber fazer” tecnológico, que irá demandar mudanças por vezes radicais na produção e quiçá no consumo de determinado objeto. No entanto, mesmo que existam apropriações, a função primária continua basicamente a mesma.

No cinema, a adoção de tecnologias digitais ao longo dos últimos anos ampliou as responsabilidades criativas da pós-produção de um filme. Cenários em computação gráfica, acréscimo de movimentos, alteração completa da coloração das imagens, manipulação sonora durante a mixagem, longe de serem efeitos inéditos para o cinema, são demandas necessárias para computadores que processam uma gama pesada de dados codificados formadores das imagens em movimento. Apesar da continuidade de fabricação das mesas de montagem, seus saberes técnicos não são mais transmitidos. “A recente introdução de tecnologias digitais nos elos finais da cadeia de produção e distribuição é, de fato, um ‘ponto culminante’ que muda fundamentalmente a economia e a prática da indústria” (THE SCIENCE AND..., 2009, p. 8).



Figura 07: Moviola de 35mm; Estação não linear. “A sensação inicial equivale a uma travessia instantânea da ‘era dos Flinstones’ para a ‘era dos Jetson’.”
Fonte: Moreira [c2011]

Esses artefatos, quando são referenciados no espaço da indústria cinematográfica, ainda cumprem um papel no circuito de mercadorias; e, quando são re-significados e patrimoniados, ocupam um espaço específico nos lugares de memória. Com esse novo estatuto, ou seja, de objetos ou de artefatos colecionados/coleccionáveis nas diversas instituições culturais, eles podem nos falar de sua inserção passada e referenciar na atualidade acerca de seu papel como um produto cultural que foi (no circuito das mercadorias) ou um suporte de memória.

[...] O cerne da questão, para o historiador [...] é, acredito, que os artefatos estão permanentemente sujeitos a transformações de toda espécie, em particular de morfologia, função e sentido, isolada, alternada ou cumulativamente. Isto é, os objetos materiais têm uma trajetória, uma biografia. [...] para traçar e explicar as biografias dos objetos é necessário examiná-los 'em situação', nas diversas modalidades e efeitos das apropriações de que foram parte. Não se trata de recompor um cenário material, mas de entender os artefatos na interação social (MENESES, 1998, p. 92).

Dotados materialmente de uma história, esses artefatos carregam uma significação cultural que é intrínseca a eles ou foi atribuída quando retirados do espaço de circulação das mercadorias. Como uma “entidade construída”, eles podem ser dotados culturalmente de classificações e reclassificações de acordo com usos anteriores ou re-significações posteriores (KOPYTOFF, 2008). Arjun Appadurai (2008) dá prosseguimento a esse pensamento ao argumentar que esse estado de “candidatura” das coisas à condição de mercadoria está mais no plano conceitual do que temporal. Ou seja, a capacidade de “trocabilidade” será então selada histórica e socialmente por padrões e critérios, sejam eles simbólicos, classificatórios ou morais.

Assim, Turner (1997, p. 56) argumenta: “o cinema não é um sistema discreto de significação, assim como a escrita. O cinema incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado.” E podemos, mais uma vez, fazer uso de um pensamento de Walter Benjamin (1994a, p. 187) acerca da importância não somente técnica do cinema, no que diz respeito às possibilidades de treino de sentidos propiciados por essa indústria a partir de sua disseminação em massa.

Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.

Entretanto, o reconhecimento da tecnologia cinematográfica como um conjunto de artefatos que informam sobre o próprio cinema é algo que acontece de forma irregular. Na própria definição de “patrimônio cinematográfico” e sua posterior ampliação para “patrimônio audiovisual”, incluindo as gravações e reproduções sonoras e videográficas, não há consenso sobre a inserção ou não de uma cultura material que contextualize a produção e a difusão das imagens em movimento. Acreditamos que isso se deva às origens do conceito, quando apenas a obra fílmica com funções utilitárias atraía a justificativa de uma preservação consciente.

Antes da fundação das cinematecas e de seu objetivo de preservar o cinema como um todo, as primeiras coleções eram norteadas pelo uso que o conteúdo dos filmes poderia ter. Eram coleções com fins pedagógicos, registros militares ou prova jurídica de propriedade autoral. Os pioneiros calcavam sua defesa na importância do cinema como registro de fatos sociais e sua transmissão fidedigna às novas

gerações, isto é: o que importava era o seu valor como documento informacional. O argumento construído por Boleslav Matuszewski e seus antecessores aproxima o cinema da literatura e da educação (BORDE, 1991).

Dos textos de vaga descrição oferecidos pelos livros destinados à juventude, um dia poderemos chegar a ter numa sala de aula, em um quadro preciso e em movimento, os aspectos mais ou menos importantes de uma assembléia em deliberação, o encontro de chefes de estado próximos de selar alianças, um deslocamento de tropas ou de esquadras ou mesmo a fisionomia inconstante e móvel das cidades. Mas é necessário que se passe um longo tempo antes que possamos recorrer a essa fonte auxiliar de para o ensino de História. É preciso de imediato armazenar a história pitoresca e exterior, para a empregar mais tarde, sob o olhos dos que não a testemunharam. (MATUSZEWSKI, 2001).

Os filmes de ficção serão colecionados apenas quando o cinema ganhar *status* de arte (BORDE, 1991; HEFFNER, 2001). O depósito legal para imagens em movimento é uma das primeiras ações preservacionistas a ser incentivada. Todo proprietário deverá depositar os negativos e uma cópia de exibição de seu filme num arquivo público designado pelo Estado. A preocupação com os negativos é de fundamental importância, pois são eles que garantem a reprodução em massa da obra (BORDE, 1991). Tanto na justificativa pedagógica quanto na estética, o que importa é o conteúdo e suas garantias de exibição. O material, a parte tangível, é identificado por sua fragilidade estrutural. Além da degradação química em contato com temperatura e umidade de ambientes diversos, desestabilizando o suporte e esmaecendo a emulsão, existe o desgaste físico do uso em equipamentos brutos e sua projeção ininterrupta.

Como apoio para compreender o que se constitui um “patrimônio audiovisual”, descreveremos a “Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento”, aprovada em outubro de 1980 pela UNESCO. A elaboração deste documento envolveu diversos grupos relacionados à preservação audiovisual, que o legitimaram como síntese de suas práticas. A recomendação define como princípio geral que todas as produções cinematográficas, televisivas e videográficas, nacionais e estrangeiras, devem ser consideradas pelos Estados Membros das Nações Unidas como parte integrante de seu patrimônio audiovisual – entendendo-se como patrimônio as imagens em movimento de qualquer série “captadas e fixadas em suporte [...] com ou sem acompanhamento sonoro que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento [...]” (UNESCO, 1981, p. 147).

Para os equipamentos, a UNESCO convida os Estados Membros a mantê-los em boas condições, pois podem ser necessários “para a reprodução e projeção do material conservado ou, quando isto não for possível, assegurar que as imagens em movimento em questão sejam transferidas para outro suporte material que permita sua reprodução e projeção” (UNESCO, 1981, p. 156). O documento parte da ideia de que os suportes materiais onde estão fixadas as imagens em movimento são bastante vulneráveis e que seu desaparecimento constitui um empobrecimento irreversível do patrimônio cultural mundial (BEZERRA, 2009). Inclusive, recomenda também como princípio geral a realização de investigações específicas “para elaboração de suportes materiais de alta qualidade e permanentes”, para a adequada conservação das obras (UNESCO, 1981, p. 148).

Segundo a pesquisadora Laura Bezerra (2009), o documento apresenta algumas inconsistências. A primeira é em relação à soberania das nações¹⁸: a recomendação incentiva a salvaguardar e conservar produções estrangeiras, pois acredita que elas também formam “parte do patrimônio cultural de um determinado país quando assumem particular importância nacional do ponto de vista cultural e histórico do dito país” (UNESCO, 1981, p. 148); A segunda perpassa os limites do direito autoral e de comercialização da obra, pois ela defende que o acesso às imagens em movimento deve ser o mais amplo possível.

A Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF) também esteve envolvida na preparação da “Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento”. Em 1984, a UNESCO entra no Grupo de Trabalho sobre Preservação Audiovisual organizado pela FIAF, pela International Council on Archives (ICA), pelo International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) e pelo International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA).

Neste mesmo ano é editado um número especial do Unesco Courier, denominado “Eternal Cinema”, que tematiza o trabalho das Cinematecas, e a FIAF assina com a Unesco um contrato no valor de \$25.000 para apoio a publicações, envio de conselheiros para o seminário regional da América Latina, bem como para a preparação de um seminário regional na África. Além disso, em nome da Unesco, a FIAF desenvolve e aplica um questionário sobre a implementação da Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento e visita arquivos na Ásia (BEZERRA, 2009).

¹⁸ De acordo com a autora, não é um problema específico da “Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento”, mas é um tema mal resolvido dentro das ações de preservação da própria UNESCO (BEZERRA, 2009).

Bezerra também identifica três outras instâncias da Organização das Nações Unidas que abordam a preservação do patrimônio audiovisual: o Fundo UNESCO/FIAF para preservação do patrimônio fílmico, o Programa Memória do Mundo, registro público do patrimônio documental mundial e o International Center for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), instituição responsável pela criação de uma rede mundial de profissionais e instituições especializadas na conservação e restauro dos mais diferentes tipos de bens culturais.

Ao criar o Fundo UNESCO/FIAF para Salvaguarda do Patrimônio Fílmico, durante as comemorações do centenário do cinema em 1995, as relações entre a UNESCO e a FIAF se consolidam. Os recursos do fundo – oriundos de doações governamentais, contribuições voluntárias de instituições privadas ou organizações sem fins lucrativos – são disponibilizados para promover diversas atividades, como o restauro de obras, mapeamento de filmografias nacionais, compra de equipamentos, treinamento de especialistas e intercâmbio entre instituições estrangeiras (BEZERRA, 2009).

O programa “Memória do Mundo”, criado em 1992, tem como objetivos principais facilitar a preservação e o acesso ao patrimônio documental, bem como fomentar a conscientização de sua existência e importância. Não se trata de um programa específico para o audiovisual, mas a definição de documento também abrange as imagens em movimento. Segundo Laura Bezerra (2009),

até 2007, oito documentos ou coleções audiovisuais haviam sido incluídos do Registro da Memória do Mundo: os filmes dos irmãos Lumière (França); os negativos de “Metrópolis” de Fritz Lang na sua versão restaurada e reconstruída em 2001 (Alemanha); a patente do Radioscópio de Kalman Tihanyi (Hungria); o negativo original de “Os Esquecidos”, de Luis Buñuel (México); os Arquivos Audiovisuais da Luta Contra o Apartheid (África do Sul); os Arquivos de Ingmar Bergson [sic] (Suécia); “The Battle of the Somme”, documentário em 35mm que registra uma das principais batalhas da I Guerra Mundial (Reino Unido) e “O Mágico de Oz”, de Victor Flemming (EUA).

Em 2008, o Comitê Regional da América Latina e Caribe recomendou o registro do filme brasileiro “Limite”, de Mário Peixoto (1931). Atualmente a lista foi ampliada, com a inserção dos negativos originais do ICAIC Noticiario Lationamericano (Cuba), da coleção do antropólogo John Marshall 1950-2000 (EUA), do curta-metragem “Vizinhos”, de Norman McLaren (Canadá), dos arquivos de filmes e fotos sobre refugiados palestinos, “The Story of the Gang Kelly”,

filme australiano de 1906, e os documentos audiovisuais do movimento antinuclear internacional, "Nevada-Semipalatinsk" do Cazaquistão (CO-ORDINATING COUNCIL..., 2011).

A autora pondera que a inclusão de um documento no Registro Internacional da Memória do Mundo não implica consequências jurídicas ou econômicas. Não limita ou desrespeita o direito patrimonial de seus proprietários, como também não representa uma obrigação da UNESCO de financiar a conservação, a gestão ou a acessibilidade do bem cultural. O registro como patrimônio documental é um compromisso moral de ações contínuas de preservação entre a Organização das Nações Unidas, Estados Membros e os proprietários (BEZERRA, 2009).

As diretrizes gerais do Programa Memória do Mundo foram elaboradas pelo arquivista audiovisual Ray Edmondson, co-fundador da National Film and Sound Archive da Austrália e do South East Asia Pacific Audiovisual Archive Association (SEAPAAA). Também são dele as duas publicações editadas pela UNESCO sobre a filosofia e os princípios de arquivos audiovisuais. Edmondson chama as produções cinematográficas, televisivas e videográficas de documentos audiovisuais, e, como tal, eles são o núcleo de uma coleção de materiais e informações que compõem o conceito de patrimônio audiovisual.

O patrimônio audiovisual inclui (mas não se limita a) os seguintes componentes:

- Sons gravados, produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas e outras que contenham imagens em movimento e/ ou sons gravados, destinados prioritariamente ou não à veiculação pública;
- Objetos, materiais, trabalhos e elementos imateriais relacionados a documentos audiovisuais, considerados do ponto de vista técnico, industrial, cultural, histórico ou qualquer outro. Isso inclui materiais relacionados aos filmes, indústrias de radiodifusão e de gravação de sons, como publicações, roteiros, fotografias, cartazes, material de publicidade, manuscritos e *artefatos como equipamentos técnicos* ou figurinos;
- Conceitos como a perpetuação de procedimentos e ambientes em vias de desaparecimento associados à reprodução e à apresentação desses documentos;
- Materiais não bibliográficos ou gráficos, como fotografias, mapas, manuscritos, transparências e outros trabalhos visuais, selecionados por seu próprio valor (EDMONDSON, 2004, p. 21, grifos nossos).

Segundo o autor, o sentido e o alcance desse conceito podem variar dependendo dos parâmetros da coleta empreendida pelas instituições arquivísticas. Podem ter limitações temáticas, temporais ou geográficas. Na página seguinte, apresentaremos um exemplo de autonomia dessas instituições. Para comemorar o

Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual¹⁹, o Museu do Cinema de Girona (Espanha) elaborou um cartaz com a cronologia das invenções do cinema, da fotografia, do som e da televisão. Com o título de “Patrimônio Audiovisual”, ele enfatiza a tecnologia como fonte basilar para a história do cinema em detrimento do uso de uma filmografia.

Ainda sobre os equipamentos, Edmondson (2004, p. 23) destaca a exigência dos documentos audiovisuais necessitarem de “um dispositivo tecnológico para serem registrados, transmitidos, percebidos e compreendidos”, já que o “objetivo é a comunicação desse conteúdo e não a utilização da tecnologia para outros fins”. Apesar do entendimento de que a cultura material contextualiza as produções audiovisuais e deve ser denominada como artefato, o significado de utilidade se perpetua ao se afirmar que será ela que garantirá o acesso ao conteúdo da obra.

¹⁹ O dia 27 de outubro é a data oficial para a promoção de ações de preservação audiovisual no mundo inteiro. Foi nesse dia, no ano de 1980, que a “Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento” foi aprovada, durante o congresso da UNESCO na cidade de Belgrado (Hungria).

3 A TRAJETÓRIA DO ARTEFATO NA HISTÓRIA DA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA: AS ONDAS DE DESTRUIÇÃO

Os usos e valores que elegem os bens tangíveis e intangíveis como patrimônios culturais são oriundos de histórias de apropriação, onde um grupo ou indivíduo constrói com elas sua identidade social. “Apropriarmo-nos de alguma coisa implica uma atitude de poder, de controle sobre aquilo que é objeto dessa apropriação, implicando também um processo de identificação por meio do qual um conjunto de diferenças é transformado em identidade” (GONÇALVES, 1996, p. 24).

Nesse sentido, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (1996) afirma que as narrativas sobre o patrimônio não apenas ilustram a existência do indivíduo ou grupo enquanto busca por uma identidade original e contínua, mas também é o próprio processo de apropriação desse patrimônio, como identidade cultural. O patrimônio é concebido como uma “representação” da identidade em sua integridade e continuidade. Ao mesmo tempo, numa relação lógica e de proximidade, ele é concebido como sendo a própria realidade que ele representa. Desse modo, preservar o patrimônio é preservar o próprio ser. “Ameaças ao patrimônio são ameaças à própria existência como entidade presente, auto-idêntica, dotada de fronteiras bem delimitadas no tempo e no espaço” (GONÇALVES, 1996, p. 24).

Os progressos da humanidade são vistos como um processo destrutivo, onde há uma substituição constante de acontecimentos. O efeito dessa visão é desenhar um enquadramento mítico para o processo histórico, que responda à destruição e homogeneização do passado e das culturas.

Nessa perspectiva, o presente, assim como tudo o que é espacialmente próximo, aparecerá corroído por um processo de perda oposto àquela situação original – distante no tempo ou no espaço – definida por coerência, integridade e continuidade. Os efeitos desse esquema de pensamento em termos de práticas envolvendo os chamados patrimônios culturais será o de desenvolver um interminável trabalho de resgate, restauração e preservação de fragmentos visando a restabelecer uma continuidade com aquela situação originária (GONÇALVES, 1996, p. 23).

Gonçalves (1996) entende que as narrativas cujos referentes são os eventos, personagens, ideias e valores formam a identidade do grupo ou indivíduo. No entanto, aponta para o fato de que elas apresentam uma dimensão alegórica, uma vez que ilustram princípios abstratos na forma de objetos, coleções, monumentos, cidades históricas e estrutura similares.

O antropólogo cita especialistas como Walter Benjamin, Paul De Man, Stephen Greenblatt, Fredric Jameson e Samadar Lavie, para lembrar que a alegoria pode ser entendida como uma história narrada sobre uma situação histórica presente, na qual existe um sentimento de perda, ao mesmo tempo em que existe um desejo pelo resgate de um passado, além de uma permanente esperança no futuro.

Segundo Greenblatt, ‘... a alegoria emerge em períodos de perda, períodos nos quais uma autoridade familiar, política ou teológica, uma vez poderosa, é ameaçada de desaparecimento. A alegoria emerge, assim, a partir da ausência dolorosa daquilo que ela espera recuperar...’ (1981: VIII). Mais que isto, as alegorias não apenas ilustram ou expressam uma tal situação de perda, mas atualizam, em sua própria estrutura, essa combinação de um sentido de transitoriedade e um desejo de redenção (GONÇALVES, 1996, p. 27).

Nesse sentido, entendemos as “ondas de destruição” também como uma alegoria da qual se servia o crítico, historiador e fundador da Cinemateca de Toulouse Raymond Borde para explicar os ciclos de descarte de obras da indústria cinematográfica. “Destruição legal, normal, encorajada, obrigatória e triunfante: vem desde as origens e vou estabelecer sua história. Mas eu gostaria que fosse entendido em que medida a noção de arquivo cinematográfico é inseparável de uma prática cotidiana de descarte”, escreve Borde (1991, p. 11, tradução nossa²⁰) ao apresentar o capítulo “Historia de las Destrucciones”, do livro “Los Archivos Cinematográficos”. Essa publicação descreve o movimento internacional para a preservação de filmes, a história das cinematecas e da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF) e também dedica-se à descrição detalhada das operações de conservação e curadoria.

A obra cinematográfica, sob a “condição jurídica de mercadoria”, tem seu descarte previamente organizado. “Nos países capitalistas, o filme nada mais é que o suporte material, o prolongamento acidental e a personificação temporária de um direito intangível de exploração, locação e venda que pertence a um personagem todo-poderoso, o titular de direito” (BORDE, 1991, p. 11, tradução nossa²¹). O crítico francês está se referindo ao produtor que, ao financiar as filmagens e pagar os

²⁰ “Destrucción lícita, normal, animada, obligatoria y triunfante: dura desde los orígenes y voy a establecer su historia. Pero desearia que se comprendiese hasta qué punto la noción de archivo cinematográfico es indisociable de una práctica cotidiana de desecho.”

²¹ “En los países capitalistas, el film no es sino el soporte material, la prolongación accidental y la encarnación transitoria de un derecho inmaterial de explotación, de alquiler y de venta que pertenece a un personaje todopoderoso, el derechohabiente.”

salários do diretor, do roteirista, dos atores e dos técnicos, obtém a prerrogativa de exploração patrimonial da obra, através do direito de reprodução. Ele é legitimado pelas convenções internacionais que regulam os direitos autorais. Também pode ser adquirido por terceiros, por meio de sucessivas vendas e trocas do direito original. (BORDE, 1991).

O titular dispõe do direito absoluto sobre o material – negativos, intermediários e cópias de exibição –, seja qual for sua procedência, seus criadores ou seus patrocinadores. Pode exigir de um arquivo de filmes a devolução de um título ali depositado, processar colecionadores por apropriação indébita e destruir seu próprio acervo, sem nenhum impedimento legal (BORDE, 1991). Ele sempre encontrará justificativas econômicas para o descarte sistemático de suas obras: o alto custo para manter um depósito climatizado, o lucro obtido com a venda para sucateiros ou a eliminação de materiais com danos físicos e químicos irreversíveis.

A verdadeira motivação, no entanto, é o perigo da exploração clandestina e da pirataria. O titular de direito reage como proprietário voraz e suicida; quer conservar até o final o controle dos suportes de um direito imaterial, mesmo sob pena de fazer com que esse controle resulte no desaparecimento dos próprios suportes. Existe algo de neurótico nesse comportamento, mas a legislação o apoia e toda a dialética produção–destruição se baseia – e assim o é, há três quartos de século – na assimilação do filme como se ele não passasse de uma mercadoria e no poder absoluto do comerciante (BORDE, 1991, p. 17, tradução nossa²²).

Raymond Borde (1991) acredita que a atual geração de produtores, muito mais cinéfila que os homens de negócios das décadas de 1940 ou 1950, compreendeu que há vantagens em conservar os filmes sem que isso signifique utilizá-los imediatamente. Também as cinematecas se multiplicaram e promoveram amistosas parcerias com as empresas produtoras. O apoio da UNESCO foi fundamental para ampliar a noção de “depósito legal” como ação para salvaguarda das imagens em movimento.

No periódico “O Correio da UNESCO” nº 8, de agosto de 1984, Borde reafirma a fragilidade da arte cinematográfica, vulnerável a uma imprudente destruição de matrizes e cópias. “A dimensão dessas perdas é horrível. Há razões

²² “Pero la verdadera motivación es el peligro de la explotación clandestina y la piratería. El derechohabiente reacciona como propietario voraz y suicida. Quiere conservar hasta el final el control de los soportes de un derecho inmaterial, aún a cambio de hacer pasar esse control por la desaparición de los soportes mismos. Hay algo de neurosis en esta conducta, pero la legislación la anima y toda la dialéctica producción-destrucción se basa, desde hace tres cuartos de siglo, en la asimilación del film a una mercancía y en el poder absoluto del comerciante.”

para acreditar que mais da metade de todos os filmes realizados pelo mundo no período entre a invenção do cinema em 1895 e 1950 desapareceu” (BORDE, 1984, p. 4, tradução nossa²³). Há variações de um país para outro, mas tendo em conta a história do cinema como um todo, o autor acha razoável essa estimativa e a utiliza como justificativa para a convocação de uma política mundial de preservação.

A razão fundamental para estas perdas pode ser encontrada na própria natureza dos filmes, que são simultaneamente uma forma de mercadoria e objetos de valor cultural. [...] A ideia que imagens em movimento fazem parte do patrimônio cultural foi desenvolvida lentamente, graças aos esforços de historiadores e daqueles que abriram os caminhos para as primeiras cinematecas (BORDE, 1984, p. 4, tradução nossa²⁴).

O American Film Institute estimou que 85% dos filmes realizados nos Estados Unidos da América (EUA) entre 1895 e 1918 desapareceram. Os números são semelhantes aos da França, da Itália e dos países escandinavos. Obras completas de Georges Méliès a Ferdinand Zecca, de Abel Gance a Victor Sjöström, todas foram atingidas. “Esta faxina geral foi como uma vingança”, conclui Raymond Borden (1984, p. 4, tradução nossa²⁵).

Os distribuidores vendiam seus estoques de filmes para reciclagem, disseminando a prática de reaproveitamento da matéria-prima: dissolviam a película para reobtenção da prata contida na emulsão ou forneciam a celulose para a fabricação de piaçava de vassoura (HEFFNER, 2001). Apesar dos “certificados de destruição” emitidos após a dissolução do suporte, alguns sucateiros revendiam as cópias de exibição por preços módicos. Borden (1991, p. 16, tradução nossa²⁶) pondera: “Vamos ser francos, as compras no depósito de entulho foram vantajosas, salvaram muitos filmes, merecem muitos aplausos.”²⁷

Estatísticas globais das perdas de filmes na década de 1920 — a idade de ouro do cinema silencioso — não existem ou ainda precisam ser estabelecidas, mas

²³ “The scale of these losses is horrifying. There are grounds for believing that almost half of all the films made throughout the world in the period between the invention of the cinema in 1895 and 1950 have disappeared.”

²⁴ “The underlying reason for these losses is to be found in the very nature of films, which are both a form of merchandise and objects of cultural value. [...] The idea of moving images as being part of the cultural heritage developed only slowly, thanks to the efforts of historians and those who pioneered the first film archives.”

²⁵ “This was spring-cleaning with a vengeance.”

²⁶ “Digámoslo francamente, las compras en el desguace fueron beneficiosas, salvaron muchos films, merecen que se las salude.”

²⁷ Atualmente, o processo de reciclagem da película é executado pela Kodak, contemplando a vontade das companhias norte-americanas que destroem todas as cópias legendadas distribuídas no mercado internacional (BORDE, 1991).

o crítico francês sustenta que essas perdas estariam em torno de 80% na Itália, 75% nos Estados Unidos e 70% na França (BORDE, 1984). Diferentemente do primeiro cinema (1895-1905), os filmes mudos das duas décadas seguintes, de David Griffith a Charles Chaplin, de Vsevolod Pudovkin a Sergei Eisenstein, de Fritz Lang a Robert Wiene, já contaram com a proteção das primeiras cinematecas nacionais, que preservaram pelo menos um negativo ou uma cópia dos mesmos, diminuindo os resultados alarmantes dos primórdios. Raymond Borde (1984) estima perdas de 40% para a Alemanha, após a fundação do Reichsfilmarchiv e de 10% para a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), após a criação do arquivo da VGIK²⁸ — ambas inauguradas em 1934.

Seja quais forem os números exatos, essas perdas catastróficas tiveram o efeito de alertar a opinião pública e lançar a ideia das cinematecas. Jornalistas e escritores assumiram a causa e, embora reconhecessem que havia restrições econômicas, argumentaram a favor da conservação dos produtos da indústria como parte do patrimônio cultural (BORDE, 1984, p. 6, tradução nossa²⁹).

Porém, até o início da década de 1950, ainda não se tinha percebido que os filmes antigos, de qualquer origem ou gênero, poderiam, um dia, adquirir valor renovado como material para programas de televisão, como imagens de arquivo a serem reempregadas na realização de novos objetos audiovisuais, como suporte pedagógico na educação ou como atração em retrospectivas temáticas de cineclubes ou centros culturais. Obras-primas foram preservadas, mas títulos julgados sem nenhuma qualidade especial foram descartados, sobrando, deles, apenas uma resenha em revista ou algumas fotografias de *set* (BORDE, 1991).

Durante a substituição em massa da inflamável película de nitrato pelo chamado *safety film*, alguns países incentivaram seus respectivos arquivos a não se desfazerem dos filmes em seu suporte original, mas a taxa de destruição permaneceu elevada. Novamente, esclarece Raymond Borde (1984), as estatísticas globais a respeito do total da produção cinematográfica entre 1930 e 1950 (o período entre a chegada do cinema sonoro e a substituição do nitrato pelo acetato)

²⁸ A sigla significa: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова. A tradução oficial em português é: Instituto Estatal Russo de Cinema. Fundada em 1919, é a mais antiga universidade de cinema do mundo (ALIANÇA RUSSA-BRASILEIRA DE ENSINO SUPERIOR, c2005-2010).

²⁹ “Whatever the exact figures, these catastrophic losses had the effect of alerting public opinion and launching the idea of film archives. Journalists and men of letters took up the cause and, whilst recognizing that there were economic constraints, argued in favour of conserving the products of the industry as part of the cultural heritage.”

são imprecisas, mas estima-se que alguma coisa em torno de 30% de todos os filmes desse período foram perdidos. “Na realidade, ainda não se estabeleceu um mapa mundial das destruições do cinema” e há grandes pontos de interrogação, como a Índia e o Japão (BORDE, 1991, p. 20, tradução nossa³⁰). Em países onde a política de preservação era precária ou praticamente inexistente, como o Brasil, estimam-se perdas de 90% para tudo que se produziu entre 1898 e 1933, diminuindo essa verdadeira tragédia cultural a partir da década de 1950, com estimativas em torno de 50% (HEFFNER, 2001).

O empenho dos arquivistas em prospectar qualquer informação que prove a existência de um ou outro título desaparecido gerou a falsa impressão de que filmes perdidos sempre são recuperados e de que foram as cinematecas que fabricaram o mito do desaparecimento (BORDE, 1991). Mas há também, entre os ditos “filmes recuperados”, cópias na bitola 16 mm completamente arranhadas, cheias de emendas e com um som lastimoso. E, mesmo com os contratipos restaurados, algo da obra original se perdeu para sempre. “Formalmente, conseguiu-se salvar o título; na realidade, ele está meio perdido”, reclama Borde (1991, p. 21, tradução nossa³¹), para, logo em seguida, problematizar:

Vamos ainda mais longe; pode-se dizer que um filme foi salvo quando existe dele um único exemplar em um único arquivo? A Terra é um lugar cultural de quatro bilhões de habitantes; basta isso para sublinhar o caráter irrisório de um título conservado em um único depósito, como um grão de poeira na superfície do planeta. A noção adulta de salvamento implica a multiplicação mundial das cópias.³²

Na década de 1980, com a popularização do uso das fitas de vídeo, houve quem acreditasse que o problema da preservação audiovisual estaria resolvido. Os equipamentos portáteis de gravação e de reprodução, o baixo custo e a durabilidade do suporte, a capacidade de registro audiovisual para além de duas horas de duração, sem processamento químico em laboratório ou complexos mecanismos de manuseio, tudo isso dava aos filmes a mesma esperança que havia, e ainda há, para os livros: milhares de exemplares em milhares de coleções, fora do controle comercial de seus detentores de direito patrimonial.

³⁰ “De hecho, no se ha establecido todavía un mapa mundial de las destrucciones del cine.”

³¹ “Formalmente se ha salvado el título. Realmente, está medio perdido.”

³² “Vayamos más lejos. ¿Se ha salvado un film cuando existe un solo ejemplar en un solo archivo? La tierra es un lugar cultural de cuatro mil millones de habitantes. Esto basta para subrayar el carácter irrisorio de un título conservado en un único almacén, como un grano de polvo en la superficie del planeta. La noción adulta de salvamento implica la multiplicación mundial de las copias.”

Vamos raciocinar com clareza: se a indústria do cinema tolerou, e mais tarde explorou ela própria a passagem para a fita de vídeo, é porque se trata de uma reprodução medíocre, condenada a um final rápido e que nunca poderá competir com o cinema. (BORDE, 1991, p. 21, tradução nossa³³).

A possibilidade da migração do conteúdo das obras cinematográficas para o suporte eletrônico ganhou novas perspectivas com a consolidação de um processo mais sofisticado e recente, o vídeo digital. Ele veio renovar a promessa de que, num futuro próximo, o armazenamento da película seria inútil. Raymond Borde (1991) conta que alguns arquivistas, deslumbrados com a nova técnica, propuseram a convergência do suporte de armazenamento das coleções para a plataforma digital. O crítico francês se mostra cético em relação à eficiência dessa nova forma de registro e dá razão ao seu colega Bernard Martinand quando diz “que o vídeo haveria de desencadear a quarta onda de destruição maciça do cinema” (BORDE, 1991, p. 21, tradução nossa³⁴).

Por enquanto, Borde (1984) expôs apenas as perdas que podem ser atribuídas às considerações comerciais de rentabilidade. Mas ele reconhece que as leis da química têm sido responsáveis pelo desaparecimento de muitos filmes.

Filme de nitrato é instável e gradualmente decompõe-se. Filmes coloridos desbotam e perdem sua harmonia e equilíbrio cromático causados pelas reações químicas entre as três substâncias básicas de coloração. Além de ser vítima da negligência humana, o cinema também está sob uma espécie de maldição técnica que o torna uma das mais ameaçadas das artes (BORDE, 1984, p. 6, tradução nossa³⁵).

A instabilidade físico-química dos suportes audiovisuais requer, por exemplo, ações permanentes de transferências do conteúdo para contratipos, másteres, cópias, matrizes eletrônicas, visando postergar ao máximo a perda total de qualquer informação que permita contextualizar uma obra como expressão legítima da sociedade que a originou. O espaço físico de uma cinemateca deve abranger não

³³ “Seamos lúcidos. Si la industria del cine há tolerado, y más tarde explorado ella misma el paso a la cinta de vídeo, es porque se trata de una reproducción mediocre, abocada a un final rápido y que nunca podrá hacerle la competencia.”

³⁴ “que el video iba a desencadenar la cuarta oleada de destrucción masiva del cine.”

³⁵ “Nitrate film is unstable and gradually decomposes. Colour films fade and lose their harmony and chromatic balance as a result of chemical reactions among the three basic colouring materials. Victim of human negligence, the cinema has also come under a sort of technical curse which makes it one of the most endangered of the arts.”

somente depósitos climatizados e salas de exibição, mas “também um gigantesco laboratório” (BORDE, 1991, p. 23, tradução nossa³⁶).

Os argumentos de Raymond Borde (1984; 1991) para justificar como a noção de arquivo cinematográfico é inseparável de uma prática cotidiana de descarte seriam um exemplo do que José Reginaldo Gonçalves (1996) chama de “narrativas sobre patrimônio cultural” estruturalmente articuladas por essa oposição entre transitoriedade e permanência, sendo que as práticas de preservação incidem sobre objetos pensados como se eles fossem ruínas. Como tais, esses materiais estão sempre em processo de desaparecimento, ao mesmo tempo em que provocam ações de conservação. As ondas de destruição, como narrativas realistas e baseadas em fatos históricos, são histórias de apropriação contadas principalmente por arquivistas audiovisuais, com o propósito de construir identidades para o cinema com ênfase na perda e por ações de persistência: colecionar, conservar, restaurar e exibir obras e objetos.

3.1 A PRIMEIRA ONDA: “UMA SIMPLES CRISE DE CRESCIMENTO”³⁷

Os autores que utilizam a alegoria das ondas de destruição ou justificam o desaparecimento de filmes devido à substituição tecnológica no cinema (AMO GARCÍA, 2006c; BORDE, 1984, 1991; HEFFNER, 2001; SOUZA, 2009) delimitam a “primeira onda de destruição” no período após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918): “[...] a guerra passou por ali e num só golpe toda a pré-guerra adquiriu um ar de velho: os vestidos, os chapéus, as diversões e as brilhantes projeções do cinematógrafo” (BORDE, 1991, p. 13, tradução nossa³⁸).

O cinema renega sua origem como atração em feiras e casas populares de entretenimento para se converter em um espetáculo autônomo alavancando uma grande indústria (BORDE, 1991). As películas que possuíam diversos tipos de formato de bitolas, perfurações e velocidades, com 15 a 30 minutos de melodramas e perseguições cômicas cheias de efeitos especiais, passam a ter duração de uma

³⁶ “también un gigantesco laboratorio.”

³⁷ (AMO GARCÍA, 2006c, tradução nossa) “Una sencilla crisis de crecimiento”.

³⁸ “[...] la guerra ha pasado por allí y de golpe toda la preguerra ha adquirido un aire de viejo: los vestidos, los sombreros, los juerguistas y las brillantes proyecciones del cinematógrafo.”

hora e meia, e se elege a bitola 35 mm com quatro perfurações por fotograma como formato *standard* (BORDE, 1984, 1991; HEFFNER, 2001).

As primeiras companhias produtoras começaram a delinear um modelo de negócio que fosse auto-sustentando, profissionalizando a equipe técnica e substituindo os artistas de *vaudevilles* por atores especializados. Também a direção de filmes torna-se uma arte em si, elaborando um código narrativo próprio. Depois de 1918, os filmes tornam-se mais ambiciosos, mais realistas e as produções do primeiro cinema perdem bruscamente seu caráter de mercadoria (BORDE, 1984, 1991).

O próprio Méliès, em 1923, queimou as cópias que havia conservado em Montreuil e cedeu todas suas caixas de negativos a um sucateiro parisiense (*Méliès l'enchanteur*, Madeleine Malthéte-Méliès, p. 379-380). Neste gesto, adivinhamos o desespero de um homem arruinado e o amargo romantismo do criador. Mas o ato de Méliès ao aniquilar sua obra tem igualmente uma significação econômica. O antigo dono da Star Films também era vítima da evolução dos gostos e de um bloqueio do mercado. Raciocinava como um chefe de empresa que liquida o invendável e seu dramático comportamento se inscreve na lógica dos negócios (BORDE, 1991, p. 13, grifos do autor, tradução nossa³⁹).

³⁹ “El mismo Méliès, en 1923, quemó las copias que había conservado en Montreuil y cedió todas sus cajas de negativos a un recuperador parisino (*Méliès l'enchanteur*, Madeleine Malthéte-Méliès, p. 379-380). En este gesto, adivinamos la desesperación de un hombre arruinado y el amargo romanticismo del creador. Pero el acto de Méliès al aniquilar su obra tenía igualmente una significación económica. El antiguo dueño de la Star-Films también era víctima de la evolución de los gustos y de un bloqueo del mercado. Reaccionaría como un jefe de empresa que liquida lo invendible y su dramático comportamiento se inscribió en la lógica de los negocios.”



Figura 09: Méliès em sua loja na estação de Montparnasse
Fonte: Toulet (1988, p. 60)

3.1.1 Os Inventores

Não há um único inventor para a técnica, para o espetáculo e para a arte cinematográfica. Há uma sucessão de invenções criadas por inúmeras gerações de pesquisadores que ora não se conhecem, mas chegam a resultados idênticos; ora se inspiram nos trabalhos em andamento de seus contemporâneos. O cinema nasce dentro de uma tradição de representações pictóricas e aparelhos óticos idealizados tanto para fins científicos quanto de lazer. Já no século XVII, a lanterna mágica projetava, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, imagens fixas coloridas em uma tela branca, com acompanhamento de um narrador, música e efeitos sonoros (COSTA, F. C., 2006; MANNONI, 2003; TOULET, 1988). Ao final do século XIX, diversos inventores divulgam “os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção” (COSTA, F. C., 2006, p. 18).

Os irmãos Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros inventores, eram exímios negociantes e souberam divulgar seu aparelho. Construído em 1894, o cinematógrafo era portátil e funcionava manualmente por meio de uma manivela que captava as imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo, usando um mecanismo baseado nas máquinas de costura, chamado de grifa (BARBUTO, 2010; COSTA, F. C., 2006). A grifa é “uma pequena haste de metal que penetra nas perfurações do filme, de modo intermitente”, arrastando a película para baixo e depois soltando-a. Dessa forma, a emulsão pode “receber a luz que vem através da lente, viabilizando o registro de imagens” (BARBUTO, 2010, p. 8).

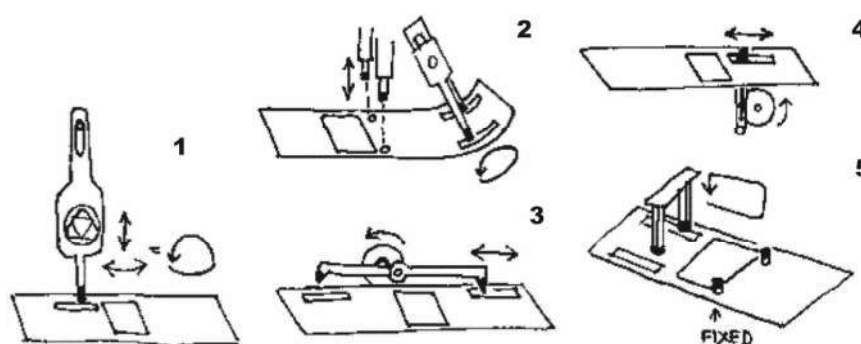


Figura 10: Modelos de grifas para câmeras cinematográficas:
 1) Arriflex II; 2) Mitchell; 3) Bolex; 4) Qualquer marca para bitolas 16 e 8mm; e 5) Bell & Howell
 Fonte: ANI-MATO J-E Nystrom (c1999)

O cinematógrafo continha duas grifas, uma em cada lado do negativo, que puxava e expunha o filme tanto para a função de projetor quanto para de copiador⁴⁰. Mas havia problemas em usar somente grifas numa câmera. É que, ao puxar um rolo pesado, ela acabava por rasgar as perfurações, pois a haste de metal exercia uma pressão grande para o pouco espaço de contato. Assim, o aparelho leve e funcional dos irmãos Lumière era incapaz de projetar um filme com mais de 30 metros, que a 16 quadros por segundo equivaleria a um minuto e quarenta segundos de projeção (BARBUTO, 2010).

⁴⁰ Essa dupla função, segundo Adriano Barbuto (2010), foi problemática e somente em 1900 executou-se o processo de separação da câmara e do projetor.

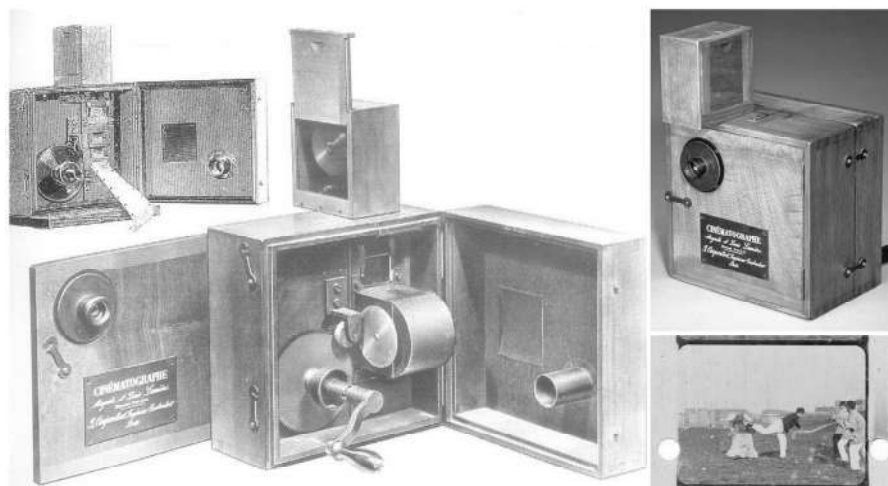


Figura 11: Cinématographe Lumière (França, 1895); Fotograma tipo Lumière
Fontes: Amo García (2006d, p. 58); George Eastman House (2002); Toulet (1988, p. 41)

Paralelamente, o norte-americano Thomas Alva Edison buscava aperfeiçoar seu projetor, o quinetoscópio. Inventado em 1891 sob a supervisão de William Kennedy Laurie Dickson, o aparelho “possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em *looping*, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas” (COSTA, F. C., 2006, p. 19, grifos da autora). Em 1894, Edison inaugurou na cidade de Nova York o primeiro salão de quinetoscópios, com dez máquinas, cada uma mostrando um filme diferente.

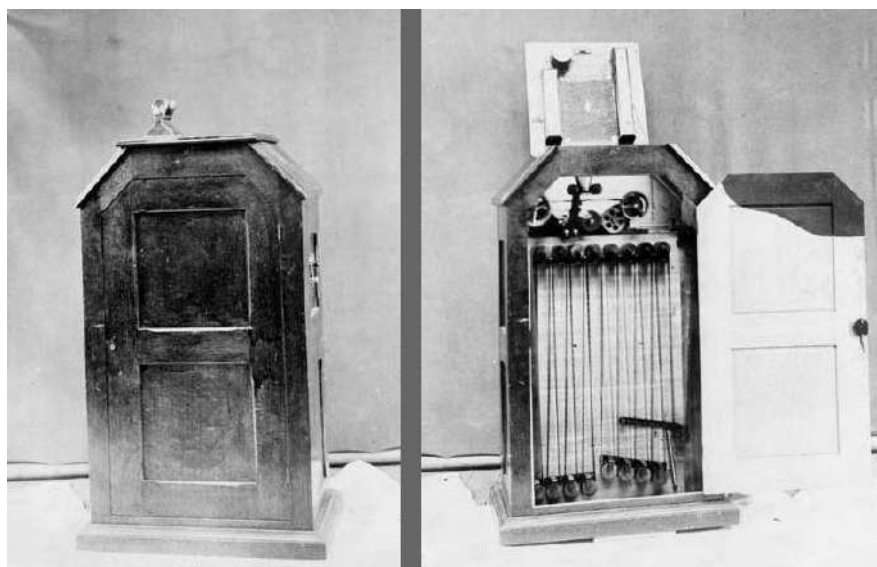


Figura 12: Kinetoscope Edison (1894)
Fonte: Thomas Edison Nacional Historical Park (2011)

Thomas Edison produzia seus filmes num pequeno estúdio construído nos fundos de seu laboratório. Era uma construção totalmente pintada de preto, que tinha um teto retrátil, para deixar entrar a luz do dia, e que girava sobre si mesma, para acompanhar o sol. Por seu aspecto, o primeiro estúdio de cinema do mundo foi apelidado de *Black Maria* - como se designavam os camburões da polícia na época. Lá dentro, dançarinas, acrobatas de vaudeville, atletas, animais e até mesmo as palhaçadas dos técnicos eram filmados contra um fundo preto, iluminados pela luz do sol (COSTA, F. C., 2006, p. 19, grifos da autora).



Figura 13: O Black Maria

Fonte: Thomas Edison Nacional Historical Park (2011)

O quinetógrafo, outra invenção patenteada por Thomas Edison, era uma enorme e pesada câmera movida à eletricidade. Por esse motivo, apresentava dificuldades de ser utilizada em externas (BARBUTO, 2010; COSTA, F. C., 2006). Captava imagens numa velocidade de 46 quadros por segundo, optando pela película perfurada e o uso da roda dentada e da cruz-de-malta⁴¹ para produzir o movimento intermitente (BARBUTO, 2010; COSTA, F. C., 2006). “Como seu próprio nome diz, a roda dentada é uma roda que, em sua circunferência externa, possui dentes que visam a se encaixar nas perfurações do filme” (BARBUTO, 2010, p. 8-9).

⁴¹ “Cruz-de-malta é um dispositivo mecânico que consegue transformar um movimento contínuo em movimento intermitente” (BARBUTO, 2010, p. 12).

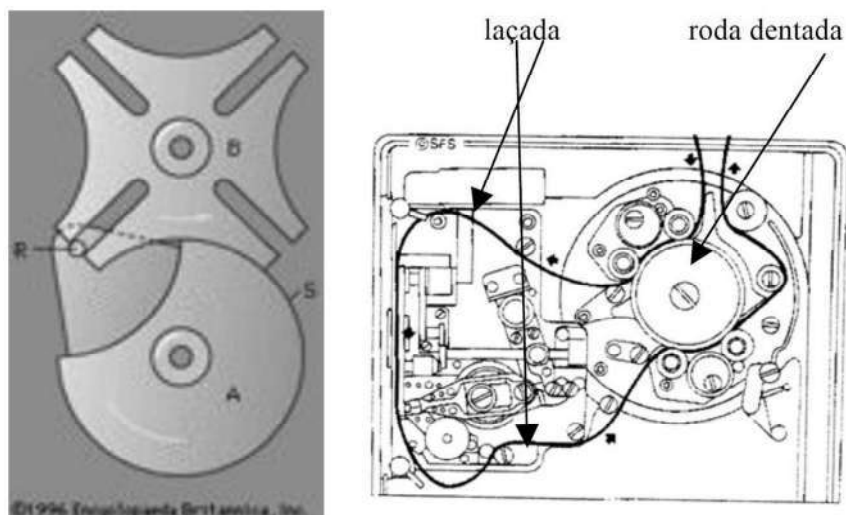


Figura 14: 1) A cruz-de-malta; e 2) A laçada e a roda dentada
 Fontes: Encyclopædia Britannica (c2011); Samuelson apud Barbuto (2010, p. 10)

Apesar de os primeiros aparelhos utilizarem separadamente a roda dentada e a grifa, será a combinação desses dois mecanismos que efetivamente registrará o movimento pelas câmeras de cinema. O quinetógrafo de Edison não conseguia um registro perfeito para a tela grande. Já o cinematógrafo dos Lumière conseguia um bom registro na captação, mas não na projeção. As oscilações da imagem projetada faziam com que os espectadores derramassem lágrimas durante a exibição.

Isoladas, conseguiram inventar o cinema. Mas, para sobreviver, teriam que se associar. [...] Quem resolveu a questão de como juntar as duas premissas das câmeras foi Woodville Latham, que o fez em seu projetor. Ao passar o filme pela roda dentada acima e abaixo da janela, criava uma laçada de tamanho contínuo. Desde modo, a força de puxar o filme de seu rolo fica a cargo da roda dentada, que distribui a força de tração por vários dentes, e não dois como no caso da grifa (podemos considerar a grifa como um dente) dos Lumière (BARBUTO, 2010, p. 14).

A roda dentada, a película perfurada, a laçada e a grifa formam a configuração básica das câmeras cinematográficas, cujo desenho é tão eficiente que permaneceu similar ao longo do tempo⁴². O uso da laçada possibilitou puxar mais de 30 metros de filme sem forçar as perfurações, ampliando o tempo de filmagem. “Para os cineastas da época, era uma inovação enorme comparado a qualquer coisa que tivesse ocorrido até então” (SAMUELSON, 1991 apud BARBUTO, 2010, p. 15).

A Pathé Studio, lançada em 1903, já tinha as duas grifas combinadas com a roda dentada, a laçada e seu chassi externo facilitava a troca de rolos de até 122

⁴² “A maior parte das mudanças veio da eletrônica, que foi sendo incorporada às câmeras. Muito menos significativas foram as mudanças mecânicas” (BARBUTO, 2010, p. 16).

metros. Seu corpo era de madeira revestida de couro com a manivela nas costas. Também possuía a opção de verificar o foco e o enquadramento de modo preciso, filmava quadro-a-quadro e tinha um contador para controle da quantidade de película rodada. Sua lente possuía marcações de foco e diafragma e o cinegrafista podia variar o obturador manualmente (BARBUTO, 2010).

3.1.2 As Salas de Exibição

Os cafés franceses eram onde as pessoas bebiam, liam jornal, encontravam amigos, assistiam atrações diversas como a de artistas que apresentavam acrobacias, declamavam poemas, encenavam pequenos esquetes. Esses espaços de entretenimento eram equivalentes, nos Estados Unidos, ao teatro de variedades, os *vaudevilles*, originários dos salões de curiosidades. Diversão da classe média, foi num estabelecimento desse tipo, “o Grand Café, em Paris, onde o invento dos Lumière foi demonstrado para o público, em 28 de dezembro de 1895, [...] um tipo de lugar que foi determinante para o desenvolvimento do cinema nos primeiros anos”. (COSTA, F. C., 2006, p. 19-20).

Os primeiros filmes tinham a característica de serem atrações independentes, que se encaixavam nas mais diferentes programações desses teatros. A estrutura do *vaudeville* não exigia uma divisão da realização entre produção, distribuição e exibição, todas essas funções eram executadas pelo operador cinematográfico. Os irmãos Lumière, por exemplo, ofereciam um esquema muito interessante: eles enviavam funcionários com a dupla responsabilidade de produzir novas tomadas e organizar as sessões de projeção (COSTA, F. C., 2006; TOULET, 1988).

Os catálogos e listas dos filmes Lumière arrolam, entre 1895 e 1907, 1.424 tomadas, que se repartem em 337 cenas de gênero, 247 viagens ao exterior, 175 viagens pela França, 181 festas oficiais, 125 imagens militares francesas, 97 filmes cômicos, 63 “panoramas”, 61 cenas marítimas, 55 imagens militares estrangeiras, 46 danças e 37 festas populares (TOULET, 1988, p. 21).

Na França, Auguste e Louis Lumière tinham dois competidores: a produtora Star Film, do ilusionista Georges Méliès, e a Companhia Pathé. Méliès produziu centenas de filmes entre 1896 e 1912, mantendo escritórios de distribuição em várias cidades da Europa e Nova York. Já a produtora e distribuidora de filmes, fundada em 1896 por Charles Pathé, investia em públicos ignorados pelos outros

produtores e acabou dominando o mercado mundial de cinema até a Primeira Guerra Mundial. Ela também comprou as patentes dos Lumière e da Star Film, quando ambos foram à falência (COSTA, F. C., 2006).

A indústria francesa era a maior do mundo e seus filmes eram os mais vistos. Em seguida, vinham Itália e Dinamarca. De 60% a 70% dos filmes importados exibidos nos EUA e na Europa eram franceses. [...] Em 1907, empresas francesas como a Companhia Gaumont e a Pathé controlavam o mercado norte-americano: dos 1.200 lançamentos feitos, apenas 400 tinham sido produzidos nos EUA (PEARSON, 1996 apud COSTA, F. C., 2006, p. 38)

Nos EUA, William Dickson deixa a Edison Company e funda com outros três sócios a American Mutoscope and Biograph Company. Os mutoscópios, inventados por Dickson, eram aparelhos que folheavam imagens fotográficas impressas em papel, que, mostradas num visor individual, produziam a ilusão de movimento. Sua empresa também aperfeiçoou um projetor, o biograph, que mostrava filmes de 70 mm (COSTA, F. C., 2006).

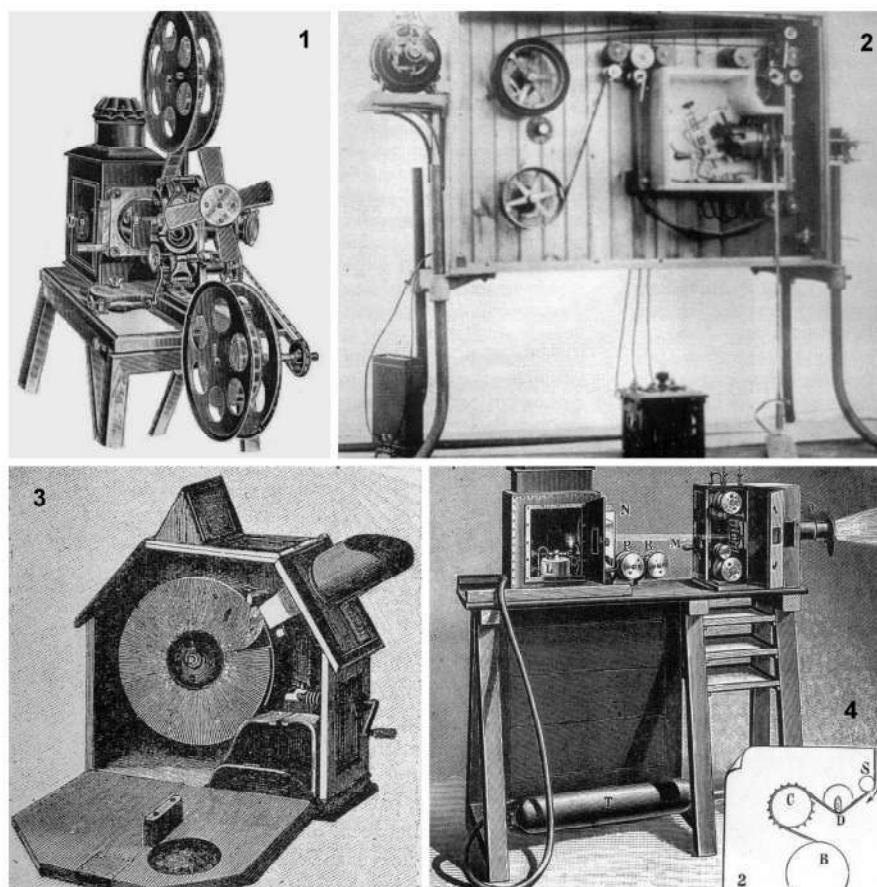


Figura 15: Modelos de projetores: 1) Bioscope (Urban, 1900); 2) Biograph (Casler, 1896); 3) Mutoscope (Casler, 1896); e 4) Chronophotographe (Demeny e Gaumont, s.d.)
Fonte: Herbert; McKernan (s.d.)

Os *nickelodeons* surgem a partir de 1905 e, ao contrário dos cafés ou dos *vaudevilles*, esses novos espaços eram grandes armazéns adaptados para exibir filmes para uma grande plateia. Eram locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde muitas vezes os espectadores assistiam aos curtas em pé, caso a lotação estivesse esgotada. Com o ingresso custando um níquel, os *nickelodeons* enriqueceram os exibidores e se espalharam por todos os Estados Unidos (COSTA, F. C., 2006).

A explosão na demanda de filmes causada pela expansão dos *nickelodeons* forçou uma reorganização da produção. As companhias dividiram-se entre os diferentes setores da produção e organizaram-se industrialmente, adotando uma estrutura hierárquica centralizada. Essa especialização substituiu o "sistema colaborativo" do período do vaudeville, no qual empresas como a Edison, a Vitagraph e a American Mutoscope and Biograph produziam num sistema de parceria, em que dois realizadores dividiam o trabalho de operação de máquinas e de confecção dos filmes (o que torna a discussão da autoria uma tarefa particularmente complicada). Esse sistema foi extinto com o aumento na produção de filmes logo depois de 1907 (COSTA, F. C., 2006, p. 27, grifos do autora).



Figura 16: Fachada de um nickelodeon
Fonte: Toulet (1988, p. 109)

Em 1909, os produtores norte-americanos tentaram regulamentar a distribuição e a venda de filmes. Com a criação de diversas associações de classe estabeleceu-se um preço padronizado a ser cobrado por cada rolo e regularizou os lançamentos, permitindo a cada estúdio lançar até três títulos por semana. Os licenciados para exibição só podiam alugar os filmes, e não comprá-los. Para ser um exibidor era preciso manter seus cinemas dentro de padrões mínimos de segurança e higiene, por causa das pressões do governo, e tinham de pagar *royalties* sobre os projetores patenteados. Também se estimulou o preconceito contra os filmes estrangeiros, alegando-se que eram pouco adequados à moral da sociedade americana, conseguindo diminuir a sua participação no mercado doméstico. Em 1909, os filmes importados já eram menos da metade dos filmes lançados (COSTA, F. C., 2006).

3.1.3 O Desenvolvimento da Técnica Cinematográfica

No período entre 1907 e 1915, os produtores intensificaram os investimentos na tentativa de regulamentação e racionalização da indústria.

O sistema colaborativo de produção de filmes foi sendo substituído por uma crescente divisão do trabalho e especialização de funções. Aparecem os diretores, roteiristas, os responsáveis pela iluminação, as encarregadas do vestuário, os cenógrafos, maquiadores, todos agrupados em unidades de produção. O aumento da produção cinematográfica exigia uma racionalização de todo o processo, que era supervisionado pela figura do produtor. Nos grandes estúdios, o produtor fazia a coordenação entre as várias unidades de produção. Em 1906, havia três unidades de produção na Vitagraph, o maior estúdio dos EUA, chefiadas cada uma por um cinegrafista. Na Biograph, D. W. Griffith foi o único diretor entre junho de 1908 e dezembro de 1909, mas, em 1913, já havia seis diretores sob sua supervisão, cada um chefiando uma unidade (COSTA, F. C., 2006, p. 40).

Paralelamente, houve uma preocupação em desenvolver técnicas que auxiliassem na construção de histórias com perfis psicológicos e também ilustrassem padrões morais. Os filmes começavam a utilizar convenções narrativas na tentativa de construir enredos auto-explicativos, como o uso de intertítulos para auxiliar na exposição das motivações das personagens ou colocar a câmera mais perto dos atores, para tornar mais visíveis suas expressões faciais (COSTA, F. C., 2006). O plano torna-se a unidade a partir da qual os filmes são construídos. Isolado, era considerado como uma peça incompleta da ação. O cineasta norte-americano Edwin Porter defendia que dois planos filmados em lugares ou com

motivações diferentes, quando juntos, podiam significar algo maior do que a mera soma de duas partes, e que a justaposição podia criar uma nova realidade, maior do que a de cada plano individual. A organização dos planos com objetivo de apresentar uma continuidade narrativa estabeleceria o princípio básico da montagem (CANELAS, 2010; DANCYCER, 2003).

Alguns padrões de enquadramento foram elaborados e estilos foram diferenciando as companhias produtoras. A Vitagraph começou a usar a chamada "linha dos nove pés" (*nine foot line*), encenando a ação numa distância de dois metros (nove pés) em relação à câmera. Dessa forma, os atores ocupavam toda a altura do quadro, excluindo apenas pés e tornozelos. Alguns filmes franceses de 1905 a 1908 eram rodados com a câmera na altura da cintura do cinegrafista, ao passo que a maioria dos filmes feitos nos EUA era realizada com a câmera na altura dos ombros do operador. Essa diferença de altura ficava aparente quando a personagem aproximava-se da câmera, passando a ocupar todo o quadro e encobrendo o que estava atrás dela. Criava-se, portanto, a possibilidade de um jogo de encenação que aproveitava a profundidade de campo, com as figuras em primeiro plano cobrindo ou mostrando os atores que estavam ao fundo (COSTA, F. C., 2006).

Também codificou-se o uso dos planos subjetivos e dos contraplanos, com regras de entrada e saída dos atores no quadro. A partir de 1910, o contraplano serviria para dar a sensação de continuidade nas cenas em que duas ou mais personagens interagiam. Para que funcionasse precisava obedecer à recém criada regra dos 180 graus, isto é, a câmera não podia ser deslocada para uma segunda posição que estivesse a mais de 180 graus da linha que une objeto e câmera, definida no plano inicial (COSTA, F. C., 2006).

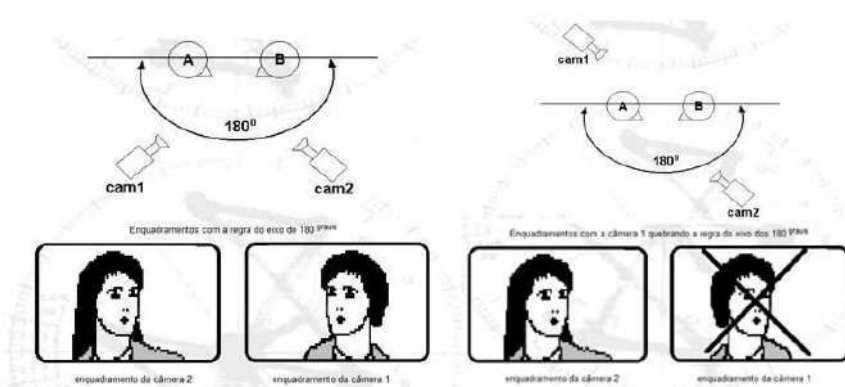


Figura 17: O contraplano obedece a uma regra de posicionamento de câmera, chamada eixo dos 180 graus

Fonte: Magia Comunicações (c1998-2002)

A constituição de um sistema de convenções narrativas deu razões dramáticas às conexões entre planos, mostrando um novo elemento ao espectador que permitisse aumentar o seu interesse pelo enredo do filme.

Nos anos da Biograph, Griffith desenvolveu o uso da montagem paralela de maneira inventiva e original, inaugurando uma tradição narrativa que desembocaria na montagem invisível do cinema clássico. Ele teve um papel único ao utilizar a montagem paralela não apenas para misturar diferentes linhas de ação, de modo a criar suspense e emoção, mas também para construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico de personagens e criar julgamentos morais. O uso desse tipo de montagem revela-se como clara intervenção do narrador que, pelos contrastes, aponta motivações, injustiças e paralelismos (COSTA, F. C., 2006, p. 46-47).

Em 1913, a montagem tinha se tornado um instrumento fundamental para o cinema americano. Nos filmes, a duração dos planos diminuiu e as atuações dos atores eram mais contidas e realistas. Já os cineastas europeus usavam cenários elaborados e realizavam atuações complexas dentro deles. Eles tendiam a usar a profundidade de campo, jogando toda a encenação para dentro do plano. Também, a partir de 1913, a indústria cinematográfica começou a ganhar respeitabilidade com um público assíduo frequentando salas luxuosas de cinema. Em 1917, os filmes aumentam para uma hora ou uma hora e meia de duração. A transição para os chamados longa-metragens foi gradual e liderada pelos épicos italianos de múltiplos rolos (COSTA, F. C., 2006).

3.2 A SEGUNDA ONDA: A CHEGADA DO FILME SONORO

A próxima crise de conservação, a chamada “segunda onda de destruição”, ocorreu entre os anos de 1927 e 1932, quando se popularizaram as projeções de imagens sincronizadas ao som (AMO GARCÍA, 2006c; BORDE, 1984, 1991; HEFFNER, 2001; SOUZA, 2009). O cinema, desde seus primórdios, tem efeitos sonoros acompanhando a exibição dos filmes. Narração, sonoplastia e músicas originais sempre fizeram parte do espetáculo cinematográfico. A diferença nesse momento é a invenção da impressão ótica do som junto à imagem, conjugando sua reprodução em um único aparelho.

Mais do que um aditivo técnico, a entrada do som no cinema foi uma verdadeira revolução nos modos de fazer um filme (BORDE, 1991). Os microfones, desde sempre hipersensíveis a qualquer ruído, demandavam estúdios com isolamento acústico, blindagem da câmera, atores com poucos trejeitos corporais, mais impostação de voz e de preferência que soubessem cantar. Houve mudança nos laboratórios fotográficos para transcrever as fitas magnéticas para som ótico. Salas de exibição também receberam isolamento acústico, decoração excessiva para evitar reverberação⁴³ e foram criadas estratégias para a distribuição das caixas sonoras.

3.2.1 O Cinema Mudo: a Década de 1920

A nomenclatura “Cinema Mudo” ou “Cinema Silencioso” deriva mais de uma oposição ao nome “Cinema Falado” do que uma característica única de uma forma de exibição. Na verdade, suas especificidades estéticas são inúmeras, com destaque para a expressividade gestual dos atores (pantomima), o enquadramento e a composição dos planos tendendo a efeitos de sonho, fantástico ou cósmico, a importância da montagem para explicar o sentido das imagens e o abuso do primeiro plano para rosto e objetos (AUMONT; MARIE, 2003).

Os historiadores datam o “Cinema Silencioso” começando na primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895, até o ano de 1927, quando estreia “The Jazz Singer”, de Alan Crosland, um filme cujo som é sincronizado por aparelhos⁴⁴. Há inúmeras subdivisões por gênero, como o chamado “Primeiro Cinema”, também dividido em “Cinema de Atrações”, de 1894 a 1907, e “Período de Transição”, de 1906 até 1915 (COSTA, F. C., 2006). Ou as chamadas “Vanguardas dos Anos 1920”: “Expressionismo Alemão”, “Impressionismo Francês”, “Montagem Soviética”, etc. Também há divisões cronológicas de acordo com a história de cada país. No Brasil, por exemplo, este período é conhecido como a “Belle Époque”, e compreende das primeiras exposições de aparelhos nos salões de novidades no final do século XIX até 1912, estendendo-se pelos vários ciclos

⁴³ Causada pela ausência de refração sonora.

⁴⁴ Isso é apenas uma convenção cronológica, pois o primeiro filme sonoro de longa-metragem é “Don Juan”, também de Alan Crosland, produzido nos Estados Unidos em 1926 (SOUZA, 2009).

regionais e encerrando nos meados da década de 1930, com os primeiros filmes sonoros.

Com a chegada da crise, proporcionada pelo advento do cinema falado, toda uma geração de cineastas que amadurecia desde a década de 1910, encerra praticamente sua carreira. A geração seguinte, com exceção de alguns documentaristas, será completamente outra, partindo da constante estaca zero que marca até então toda a extensão da história do cinema brasileiro (MACHADO, 1990, p. 127).

O “Cinema Mudo” é admirado por cinéfilos, críticos e pesquisadores por causa da profusão de técnicas e códigos narrativos inventados. As companhias produtoras e seus realizadores estavam empenhados em produzir filmes que expusessem motivações psicológicas e filosóficas das personagens em situações onde os fundamentos morais eram postos em conflitos. As narrativas ganham contornos mais politizados, e o entendimento de que o cinema tem um uso educacional ganha cada vez mais adeptos.

“Os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas” (COSTA, F. C., 2006, p. 26). As histórias aconteciam em mais de um espaço ou tempo, simultâneo ou não à ação principal. A coerência era garantida pela ordenação dos planos contínuos formando sequências dramáticas.

O filme de perseguição [...] será o primeiro gênero cinematográfico legalmente considerado como uma unidade e não mais como um agregado de “filmes” (quadros) independentes [...] uma sucessão coerente de unidades interdependentes e discretas (“planos” e não mais *tableaux* autônomos), ligadas entre si por nexos internos de sucessão no tempo e de progressão no espaço (MACHADO, 1997, p. 122).

O primeiro plano ou *close up* – posição de câmera bem próxima a algo a ser filmado – ganha conotações teóricas ao ampliar e aproximar rostos e objetos. Para o cineasta francês Jean Epstein, ele é um elemento essencialmente cinematográfico, pois anula a distância entre o espectador e o espetáculo. Béla Balázs, crítico húngaro, vê nele um instrumento mágico que compartilha emoções ao destacar a expressão facial do ator. Para o cineasta russo Serguei Eisenstein, “o primeiro plano é um meio de cortar o objeto filmado de sua referência realista, de fazer dele uma espécie de ideograma mais ou menos abstrato” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 241).

Esse efeito era ainda mais acentuado quando, junto ao *close*, usava-se o recurso de uma máscara negra, simulando uma espécie de borda entorno do quadro. O uso de molduras ovais difusas, principalmente em tomadas mais

próximas, não era uma prática generalizada. A forma da máscara era frequentemente o próprio diafragma circular da íris, só que fora de foco, de modo que sua borda ficasse completamente turva e indistinta. Para alguns cinegrafistas, ela servia como uma alternativa à utilização ao filtro de difusão sobre todo o quadro ou a moldura oval dura, esta última abandonada pelos cineastas norte-americanos que preferiam a difusa (SALT, 2009).

O uso de cores também auxiliava o espectador a perceber as emoções das personagens. “Mais do que nunca, 80% a 90% das cópias eram pintadas com cores padronizadas – azul para noite, dourado para dia, laranja para luzes quentes, vermelho para embates, magenta para cenas românticas e, às vezes, verde para acontecimentos medonhos” (SALT, 2009, p. 167, tradução nossa⁴⁵). No período mudo, todos os negativos eram na cromia preto e branco e apenas nos positivos eram introduzidas as cores. Havia três procedimentos básicos para colorir cópias, relacionados a seguir.

- 1) Pintados à mão: algumas áreas do quadro eram pintadas manualmente, fotograma por fotograma, para realçar algum objeto, parte do cenário ou alguma personagem. Dependendo da ação, o plano poderia receber até seis cores diferentes.
- 2) Tintado: cópias em preto e branco pintadas automaticamente com banhos de tinta, agregando cor à superfície da emulsão ou do suporte, sendo mais perceptível nas zonas claras da imagem. Havia dois procedimentos básicos para tingir as películas: o primeiro consistia em estender o corante sobre o suporte; e o segundo, em submergir as cópias em anilina dissolvida em água. “Nos anos de 1920, os fabricantes de película começaram a oferecer materiais para cópia com o suporte pré-tingido sem [sic] seus catálogos” (COELHO, 2009, p. 256).
- 3) Virado: cópias em preto e branco pintadas automaticamente em banhos de tinta agregando cor à prata da imagem (áreas enegrecidas).

Cada um deles conheceu inúmeras versões, em muitos casos, eram completamente artesanais e com frequência se realizavam combinações entre eles gerando imagens nada realistas (AMO GÁRCIA, 2006d; COELHO, 2001; 2009).

⁴⁵ “80% to 90% of prints were tinted, with the colours continuing much as before – blue for night, gold for day, orange for flamelight, red for conflagrations, magenta for romantic scenes, and sometimes green for ghastly happenings.”

Em 1922, a Eastman Kodak Company lança a película pancromática, isto é, uma emulsão preta e branca sensível a todo espectro visível. A capacidade de fotografar todas as luzes terá uma enorme influência estética. O novo material possibilitará uma melhora nas diversas experiências para coloração de imagens em movimento, como por exemplo, a primeira versão do Tecnicolor. Nele, a cor é introduzida num processo de impressão por transferência, a partir de uma matriz colorida, com as cores básicas separadas. No início dos anos 1920, o Tecnicolor era um procedimento bruto e utilizava apenas duas matrizes coloridas, diferente dos negativos magenta, cyan e amarelo com os quais, mais tarde, o sistema se consolidou (AMO GÁRCIA, 2006d).

Durante seus primeiros cinquenta anos de história, a cinematografia dedicou mais esforços em introduzir a cor nas películas e conseguir reproduzir as cores “naturais” do que qualquer outra questão técnica. Reproduzir toda a riqueza das cores originais segue sendo o objetivo básico para as tecnologias da imagem e, possivelmente, será um objetivo inalcançável (AMO GÁRCIA, 2006d, p. 35, tradução nossa⁴⁶).

A companhia Bell & Howell – conhecida por seus equipamentos para laboratório cinematográfico – lança em 1912 sua câmera, a Bell & Howell 2709. Seu corpo era inteiro de metal; o obturador podia variar enquanto a câmera estava rodando, permitindo clareamentos, escurecimentos e fusões independentes do diafragma; o contador era extremamente preciso, útil para marcar os fotogramas durante a criação de efeitos especiais; vinha com uma “torre”, na qual cabiam quatro lentes; dava ao operador a possibilidade de inspecionar o enquadramento de modo relativamente prático e foi a primeira câmera a ter as contragrifas: dois dentes fixos na janela, logo acima da imagem, que se encaixam nas perfurações quando o fotograma está parado para ser exposto, aumentando assim sua estabilidade (BARBUTO, 2010).

É um sistema brilhante, mas complicado e barulhento. Quando da introdução do som, era difícil de silenciá-la adequadamente, e ela deixa de ser a principal câmera do cinema norte-americano, posto que ocupava desde a Primeira Guerra. Por fim, até onde pudemos pesquisar, a Bell&Howell 2709 não tinha a opção de rodar quadro-a-quadro (BARBUTO, 2010, p. 19).

⁴⁶ “A lo largo de sus primeros cincuenta años de historia, la cinematografía dedicó más esfuerzos a introducir el color en las películas y a conseguir reproducir los colores “naturales” que a cualquiera otra cuestión técnica. Reproducir con toda su riqueza los colores naturales sigue siendo un objetivo básico para las tecnologías de la imagen y, posiblemente, será un objetivo inalcanzable.”

Por causa de todas as suas inovações, a Bell & Howell 2709 era muito cara. Por isso, o título de “câmera mais usada do mundo” era para a francesa Debrrie Parvo. “Na América, a Debrrie Parvo custava \$1.500, enquanto o modelo da Pathé Studio custava \$552. A câmera Bell & Howell custava \$3.500, e a câmera Mitchell muito mais” (SALT, 2009, p. 173, tradução nossa⁴⁷). Sua única novidade era seu chassi coaxial, isto é, o rolo de filme virgem ficava dentro do corpo da câmera. Possuía obturador variável e tinha a opção de rodar quadro-a-quadro, mas seu visor traseiro era bastante impreciso (BARBUTO, 2010; SALT, 2009). “Cabe lembrar que até o advento da Arriflex, a precisão de enquadramento durante a rodagem do plano era precária no cinema, restando aos operadores abrir mais o quadro para não correr riscos” (BARBUTO, 2010, p. 22)

Como foi uma câmera muito difundida, detém muitos registros fotográficos no Brasil. Em fotos, há o registro de Debries em *A escrava Isaura* (Antônio Marques Costa Filho, 1929), *Braza dormida* (Humberto Mauro, 1928), *Meu primeiro amor* (Rui Galvão, 1930), *Onde a terra acaba* (Octávio Gabus Mendes, 1933), e parte de *Limite* (Mário Peixoto, 1931). Manoel Ribeiro, Alberto Botelho e o mais conceituado fotógrafo brasileiro da época, Edgard Brazil, trabalhavam com esta câmera (BARBUTO, 2010, p. 23, grifos do autor).

Todas as câmeras eram movidas a manivela. Um bom operador de câmera era aquele que conseguia manter uma velocidade padrão que produzisse uma imagem a mais contínua possível, sem sobressaltos nem variações de luz ou movimento. Para fazer 16 quadros por segundo, os operadores precisavam girar duas vezes a manivela. Eles marcavam o ritmo, imaginando canções (BARBUTO, 2010). O diretor de fotografia Jacques Deheinzelin (apud SCHETTINO, 2007, p. 345) conta que mesmo depois da chegada das câmaras com motor, como a Mitchell NC e a Arriflex, era uma “questão de honra” saber girar a manivela.

O que os professores, a turma contava, por exemplo, houve uma resistência, eu aprendi ainda, isso era no fim dos anos 40, eu aprendi a girar a manivela, fazia parte do curso obrigatório. Um dos exames era girar e depois projetar, que era para ver se a imagem não tremia, pois dependendo da velocidade tinha uma exposição maior ou menor, e além da velocidade mudar. Eles ensinavam isso porque a resistência ao motor elétrico foi feroz. Os sindicatos não queriam porque a turma achava que a única capacitação profissional era rodar redondo. O truque era não mexer o antebraço, e fazer tudo no punho para girar redondo. Se você fizer com o braço todo, não dá certo.

⁴⁷ “A Debrrie Parvo cost \$1500 in America, while a Pathé Studio model cost \$552. A Bell & Howell camera now cost \$3500, and a Mitchell camera even more.”

Apesar da orientação aos operadores de câmera de imprimir um movimento mais realista possível à imagem ao girar manualmente a manivela das filmadoras, na prática, a velocidade de filmagem⁴⁸ estava longe de ter um padrão. Ela variava de acordo com o cinegrafista, o diretor, o país de produção, o gênero ou a companhia produtora. Os projetores, também movidos manualmente, não eram necessariamente fiéis à velocidade obtida durante as filmagens. Conforme o gosto e a exigência da plateia, o exibidor poderia exibir o título de forma mais lenta ou mais rápida. Porém, havia uma preferência pela velocidade de 16 fotogramas por segundo (fps). A justificativa dos projetoristas era que em velocidades rápidas a cintilação luminosa era reduzida e incomodava menos o espectador. Também havia uma motivação econômica: quanto mais rápida era a projeção, mais títulos poderiam compor a sessão (FREIRE, 2011; SALT, 2009).

Essa velocidade teria permanecido como usual até o final dos anos 1920, quando o cinema sonoro impôs a rigorosa padronização da velocidade. A alteração da velocidade na gravação ou reprodução do som provoca uma distorção muito maior e mais perceptível da que ocorre com as imagens em movimento. Assim, o advento do som obrigou o uso de câmeras e projetores movidos a eletricidade cuja velocidade fosse estável e inalterável, sendo ela estabelecida em 24 fps, mantida até hoje (FREIRE, 2011).

No cinema norte-americano, entretanto, a média de velocidade era bem maior do que os 16 quadros por segundo. Em 1923, um levantamento feito pelos estúdios confirma que os filmes de corridas ou perseguições eram projetados entre 18 e 20 quadros por segundo. No ano seguinte, se tentou padronizar para 21 quadros por segundo, mas não houve nenhuma adesão. Na Europa, o aumento de velocidade ocorreu junto à ampliação da exibição de títulos americanos. Mesmo assim, em alguns países, como a França, a velocidade idealizada pelos Estados Unidos só será usada a partir 1929 (SALT, 2009). No Brasil, “até 1910 a velocidade mais comum era algo em torno de 16-18 fps, de 1910 a 1920 entre 18-20 fps, e na década de 1920 se consolidando entre 20-24 fps, embora não haja regra definida” (FREIRE, 2011).

A questão das velocidades durante as filmagens e exibição nos anos vinte é bastante complexa, mas é possível fazer uma série de generalizações seguras a partir das inúmeras discussões sobre o tema ao longo do tempo

⁴⁸ Isto é, “a quantidade de fotogramas ou o comprimento de filme, medido em metros ou pés, que atravessa a lente da câmera a cada segundo ou minuto” (FREIRE, 2011).

em combinação com experiências de projeção de alguns filmes do período (SALT, 2009, p. 174, tradução nossa⁴⁹).

Também há casos de filmes com velocidades diferentes entre seus próprios planos. Provavelmente porque eram filmados por dois operadores, que, mesmo que suas câmeras estivessem lado a lado, não mantinham ritmos padronizados. “Aparentemente os cinegrafistas reservam toda a sua atenção para a cena que estava sendo filmada, e nunca olhavam para o tacômetro (indicador de velocidade) cuja todas as principais marcas de câmera eram equipadas” (SALT, 2009, p. 175, tradução nossa⁵⁰). Por exemplo, o filme “Nosferatu”, de F. W. Murnau (Alemanha, 1922), utilizou planos filmados intercalando-se as velocidades de 18 e 20 quadros por segundo. Sem mencionar as cenas com fins estéticos, como a do carro fantasma, que é excessivamente lenta (SALT, 2009).

Os efeitos especiais utilizados no chamado “Cinema Mudo”, lente anamórfica, cortina (*wipe*), sobreposições de imagens, fusões, maquetes, etc., tinham como objetivo trazer para as imagens em movimento os conceitos que permeavam as vanguardas literárias e das artes plásticas que ocorriam nos anos vinte. O expressionismo, arte moderna muito popular na Alemanha, ressaltava as experiências emocionais do artista sob formas vigorosas e “convidava o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra” (CARDINAL, 1988 apud CÂNEPA, 2006, p. 56). Alguns cineastas alemães se apropriaram dessa corrente artística dando um tratamento de “gravura” à fotografia de seus filmes, acentuando o contraste entre o preto e o branco e abusando de cenários com linhas oblíquas. Personagens de expressão corporal enviesada provocavam embates aos símbolos sociais de autoridade (AUMONT; MARIE, 2003).

“Com o fim da Primeira Guerra, assiste-se na França ao surgimento de uma vanguarda cinematográfica que é acima de tudo visual” (MARTINS, 2006, p. 91). Poetas e pintores, admirados com os recursos das câmeras, realizam filmes que se caracterizam por abranger movimentos de câmera (*travelling* e panorâmicas), *closes*

⁴⁹ “The question of taking and projection speeds in the twenties is rather complex, but nevertheless a number of generalizations can safely be made by relying on discussions of the subject which took place at the time, in combination with making trials at different projection speeds of a number of films of the period.”

⁵⁰ “Apparently cameramen reserved all their attention for scene being filmed, and never looked at the tachometer (speed indicator) with which all the major makes of camera were now fitted.”

com visões subjetivas⁵¹ e abundância de *flashbacks*. Henri Langlois (1968 apud MARTINS, 2006, p. 92), fundador da Cinemateca Francesa, relaciona os variados procedimentos fílmicos como uma conquista na expressão pelas imagens em movimento:

Em 1920... nossos cineastas foram mais longe. Tinham ultrapassado o estado da arte muda, o da sinfonia de imagens e o do cinema subjetivo. Eles já escreviam filmes com uma câmera, já estavam na linguagem cinematográfica. Pelas suas pesquisas de oposição de brancos e de pretos, pela significação que ela tendia a dar a cada imagem segundo o ângulo de tomada de vista, pela combinação na montagem das superfícies e dos volumes, dos tempos curtos e dos tempos longos, pela fragmentação cada vez maior dos planos e sua simplificação, nossa vanguarda ia direto ao hieróglifo cinematográfico, a essa linguagem ideográfica ante a qual Eisenstein se curvará.

Conhecida como “Impressionismo Francês”, ela fomentou uma cultura cinematográfica, pois seus diretores não só se limitavam a produzir filmes, mas também promoviam uma reflexão estética do cinema.

A mudança substancial de estatuto do cinema se fez acompanhar de um processo cultural. A fundação de periódicos dedicados ao cinema, cineclubes e salas especializadas objetivou persuadir um público cada vez maior. Em meados da década de 1920, o estatuto do cinema não era mais o mesmo, a ‘sétima arte’ passou a desfrutar de um reconhecimento oficial nos meios literário e artístico (MARTINS, 2006, p. 95).

As novas relações entre filme e artes plásticas, ator e representação, imagem e narrativa atraíram o público jovem e intelectual que raramente dava atenção ao espetáculo cinematográfico (CÁNEPA, 2006). Quanto mais o cinema se aproximava das vanguardas artísticas, mais proezas técnico-estilísticas eram executadas. Um terceiro exemplo dessa relação tão profícua é o envolvimento dos cineastas com o princípio surrealista de que existe uma realidade, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou por processos oníricos, ou, ainda, por decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos (CANIZAL, 2006).

3.2.2 O Cinema Sonoro

Em 1887, Thomas Edison já ambicionava que as imagens em movimento e o som fossem gravados e reproduzidos simultaneamente. “O kinetoscope, seu

⁵¹ Isto é, a câmera assume o ponto de vista da personagem.

projedor, deveria ser o phono-kinetoscope, bem como sua câmara, o kinetograph, deveria ser o kineto-fonograph” (DICKSON, 2000 apud COSTA, F. M., 2006). Em 1894, Edison testa uma alternativa mais simples: o kinetophone, aparelho que tinha a função de executar música ao mesmo tempo em que eram exibidas as imagens animadas. Há relatos de que esta simples junção, sem sincronização, foi recebida com indiferença pelo público. Apenas em 1913, o kinetophone impressiona ao garantir a voz unida aos movimentos labiais. Porém, o sistema começava a perder o sincronismo depois de 10 a 12 segundos de fala contínua (GOMERY, 1985 apud COSTA, F. M., 2006).

Dez anos antes, o francês Leon Gaumont apresentava seu Chronophone, “um sistema de exibição que unia o projetor a dois fonógrafos através de cabos que tinham o objetivo de garantir o sincronismo entre os sons e as imagens” (COSTA, F. M., 2006). Como no caso de Edison, o invento de Gaumont não obteve o sucesso esperado, devido às diversas falhas no funcionamento do aparelho. Mesmo assim, o Chronophone foi vendido para muitos países, inclusive o Brasil. Em 26 de novembro de 1904 estreava o "cinematógrafo falante" no Rio de Janeiro. Embora houvesse o entusiasmo da imprensa na divulgação dos novos aparatos de exibição de filmes, esse modelo de sincronização sucumbe tanto no Brasil quanto no exterior (COSTA, F. M., 2006).

Não é demais lembrar que paralelamente à pesquisa para unir, através de procedimentos mecânicos, o som à imagem nos filmes, havia toda uma gama de tentativas de forjar essa união que passava ao largo do desenvolvimento tecnológico. Tentativas mais rudimentares de sincronização passavam por subterfúgios como: ter atores atrás da tela procurando dublar ao vivo os lábios silenciosos no momento em que o público os via; maquinaria escondida na sala de projeção para criar, sempre em sincronismo, os ruídos sugeridos por objetos presentes nos filmes, quando mostrados em situações onde deveriam fazer barulho, entre outros (COSTA, F. M., 2006).

Apenas no início da década de 1920 a indústria norte-americana apresentou aparatos tecnológicos necessários para uma reprodução de sons previamente gravados, que incluía um microfone de alta qualidade, um amplificador que não distorcia os sons, um gravador elétrico de discos, caixas de som potentes e um sistema de sincronização em velocidade padronizada. “Em 1925, A Warner Brothers resolve investir no aparelho desenvolvido pela Western Electric para garantir o som sincrônico nos filmes, através de cabos que ligavam o toca-discos, que trazia o som do filme, ao projetor” (COSTA, F. M., 2006). O aparelho batizado de Vitaphone fez

sua estreia em 6 de agosto de 1926, com a exibição de alguns curta-metragens e do longa “Don Juan” de Alan Crosland.

Com a obtenção do sincronismo dos ruídos e da música, que entrava nos momentos certos, o Vitaphone alcançava o sucesso. No final do mesmo ano, a Western Electric oferecia seus serviços às outras grandes companhias, e em fevereiro de 1927 era assinado um acordo para a utilização do Vitaphone pelos cinco maiores estúdios de cinema americanos, além da Warner. Em 6 de outubro de 1927 estreava O cantor de Jazz (The jazz singer), e os quatro números cantados por Al Jolson, com o perfeito sincronismo entre sua voz e sua imagem, faziam do filme o maior sucesso do ano (GOMERY, 1985 apud COSTA, F. M., 2006).

Paralelamente ao processo do som gravado em discos, outra forma de unir o som à imagem foi desenvolvida. A Fox Film Corporation mostrava interesse num sistema que gravava o som na própria película. O aparelho Movietone teve sua primeira demonstração pública em fevereiro de 1927. Em parceria com a General Electric, o estúdio Radio Corporation of America (RCA) “desenvolveu, entre 1922 e 1923, a gravação do som na película de imagem de forma que ela ocupasse apenas 1,5 mm na borda do filme de 35 mm, o que permitia facilmente o acompanhamento, no mesmo suporte físico, da imagem pelo som” (COSTA, F. M., 2006).

As limitações técnicas da gravação e da edição de som da época contribuíram para eleição da voz como o elemento sonoro preponderante nos filmes: a tecnologia de edição impunha a existência de uma única pista de som, uma vez que havia uma grande perda de qualidade ao incluí-la na película. Sendo necessário colocar apenas um som de cada vez na trilha sonora, deu-se a prioridade para os diálogos. “A situação da pista única se manteve até 1933, quando os filmes falados já haviam imperado por, pelo menos, quatro anos” (ALTMAN, 1985 apud COSTA, F. M., 2006).

O sucesso do modelo americano repercutiu imediatamente na Europa, onde a chegada do som, com a imposição comercial do bem-sucedido cinema falado, teve o efeito de enfraquecer os reflexos das vanguardas pós Primeira Guerra Mundial no cinema europeu. Perdiam espaço, por exemplo, o impressionismo no cinema francês, juntamente com as outras facetas do cinema experimental produzido até 1929, bem como o Expressionismo Alemão, que ainda contabilizou algumas obras faladas, enquanto não se dava o cerceamento da liberdade criativa naquele país. Assim, a chegada do som, da forma como se deu, ajudou a reduzir diversidades e atuou contra aqueles que se opunham ao cinema hollywoodiano (WILLIAMS, 1992 apud COSTA, F. M., 2006).

3.3 A TERCEIRA ONDA: “NITROFOBIA”⁵²

⁵² (ESPERANÇA, 1988, p. 75)

A “terceira onda de destruição” tem início na década de 1950 com a substituição da película inflamável de nitrato de celulose pelo chamado *safety film*, a película de acetato de celulose (AMO GARCÍA, 2006c; BORDE, 1984, 1991; HEFFNER, 2001). A decisão de proibir a fabricação de suportes de nitrato surgiu nos Estados Unidos, no Canadá e na Europa Ocidental. As grandes marcas, Kodak, Agfa e Orwo, produtoras do filme virgem, acataram a recomendação e suspenderam sua fabricação. E o filme inflamável “desapareceu em todos os países, sem a necessidade de uma convenção internacional” (BORDE, 1991, p. 14-15, tradução nossa⁵³).

Sempre houve a preocupação de migrar o conteúdo produzido em suporte de nitrato para suportes mais atualizados. Nos anos 50, as recém-inauguradas emissoras de televisão demandavam por títulos para sua grade de programação e escolhiam quais obras seriam priorizadas para a transcrição. Por isso, a “terceira onda” difere das demais pelo seu aspecto discreto e seletivo. Filmes julgados sem atrativos estéticos ou históricos foram desdenhados. “Essas destruições produziram estragos que se descobrem pouco a pouco ao buscar um título qualquer” (BORDE, 1991, p. 15, tradução nossa⁵⁴).

3.3.1. Nitrato de Celulose

James Reilly (1997, p. 29) ressalta que “as primeiras películas fotográficas com base de nitrato de celulose foram fabricadas no final dos anos de 1880 e praticamente foram hegemônicas até meados de 1920”. O mesmo autor continua historiando que “as películas cinematográficas na bitola 35 mm, provavelmente, foram fabricadas em nitrato até 1951, quando foram substituídas por triacetatos”.

Para fazer o plástico de nitrato, grupos nitro (NO₂) são inseridos às longas cadeias moleculares de celulose natural (HAYNES, 1953 apud REILLY, 1997). Na presença de umidade e calor, os “grupos laterais” tendem a se separar da cadeia, liberando os grupos nitro (EDGE et. al., 1990 apud REILLY, 1997) sob a forma de gases altamente ácidos e oxidantes. Eles esmaecem as imagens de prata, fazem

⁵³ “desapareció em todos los países, sin necesidad de una convención internacional.”

⁵⁴ “Estas destrucciones han producido unos estragos que se descubren poco a poco al buscar tal o cual título.”

com que a gelatina se torne macia e pegajosa e enferrujam as latas (CARROLL; CALHOUN, 1955 apud REILLY, 1997). Em estado de decomposição, os filmes de nitrato podem entrar em combustão espontânea já aos 40°C (KARNSTEDT, 1981). “Sua conservação implica necessariamente em cuidados especiais na proteção contra o fogo; o incêndio no filme de nitrato é inextinguível: sua combustão libera o oxigênio que a alimenta até a destruição total do filme” (FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA, 1981, p. 77).

3.3.2 “Esse Filme é Perigoso”⁵⁵

O pesquisador brasileiro Hernani Heffner (2001) lista vários sinistros que ocasionaram a perda de uma significativa parte da história do cinema brasileiro. Os pioneiros, Paschoal Segreto e Francisco Serrador, tiveram uma baixa enorme em seus acervos, com dois incêndios ocorridos em suas casas de espetáculos: “o do velho cine-teatro Carlos Gomes em 1929 e o do cinema Alhambra em 1940” (HEFFNER, 2001). Alberto Botelho, cinegrafista de atualidades, sofreu duas grandes perdas em seus laboratórios: um em 1924 e o outro em 1940. Alguns estúdios também “viram seus acervos arderem em chamas – Sonofilmes em 1940, Atlântida em 1952 e Brasil Vita Filmes em 1957” (HEFFNER, 2001). Produtores como Isaac Rozemberg e Herbert Richers “viram seus acervos anteriores a 1963 desaparecerem quase por completo” (HEFFNER, 2001). Também há relatos de incêndios em instituições de guarda de acervos cinematográficos, como o incêndio da Filmoteca do Serviço de Informação Agrícola (SIA), ocorrido em 1952. “Dos pouquíssimos títulos sobreviventes constava o único registro fílmico de Noel Rosa e do Bando dos Tangarás, recentemente redescoberto e exibido” (HEFFNER, 2001).

O verão estava muito quente e a polícia técnica quase automaticamente atribuiu à combustão espontânea dos rolos de nitrato o início do incêndio que irrompeu no local às 11 horas da noite de 28 de janeiro de 1957. A hipótese de acidente na instalação elétrica sequer pôde ser verificada de tal forma a violência do fogo destruiu tudo. Os bombeiros terminaram seu combate às 5 horas da manhã seguinte e o sinistro não teve vítimas. Em compensação, nada restou da antiga Filmoteca: a correspondência administrativa, o acervo documental, equipamentos antigos – inclusive uma câmara de filmar construída pelo pioneiro fotógrafo Antônio Medeiros na segunda década do século –, e um terço do acervo de filmes foram destruídos. Entre eles, cerca de 80% das cópias em 16 mm utilizadas para circulação pelos cineclubes; filmes experimentais e sobre arte; algumas cópias de filmes silenciosos alemães e de outras nacionalidades, Paixões

⁵⁵ (SMITHER; SUROWIEC, 2002, tradução nossa). “This Film is Dangerous”.

de Cristo e filmes coloridos à mão encontrados no Brasil; e os filmes brasileiros antigos que estavam sendo selecionados para o documentário de montagem. Arderam também a biblioteca, que possuía uma coleção completa da revista Cinearte, e toda a documentação pessoal – correspondência, escritos e papéis – que Alberto Cavalcanti havia entregue à Filmoteca (SOUZA, 2009, p. 69).

O sinistro da Filmoteca do MAM-SP, relatado acima pelo pesquisador brasileiro Carlos Roberto de Souza (2009), provocou comoção tanto no âmbito nacional quanto no internacional. Na época vários jornais do país publicaram manchetes sobre a destruição da maior cinemateca da América Latina. Embora labaredas atribuídas à combustão do nitrato crepitassem praticamente desde a exibição pública de filmes promovida pelos irmãos Lumière em 1895, o incêndio da primeira sede da futura Cinemateca Brasileira foi considerado “o primeiro alerta” entre os arquivos filiados à FIAF e antecedeu em dois anos o sinistro que atingiu a Cinémathèque Française.

Em Portugal, um pequeno acidente ainda hoje recordado com algum espanto, conta a história de um sargento, da divisão de material audiovisual do exército que, ao abrir a gaveta da secretária, deparou com uma pequena bobina de filme e com a maior das naturalidades começou a desenrolar para apreciar as imagens. Quando deu por ela, o chão estava pejado de pequenas manchas de fogo. O exército conseguiu arranjar então cerca de trezentos contos, à altura ainda uma quantia razoável, para passar os filmes de nitrato para acetato. Não consegui saber ao certo qual a percentagem de película que foi transposta de suporte. Mas todo o nitrato foi destruído (ESPERANÇA, 1988, p. 75).

Em sua dissertação, o arquivista português Eduardo Esperança (1988) traz à tona um antigo dilema arquivístico: após a transposição para suporte seguro, o nitrato é conservado ou destruído? Ele mesmo responde que a maioria ainda tende para a conservação, construindo depósitos de máxima segurança, com umidade e temperatura controladas, sistemas de alarmes eficientes e, uma distância aconselhável de pelo menos 300 metros de qualquer espaço habitado. “É que, antes da combustão, o nitrato liberta gases altamente tóxicos e difíceis de detectar” (ESPERANÇA, 1988, p. 76).



Figura 18: Cineteca Nacional do México depois do incêndio
 Fonte: Three Mexican silents (2010)

Mesmo com medidas rígidas de segurança, ocasionalmente acontecem sinistros com relatos de grandes perdas do patrimônio cinematográfico. Em 24 de março de 1982, o incêndio no arquivo da Nacional Cineteca do México não só atingiu o acervo como provocou uma tragédia fatal aos espectadores da sala de cinema, localizada no 2º andar do prédio.

Foi visto fumaça saindo de todos os quatro cofres (um dos quais de nitrato) e o Corpo de Bombeiros foi chamado. As pessoas foram orientadas a evacuar o edifício, mas uma projeção estava acontecendo na sala de cinema do arquivo. O diretor foi parar a sessão: “eu estava pedindo ao público para sair imediatamente porque havia uma emergência. Pedi-lhes para manter a calma. As portas foram abertas e todos pareciam cooperar... Um grupo de jovens ficou para trás, eles estavam pedindo o seu dinheiro de volta. Então veio a explosão, uma grande chama saiu da tela e chegou até nós. Eu vi o teto cair. Eu me joguei no chão...” Houve três explosões e o incêndio durou quatorze horas. Cinco pessoas morreram, talvez mais. O efeito sobre o patrimônio cinematográfico mexicano foi devastador: os números exatos não estão claros, mas 99% da coleção de filmes de arquivo foi perdida, cerca de 5.000 filmes (outras fontes dizem 6.500), dos quais cerca de metade eram longas-metragens e curtas-metragens. A biblioteca e documentos sobre a produção dos filmes também foram perdidos. Embora o fogo aparentemente tenha sido causado pelo superaquecimento da fiação elétrica, o que o tornou tão devastador foi o nitrato de celulose (THREE MEXICAN SILENTS, 2010, tradução nossa⁵⁶).

⁵⁶ “Smoke was reported as coming out of all four vaults (one of which held nitrate film) and the fire brigade was called. People were told to evacuate the building, but a screening was going on in the archive’s main theatre. The director went to stop the screening: “I was asking the audience to leave at once because there was an emergency: I asked them to do it calmly. The doors were opened and everybody seemed to cooperate ... There was a group of youngsters left behind; they were claiming their money back. Then there came the eruption, and a big flame coming out of the screen reached us. I saw the ceiling fall down. I threw myself to the floor ...” There were three explosions, and the fire was to rage for fourteen hours. Five people died, maybe more. The effect on Mexican film heritage was devastating: the exact figures are unclear, but perhaps as much as 99% of the archive film

O arquivista audiovisual Ray Edmondson (2004) argumenta que o nitrato de celulose era o suporte padrão do cinema profissional no final do século XIX porque era uma película resistente, flexível, transparente e relativamente barata. A partir do momento que ficou clara a sua inflamabilidade, os arquivos fílmicos começaram a providenciar cópias de preservação em suporte de triacetato não inflamável, na crença da eficiência de sua conservação. E, a partir da década de 1950, os fabricantes de filme virgem abandonaram a produção de película em nitrato em favor do triacetato, por motivos tanto práticos quanto econômicos.

Hoje sabemos que essa política de destruição foi um erro. Na década de 1980, os filmes em tri-acetato começaram, com as primeiras manifestações da “síndrome do vinagre”, a dar sinais da possibilidade de sua própria autodestruição. Ao mesmo tempo, ficou evidente que os filmes em nitrato, quando corretamente guardados e gerenciados, conservam-se por muito mais tempo do que se acreditava a princípio (alguns rolos com mais de cem anos ainda estão em bom estado). Graças ao aperfeiçoamento constante das tecnologias de duplicação de filmes, obtêm-se hoje resultados muito melhores do que há uma década. Materiais em nitrato que foram conservados estão freqüentemente em melhor estado do que suas cópias em tri-acetato, realizadas há apenas vinte ou trinta anos. É necessário mudar a percepção pública sobre a durabilidade dos filmes em nitrato – considerados extremamente frágeis até bem pouco tempo em consequência das campanhas de sensibilização realizadas por arquivos com a melhor das intenções (EDMONDSON, 2004, p. 46).

Esperança (1988) completa que alguns dos acidentes ocorridos foram provocados por problemas de infraestrutura nos arquivos, potencializados pela má conservação do acervo. Culpar a degradação acelerada do suporte de nitrato, na realidade, escondia as crises administrativas que cercavam essas instituições e sua dificuldade de preservar o patrimônio cinematográfico.

3.3.3 Acetato de Celulose

Reilly (1997, p. 30) narra que já nos primórdios de 1900 algumas experimentações já eram realizadas com o filme de acetato. No entanto, com a popularização do formato de 16 mm para o cinema amador é que tem início, em meados da década de 1920, sua fabricação em larga escala. O autor informa ainda

collection was lost, some 5,000 films (other sources say 6,500), of which around half were feature films and short subjects. The archive's library and public records on film production were also lost. Although the fire was apparently caused by overheating of electrical wiring but what made it so devastating was the nitrate cellulose.”

que é em “acetato de celulose [...] a maior fração das bases de filmes na maioria das coleções fotográficas”.

Os plastificantes são aditivos químicos que são misturados ao acetato de celulose durante a sua fabricação; normalmente estão distribuídos através de todo o suporte plástico e constituem cerca de 12% a 15% do peso do filme. Sua principal função é diminuir a velocidade de queima do mesmo, caso este se inflame. A segunda função da utilização dos plastificantes é reduzir a instabilidade dimensional do filme devido à perda de solvente ou mudanças de umidade. Todo filme celulósico se encolhe sob condições secas e se expande em condições úmidas; a minimização deste processo está relacionada à importante função dos aditivos plastificantes. As tragédias que ocorreram causadas pela alta inflamabilidade do filme de nitrato fizeram com que a indústria fotográfica se tornasse bastante cautelosa, utilizando para isso alto conteúdo de plastificante na produção dos filmes (FORDYCE, 1976; MEES, 1954; RAM; McCREA, 1988 apud REILLY, 1997).

Ao longo dos anos, o acetato demonstrou ser um suporte frágil. Embora não entrasse em combustão espontânea acima dos 40°C, é sensível a altas porcentagens de umidade. Um processo agressivo e irreversível de desplastificação, provocando o desprendimento da emulsão (REILLY, 1997; COELHO, 2001). “A síndrome do vinagre é um problema que afeta somente os materiais plásticos de acetato de celulose” (HORVATH, 1987 apud REILLY, 1997, p. 13).

No filme de acetato os 'grupos laterais' não são nitro (NO₂), mas acetila (CH₃CO). Tal como o nitrato, tudo estará bem enquanto os grupos acetila permanecerem ligados à cadeia de celulose. A eliminação de grupos acetila também pode ocorrer na presença de umidade, calor e ácidos – somente ácido acético espontâneo, neste caso, é liberado –. O ácido acético é liberado dentro do plástico, mas gradualmente se difunde até a superfície, causando um odor azedo familiar – o odor do vinagre (que de fato é uma solução a 5% de ácido acético em água)” (REILLY, 1997, p. 13-14).

Em casos extremos, a síndrome do vinagre pode causar um amolecimento da gelatina, mas em geral as emulsões de filmes de acetato permanecem em melhor forma que as emulsões dos filmes de nitrato. O fato é que não existem muitos filmes coloridos com suporte de nitrato, mas um dos efeitos da geração de ácido acético em filmes de acetato é a aceleração da velocidade do esmaecimento de alguns corantes do filme colorido. O ácido acético não é um ácido forte e nem um oxidante forte, de forma que a imagem de prata não se tornará laranja-avermelhada, como se dá frequentemente na deterioração de nitratos (REILLY, 1997).

Ocorre que tanto o acetato de celulose quanto o nitrato de celulose apresentam uma intrínseca propensão à deterioração. Ambos os materiais plásticos são formas variantes de celulose e ambos têm a lamentável tendência a se tornarem 'não-variantes' pelas mesmas trilhas químicas [...] Então, para reafirmar, filmes de nitrato de celulose e acetato de celulose são de alguma maneira similares pelo fato de que ambos são formas variantes de celulose e ambos podem lentamente se deteriorar sob a influência de calor, umidade e ácidos (REILLY, 1997, p. 13-14).

3.4 A QUARTA ONDA: “DO GRÃO AO PIXEL”⁵⁷

Quando Raymond Borde (1991) adotou a alegoria das “ondas de destruição” para descrever os períodos de transição tecnológica, o uso de ferramentas eletrônicas na indústria cinematográfica era apenas um prognóstico. 20 anos depois, os recursos oferecidos pelas plataformas digitais são essenciais na realização de qualquer produção audiovisual. Novamente, os sentidos de transitoriedade e permanência apontam para uma nova crise de conservação: a quarta onda de destruição (AMO GARCIA, 2006c).

É nos seus modos de produção que estão também pressupostos os papéis desempenhados pelos agentes da produção, trazendo, ademais, consequências para os modos como as imagens são armazenadas e transmitidas. Uma vez que nenhum processo de signo pode dispensar a existência de meios de produção, armazenamento e transmissão, pois são esses meios que tornam possível a existência mesma dos signos, o exame desses meios é, a meu ver, um ponto de partida imprescindível para a compreensão das implicações mais propriamente semióticas das imagens, quer dizer, das características que elas têm em si mesmas, na natureza interna, dos tipos de relações que elas estabelecem com o mundo, ou objetos nelas representados, e dos tipos de recepção que estão aptas a produzir. (SANTAELLA, 2005, p. 298).

3.4.1 Uma Revolução de Paradigmas

Diferentes das imagens óticas – onde o traço de um raio luminoso emitido por um objeto qualquer é captado e fixado por um equipamento fotossensível ou eletrônico – as chamadas imagens sintéticas ou infográficas consistem na transformação de uma matriz de números que só pode aparecer sob forma visual na

⁵⁷ Nossa referência bibliográfica básica é o livro “From grain to pixel: the archival life of film in transition”, da curadora de filmes Giovanna Fossati (2009), mas essa expressão pode ser encontrada em diversos artigos e trabalhos acadêmicos. É uma frase símbolo da transição do suporte fotoquímico para o eletrônico.

tela de vídeo porque esta é composta de pequenos fragmentos discretos ou pontos elementares chamados *pixels*. Eles são localizáveis, controláveis e modificáveis por estar ligados à essa matriz de valores numéricos. Ela é totalmente penetrável e disponível, podendo ser retrabalhada, do que decorre que a imagem numérica é uma imagem em perpétua metamorfose, oscilando entre a imagem que se atualiza no vídeo e a virtual, ou o conjunto infinito de imagens potenciais calculáveis pelo computador. (SANTAELLA, 2005)

Na nova ordem visual, o agente da produção não é mais um artista; trata-se agora de um programador cuja inteligência visual se realiza na interação e complementaridade com os poderes da inteligência artificial. Ele constrói um modelo de um objeto numa matriz de algoritmos que deve ser transformada de acordo com outros modelos de visualização; o computador traduzirá essa matriz em pontos elementares ou *pixels* para tornar o objeto visível numa tela de vídeo. O suporte das imagens sintéticas resulta da união entre um computador e uma tela de vídeo, mediados por uma série de operações abstratas, modelos, programas e cálculos. (SANTAELLA, 2005)

A imagem sintética busca simular o real em toda sua complexidade, segundo leis racionais que o descrevem, buscando assim recriar uma realidade virtual autônoma, em toda sua profundidade estrutural e funcional. À infografia não interessa mais a aparência, nem o rastro dos objetos do mundo, mas sim seus comportamentos, seus funcionamentos, como garantia de eficácia das intervenções das ações do ser humano sobre o mundo (SANTAELLA, 2005).

As duas palavras de ordem das imagens sintéticas são assim as palavras modelo e simulação. Arlindo Machado nos diz que: 'A moderna ciência da computação denomina modelo um sistema matemático que procura colocar em operação propriedades de um sistema representado. O modelo é, portanto, uma abstração formal - e, como tal, passível de ser manipulado, transformado e recomposto em combinações infinitas -, que visa funcionar como a réplica computacional da estrutura, do comportamento ou das propriedades de um fenômeno real ou imaginário. A simulação, por sua vez, consiste basicamente numa experimentação simbólica do modelo. (SANTAELLA, 2005, p. 302)

O computador muda a possibilidade de fazer experiências que não se realizam em tempo real sobre objetos reais, mas por meio de cálculos, de procedimentos formalizados e executados de forma indefinida. Portanto, a contribuição do computador está em seu poder de colocar os modelos à prova, sem necessitar submetê-los a experiências reais. Tem o poder também de tornar visível,

de reiniciar em qualquer ponto a passagem das entidades abstratas da memória para as imagens que podem ser vistas na tela. Passamos do universo reprodutível do paradigma fotográfico para a infografia, que trata do universo do disponível, que é pouco impactado em relação às restrições de tempo e espaço. (SANTAELLA, 2005)

As imagens sintéticas revelam um olhar coletivo e ao mesmo tempo de ninguém, pois a simulação numérica exclui qualquer centro organizador, lugar privilegiado do olhar e qualquer hierarquia espacial e temporal. O executor programador infográfico representa o pensamento lógico e experimental na medida em que a computação existe exatamente para produzir mudanças nas imagens. (SANTAELLA, 2005)

Disponíveis e acessíveis nos terminais de computadores, as imagens pós-fotográficas se inserem dentro de uma nova era, a da transmissão individual e ao mesmo tempo planetária da informação. Indefinidamente conserváveis, as imagens infográficas são quase completamente indegradáveis, eternas e cada vez mais facilmente colocadas à disposição do usuário em situações corriqueiras e cotidianas, em qualquer tempo e lugar. Seu modo de distribuição, naquilo que tem de mais específico - a interatividade -, desloca essa imagem da esfera da comunicação para a esfera da comutação. Ao se afastar da lógica das mídias de massa, essa imagem faz sentido por contato, por contaminação, em lugar de projeção. (SANTAELLA, 2005, p. 306-307).

O caráter dominante e transformador das imagens pós-fotográficas está na sua capacidade de interagir com o receptor, que suprime qualquer distância, produzindo uma imersão, navegação do usuário no interior das circunvoluções da imagem, ao ponto deste não saber mais se é ele que olha para a imagem ou a imagem para ele. “O pós-fotográfico é o universo evanescente, em devir, universo do tempo puro, manipulável, reversível, reiniciável em qualquer tempo”. (SANTAELLA, 2005, p. 307). Aqui temos a mudança de paradigma: a película não responde à demanda de interatividade e visibilidade que o mundo contemporâneo exige. As subjetividades são construídas pela exposição cotidiana privada não mais em espaços públicos de encontro e de integração. O espetáculo coletivo foi substituído pelo espetáculo individualizado, onde o sujeito constrói uma narrativa própria, independente de ser real ou virtual, para interagir nas relações sociais (BRUNO, 2004).

3.4.1 Começou com os Dinossauros

A conversão da tecnologia de película e eletrônica analógica para os sistemas digitais deu-se, no início dos anos de 1980, com a introdução de gravadores e equipamentos de processamento de áudio. Os consoles de mixagem usados no fluxo de edição, efeitos de som e mixagem sonora foram substituídos pelas estações digitais, embora a banda sonora final continuasse sendo gerada em película.

A série Nagra de gravadores analógicos de áudio, fabricada pela companhia suíça Kudelski S.A., há muito o padrão *de facto* para gravação de áudio cinematográfico, começou a ser substituído pelo formato *Digital Audio Tape* (DAT), posteriormente substituído pelos gravadores com discos rígidos e dispositivos de armazenamento óptico graváveis (THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 8, grifos do autor).

Em 1992, a Dolby Laboratories lançou no mercado o formato Spectral Recording Dolby (SRD), hoje conhecido como Dolby Digital, para o lançamento de “Batman – O Retorno” de Tim Burton (EUA, 1992). “O que tornou esse formato possível foi o algoritmo de compressão de dados de áudio AC3 para canais de áudio 5.1, significando esse ‘.1’ um canal subwoofer com faixa de frequência sonora limitada” (THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 8). O “mapa de *bits*” – imagem representando os *bits* digitais – da trilha Dolby fica entre as perfurações da película fotográfica, mantendo a banda sonora óptica para efeito de segurança.

Posteriormente, surgiram outros formatos sonoros: a Sony apresentou o formato Sony Dynamic Digital Sound (SDDS) no lançamento simultâneo dos filmes “Na Linha de Fogo”, de Wolfgang Petersen (EUA, 1993), e “O Último Grande Herói”, de John McTiernan (EUA, 1993). Seu formato é 7.1, que retorna os canais de efeitos adicionais do formato magnético Todd-AO 70mm. “Tal como acontece com o Dolby Digital, as informações sonoras do SDDS são gravadas diretamente na película e, tal como acontece com os dois outros formatos digitais, o SDDS conta com a pista óptica em estéreo como segurança (back-up)” (KARAGOSIAN, 2003 apud THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 9).

Também Digital Theater Systems (DTS) apresentou o formato DTS digital 5.1 em 1993, com o lançamento do filme “Jurassic Park: O Parque dos Dinossauros”, de Steven Spielberg (EUA, 1993). Diferente dos demais, o sistema DTS é colocado em CD-ROMs, gravando-se na película apenas uma pista analógica com informações de *timecode* para a sincronização do som com a imagem, somado a pista ótica como *back-up*.

E importante notar que cada um dos digitais existentes ocupa uma área física exclusiva na película. Na prática, é cada vez mais comum lançar uma cópia em película com os dados de áudio ou time-code impressos em mais de um formato. Produtores de cinema desfrutam das escolhas e da inovação advindas dos múltiplos competidores do mercado. Há limitações e vantagens para cada um dos formatos, em termos de capacidade sonoras, de possibilidades de distribuição e da própria economia da cópia em película. Até onde se pode prever, uma variedade de formatos de som multicanais para cinema continuara a existir (THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 9).

O filme de dinossauros de Spielberg foi “um divisor de águas” no uso de personagens criadas digitalmente. A princípio os animais seriam filmados com técnicas de animação tradicional, mas os testes iniciais foram tão promissores que a equipe de efeitos especiais decidiu fazê-los completamente no computador. A adoção de ferramentas digitais nos efeitos visuais e na animação criou uma demanda por eficazes gerenciadores de dados para atividades de produção. O primeiro longa-metragem inteiramente *renderizado* no computador foi “Toy Story”, de John Lasseter (EUA, 1995) (THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009).

“A transição da montagem de filmes ‘corte-e-emenda’ para edição não-linear eletrônica começou em meados dos anos 1980, com a chegada de sistemas computadorizados de edição baseados em fita e disco de vídeo” (THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 10). Atualmente, a maioria das obras é editada em sistemas não-lineares. Sua versão doméstica impulsiona a ascensão de *sites* de compartilhamento de vídeo, como o YouTube. “Deve-se notar que, [...] a transição integral do analógico para digital levou não mais do que dez anos a partir de sua primeira aparição comercial” (THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 10).

Da pós-produção para a sala de cinema ainda é um percurso árduo. O custo de uma sala para exibição é muito alto até para seus defensores. Uma alternativa foi a adoção de projeções eletrônicas em High Definition Television (HDTV), que não corresponde ao padrão almejado pela indústria – o Cinema 4K, que alguns especialistas afirmam equiparar a quantidade de *pixels* a película colorida de 35 mm.

Na outra ponta da cadeia cinematográfica, “de acordo com os fabricantes de câmara cinematográficas [...] aproximadamente 20 a 30 filmes produzidos pelas *majors* por ano são gravados utilizando” câmeras digitais. As vantagens em relação à película são: “reprodução imediata de cenas gravadas, o aumento da saturação de cor em situações de pouca luz e maior tempo de gravação entre uma recarga de

mídia e outra”. As desvantagens incluem resolução espacial e latitude de exposição reduzida, e desafios relativos a fluxos de trabalho decorrentes da grande quantidade de informação produzida (THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 12, grifos do autor).

4 AS ESTRATÉGIAS DE PRESERVAÇÃO: OS CONSTRUTORES DA MEMÓRIA AUDIOVISUAL

Qualquer objeto propaga para a sociedade uma série de valores dos quais é o próprio representante. Eles são amostras do que os sujeitos, em seus atos concretos e simbólicos, produzem de interpretações e significados nos espaços da vivência. Na memória são formatadas, classificadas e gerenciadas informações dadas e instituídas, produzindo novas significações ou propiciando mediações nos espaços de interação. Desse modo, qualquer objeto torna-se um enunciador de discurso, podendo ser classificado como narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e é exposto (RIBEIRO, 2005).

A narração é a maneira de se contar uma história fictícia ou real por meio de contos, relatos, lendas e fragmentos, traduzidos em discursos variados que, de acordo com o ponto de vista – real ou imaginário – carregam e disseminam preceitos morais, normas, fatos, etc. Narrar é uma realização linguística mediada, que tem por finalidade comunicar a um ou mais interlocutores uma série de acontecimentos, possibilitando o acesso a um tipo de conhecimento que pode alargar o contexto em que vivem (RIBEIRO, 2005).

Segundo a cientista da informação Leila Beatriz Ribeiro (2005, p. 152), “ao desempenhar um papel de documento e/ou testemunho, a narração pode voltar-se para a reposição; colocar no presente, elementos do passado, dispondo-os na memória, que é o dispositivo e o repertório cultural”. A narrativa permite a compreensão da temporalidade no momento do estabelecimento de seu elo entre o ouvinte e a narrador. Alegoricamente, continua Ribeiro (2005), trata-se de um discurso fundador que mostrará como os objetos estão sempre carregados de um estágio de passagem para a degradação, mas, ao mesmo tempo, fará emergir um processo de afirmação identitária entre eles. Múltipla de significações, a narrativa apresenta uma capacidade de trazer para o presente a ideia nostálgica de um passado que se quer restaurar.

A narrativa faz emergir, sempre que necessário, o tempo vivenciado e a possibilidade de se vivenciar o tempo que se está narrando. Ela conserva consigo esta capacidade de unir tempos diversos, em espaços diferenciados, possibilitando àquele que ouve se espantar e refletir acerca do fato narrado: manter no tempo – qualquer tempo – a força do tempo passado (RIBEIRO, 2005, p. 165).

A autora, citando *Ciro Flamarion Cardoso*, argumenta que o narrador é o agente que engendra o processo da construção de sentidos: revelando, omitindo, dissimulando, emitindo juízos de valor, escolhendo a ordem cronológica dos acontecimentos e o tipo de discurso a se enunciar. *Ribeiro* (2005, p. 166) acrescenta que “as estratégias tanto do narrador, quanto dos suportes, das tecnologias e dos recursos utilizados pela narrativa podem abreviar, alongar, suspender, atualizar, fragmentar e mesmo multiplicar a narração, revelando-a em uma pluralidade de tempos e ações”.

Ações de sonho e de um imaginário que estabelecem vínculos construtivos entre memórias, identidades, tradições e que, vistos por um âmbito de transitoriedade, fixam-se, por exemplo, em uma imagem evocada a partir de uma lembrança e/ou acontecimento. Ilusório temporalmente, esse acontecimento se sobrepõe ao real. Nesse contexto, construção, vivência e experimentação do acontecimento narrativo se misturam (*RIBEIRO*, 2005, p. 166).

Na medida em que surgem as narrativas, com todos os significados que delas emergem, há um movimento de deslocamento entre os sujeitos que participam desse processo. Saber narrar de forma concisa é fazer com que o ouvinte assimile a narrativa à sua própria experiência, ao ponto de conseguir incorporá-la como sua. Através dela, o ouvinte é também um construtor de imagens, acolhendo o conhecimento e começando a intervir de modo a acrescentar mais narrativas. Essa intercambiação gestada entre o narrador e o ouvinte estabelece uma relação de troca de saberes que vai garantir a perpetuação das suas representações materiais (*RIBEIRO*, 2005).

Ribeiro (2005) enfatiza que o ato comunicativo é impregnado de novas possibilidades de contextualizações: frente aquilo que está sendo dito; sobre as formas de apreensão da realidade; e de acordo com a relação estabelecida entre os indivíduos envolvidos e as informações transmitidas.

O ato comunicativo, entremeado de saberes diversificados, recupera ou reinstaura vivências e experiências, e pode ser visto também como uma estratégia comunicacional cuja ação, por parte dos sujeitos, liga-se ao tempo disponível, investe no conhecimento do outro ou simplesmente numa disponibilidade no processo de mediação. Nesse sentido, compartilhar experiências possibilita aos sujeitos, não só a apropriação das experiências alheias, como vivências coletivas, como também o movimento com o outro, ultrapassando-o, muitas vezes, para que um real comunicativo seja ordenado e faça sentido (*RIBEIRO*, 2005, p. 204).

Será nesse contexto que encontramos o sujeito buscando algumas de suas marcas em objetos que darão formato a seus propósitos. *Ribeiro* (2008) exemplifica

que algumas coleções podem engendrar narrativas a partir de técnicas de exposição padronizadas, podendo fazer com que os indivíduos encontrem compensações geradas por essas formas, que a autora chamou de “assistibilidade”. Por outro lado, a “assistibilidade” da coleção pode remeter ao próprio indivíduo, conduzindo a procura – espelhada pelos objetos apropriados – de si mesmo.

A autora lembra que “relacionar coleções e imagens é investigar possibilidades contemporâneas de verificação da concretização de determinadas coleções que passam a redundar ou compor instituições e/ou lugares de memória” (RIBEIRO, 2008, p. 62). Na condição de vestígios, as coleções são a expressão material, depositária e objetivada de nossas lembranças individuais e coletivas. Elas podem abarcar tanto o imaginário quanto o simbólico, constituindo com e a partir de uma série de bens materiais.

Como espaço do triunfo do objeto, a coleção pressupõe o reordenamento do mundo exterior e do próprio tempo. Isso é feito por práticas, como o arranjo, a associação, a classificação e a manipulação de objetos, que nos auxiliam ainda a ter o domínio sobre as coisas que nos cercam. Ao atuar no nível do sagrado, o colecionismo, relação especular e subjetiva, faz com que os colecionadores, em decorrência de sua seriação, amem e sintam prazer pela posse de seus objetos, ao mesmo tempo que lhes permite amar e sentir prazer pela singularidade de cada um desses objetos, que, em síntese, remete ao próprio indivíduo. Possuir é uma realização privilegiada que se concretiza na procura, na ordem, no jogo e no agrupamento (RIBEIRO, 2008, p. 68).

A cada objeto perseguido, encontrado e adquirido, estabelecem-se novas configurações na coleção. Ao transcender sua própria existência e ultrapassar simbolicamente as coisas materiais, os deslocamentos concretos de alguns objetos de coleções, por serem ressignificados, passam a simbolizar o compartilhamento de um passado identitário em comum. “Não por acaso, ao longo da história, a dominação e/ou ordenação do tempo e das coisas a partir dos objetos colecionáveis tem referenciado novas formas classificatórias dos objetos em si, bem como institucionalizado novos lugares de memória” (RIBEIRO, 2008, p. 71).

4.1 O DOCUMENTO AUDIOVISUAL

No cinema, dependendo do ponto de vista do seu agente produtor ou receptor, os filmes, documentos e artefatos ordenam e representam narrativas coletivas ou individuais de diversas conotações culturais e econômicas. Na área da

preservação audiovisual é possível conhecê-las no livro “Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles”, escrito pelo arquivista audiovisual e fundador da Nacional Film and Sound Archive australiana, Ray Edmondson. Publicado pela UNESCO em 1998 e reeditado em 2004, o autor descreve princípios, categoriza instituições e conceitua filosofias que norteiam a prática da arquivística audiovisual.

Segundo Edmondson (2004), os arquivistas precisam garantir a autenticidade e a integridade dos materiais sob seus cuidados, que necessitam ser protegidos de danos, de censura ou de alterações intencionais. Sua seleção, proteção e acesso em nome do interesse público devem ser orientados por diretrizes objetivas e não submetidas a pressões políticas, econômicas, sociológicas ou ideológicas, como, por exemplo, noções do que seja, num determinado momento, considerado politicamente correto. “O passado é fixo. Ele não deve ser alterado” (EDMONDSON, 2004, p. 8).

O arquivista explicita a natureza do “documento audiovisual”, que possui dois componentes igualmente importantes: o conteúdo como informação e o suporte no qual esta se inscreve. E por ser muitas vezes efêmeros exigem ações de coleta e conservação constante. Também possuem uma ampla gama de termos que são utilizados para descrever seus itens físicos. Alguns desses termos estão em processo de transformação, outros são específicos de instituições ou de determinados países. Por exemplo, o próprio termo “filme fotográfico” foi originalmente usado para descrever o suporte transparente ao qual se aplicava a emulsão fotográfica. Entretanto, o significado abrange as imagens em movimento de modo geral, independentemente de seu suporte. Termos cinematográficos, gerados por analogia à película, como metragem e filmagem, também migraram para as produções televisivas, cuja captação é eletromagnética ou eletrônica.

Há muitas definições e outras tantas hipóteses a propósito desses termos que podem, em combinações variadas, abarcar (a) imagens em movimento, tanto em película quanto eletrônicas, (b) projeções de transparências acompanhadas de sons, (c) imagens em movimento e/ ou sons gravados em vários formatos, (d) rádio e televisão, (e) fotografias e gráficos fixos, (f) videogames, (g) CD-ROMs multimídias, (h) qualquer coisa projetada em uma tela, (i) todos os anteriores (EDMONDSON, 2004, p. 22).

Ray Edmondson (2004) comenta que a enumeração faz parte da ilustração da diversidade de perspectivas e que não se trata de endossar ou dar maiores detalhes sobre nenhuma delas. Entretanto, em termos práticos e filosóficos, os arquivos audiovisuais precisam de uma definição que se ajuste à realidade de seus trabalhos

e que afirme claramente o caráter das mídias audiovisuais por seu próprio valor. Sendo assim, ele vai propor a seguinte definição: documentos audiovisuais são obras que contêm imagens e/ou sons reproduzíveis, reunidos em um suporte, que, em geral exigem um dispositivo tecnológico para serem registrados, transmitidos, percebidos e compreendidos.

O conceito de “obra” remeteria ao conteúdo visual e/ou sonoro que só pode ser feito e percebido diacronicamente ao longo de uma duração de tempo, mesmo quando o usuário intervém de forma a escolher a ordem segundo a qual quer que esse conteúdo seja mostrado. “O objetivo é a comunicação desse conteúdo e não a utilização da tecnologia para outros fins” (EDMONDSON, 2004, p. 23).

Mesmo descartando a possibilidade de uma definição exata, Edmondson (2004) propõe que o “documento audiovisual” inclua qualquer registro convencional de som e imagem, imagens em movimento (sonoras ou silenciosas) e programas de radiodifusão, publicados ou inéditos, em todos os formatos, mas que exclua materiais de texto em si, independentemente do suporte utilizado (papel, microfilme, formatos digitais, gráficos ou transparências de projeção, etc.⁵⁸) e a conotação popular do termo “mídia”, que inclui jornais e também atividades de radiodifusão.

[Também] os documentos audiovisuais apresentam-se sob diversos *suportes físicos característicos* (atuais e obsoletos) cujos formatos estão profundamente enraizados na consciência coletiva. O disco de vitrola e a película perfurada constituem ícones concretos, reconhecíveis e universais, ainda que também se registrem sons e imagens sobre suportes cuja identidade visual é menos marcante, a exemplo das fitas magnéticas e dos discos rígidos de computador. Em todo caso, as tecnologias associadas a eles são representadas com a ajuda de ícones visuais fáceis de reconhecer, como o pavilhão do gramofone, o auto-falante, a bobina de filme, o projetor e o raio de luz que ilumina a tela (EDMONDSON, 2004, p. 44, grifos do autor).

O arquivista audiovisual compreende que as imagens em movimento contidas nos suportes físicos, na verdade, são percebidas em função da persistência retiniana: fenômeno provocado quando um objeto persiste na retina por uma fração de segundo após a sua percepção. Dessa forma, os fotogramas projetados numa cadência superior a 16 fps associam-se na retina de modo ininterrupto, misturando os fotogramas anteriores com os seguintes, provocando a ilusão de movimento. Da mesma forma, o som é produto de uma série de perturbações do ar que nossos

⁵⁸ Para Ray Edmondson (2004) a distinção é mais conceitual do que técnica, embora em grande medida também exista uma diferença tecnológica.

órgãos auditivos percebem e que interpretam como música, fala ou ruído (EDMONDSON, 2004).

Enquanto fenômeno óptico e acústico percebido pelos canais *subjetivos* dos olhos e dos ouvidos de uma pessoa, o documento audiovisual compartilha alguns traços com os documentos visuais estáticos – como a fotografia e a pintura – mas difere radicalmente dos documentos de base textual, cuja transmissão repousa sobre um código interpretado pelo intelecto. A percepção dos documentos audiovisuais exige a intermediação de dispositivos tecnológicos entre o suporte e o espectador/auditor. Não se pode ouvir um disco ou uma fita observando-os, nem assistir um filme apalpando-o ou o desenrolando (EDMONDSON, 2004, p. 44).

Quanto às características fotoquímicas, Ray Edmondson (2004) retoma a ideia da vulnerabilidade dos suportes audiovisuais a índices de temperaturas e de umidade inadequados. “Alguns possuem duração de vida limitada a [sic] algumas décadas ou ainda menos, enquanto a experiência demonstra que outros são surpreendentemente resistentes” (EDMONDSON, 2004, p. 45).

A *tecnologia* de registro e de leitura é, em muitos sentidos, ainda mais vulnerável do que os suportes. A rapidez com que as tecnologias caem em desuso caracteriza o campo do audiovisual. Os formatos mudam sem parar e, ainda que se conservem em boas condições, os suportes podem sobreviver à existência industrial da tecnologia de reprodução da qual depende o acesso a eles. Todos os arquivos enfrentam o problema da manutenção de tecnologias obsoletas, descontinuadas pelas indústrias audiovisuais [...] A sobrevivência dos suportes audiovisuais corre perigos *aleatórios* superiores aos que correm outros suportes mais antigos. A indústria que os cria nem sempre é sensível aos valores e à dimensão prática da conservação. Nem sempre existem muitas cópias de um mesmo material. Enormes quantidades de filmes foram recicladas e suportes de gravação em laca utilizados na pavimentação de rodovias. Os suportes magnéticos (fitas de áudio, vídeo, disquetes) são de fácil reutilização e a sobrevivência de um programa pode estar constantemente ameaçada por motivos práticos e econômicos (EDMONDSON, 2004, p. 45, grifos do autor).

4.2 NARRATIVAS DE APROPRIAÇÃO

A definição⁵⁹ de Ray Edmondson do que seria um “documento audiovisual” não desassocia de maneira nenhuma o conteúdo de seu suporte. Reforça que o patrimônio audiovisual é tudo o que se refere a gravações e reproduções de

⁵⁹ “Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles”, além de ser publicada pela UNESCO, teve consultoria editorial dos membros do Internacional Reference Group formado por diversos curadores e arquivistas audiovisuais como Sam Kula, Paolo Cherchi Usai, Roger Smither, David Francis e outros. No prefácio, Ray afirma que foi beneficiado com os comentários deles: “Enquanto todas estas pessoas deram as suas contribuições com base nas suas capacidades pessoais, sua experiência refletia os pontos de vista de todas as principais associações profissionais no campo dos arquivos audiovisuais” (EDMONDSON, 2004, p. vi).

imagens em movimento. E ao afirmar que o passado é fixo, parte da premissa que esse documento pode ser tratado em qualquer dimensão temporal. Edmondson busca eliminar qualquer oscilação de sentido do que seja este passado. A preservação seria meramente material e, se falha em alguns momentos, é devido à sua perda pela deterioração bioquímica ou à ausência de sua tecnologia de base.

Graham L. Eng-Wilmot (2008), mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologia na Georgetown University, afirma que para melhor compreender a tradição de arquivamento de filmes é útil voltar ao seu passado, pois mesmo com a fundação das primeiras cinematecas e arquivos, datadas na década de 1930, essa área tem sofrido um fluxo quase constante de questões sobre como preservar o cinema.

Como alternativa, arquivistas, historiadores e amantes do cinema com conhecimento limitado, em um punhado de instituições com missões diferentes, assumiu a tarefa monumental de salvar todo e qualquer material que poderiam ter em suas mãos. Ao longo do século XX essas tentativas de arquivamento para guardar e preservar tudo o que é possível, evoluíram. Apesar de em muitos casos arquivos tradicionais instituírem processos de seleção, esses critérios foram e ainda são muito dependente de forças econômicas, especialmente aquelas da indústria cinematográfica (ENG-WILMOT, 2008, p. 8, tradução nossa⁶⁰).

A ideia de salvaguardar materiais cinematográficos aparece quando as projeções eram meras atrações de feiras e não havia nenhuma racionalização industrial. O pioneiro Boleslaw Matuszewski, cinegrafista do czar russo, defendia o depósito oficial das coleções junto à Biblioteca Nacional. Para ele

a prova cinematográfica, onde uma cena se compõe de mil quadros, e que, repassada entre um foco luminoso e uma tela branca, faz se apresentarem e andarem os mortos e os ausentes, essa simples fita de celulóide impresso constitui não somente um documento histórico, mas uma parcela da história, e de história que não desapareceu, que não precisa de um gênio para a ressuscitar (MATUSZEWSKI, 2001).

A experiência cinema perpetuaria a vivência do presente, mesmo décadas depois, tornando-se “um método agradável para o estudo do passado; ou, mais ainda, uma vez que ela trará a visão direta, ela suprimirá, ao menos para certos pontos que têm sua importância, a necessidade de investigação e de estudo” (MATUSZEWSKI, 2001).

⁶⁰ “Instead, a smattering of archivists, historians and film lovers at a handful of institutions with varying missions undertook the monumental task of saving any and all materials they could get their hands on. Throughout the 20th century these archival attempts to store and preserve as much as possible have evolved. Although in many cases traditional archives instituted processes for selection, these criteria were and still are very much dependent on economic forces, especially those from the commercial movie industry.”

Por mais que Raymond Borde (1991) chame as ideias de Matuszewski de prematuras, o crítico francês reconhece que a ideia do filme como evidência de algo estará na justificativa das várias coleções e projetos para arquivos que aparecerão ao longo dos anos. “Será necessária a morte definitiva do cinema mudo para que alguns espíritos comecem a ficar inquietos e as coisas desenvolvam” (BORDE, 1991, p. 47, tradução nossa⁶¹). A primeira cinemateca, o Svenka Filmsamfundet, foi fundada em 31 de outubro de 1933 em Estocolmo (Suécia). Ganhou esse título pois, pela primeira vez no mundo, uma instituição adota o objetivo de salvaguardar o cinema como tal (BORDE, 1991).

Uma das primeiras defensoras dos arquivos cinematográficos foi Iris Barry, fundadora e curadora da cinemateca do Museu de Arte Moderna [Nova York, EUA]. Em seu artigo, “The Film Library and How It Grew” [1969], ela descreve o sentimento do contexto cultural da década de 1930 e fornece um argumento para preservar filmes antigos: “Foi, penso eu, o advento do cinema falado e – pelo tempo – de sua prevalência que nos fez perceber lentamente o que faltava ou o que havia se perdido... Deveríamos nunca mais sentir o mesmo prazer que *Intolerance*, *Moana*, ou *Greed* nos deu em sua combinação de silêncio eloquente, excitação visual, e alucinante trilha sonora ‘real’ tocada por orquestras ‘reais’ nas salas de cinema que a impulsionaram para cima e com eles nos colocou em êxtase? Sem dúvida, mas fomos mobilizados por um tipo de experiência diferente... Como os filmes poderiam se tornar algo sério se era para ser tão efêmero tão carente de orgulho de ancestralidade ou de tradição?” (ENG-WILMOT, 2008, p. 13-14, grifos do autor, tradução nossa⁶²).

O argumento de Iris Barry explicita o medo de perder até os vestígios de uma experiência tão nostálgica. Porém, ele é intrínseco na justificativa de que o cinema não é apenas um documento, mas também uma cultura. O desafio era quais elementos a representariam, como também o obstáculo de convencer a sociedade em geral da sua importância estética (ENG-WILMOT, 2008).

Foi uma tarefa extremamente árdua tenta convencer a maioria dos intelectuais que o cinema é um fenômeno estético com a sua própria dignidade, merecedor de ser falado e escrito com o mesmo respeito dado a

⁶¹ “Será necesaria la muerte definitiva del cine mudo para que algunos espíritus empiecen a inquietarse y las cosas evolucionen.”

⁶² “One of the earliest advocates for film archives was Iris Barry, a founder and curator of the Museum of Modern Art Film Library. In her article, “The Film Library and How It Grew,” she describes a sense of the cultural context in the 1930s and provides an argument for preserving older films: It was, I think, the advent of the talkies and – by that time – their prevalence which had slowly made us realize what we had lacked or had lost. . . . Should we never again experience the same pleasure that *Intolerance*, *Moana*, or *Greed* had given with their combination of eloquent silence, visual excitement, and that hallucinatory ‘real’ music from “real” orchestras in the movie theaters which buoyed them up and drifted us with them into bliss? No question but that had furnished an experience different in kind. . . . how could movies be taken seriously if they were to remain so ephemeral, so lacking in pride of ancestry or of tradition?”

uma peça de teatro, pintura, uma estrutura arquitetônica ou trabalho musical (USAI, 1994 apud ENG-WILMOT, 2008, p. 17, tradução nossa⁶³).

Ernest Lindgren, diretor da Nacional Film Archive, entre os anos de 1934 e 1973, foi o primeiro arquivista a se preocupar com questões metodológicas. “Um teórico à inglesa, imbuído de pragmatismos e preocupado com conceitos operativos” (BORDE, 1991, p. 58, tradução nossa⁶⁴). Pioneiro em diferenciar os positivos entre cópias de conservação e cópias de projeção, Lindgren cercou-se de especialistas em química e física para estudar a degradação da película e descobrir a melhor forma de combatê-la. Criou rotinas de descrição técnica e catalogação de conteúdos; descreveu a tecnologia dominante e a técnica cinematográfica como ofício, habilidade, num sugestivo livro, “The Art of Film”, publicado pela primeira vez em 1948 (ENG-WILMOT, 2008).

Paolo Cherchi Usai, atual curador da George Eastman House (EUA), argumenta que os arquivistas foram limitados quanto às suas opções sobre o que coletar e para entender por que tão poucos filmes foram preservados, deve-se olhar para o contexto social de cada época, para depois concluir que a última palavra nunca esteve nas mãos dos arquivistas, embora a decisão do que preservar sempre estivesse a mercê da indústria cinematográfica. E sob este julgo, Usai (2001 apud ENG-WILMOT, 2008, p.106, tradução nossa⁶⁵) pondera que o “cinema é arte da destruição das imagens em movimento” e na tarefa de salvaguardar ruínas, a preservação audiovisual é a arte de lidar com suas consequências (ENG-WILMOT, 2008).

4.3 SOBREVIVÊNCIA E ACESSO

A criação de programas de reprodução empreendidos ao longo das últimas décadas teve como motivações o fato dos suportes sofrerem inevitável degradação e a irresistível mudança dos formatos. Seus objetivos seriam: a transferência do conteúdo dos filmes em nitrato para suportes em acetato ou em poliéster; a copiagem do conteúdo sonoro de discos ou cassetes deteriorados para suportes

⁶³ “It was an extremely arduous task to try to persuade most intellectuals that cinema is an aesthetic phenomenon with its own dignity, worthy of being spoken and written about with the same respect given to a play, painting, an architectural structure or musical work.”

⁶⁴ “Un teórico a la inglesa, imbuído de pragmatismo y preocupado por conceptos operativos.”

⁶⁵ “Cinema is the art of moving image destruction.”

analógicos ou digitais; e a migração ou transferência de dados de suportes obsoletos para suportes mais recentes, mesmo que os anteriores estejam em bom estado. Entretanto, pelo fato de existir uma defasagem considerável entre o tempo de conservação de um suporte e a duração da vida útil da tecnologia a ele associada, o arquivista audiovisual Ray Edmondson (2004), alerta que a solução da migração, além de não ser simples, acaba gerando problemas complexos.

Segundo o autor, as decisões a cerca dessa questão estão fundadas em pouco conhecimento, porque na prática, o processo de migração gera alguma perda e degradação da informação sonora e visual, além de uma modificação da experiência de percepção auditiva e óptica. Os arquivos cinematográficos tentaram resolver esses problemas de diferentes maneiras, seja armazenando o seu acervo em condições apropriadas, seja gerenciando suas coleções de forma a aumentar a duração de vida dos materiais e adiar sua copiagem; ou, ainda, procurando manter em funcionamento tecnologias obsoletas e modos de operação técnicos adequados, o que permitiu estender o acesso aos materiais e reescalonar os programas de migração. Tais medidas de conservação produziram experiência e conhecimento para os arquivos, o que levou a mudanças de estratégias.

Os desafios que estão postos para os arquivos audiovisuais são de grande complexidade, no sentido que devem assegurar a viabilidade física dos acervos e, ao mesmo tempo, preservar a tecnologia e as atribuições técnicas antigas ou obsoletas que possibilitam garantir não só o acesso a eles mas também a sua manutenção. Faz-se o apelo à modernização de transferir o acervo para suportes digitalizados; no entanto, “a transferência repetida da maior parte dos documentos é não apenas materialmente impossível, mas não tem, no plano econômico, o sentido que tem sua conservação” (EDMONDSON, 2004, p. 46).

Muitas vezes essas mudanças não são necessárias, nem significam que essas tecnologias serão as melhores. No final, prevalecem as regras e interesses comerciais, limitando a função dos arquivos e dos arquivistas à sua adaptação. Eles não representam um grupo suficientemente importante para pesar nos programas de desenvolvimento das indústrias audiovisuais. A consequência é uma forte pressão, tanto no âmbito do planejamento quanto da formação profissional (EDMONDSON, 2004).

Ray Edmondson (2004) entende que a crescente facilidade de copiar ou transferir um conteúdo para um novo suporte faz com que se diminua o grau de importância da relação entre eles. Sinaliza que a mudança de formato implica necessariamente mudança de conteúdo, ou seja, a perda de qualidade da imagem ou do som equivale por definição a uma mudança de conteúdo. “A transferência do conteúdo de um suporte para outro com fins de preservação ou acesso pode ser necessária ou prática, mas a operação envolve riscos de perda de informação e de significados contextuais da maior importância” (EDMONDSON, 2004, p. 47).

O arquivista australiano argumenta que a eliminação de suportes e embalagens originais após a transferência de seu conteúdo está diretamente relacionada às restrições de ordem prática a que estão submetidos os arquivos e à ausência de curadores experientes, “o que poderá acarretar a perda de informações importantíssimas relativas, sobretudo, à origem dos documentos” (EDMONDSON, 2004, p. 48).

Edmondson (2004, p. 49, grifos do autor) enfatiza que “o conteúdo é literalmente *determinado* pelo suporte e pelo contexto”. Ele cita exemplos: os criadores de páginas da Internet, que exploram as possibilidades e os limites do suporte digital; as canções populares que duram três a quatro minutos porque herdaram a duração dos cilindros Edison e dos discos em 78 rotações; os cinejornais sonoros, que não ultrapassavam duração de 12 minutos porque essa era a duração máxima de uma película padrão em 35 mm; o conteúdo de algumas gravações sonoras, que era determinado pelo caráter material do disco com um furo central; etc.

Algumas películas originais possuem códigos na borda relativos a datas, assim como informações descritivas podem estar anotadas na embalagem original de um cassete ou em etiquetas coladas nas bobinas. “A ignorância pode ter consequências graves e embaraçosas” alerta Ray Edmondson (2004, p. 49).

Conta-se a história apócrifa de um acadêmico que escreveu um ensaio erudito no qual apresentava uma teoria sobre mensagens subliminares escritas por Serguei Eisenstein e inseridas em “Bronenosets Potyomkin” (1925). A tese baseava-se em um postulado errôneo. O pesquisador não se dera conta de que na realidade essas mensagens eram anotações curtas em fotogramas brancos e continham instruções ao laboratório de cópia sobre as viragens desejadas pelo diretor. Se soubesse alguma coisa sobre a origem da cópia ou do vídeo que utilizara e sobre os métodos de trabalho dos laboratórios na década de 1920, ele não teria cometido esse erro. Mas a distância que o separava da materialidade do suporte original levou-o a interpretar incorretamente o que via (EDMONDSON, 2004, p. 49).

O fato de desconsiderar as possíveis deficiências geradas na copiagem, como por exemplo, velocidade incorreta, fora de seu contexto e nitidez da imagem original, faz com que se perpetue o senso comum sobre as características peculiares aos ditos “filmes antigos”: aparência granulada e esmaecida, rapidez com que as pessoas andam e riscos de projeção. “A manipulação do conteúdo quando do processo de copiagem também pode modificar a natureza intrínseca da obra – a melhoria do som, a colorização das imagens em branco e preto são exemplos disso”. (EDMONDSON, 2004, p. 47).

Para Edmondson (2004), como qualquer objeto, os suportes audiovisuais, quando ultrapassam seu *status* de utilitário, são considerados artefatos, e as qualidades próprias e inerentes de um objeto não podem ser transferidas para um novo suporte, pois ele não será capaz de comportar equivalências com o objeto original. O autor lembra dos filmes da primeira metade do século XX, que tinham particularidades visuais – nas emulsões com altos percentuais de prata, tingimentos e alterações bruscas introduzidas por substâncias químicas – que só podiam ser devidamente apreciadas com a projeção de cópias originais. “Os discos de gramofone feitos em laca ou vinil, e seus invólucros, são objetos agradáveis ao toque, concebidos para ser olhados, além de escutados” (EDMONDSON, 2004, p. 47). A origem de uma película e as técnicas usadas na sua produção – envolvendo o processo de montagem e o processamento químico – só podem ser apreendidas quando examinamos o suporte original.

Poderíamos dizer que os suportes magnéticos, como os cassetes de áudio e vídeo e os disquetes, têm menos valor enquanto artefatos do que os cilindros de fonógrafo, os discos ou os filmes. Talvez isso seja certo na medida em que eles não podem ser “lidos” diretamente, mas trata-se de uma diferença apenas de grau. Os suportes magnéticos têm valor material porque são representativos de um formato. Como foram concebidos para consumo, possuem também valor visual e material como artefatos, da mesma forma que seus antecessores. No caso de arquivos de sons e imagens baixados da Internet, existe a mesma dicotomia suporte/contéudo. O suporte é o disco rígido ou o disquete; o conteúdo, o que vemos e/ou ouvimos, é mediado por um programa de computador e depende das características da máquina que utilizamos. A constante evolução dos programas e dos equipamentos poderá modificar sensível ou radicalmente o conteúdo audiovisual que percebemos (EDMONDSON, 2004, p. 48).

O autor continua argumentando sobre a relevância do contexto no que diz respeito à produção das obras audiovisuais, que possuem tempo, época e lugar

concreto. Entender a história do cinema é associar, articular e valorizar os suportes e conteúdos às tecnologias originais em sua época.

Naturalmente, às vezes é difícil, ou pouco prático, recriar o contexto original de apresentação, entre outras coisas porque a vida de uma pessoa do século XXI é muito diferente da vida de há cem ou cinquenta anos atrás. Apesar dessa dificuldade, é importante contextualizar a apresentação de uma obra, por exemplo, através de explicações que preparem e eduquem o público. [...] A disponibilidade de tecnologia original é elemento essencial na recriação do contexto, circunstância que a longo prazo coloca sérios problemas para os arquivos. Quando os aparelhos de leitura ficam obsoletos, sua manutenção torna-se cada vez mais difícil, pois o fornecimento de peças de reposição diminui e acaba desaparecendo. Para manter os equipamentos em funcionamento, os arquivos devem recorrer a expedientes e, por exemplo, “canibalizar” peças de máquinas inutilizadas ou achar formas de fabricarem eles próprios às peças de reposição. Essa estratégia permite ganhar tempo, mas tem limites. As tecnologias dos projetores de filmes e dos reprodutores mecânico-acústicos de discos são relativamente simples e podem ser mantidas quase indefinidamente. A situação é diferente no caso da tecnologia eletrônica, que depende da existência de infraestruturas industriais sofisticadas. A fabricação de cabeças de gravação e reprodução de áudio e vídeo ou de unidades laser para leitores de CD, por exemplo, ultrapassa a atual capacidade dos arquivos audiovisuais (EDMONDSON, 2004, p. 48).

Ray Edmondson (2004) acredita que os registros dos saberes necessários para fazer as tecnologias obsoletas funcionando ajudariam a mantê-las acessíveis por muito mais tempo. Ao deixarem de ser necessárias na indústria, essas competências tornam-se pouco compreensíveis a qualquer um e passam para o âmbito de estudiosos entusiastas. Segundo o autor, alguns arquivos cultivam esses saberes internamente, mantendo contato com particulares especialistas de seu círculo de conhecimento. Um número reduzido, mas crescente de prestadores de serviços especializados, consegue manter equipamentos e técnicas correspondentes para realizar trabalhos de copiagem e restauração de suportes, sobretudo os que dispõem de uma infraestrutura.

O autor supõe que, mesmo se as indústrias parassem de produzir suportes fotossensíveis e se voltassem inteiramente para o digital, os arquivos gerenciariam acervos compostos de materiais em todos os formatos, bem como as tecnologias e saberes a eles associados. Os problemas de gestão tornar-se-iam mais complexos e exigiriam maior atenção aos acervos, enquanto artefatos, e à dimensão museológica de trabalho arquivístico. “Escutar registros sonoros em aparelhos originais ou assistir filmes silenciosos com um fundo musical apropriado é experiência que os arquivos e as organizações afins são atualmente quase os únicos a poder propiciar” (EDMONDSON, 2004, p. 50).

As dificuldades inerentes à integridade contextual não nos devem fazer esquecer o contraste com a realidade. As obras audiovisuais apresentadas em contextos modernos com frequência dizem coisas novas. Comparemos filmes como “O Mágico de Oz” e “Los Olvidados” com as obras de Shakespeare. Aqueles e estas são vistos hoje em contextos muito diferentes dos que foram destinados ou imaginados por seus criadores. O público moderno os aceita como são, independentemente de considerações de ordem contextual. Nesse sentido, criam um novo contexto que lhes é próprio e veiculam provavelmente novas mensagens para o público contemporâneo (EDMONDSON, 2004, p. 49).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escolhermos nos concentrar sobre o que significariam as “ondas de destruição”, alegoria comumente usada com o intuito de sensibilizar o leitor ou a plateia, intuímos que suas características não poderiam ser apenas observadas sob o julgo histórico ou algo próprio à preservação audiovisual. Elas são narradas sempre que a pessoa que as conta quer propositalmente afetar seu ouvinte com uma ameaça de perda irreparável. Logo, entendemos que há, engendradas, questões que podem ser analisadas sob o prisma também da antropologia, da comunicação e da sociologia. E como envolve lembranças individuais e coletivas, vivenciadas ou imaginadas, evocando e articulando valores, a teoria da memória social nos foi útil para conjugar tão diferentes disciplinas.

Quando interpretamos os valores intrínsecos nas ações preservacionistas de coleta, conservação, restauração e exposição, percebemos a dimensão transdisciplinar dessa área. No Brasil esta constatação aconteceu gradualmente, sufocada pela constante falta de recursos financeiros para procedimentos básicos. Os persistentes pedidos de ajuda para infraestruturas dos depósitos e para a contratação de mão-de-obra afetam nossos melhores arquivistas. Ao passar dos anos a situação econômica não melhorou, mesmo com a inauguração do primeiro e único depósito corretamente climatizado na Cinemateca Brasileira⁶⁶, mas a aproximação com as universidades transformaram percepções empíricas em temas de pesquisas.

Com profusão de interesses diferenciados nas práticas elementares da preservação e a busca pelos seus conceitos fundadores, as produções bibliográficas estrangeiras ganham destaque como referências nas pesquisas. Resgatando a citação de Carlos Lemos (1987), que a industrialização e sua produção em série uniformizaram os variados patrimônios culturais, podemos estendê-la também aos saberes produzidos por eles, que acabam sendo bastante equivalentes.

Nossa dissertação iniciou seu escopo de investigação com a palestra de Alfonso del Amo García (2006c) para a abertura do Congresso da Federação Internacional de Arquivos de Televisão, intitulada “Crisis de Conservación. Oleadas de Destrucción”. Mas não era a primeira vez que tínhamos acesso ao tema: em

⁶⁶ Órgão federal exclusivo para preservação audiovisual.

2001, Hernani Heffner, no texto de abertura do dossiê sobre preservação audiovisual da revista eletrônica *Contracampo*, também descrevia as quatro ondas de destruição. Em ambos os casos, o propósito foi o mesmo: iniciar a discussão sobre preservação a partir do seu motivo primeiro de salvar o cinema de sua natureza tangível e intangível extremamente frágil. Ao longo da exploração dos textos, descobrimos que a palestra de Alfonso del Amo baseou-se em dois autores: o crítico francês Raymond Borde e o arquivista australiano Ray Edmondson.

É de Raymond Borde (1991) a expressão “ondas de destruição”. No capítulo “Historia de las Destrucciones”, do livro “Los Archivos Cinematográficos”, ele pinça os momentos de substituições tecnológicas no cinema que provocaram a perda de interesse comercial para algumas obras cinematográficas. Na primeira “onda de destruição”, filmes curtos, sem conflitos psicológicos, sem padrão de formato ou propriedade criativa não tiveram espaço no grande espetáculo moderno, com suas significações sociais e estéticas. Seu destino foi a reciclagem da sua celulose na fabricação de piaçava de vassoura ou na reobtenção da prata contida na sua emulsão.

Na segunda onda, as obras-primas do cinema mudo foram negligenciadas por não terem suas trilhas sonoras impressas junto aos seus fotogramas. O correto sincronismo labial prometia ser o novo fôlego do espetáculo comercial do cinema. A terceira onda abriu um precedente perigoso: a separação do suporte do seu conteúdo. A agressiva degradação bioquímica que diminuía a resistência térmica do inflamável nitrato de celulose impulsionou a busca por substitutos mais resistentes e a desvalorização do material como componente importante para o documento audiovisual.

A quarta onda de destruição era apenas uma promessa no livro de Raymond Borde (1991). Dez anos depois, distancia cada vez mais os patrimônios tangíveis dos intangíveis, alimentando os mercados com informações atemporais. Preocupa mais do que ademais, pois ameaça a “experiência cinema”, ou, pelo menos, a cultura material dos primeiros 100 anos do audiovisual como um todo. No início e no fim do capítulo, Borde (1991) revela seu propósito em tão extensa e alarmista descrição: a prática cotidiana de descarte é inseparável da noção de arquivo cinematográfico.

Uma das hipóteses apresentadas na tese de Graham L. Eng-Wilmot (2008) é que a ordenação do cinema pode ser identificada pelas coleções das cinematecas nas narrativas de seus arquivistas. Para o pioneiro Boleslaw Matuszewski a meta era coletar para não perder. Ele previa que as imagens em movimento seriam uma nova fonte histórica e tornou-se defensor do seu armazenamento. O cinegrafista polonês não ampliou sua proposta para equipamentos ou imóveis, porque em 1898 nem os irmãos Lumière poderiam prever a expansão do cinema. Trinta anos depois, a fundação das primeiras cinematecas é alimentada pelo desejo de preservar um modo de vida com seus princípios e filosofias que elegeram o cinema silencioso como o seu representante legítimo. Ernest Lindgren, diretor do Nacional Film Archive inglês, mostrou que o complexo ofício de realizar filmes valida seu estatuto artístico. Porém, o patrimônio audiovisual está ligado ao mercado. Será ele também que fará a seleção de quais coisas sobreviverão, legando ao arquivista contemporâneo a administrar perdas, como sentenciou Paolo Cherchi Usai, o atual curador da George Eastman House.

A evocação do passado é sempre imperfeita, uma vez que ele não pode ser reconstruído no presente. Os acervos de modo geral são vestígios e, se ainda interessam, é porque permitem encontrar algo do original que se perdeu, como sustenta Krzysztof Pomain (2000). A ameaça de que um saber não poderá mais ser reevocado, transmitido por qualquer forma de linguagem produzida dentro das relações sociais, implica tomar atitudes preservacionistas, valorizando o que está em perigo (CHAGAS, 2009; FENTRESS; WICKHAM, 1994).

A cultura material introduz o coletivo e o cotidiano nas ciências humanas; explica os diversos estágios de desenvolvimento dos meios de trabalho, dos objetos, da vivência adquirida no processo de produção e utilização dos objetos destinados ao consumo (BUCAILLE; PEREZ, 1989). M. Douglas (1987) afirma que o que conta não são as coisas físicas propriamente ditas, mas a ideia delas e seu lugar nas relações sociais. Ulpiano Meneses (1998) completa que serão essas informações que vão traçar e explicar as biografias dos objetos e seu contexto histórico.

Essas afirmações apontam uma resposta à provocação colocada por Alfonso del Amo (2006c): se somos realmente fiéis à concepção estética dos filmes, uma vez que ao trocar sua tecnologia também se altera a apreciação da mesma. Ray Edmondson (2004) é enfático ao afirmar que não separa o conteúdo do seu suporte.

Segundo o autor, a transferência do conteúdo de um suporte para outro pode até ser necessária para fins de preservação ou acesso, mas também envolve perdas de informações contextuais relevantes. A qualidade inerente do material não pode ser transferida para um novo suporte, ele não será capaz de comportar equivalências com o original.

Segundo Ray Edmondson (2004), a disponibilidade de tecnologia original é elemento essencial na recriação do contexto. A própria percepção das obras audiovisuais exige a intermediação de aparelhos entre o suporte e o usuário, independentemente do seu sistema ser fotoquímico, eletromagnético ou eletrônico. Não se pode assistir a um filme apalpando-o ou desenrolando-o. A preservação seria apenas material; qualquer falha eventual devia-se à perda pela deterioração bioquímica ou à falta de uma tecnologia de base.

Para o arquivista, o patrimônio audiovisual é tudo o que é referente a gravações e reproduções de imagens em movimento: sons gravados, produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas etc; objetos, materiais, trabalhos e elementos imateriais relacionados a documentos audiovisuais, considerados do ponto de vista técnico, industrial, cultural, histórico ou qualquer outro; incluem-se também materiais relacionados aos filmes, indústrias de radiodifusão e de gravação de sons, como publicações, roteiros, fotografias, cartazes, material de publicidade, manuscritos e artefatos como equipamentos técnicos ou figurinos; bem como conceitos, como a perpetuação de procedimentos e ambientes em vias de desaparecimento, associados à reprodução e à apresentação desses documentos e materiais não bibliográficos ou gráficos, como fotografias, mapas, manuscritos, transparências e outros trabalhos visuais, selecionados por seu próprio valor.

Tecnologias não reprodutíveis comprometem e interrompem o contato do sujeito com o objeto, levando a uma mediação que falseia a sua verdadeira natureza. Além disso, esta tecnologia não é um fim em si mesmo, ou, dito de outra forma, não é o objeto enquanto tal, pois o audiovisual se realiza como uma experiência, dificilmente reproduzível em sua especificidade se não se conta com a tecnologia específica da experiência original. Conceitua-se artefato como o conjunto significativo de saberes, técnicas e aparelhos que permitem e constituem essa “experiência audiovisual”. O desafio da preservação audiovisual é como viabilizar

uma apropriação social de tão extenso patrimônio. Seria a história do cinema, do ponto de vista da sua produção, tão relevante como as filmografias nacionais ou de corrente artísticas? O cinema é efêmero não por uma característica particular, mas porque é uma expressão artística econômica e culturalmente vinculada à modernidade e seus desdobramentos. As alegorias das “ondas de destruição” fazem supor que nunca existirá um formato definitivo, ainda que atualmente não possamos imaginá-lo.

REFERÊNCIAS

- ALIANÇA RUSSA-BRASILEIRA DE ENSINO SUPERIOR. VGIK Cinema. **Aliança russa ensino superior**: universidade: Moscou. São Paulo, c2005-2010. Disponível em:
<http://www.aliancarussa.com/index.php?option=com_content&view=article&id=63&Itemid=92>. Acesso em: 8 mai. 2011.
- AMO GARCÍA, Alfonso del. [1ª conferência, 11 de outubro de 2006]. In: Seguimiento de los Procesos de Tratamiento Documental de los Fondos de la Filmoteca Española, 2006, Madrid. [**Anotações nossas**]. Madrid: Filmoteca Española, 2006b.
- _____. Archivos en tiempos de cambio. 62º. Congresso de la FIAF, São Paulo, 24 y 25 de abril de 2006. **Journal of Film Preservation**, Bruxelles, n. 71, p. 16-20, jul. 2006a.
- _____. **Clasificar para preservar**. Ciudad de México: Cineteca Nacional de México; Madrid: Filmoteca Española, 2006d.
- _____. Crisis de conservación. Oleadas de destrucción. In: FIAT/ IFTA WORLD CONFERENCE, 2006, Madrid. [**Apresentação**]. Madrid: Federação Internacional de Arquivos de Televisão, 2006c. Disponível em:
<http://archivesatrisk.org/restricted/madrid_2006/samedi_28/28oct_16_Amo.ppt>. Acesso em: 12 jun. 2008.
- ANI-MATO J-E NYSTROM. **Camera movements**, c1999. Disponível em:
<<http://www.sci.fi/~animato/movements/movements.html>>. Acesso em: 4 jul. 2011.
- APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: _____. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 15-88.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2 ed. Campinas: Papirus, 2006.
- BARBUTO, Adriano Soriano. **As câmeras cinematográficas nos anos 1950/ 1960 e o cinema brasileiro**. São Carlos: Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.
- BARTHES, Roland. Semântica do objeto. In: _____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 205-218.
- BELL & HOWELL COMPANY. **Standard Continuous Film Printers**. Chicago: Standard Bell & Howell Company Cinemachinery, [191-].
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 165-196.

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 222-234.

BEZERRA, Laura. A UNESCO e a preservação do patrimônio audiovisual. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador. **Trabalho apresentado...** Salvador: Faculdade de Comunicação (UFBA), 2009.

BORDE, Raymond. **Los archivos cinematográficos**. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

_____. The fragile art of film. **The UNESCO Courier**, n. 8, p. 4-6, ago. 1984.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. Resolução n. 10, de 27 de junho de 2006. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação de Cinema e Audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 7 jul. 2006. Seção 1, p. 29-30.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de comunicação e de informação. **Revista da FAMECOS**, n. 24, Porto Alegre, junho de 2004.

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. In: GIL, Fernando (Coord.). **Enciclopédia Einaudi**: homo-domesticação, cultura material. v. 16. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. p. 11-47.

CALIL, Carlos Augusto et. al. **Cinemateca imaginária**: cinema & memória. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

CANELAS, Carlos. Os fundamentos históricos e teóricos da montagem cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 55-88.

CANIZAL, Eduardo Penuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 143-155.

CASTRO, Natalia de. **Día Mundial del Patrimonio Audiovisual**. Mensagem recebida da lista ABPA. Disponível em: <lista-da-abpa@googlegroups.com>. Acesso em: 26 out. 2011.

_____. Personal. **Na Filmoteca**, jan. 2011. Disponível em: <<http://nafilmoteca.blogspot.com/2011/01/personal.html>>. Acesso em: 13 fev. 2011.

CHAGAS, Mário. Memória política e política de memória. In: ABREU, Regina; _____ (Org.) **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009b. p. 136-169.

_____. O pai de “Macunaíma” e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; _____ (Org.) **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009a. p. 97-111.

CINEARTE, Rio de Janeiro, ano IV, n. 154, não paginado, fev. 1929.

COELHO, Fernanda. **Manual de manuseio de películas cinematográficas**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001.

_____. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais**: um estudo de caso. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CONTRACAMPO: Revista de Cinema, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>>. Acesso em: 3 abr. 2009.

CO-ORDINATING COUNCIL OF AUDIOVISUAL ARCHIVES ASSOCIATIONS. Heritage List. **World Day for Audiovisual Heritage 2011**: Audiovisual Heritage – See, Hear and Learn!, 27 out. 2011. Disponível em: <<http://www.pia.gov.ph/wdavh2011/?m=1>>. Acesso em: 28 dez. 2011.

COSTA, Fernando Morais da. A inserção do som no cinema. **Audiolist.org**, jun. 2006. Disponível em: <<http://audiolist.org/forum/kb.php?mode=article&k=82>>. Acesso em: 9 jan. 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 17-52.

CRUZ, Anamaria da Costa; MENDES, Maria Tereza Reis. **Estrutura e apresentação de projetos e trabalhos acadêmicos, dissertações e teses (NBR 14724/ 2005 e 15287/ 2006)**. Rio de Janeiro: Interciência; Niterói: Intertexto, 2007.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**: história, teoria e prática. 2 reimpr. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DOUGLAS, M. Cultura material (*Material Culture*). In: SILVA, Benedicto (Coord.). **Dicionário de ciências sociais**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987. p. 294.

EDMONDSON, Ray. **Audiovisual archiving**: philosophy and principles. Tradução: Carlos Roberto de Souza [No prelo]. Paris: UNESCO, 2004.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Geneva mechanism**, c2011. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/229059/Geneva-mechanism>>. Acesso em: 4 jul. 2011.

ENG-WILMOT, Graham L. **The decay of memory and matter**: material transformation in the new artistic archive. Washington DC: Dissertação (Master of Arts in Communication, Culture & Technology) – Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University, Washington DC, 2008.

ESPAÑA. Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Agencia Estatal de Meteorología. Valores climatológicos normales. Madrid. **El clima: datos climatológicos: valores normales**. Madrid, [2011?]. Disponível em: <<http://www.aemet.es/es/m:g/elclima/datosclimatologicos/valoresclimatologicos?l=3195&k=mad>>. Acesso em: 13 fev. 2011.

ESPERANÇA, Eduardo Jorge. **Para uma ontologia do arquivo de imagens em movimento**. Lisboa: Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, Lisboa, 1988.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social**. Lisboa: Teorema, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI: o minidicionário da língua portuguesa**. 4 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FESTIVAL Brasileiro de Cinema Universitário, 7., 2002, Rio de Janeiro; Niterói. **Catálogo...** Rio de Janeiro: CCBB; Niterói: UFF, 2002.

FOSSATI, Giovanna. **From grain to pixel: the archival life of film in transition**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. Existe uma velocidade “correta” do cinema silencioso? **Preservação audiovisual**, nov. 2011. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2011/11/velocidade-do-cinema-silencioso.html>>. Acesso em: 21 mar. 2012.

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. Projeto modelo de filmoteca. In: CALIL, Carlos Augusto et. al. **Cinemateca imaginária: cinema & memória**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. p. 71-105.

GALVÃO, Maria Rita. La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica. **Journal of Film Preservation**, Bruxelles, n. 71, p. 42-62, jul. 2006.

GEORGE EASTMAN HOUSE. **Technology Collection. Photography Collections Online**. Rochester, 2002. Disponível em: <<http://www.geh.org/technology.html>>. Acesso em: 27 mai. 2011.

GIL, Fernando. Representar. In: ____ (Coord.). **Enciclopédia Einaudi: Conhecimento**. v. 41. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000. p. 11-51.

GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN, 1996.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: _____; DODEBEI, Vera (Org.) **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: PPGMS – UNIRIO, 2005. p. 11-26.

A GRANDE novidade do cinema das origens: Tom Gunning explica suas teorias a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos. **Imagens**, Campinas, n. 2, p. 113-121, ago. 1994.

HEFFNER, Hernani. Preservação. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/frames.htm>>. Acesso em: 3 abr. 2009.

HERBERT, Stephen; MCKERNAN, Luke et. al. Machines. **Who's Who of Victorian Cinema**, s.d. Disponível em: <<http://www.victorian-cinema.net/machines.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IMAGE PERMANENCE INSTITUTE. **Dew Point Calculator**. Rochester, c2011. Disponível em: <<http://www.dpcalc.org/default.asp>>. Acesso em: 13 fev. 2011.

JEAVONS, Clyde. A imagem em movimento: tema ou objeto? 2 partes. Tradução: Rafael de Luna Freire. **Preservação Audiovisual**, nov. 2008. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/11/imagem-em-movimento-tema-ou-objeto.html>> e <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/11/imagem-em-movimento-tema-ou-objeto_23.html>. Acesso em: 10 abr. 2009.

JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de cinema**. Lisboa: Edições 70, 2005.

KARNSTEDT, Hans. Filme cinematográfico. Estrutura; revelação; durabilidade e os fatores que a influenciam; condições para armazenamento a longo prazo. In: CALIL, Carlos Augusto et. al. **Cinemateca imaginária**: cinema & memória. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. p. 109-139.

KLACHQUIN, Carlos. O som no cinema. In: SEMINÁRIO ABC "A IMAGEM SONORA", 2002, São Paulo. **Palestra...** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=121&/o-som-no-cinema>>. Acesso em: 9 jan. 2012.

KODAK. Chronology of Motion Picture Films. **Kodak**: Cinema and Television: Products. c2010. Disponível em: <http://motion.kodak.com/motion/Products/Chronology_Of_Film/index.htm>. Acesso em: 15 jan. 2012.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 89-121.

LE MOS, Carlos A.C. **O que é patrimônio histórico?** 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema & pós-cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 97-127.

MAGIA COMUNICAÇÕES. Planos em televisão: enquadramentos. **Tudo sobre TV**, c1998-2002. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br/planos/>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**: arqueologia do cinema. São Paulo: editora SENAC São Paulo: UNESP, 2003.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo francês. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 89-107.

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

MATUSZEWSKI, Boleslav. **Uma nova fonte histórica**. Tradução: Daniel Caetano. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/matuszewski.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultural material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 10 ed. São Paulo: Hucitec, 2007.

MOREIRA, Ana. **Montagem cinematográfica**. CTAv – Centro Técnico Audiovisual; Secretaria do Audiovisual/ Ministério da Cultura: Técnica, [c2011]. Disponível em:< <http://www.ctav.gov.br/tecnica/montagem-cinematografica-do-artesanal-ao-virtual/>>. Acesso em: 4 jul. 2011.

NORONHA, Jurandyr Bastos. Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira. **A cena muda**, n. 28, paginação irregular, jul. 1948.

PHOTOSHOP TOTAL. **Papel de parede**: set de filmagem de série. v. 3.0, c2008-2011. Disponível em: <http://www.photoshoptotal.com.br/papel-de-parede/17907/set_de_filmagem_de_serie> Acesso em: 16 nov. 2011.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: GIL, Fernando (Coord.). **Enciclopédia Einaudi**: Memória- História. v. 1. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

_____. Memória. In: GIL, Fernando (Coord.). **Enciclopédia Einaudi**: Sistemática. v. 42. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000. p. 507-516.

PROBERAM: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, c2011. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

REILLY, James M. Guia do Image Permanence Institute (IPI) para armazenamento de filmes de acetato. In: BECK, Ingrid (Coord.) **Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (Org.) **E o patrimônio?** Rio de Janeiro: Contra Capa: PPGMS, 2008. p. 59-71.

_____. **Narrativas informacionais:** cinema e informação como invenções modernas. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Ciências da Informação) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica, Rio de Janeiro, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema:** arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALLES, Filipe. Princípios de cinematografia. **Mnemocine**, c2011. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/cinematografia1.htm>. Acesso em: 8 set. 2011.

SALT, Barry. **Film Style and Technology:** History and Analysis. 3 ed. London: Starword, 2009.

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. 2 ed. São Paulo: Hucitec: Senac São Paulo, 2005. p. 295-307.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 109-141.

SCHETTINO, Paulo B. C. **Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

SILVEIRA, Fabrício. O parque dos objetos mortos. Por uma arqueologia da materialidade das mídias. **Ghrebh** – revista de semiótica, cultura e mídia, São Paulo, n. 2, 2003. Disponível em: <http://revista.cisc.org.br/ghrebh2/artigos/02fabriciosilveira032003.html>. Acesso em: 23 ago. 2007.

SIQUEIRA, Sérvulo. Notícia do simpósio sobre o cinema e a memória do Brasil. In: CALIL, Carlos Augusto et. al. **Cinemateca imaginária:** cinema & memória. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. p. 23-63.

SMITHER, Roger; SUROWIEC, Catherine A. (Ed.) **This Film is Dangerous:** a Celebration of Nitrate Film. London: FIAF, 2002.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

THE SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL. **O dilema digital:** questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. Tradução: Fernanda Paiva Guimarães. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009.

THOMAS EDISON NACIONAL HISTORICAL PARK. **Motion Pictures**. Photos & Gallery: Photo Gallery. New Jersey, 2011. Disponível em:

< <http://www.nps.gov/edis/photosmultimedia/motion-pictures.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

THREE MEXICAN SILENTS. **The Bioscope**: reporting on the world of early and silent cinema, nov. 2010. Disponível em: <<http://bioscopic.wordpress.com/2010/11/20/three-mexican-silents/>>. Acesso em: 28 jun. 2011.

TOULET, Emmanuelle. **O cinema**, invenção do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

TURNER, Graeme. **Cinema com prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

UNESCO. Recomendação sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimentos. In: CALIL, Carlos Augusto et. al. **Cinematoteca imaginária: cinema & memória**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. p. 141-160.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Galvão, Maria Rita Eliezer: **projeto centro (s) regional (ais) de preservação do acervo cinematográfico**. Banco de dados bibliográficos da USP. São Paulo, c2010. Disponível em: <http://200.144.190.234/F/FVJMYVUPH8836M2HIRFSNIV78LKPGLAIPMTPLRT8I2RPLH2E9-25208?func=full-set-set&set_number=385989&set_entry=000001&format=999>. Acesso em: 11 abr. 2011.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA. Fotografia. **Mundo físico**, Joinville, c2004. Disponível em: <<http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/index.php?idSecao=8&idSubSecao=&idTecto=146>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

USAI, Paolo Cherchi et. al. (Ed.). **Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace**. Wien: Österreichisches Filmmuseum: Synema - Gesellschaft für Film und Medien, 2008.

VAN BOGART, John W. C. Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas – um guia para bibliotecas e arquivos. In: BECK, Ingrid (Coord.) **Projeto conservação preventiva em bibliotecas e arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

VIEIRA, João Luiz. Preservação e restauração cinematográficas na UFF. **Revista cinética: olhares**, jun./ jul., 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/blocojunhojulho07.htm>>. Acesso em: 10 out. 2010.

WALSH, David. Nós precisamos mesmo da película? Tradução: Rafael de Luna Freire. **Preservação audiovisual**, nov. 2008. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2008/11/ns-precisamos-mesmo-da-pelcula.html>>. Acesso em: 22 mar. 2009.

GLOSSÁRIO

ACETATO DE CELULOSE – Plástico flexível derivado da celulose (extraída e purificada da polpa da madeira), ligada ao anidrido e ao ácido acético, usando o ácido sulfúrico como substância catalisadora. Há vários tipos de acetato utilizado como suporte de filme cinematográfico: diacetato de celulose, acetato-propionato, acetato-butirato e triacetato de celulose. Mas recebeu a nomenclatura única de “filme de segurança” (*safety film*) por não ser altamente inflamável, como o seu antecessor, o nitrato de celulose. Sua degradação, causada por altas temperaturas e excesso de umidade, é chamada “síndrome do vinagre” por causa do odor que o material exala.

BIOGRAPH – Projetor inventado por Herman Casler em 1896 para bitolas largas como as de 68 ou 70 mm.

BITOLAS – São as dimensões de uma película medida pela sua largura expressa em milímetros (mm) e as distâncias entre as perfurações.

CINECLUBE – É uma associação sem fins lucrativos que estimula seus membros a verem, discutirem e refletirem sobre o cinema.

CINÉFILO – Pessoa que tem forte interesse ou entusiasmo pelo cinema.

CINEMATOGRAFIA – Conjunto de métodos e processos utilizados para reprodução fotográfica do movimento.

CONTRAPLANO – Tomada efetuada com a câmera na direção oposta à posição da tomada anterior. É utilizado na filmagem de diálogos.

CONTRATIPO – Material negativo reproduzido a partir de uma matriz positiva. É também um substituto do negativo original montado para a feitura das cópias de exibição.

CÓPIA – Material positivo contendo a obra integral e finalizada, reproduzida a partir de uma matriz negativa, com fins para exibição.

COPIADORES – Equipamentos que executam a reprodução fotoquímica a partir de uma matriz positiva ou negativa.

CRUZ-DE-MALTA – Dispositivo mecânico que transforma um movimento contínuo em intermitente. Um eixo de forma arredondada e de movimento contínuo gira um pino que se encaixa nas saliências de um segundo eixo em forma de cruz-de-malta. O pino o empurra até se desencaixar, fazendo parar a cruz. É durante as paradas

sucessivas que acontece o registro da imagem. “Este mecanismo é tão efetivo e robusto que a imensa maioria dos projetores de cinema utiliza deste sistema para projetar as imagens” (BARBUTO, 2010, p. 13).

CURADORIA CINEMATOGRAFICA – É “a arte de interpretar a estética, a história e a tecnologia do cinema através da coleta, da preservação e da documentação seletivas de filmes e sua exposição em apresentações arquivísticas” (USAI et al., 2008, p. 231).

DIGITAL – O termo é relativo à palavra “dígito” (dedo), sinônimo de algarismo. Numa definição ampla e resumida, é a representação de quantidades ou valores variáveis por meio de conjuntos finitos de algarismos. Por exemplo, o *bit*, que é a menor unidade de informação, pode ser igual a 0 ou 1.

ELETRÔNICOS – São equipamentos, especialmente processadores ou computadores, cujo funcionamento está baseado no uso de circuitos movidos a eletricidade.

ESPECTATORIAL – O filósofo francês Étienne Souriau “chama de ‘fato espectadorial’ todo fato subjetivo que põe em jogo a personalidade psíquica do espectador” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 107). É a impressão do espectador após o término da projeção e tudo que concerne a uma influência comportamental exercida pelo filme.

ESTAÇÃO NÃO LINEAR – É um conjunto de equipamentos eletrônicos que possibilitam a ordenação de planos de forma aleatória. A nomenclatura deriva da oposição ao sistema anterior, cujo conjunto de videocassetes obrigava a ordenação dos planos de forma sequencial, isto é, linear (uma cena seguida da outra). O procedimento é similar à edição numa mesa de montagem (moviola).

FOTOGRAMA – Cada uma das imagens impressas fotoquimicamente na película.

FOTOQUÍMICO – Reações químicas provocadas pela luz. Exemplos: fotossíntese, fotólise, fotografia e fotofosforilação.

GRIFA – É uma pequena haste de metal que entra pelas perfurações, movendo a película de forma intermitente, para que o fotograma esteja na posição correta para ser sensibilizado pela luz. “É um movimento muito próximo ao da uma máquina de costura” (BARBUTO, 2010, p. 8).

LAÇADA – Inventada por Woodville Latham, permitiu juntar a roda dentada, o filme perfurado e a grifa. Consiste em uma generosa folga de película dentro da câmera

ou projetor, com o intuito de jogar a força, provocada pelo seu translado dentro da câmera, para a roda dentada. As grifas, mais frágeis, ficam responsáveis apenas em posicionar o fotograma para a exposição à luz. Isso permitiu que os equipamentos dessem conta de rolos maiores, aumentando a duração dos filmes.

MASTERES – Material positivo reproduzido a partir de uma matriz negativa, mas diferente da cópia de exibição; seu suporte é colorido e a fotografia é em baixo contraste, preservando assim os meio-tons. Destinado apenas à duplicação e à contratipagem.

MATRIZ – Material positivo ou negativo responsável por gerar outro material.

MESA DE MONTAGEM – Equipamento para edição de filmes no suporte de película. Apesar da seleção e ordenação dos planos ser completamente manual e artesanal, é possível editar as cenas de forma aleatória. Sua única limitação é não inserir efeitos visuais.

MUTOSCÓPIO – Aparelho de exibição composto de um livro cujas páginas continham imagens que, ao passarem rapidamente diante de um visor, simulavam movimento.

NITRATO DE CELULOSE – Plástico flexível derivado da celulose combinado com ácido nítrico. Sua capacidade de derreter permitia moldar esse material em uma diversidade de objetos com dureza e elasticidade elevadas. Entre eles, a película cinematográfica. Na década de 1950, houve uma campanha pelo fim da sua fabricação, pois, ao envelhecer, o nitrato era suscetível a altas temperaturas, provocando combustão espontânea.

PELÍCULA CINEMATOGRAFICA – Também chamado de filme cinematográfico, é uma longa tira formada por um suporte plástico flexível e transparente e uma emulsão sensível à luz. A sucessão de imagens para compor o movimento faz com que ele seja fabricado em rolos grandes, medidos em metro.

PÓS-PRODUÇÃO – É a última etapa da produção de uma obra audiovisual. Ela compreende edição de imagem, aplicação de efeitos visuais, marcação de luz, edição de som, sonoplastia, dublagem, composição da trilha musical, mixagem, montagem de negativo, transcrição ótica do som e a feitura da cópia final de exibição.

QUINETÓGRAFO – É a câmera inventada por Thomas Edison e seu assistente William Dickson em 1890. Era enorme e pesada, tinha motor elétrico, usava a roda

dentada, a cruz-de-malta e a película com quatro perfurações nas laterais, e captava imagens numa velocidade de 46 quadros por segundo.

RADIOSCÓPIO – Inventado pelo húngaro Kalman Tihanyi em 1928, lança o fundamento para a transmissão eletrônica da televisão.

RODA DENTADA – É uma roda cuja circunferência externa possui dentes que se encaixam nas perfurações. Sua função é puxar o filme de modo constante, absorvendo sua força inercial, possibilitando assim a projeção de rolos grandes.

SUPORTE – Tira muito fina de material plástico sobre a qual se estende a emulsão fotossensível.

VIDEOGRÁFICA – É o processo de criação de vídeo, que é a gravação de imagens em movimento em mídias eletrônicas.

APÊNDICE A - DISSERTAÇÕES E TESES⁶⁷

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano**. 1991. Tese (Livre-docência) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

POUGY, Alice. **A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1996.

REISEWITZ, Lúcia. **O acervo cinematográfico brasileiro como recurso ambiental: direito à preservação da memória, ação e identidade do povo brasileiro**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

MATTOS, José Francisco de Oliveira. **A representação por palavras do conteúdo de imagens em movimento: uma perspectiva documentária**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital**. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

PEREIRA, Marcelo (La Carretta) Enrique López da Cunha. **Cinema: memória audiovisual do mundo**. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FUTEMMA, Olga Toshiko. **Rastro de perícia, método e intuição: descrição do arquivo Paulo Emilio Salles Gomes**. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CESARO, Caio Julio. **Preservação e restauração cinematográficas no Brasil: a restauração do acervo de Hikoma Udhiara**. Campinas: Tese (Doutorado em Mídias) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952 - 1973)**. Assis: Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

COSTA, Alessandro Ferreira. **Gestão arquivística na era do cinema digital: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica**. Belo Horizonte: Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

⁶⁷ Referências organizadas em ordem cronológica.

FURST, Alexandre. **Vulnerabilidade de películas cinematográficas**: manuseio, conservação, digitalização (desenvolvimento de CD-ROM). Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MOURA, Simone Rolim. **Entre memória e preservação**: uma etnografia sobre a implantação da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre - RS. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais**: um estudo de caso. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Carlos Roberto. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos**: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. São Carlos: Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

FREITAS, Jussara Vitoria de. **Laboratório cinema e conservação**: conservação preventiva e gerenciamento da informação. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap**: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948 - 1965). Niterói: Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BUARQUE, Marco Dreer. **Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes**: o caso de "Terra em Transe". Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado Profissional em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, 2011.

Fonte: Biblioteca Digital de Tese e Dissertações - IBICT; Teses e Dissertações de Ciência da Comunicação - USP; Pós-Graduação em História - Dissertações - UNESP; SOUZA, 2009, p. 5; Biblioteca Digital - UFMG; Portal da CAPES.