

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
COMUNICAÇÃO SOCIAL – CINEMA
PROJETO EXPERIMENTAL

**A TEORIA DE CESARE BRANDI APLICADA À
RESTAURAÇÃO DE SOM NO CINEMA BRASILEIRO**

Joice Scavone Costa.

(Orientador: Prof. Hernani Heffner

Co-orientador: Prof. Doutor Fernando Morais)

Rio de Janeiro

Julho / 2010

JOICE SCAVONE COSTA

A TEORIA DE CESARE BRANDI APLICADA À
A RESTAURAÇÃO DE SOM NO CINEMA BRASILEIRO

Trabalho monográfico de conclusão de graduação apresentado à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social – habilitação em Cinema e Vídeo.

Niterói
Julho / 2010

FOLHA DE GRAU

Aluno	Joice Scavone Costa		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	10530070-6

Título
<i>A Teoria de Cesare Brandi aplicada à restauração de som no Brasil.</i>

Banca		
Orientador	Prof.	Hernani Heffner
Orientador	Prof.	Fernando Morais
Avaliador	Prof.	João Luiz Vieira
Avaliador	Prof.	Fabián Nuñez

Data de apresentação	08/07/2010
----------------------	------------

Parecer
<p>A banca ressalta a qualidade e a originalidade desta monografia. Percebendo uma abordagem que conseguiu equilibrar tanto a teoria quanto a avaliação prática em projetos de restauração de som realizados nos últimos anos. Destaque-se o enfrentamento de uma área de saber extremamente complexa e ampla. A monografia superou essas dificuldades, tornando-se prazerosa para a leitura e um instrumento de conhecimento de enorme valor para as áreas de restauração em cinema e artes em geral.</p>

Nota final	10,0
------------	------

Assinaturas da banca	
_____	_____
_____	_____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Hernani Heffner;

José Luiz Sasso; Fernando Morais; Dionísio Ferreira; Fernando Fonseca; Roberto de Carvalho; Alice Gonzaga; Inês Aisengart; Natália de Castro; Débora Butruce; Luigi Pintarelli; Camile Blot-Wellens; Juan García; Paco Gaytan; Alice de Andrade; Adriana Cox Hollós; Jerónimo Labrada; Fernanda Coelho; Carlos Roberto de Souza; Geraldo Ribeiro; Edson Motta; Howard Besser; Richard Billeaud; Patrícia de Filippi; Alexandre de Marco Sobral; Henry Dupont; Luiz Adelmo Manzano; Carlos Klachquin; Damião Lopes; Rafael de Luna; Marco Dreer; Jean-Pierre Verscheure; Maria Hirszman; Tatiana Carvalho; Sérgio Pedrosa e Renato Costa.

À minha mãe pela sensibilidade essencial a esse trabalho; ao meu pai e à Lu pelo *Brasil Século XX – Ao Pé da Letra da Canção Popular*. À minha avó Alda e vovô Dolor pelas cantorias da *Era do Rádio*; avô Carlos e vovó Nice pela força. Ao Ró e à Miriam, padrinhos na comunicação. Agradeço ao Pedro pelas orelhas de shitake e à Clarissa por ter trocado de lugar comigo. A meus irmãos João Alexandre, Fábio, José Eduardo e Joaquim Francisco – a quem eu tenho que projetar o passado.

Adelante, Cuba!

Adelante La Preservación,

Adelante La Restauración de películas.

RESUMO

É no *reconhecimento* da obra de arte que se estabelece a consciência de que aquele objeto deve durar e cabe ao restaurador conhecer antes de tudo a sua matéria: a obra de arte. Ao curador da restauração de um filme é necessário um conhecimento aprofundado de cinema para que este possa contextualizar a obra, com distanciamento, e tomar os cuidados devidos visando a sua preservação. O restaurador de som deve saber os limites contidos nos materiais e documentos do filme que subsiste. A tecnologia, a estética e o estilo devem ser reconhecidos dentro da história - individual e coletiva - dos filmes. Cesare Brandi, em sua *Teoria da restauração*, conceitua o exercício de ponderações necessário antes da etapa prática de intervenção. As questões apresentadas por Brandi serão, aqui, relacionadas ao restauro do som no Cinema Brasileiro através de exemplos históricos e entrevistas com os principais responsáveis pelas restaurações realizadas.

SUMÁRIO

Introdução.....	06
Capítulo 1. O reconhecimento do que subsiste ao específico sonoro do filme.....	07
Capítulo 2. Suportes sonoros do cinema brasileiro.....	16
Capítulo 3. Preservação fílmica.....	32
Capítulo 4. A ética na restauração de som.....	44
Conclusão.....	59
Anexos.....	62
Filmografia.....	73
Bibliografia.....	74

Introdução

Este trabalho versará sobre a teoria da restauração de Cesare Brandi aplicada à restauração do elemento sonoro intrínseco a um artefato¹ considerado artístico, o filme², ou a obra de arte cinematográfica e fílmica. Este percurso tem como pressuposto não só o reconhecimento de uma materialidade intrínseca deste tipo de objeto, como seu tratamento dentro de uma dada cultura. Nesse sentido, estamos partindo não só da admissão de uma funcionalidade cultural de todos os objetos, de acordo com o pensamento de Claude Levi-Strauss, mas da inserção desses mesmos objetos em outra cadeia de significação construída por uma distância em relação à funcionalidade imediata deste objeto. Esta distância é dada tanto por um deslocamento de sentido, como por uma recuperação de um sentido considerado original por conta de uma distância no tempo. O primeiro caso origina, entre outras ações humanas, a criação artística. A segunda diz de uma memória perdida e que se quer recuperar pela rerepresentação da experiência original.

A teoria da restauração de arte aborda diferentes aspectos desse percurso ideal, do surgimento de um objeto até a restauração desse mesmo objeto, com vistas a uma nova experiência com ele, guardados os devidos limites de seu contexto original. Dessa forma, iremos enquadrar o cinema como esta arte e, além disso, escolhemos parte desse processo: a restauração de som – que não deve ser tratado dissociado da imagem.

¹ “Artefato (cultural): objeto produzido pelo ser humano que informa sobre a cultura de seu criador e de seus usuários.” SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 6

² A definição de filme se faz necessária para entendermos o objeto tratado na restauração aqui investigada: “Da palavra inglesa *film*, que significa película – especialmente cinematográfica. “Semiologicamente, o filme é a “mensagem” ou discurso fechado percebido pelo espectador.”, AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Papyrus Editora. São Paulo, 2009. Pág. 128

Capítulo 1 – O reconhecimento do que subsiste ao específico sonoro do filme

Quando falamos de restauração de som no cinema, levamos em conta muito mais do que o específico sonoro. O som no cinema supõe um agenciamento entre vários eixos: silêncio³, ruído⁴, ambiente⁵, voz⁶ (som direto, dublagem) e música⁷. Acompanhados de uma percepção visual (mesmo quando a tela fica escura), resultam em combinações entre sons e imagens como a redundância, o contraste, o sincronismo, dessincronismo ou dessincronização. E, além da concepção do som cinematográfico, precisaremos chamar aqui a atenção para as partes do processo de feitura de que depende essa analogia auditiva. Segundo David Lynch:

O som é cinquenta por cento de um filme, pelo menos. Em algumas cenas, é quase cem por cento. Pode adicionar tanta emoção em um filme. Pode criar uma atmosfera e construir um mundo mais amplo. Ele define o tom e ele move as coisas. O som é um grande impulso para um mundo diferente. E ele vai trabalhar com a imagem - mas sem ele, você vai perder metade do filme.⁸

³ “O cinema sonoro inventou o silêncio”, BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Iluminuras, 2005. SP O som e o silêncio de um filme devem ser trabalhados para imprimirem ritmo, tensão, suspense, drama e paz a um filme. É pelo silêncio que se cria o contraste e a sensação do ouvido humano é ludibriado pela comparação sonora. O silêncio tem significados opostos, exatamente por ser livre de significação fixa, ampliando possibilidades de relação entre a imagem e o som.

⁴ O ruído pode ser definido como o “foco” do som, sons pontuais que ajudam a construir uma espacialidade e podem estar ligados ou não às ações dos personagens conduzindo o espectador na direção proposta pela narrativa. Quando *off*, significa: “todas as informações que, mesmo fora do alcance da câmera, levam o espectador a sentir ou perceber um pouco mais o que se passa dentro do quadro”, MATTOS, Carlos Alberto. *Off é fundamental para uma história de amor e ovo frito*. In: *Cinemais*, n. 12, Rio de Janeiro, 1998. Pág. 182.

⁵ O som ambiente representa a continuidade ou falta de continuidade de tempo e espaço entre planos e seqüências de um filme. Ele pode ser utilizado como “cama” (som de fundo) ou funcionar narrativamente para organizar a imagem em blocos sonoros estando em harmonia ou conflito com a imagem. O ambiente pode ser composto por ambiências diferentes. Definições discutidas e anotadas em sala de aula com o professor Andreson CARVALHO no ano de 2008.

⁶ A voz de um filme pode ser captada em som direto (diálogos e ambiente ligados ao plano de imagem) ou por dublagem (em estúdio). A diferença entre dublagem e som direto se dá na simultaneidade entre a interpretação dos atores e o ambiente sonoro, assim como entre o posicionamento do microfone e parâmetros de captação. Essas diferenças podem ser utilizadas no sentido de aproximar o som dublado do som direto ou afastá-los. A narração clássica (voz *off*) é um exemplo de captação de voz em estúdio com características bastante distantes do som direto. Em outras ocasiões, a dublagem é o recurso de “concerto” do som direto mal captado, sendo necessária posteriormente a correção do sincronismo e inclusão de som ambiente, entre outras variáveis. *Idem*.

⁷ Seguindo a *Declaração – Sobre o futuro do cinema sonoro* (In: *A forma do filme*. RJ: Zahar, 1991), de EISENSTEIN: “Apenas um uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem”, David Tygel considera que: “... a música para o cinema obtém o seu significado pela justaposição à imagem, aos diálogos e aos efeitos sonoros, podendo ser estabelecida em oposição ao contexto narrativo ou, ao contrário, como consonância e reforço deste”. TYGEL, David. *Conferência: Trilha Sonora para Cinema*. s/d. Rio de Janeiro.

⁸ LYNCH, David. *Action et Reaction*. Columbia University Press, 2004. Pág. 53

Mesmo que o filme nunca tenha sido uma "arte silenciosa" - a partir de suas origens, era acompanhado por música, efeitos sonoros, vozes de atores e cantores - a maioria das restaurações atribui menos importância aos recursos e conhecimentos para a recuperação dela do que aos da imagem. Vários elementos sonoros distintos da imagem, tais como cilindros, discos e fitas de seus diversos tipos foram preservadas pelos arquivos e carecem de um nível muito elevado de conhecimentos técnicos. Para a composição sonora de um filme, são gerados documentos em papel para a orientação do trabalho (mapas sonoros, partituras) a ser realizado e são necessárias condições técnicas para a gravação (captação) inicial desse som e tratamentos como a transferência de um suporte⁹ físico para outro, mixagem¹⁰, modulação¹¹, amplificação¹², restituição por alto-falantes distribuídos pela sala de exibição e a escuta em volume espacial¹³. Quando bem

⁹ Fita de material plástico que proporciona a resistência mecânica de uma película e sobre a qual se estende a emulsão fotossensível e o aglutinante das partículas magnéticas. Consiste numa tira muito fina, cortada com a largura adequada a cada sistema (35mm, 16mm, etc.), e nos suportes fotossensíveis, dotadas de perfurações para o arraste do material pelos equipamentos. Segundo glossário utilizado por COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo. 2009. Pág. 242

¹⁰ Mixagem é a justaposição entre som e imagem, de forma a estarem unidos comunicando ao público a idéia terceira da semelhança ou diferença entre eles: "Imagem e som estão unidos em uma dança... podem separar-se e dançar por si só... ocasiões em que devem tocar-se... estabelecem algum contato, mas a seguir podem afastar-se novamente", PAINE, Frank, *Mixagem do Som e Apocalypse now: Uma Entrevista com Walter Murch*. Apud. LYON, Christopher; VINSON, James; FALLER, Greg S. *The International Dictionary of Films and Filmmakers: Writers and production artists*. St. James Press, 1987

¹¹ Modulação é o trabalho de definição da variação de altura (que distingue o som grave do som agudo), de intensidade (qualidade fisiológica do som que permite ao ouvido humano distinguir um som forte de um som fraco), frequência (quantidade de ciclos da onda sonora completados pelo tempo – período - de 1 segundo, a unidade utilizada é o Hertz – Hz), do comprimento (distância entre dois pontos no espaço que mostram a mesma quantidade de rarefação ou compressão das partículas do ar, responsáveis pela percepção sonora humana do movimento de um corpo – que chamamos de som) e/ou da fase de onda sonora. É essa ordenação que dará as características de um sinal portador (amplitude, fase ou frequência) que varia proporcionalmente ao sinal modulador. Essas características são definidas na concepção sonora de um filme. A física do som aqui tratada é baseada em estudo realizado em 2009, no INSTITUTO DE ARTES E TÉCNICAS EM COMUNICAÇÃO e a apostila de *Áudio fundamentos*.

¹² A amplificação é relacionada ao aumento ou redução da intensidade de um som, por sua amplitude. Ela equivale à variação de níveis de pressão ocasionadas pela "rarefação ou compressão das partículas do ar". As leituras de níveis se fazem pelos "VUs", que indicam a variação do nível do sinal escalonados em decibéis (dB), essa unidade equivale à menor diferença de nível que o ouvido humano pode perceber. Idem.

¹³ A espacialização do som se dá na percepção de que o lugar do som é relativo à imagem fixa da tela. A partir desse entendimento, encontramos os sons sincrônicos com a imagem (englobados pelo continente da tela), outros que independem da localização da fonte sonora e, portanto, podem rondar a sala de exibição por estarem fora de campo. O som não visualizado é chamado de acusmático por BRESSON e mantém sua relação com a imagem gerando a "dança" descrita por MURCH. O som fora de campo pode ser classificado, também, como não diegético, quando provém de outro tempo ou lugar, justificada ou não pela narrativa. A espacialização do som é permitida pela distribuição de caixas de som no espaço da sala. A caixa pode estar atrás da tela (mono); espacialmente dispostas entre esquerda, centro, direita, lateral

preservadas as sobras físicas desse processo de criação, é possível o melhor resultado da restauração de som.

Guiar-nos-emos por uma vertente da teoria da restauração encabeçada por Cesare Brandi. Brandi produziu numerosos e relevantes textos sobre crítica e história da arte, estética e restauração. Dirigiu por duas décadas o Instituto Centrale Del Restauro (ICR) em Roma e foi professor universitário em Palermo e Roma. Juntamente com Roberto Pane e Renato Bonelli fundamentou o “restauro crítico” nos anos 40. Seu livro *Teoria da Restauração*, inicialmente editado em 1963, é um escrito basilar ainda não superado nesse campo. A vasta experiência prática que ele acumulou no ICR é analisada em um texto denso onde ele articula com profundidade e rigor as questões ligadas à preservação de bens culturais. Embasado em princípios sólidos e coesos, seu trabalho deve sempre ser consultado para enfrentar questões da restauração de modo fundamentado e responsável. Junto a essa teoria, percorreremos nesse trabalho a consciência ética necessária a uma restauração, nos aproveitaremos das experiências de alguns dos responsáveis pelos projetos de restauração realizados no Brasil e cruzaremos teoria e prática.

A restauração de uma “obra de arte” dependerá de uma “diversidade de operações a serem efetuadas”. O “restabelecimento da funcionalidade”¹⁴ nunca será o principal objetivo de uma intervenção de restauro da obra de arte, pois o principal é que essa obra de arte permaneça como uma obra de arte¹⁵ que contém questões além funcionalidade.

O primeiro corolário escrito por Cesare Brandi em seu livro *Teoria da Restauração* é que: “qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreende a intervenção e restauro, depende de que ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte”. Até que esse *reconhecimento* ou *recriação* ocorra, a obra de arte apenas “subsiste”, sendo obra de arte apenas potencialmente.

(surround), no chão para que vibre com a execução das baixas frequências e outros modelos de sala de cinema ainda não popularizados. Ibidem.

¹⁴ Para “obras de arte... que possuam estruturalmente um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e, em geral, os objetos da chamada arte aplicada”. BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Ateliê Editorial. São Paulo. 2008. Pág. 30.

¹⁵ Então, o que é uma “Obra de arte”? É a partir do “reconhecimento de um indivíduo singular” que a obra de arte passa a “fazer parte do mundo, do particular ser no mundo de cada indivíduo” evidenciando-se como “um produto da espiritualidade humana”. Mesmo de um ponto de vista pragmático, o reconhecimento da obra de arte como tal é mais importante do que sua essência ou o processo criativo que a produziu. Idem. Pág. 27.

Então entramos em uma etapa importante no processo de restauração: o *juízo de artisticidade*. Quando qualificamos o objeto que será restaurado como obra de arte, a atividade da restauração também deverá ser qualificada e, assim, além dos “procedimentos práticos que caracterizam a restauração de fato”, será necessário estudar e articular o conceito particular dessa obra que recebeu a qualificação artística. Deste modo, é a obra de arte que condiciona a restauração e não o oposto. É no ato do *reconhecimento* que as “premissas e condições” na relação da restauração com a obra de arte são reveladas exigindo não apenas a avaliação da “matéria através da qual a obra de arte subsiste, mas também a bipolaridade com que a obra de arte se oferece à consciência”. Ou seja, como produto humano, o restaurador encontrará a “dúplice instância estética e histórica” que deverá ser pesada e avaliada durante todo o processo de restauro. A pesquisa comentada em nosso texto servirá a essa necessidade.

A *instância estética* é a que considera as características da artisticidade e dá à obra o juízo de obra de arte, enquanto a *instância histórica* trará a contextualização da obra quanto ao tempo e lugar em que foi realizada e o tempo e lugar presentes – da restauração. Brandi define, portanto:

A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua atuação prática.¹⁶

Na transposição da teoria criada para a arquitetura e outras artes materiais, ao cinema, o reconhecimento se dá a partir do material remanescente. Seja pelo encontro dos discos com a trilha sonora original do filme *Coisas Nossas*, considerada perdida, ou pela identificação do chiado característico do título *Mulher*, cuja trilha sonora tocava em disco. O reconhecimento de um filme se dá quando entendemos nas suas características de imagem e som o contexto técnico, estético¹⁷ e o estilo¹⁸ do artista.

¹⁶ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Pág. 30.

¹⁷ O ritmo, o enquadramento, a fala, a cenicidade, a sequencialidade e a montagem, segundo AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Papirus Editora. São Paulo, 2009. Pág. 108

¹⁸ “O estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la.”, Idem. Pág. 109

O som ótico que carrega a distorção nas etapas de edição e mixagem do seu áudio, do barulho e abafamento atribuídos às passagens de magnéticos perfurados¹⁹ para magnéticos perfurados, é característico do processo técnico utilizado nos filmes dos anos 60/70 e 80, eles contêm, como característica, o ruído da transferência de magnéticos. Fará também parte do reconhecimento diferenciar o filme que carrega a música popular em sua composição, caso do filme *O Ébrio e Partido Alto*, e outro, *Deus e o diabo na terra do sol*, que une música erudita com vozes em som direto, divergente do terceiro que contém muitos diálogos, todos dublados. Como exemplo o filme restaurado em 2009, *A Hora da estrela*, Suzana Amaral (1985).

José Luis Sasso, técnico de som, editor e mixador do Estúdio Álamo²⁰ e atualmente dono do estúdio de som JLS²¹, em entrevista cedida, conta que quando convidado a trabalhar na restauração de som digital do filme *Terra em transe* questionou a metodologia utilizada por Paloma Rocha e Célio Dutra:

... eu brigava com o Célio dizendo “Célio, pelo amor de Deus, isso é um filme velho. Você não pode fazer o filme ficar sem chiado, sem ruído, chiado é som. Existem limites, agora você não pode fazer um filme da década de 60 ficar com sonoridade do século XXI. Uma questão de princípios. Então nós temos que pensar nisso de outra forma. Temos que ver isso de outra forma...”²²

Além do reconhecimento quanto às características técnicas do período de feitura do filme, Sasso comenta “problemas” conceituais de Glauber Rocha que deveriam ser respeitados:

... no *Idade da Terra* – que tinha um negativo de som maravilhoso em preservação, – tinham outros problemas sérios inclusive conceituais do Glauber, que era um filme que ele tava irado, tinha distorções e aí a gente tinha que descobrir o que é que era distorção intencional e distorção inerente ao sistema. Encheu o s..., porque tinham coisas que o Glauber, ... no meio da coisa ele estourava o som... Assiste ao filme, não preciso falar mais nada. Ele tinha, tinham coisas que eram absurdas, era o Glauber, é o Glauber, ponto. A gente não tem que ficar questionando “mas por quê?”, não interessa. É o cara, ele era gênio... A contribuição que ele fez para o cinema é indiscutível.

¹⁹ É o material de gravação magnética sobre suporte cinematográfico. No Brasil, mais comumente encontrado na bitola 17,5mm (ver), mas também existente em 35 mm e 16 mm. COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo. 2009. Pág. 249

²⁰ <http://www.alamodub.com/>, acessado em 16 de março de 2010

²¹ www.estudiojls.com, acessado em 19 de dezembro de 2009

²² SASSO, José Luis em entrevista cedida a 14 de agosto de 2009. As próximas citações são da mesma fonte.

Para Luiz Adelmo Manzano, na restauração de som:

... as relações estabelecidas na mixagem são aquelas que chegam à equipe de restauração. E, além disso, chegam acrescidas de problemas decorrentes do desgaste sofrido pelo tempo.²³

Quando pensamos o cinema como obra de arte tratada, é preciso refletir sobre sua artisticidade. Isso implica neste campo necessariamente o método de feitura dessa arte e, principalmente, as condições para que exista a possibilidade futura de uma determinada manifestação da expressão visual e sonora dela. Pensemos, então, no cinema, no filme. O que é o cinema? Esta pergunta em geral despropositada ganha aqui contornos muito precisos, na medida em que irá restringir os limites de uma experiência de criação e de recepção. Sabemos que esses limites são sempre fruto de um consenso social e que aos artistas cabe alargar ou romper. Lidaremos, porém, não com o que pode ser feito, mas com o que efetivamente foi feito em determinado momento histórico e que ganhou status de cinema por consenso da sociedade. Por exemplo, segundo *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, no qual Jacques Aumont e Michel Marie organizaram pensamentos de diferentes teóricos sobre o cinema, é discutida a definição de Gilbert Cohen-Séat (1946) e Christian Metz sobre a diferenciação entre “fatos fílmicos” e “fatos cinematográficos”. Para fundamentar a restauração, devemos nos ater a todas as definições do cinema, que tratarão, inclusive, da dúplici polaridade estética e histórica descrita por Brandi.

Em seu sentido filmológico geral, o fílmico concerne à obra projetada diante de um público, no mais das vezes considerado de um ponto de vista estético. O fato fílmico consiste em exprimir a vida, vida do mundo ou do espírito, por um sistema determinado de combinações de imagens (visuais, sonoras e verbais).

Semiologicamente, o filme é a “mensagem” ou discurso fechado percebido pelo espectador. Ele se opõe ao “cinematográfico”, aquele que designa, por um lado, o aspecto social, técnico ou industrial do cinema e, por outro, o que em um filme diz respeito aos meios de expressão próprios à imagem fotográfica móvel, múltipla e seqüencial.

Deste modo, cinematográfico é “tudo o que é exterior ao filme, retroativa e prospectivamente, sua fabricação técnica, seu sistema de produção, sua exploração e sua recepção pelo público” e ao mesmo tempo o fato cinematográfico é “colocar em circulação nos grupos humanos uma fonte de

²³ MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som: restauração e peculiaridades do projeto JPA*. Inédito: s/d. São Paulo. Cedida por Alice de Andrade para a pesquisa. Fará parte do livro sobre o projeto.

documentos, de sensações, de idéias, de sentimentos, materiais oferecidos pela vida e formatados pelo filme à sua maneira” (Cohen-Séat 1946). Christian Metz designa o fato cinematográfico também como “no âmago do filme, o que é próprio à linguagem do cinema, o que é específico às imagens fotográficas móveis e sonoras”. O cinematográfico é o que permite aproximar a especificidade dessa linguagem particular.²⁴

O essencial dessa análise é observar o tratamento dado à técnica, à linguagem, à idéia de concepção artística e à recepção do espectador. Isso será de extrema importância para que aqui entendamos o *reconhecimento* descrito por Brandi quando aplicado à arte cinematográfica. Outra definição utilizada para essa arte é “obra audiovisual”. Vale ressaltar a não aceitação por parte da crítica desse termo, no entanto, ao que nos cabe, o mérito dessa significação é explicitar que essas são: “obras que mobilizam, a um só tempo, imagens e sons, seus meios de produção, e as indústrias ou artesanatos que as produzem. O cinema é, por natureza, “audiovisual”; ele procede de “indústrias do audiovisual”²⁵. A simultaneidade da imagem e do som.

Hernani Heffner conta sua experiência como restaurador do filme *Mulher*, da Cinédia, quando dependeu das “coleções de discos da trilha original gravada pelo sistema Vitaphone²⁶” para encontrar os pontos de correspondência das entradas e saídas musicais necessárias à edição de imagens e remontagem do novo internegativo²⁷:

O filme cuja restauração era essencialmente uma restauração de som e não de imagem (não que ele não tivesse suas questões de reconstituição de montagem, mas a grande questão era o som) que é o *Mulher*, que foi, talvez, o maior desafio em termos de restauração de som que a Cinédia teve... o que ele era, não se sabia bem, porque você não tinha nenhuma referência da versão original e aí surgiu um dado importante, pelas relações que a gente foi estabelecendo com a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca Brasileira resolveu que ela tinha os discos, as coleções de discos da trilha original gravada pelo sistema Vitaphone e aí pela primeira vez eu tinha um dado curioso, eu tinha uma referência do que era a obra pelo som, não pela imagem.

²⁴ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Papirus Editora. São Paulo, 2009. Págs. 51, 52 e 128

²⁵ Idem. Pág. 25

²⁶ Vitaphone: MORAIS DA COSTA (2008) define como: um “Sistema ainda constituído da união entre projetor e discos.”

²⁷ Internegrativo: “todo tipo de material de duplicação negativa de cor, realizado a partir de duplicações positivas, reversíveis de câmera ou cópias de projeção. No Brasil costuma-se usar o termo de forma genérica para qualquer duplicação negativa em material intermediário, como o Contratipo (Reprodução realizada a partir de um máster ou a partir de uma cópia, que pode ser utilizado como substituto do negativo original para a produção de cópias. Na Cinemateca Brasileira este termo identifica qualquer negativo montado que não seja o negativo original e que apresente a versão final editada de um filme).” COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo. 2009. Pág. 242

O filme faz parte do período embrionário da *Chanchada carioca*. A trilha musical encontrada é característica do período, tendo o filme diferenças para as produções posteriores. João Luiz Viera analisa que a trilha sonora do filme foi “sonorizada com discos que reproduziam orquestrações e trechos de diálogos dos atores”²⁸. No entanto, essa observação trata da versão da Dona Alice Gonzaga, não da versão restaurada com a trilha sonora original. Originalmente, ela era composta de trechos de diferentes clássicos do estilo sinfônico. Hernani Heffner comenta que não havia créditos para as músicas, apenas algumas foram reconhecidas por expertos.

Uma das questões mais problemáticas embutidas em qualquer definição de arte é justamente o da sua ontologia. Na tese *baziniana*, o cinema surgia como provocado pelo mundo: a imagem se formava e se inscrevia a partir do mundo. Nesse sentido, apresentava-se como figurativa – fator ainda reforçado pela condição mais natural do som²⁹ em sua irradiação a partir do filme na sala de cinema –, já que ele é uma realidade em si mesma enquanto a imagem apenas representa. Há outros autores que defendem a tese figurativa, como Pierre Francastel. Essa proposição é problemática se se tomar a arte do cinema pelo seu resultado – vanguarda plástica, abstrata, etc. – e não pela inscrição, que é em princípio fisicamente motivada pela realidade em alguns casos, não em todos (há exceções como a animação e o digital). Como essa questão deriva das artes plásticas e aqui o que importa é o resultado, o cinema pode se comportar como figurativo ou como abstrato, com uma gama de gradações entre um lado e outro. O figurativismo sempre foi relativo quando no cinema são exercitadas as possibilidades além da realidade que muitas vezes tiram de nós (expectadores e restauradores) as referências e parâmetros da relação do mundo real, que designa a priori o adjetivo figurativo. Esse sentido foi contestado por teóricos como Schefer (1999, 2000) e assim estendido a: “imagens que não representam nada (por exemplo, as da pintura ou do cinema “abstratos”). Nessa última acepção, a dimensão figurativa é a da formatação, da produção plástica da imagem.”³⁰.

²⁸ VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. Art Editora, 1987. Pág. 137

²⁹ Ele se duplica, mas não é nem sombra, nem reflexo de seu original, é sua gravação (MORIN, Edgar). In: AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Papyrus Editora. São Paulo, 2009. Pág. 275

³⁰ Idem, *Ibidem*. Pág. 127

Para Brandi, o que conta são as referências de uma realidade quando tratarmos a seguir dos parâmetros adotados em uma restauração quando temos nas mãos apenas partes de uma obra.

Capítulo 2 – Suportes sonoros do cinema brasileiro

Partiremos aos materiais que compõem um filme. Essa não é uma tarefa fácil, pois, em seus mais de cem anos, o cinema carrega a história de uma evolução tecnológica. Tratemos das matrizes de um filme, que são o primeiro material da obra acabada. Essas matrizes são filmes fotográficos, ou películas fotográficas (possivelmente abreviados como filme ou película) constituídos por uma base plástica (nitrato, acetato, poliéster) flexível e transparente que contém uma emulsão formada por uma fina camada de material orgânico (gelatina) que contém cristais de prata (haletos ou halogenetos de prata) sensíveis à luz que chega através da lente da câmera. As matrizes são compostas normalmente de “negativos originais de câmera e interpositivos³¹” que têm a maior qualidade de imagem. A matriz dá ao cinema a qualidade de uma obra de arte que tem como característica a reprodutibilidade técnica, pois ela funciona como molde, o que faz do filme um objeto múltiplo:

Uma ou mais cópias em bom estado, as melhores que houver no arquivo, poderão então virar matrizes de um filme na ausência de negativos e interpositivos. Quando uma cópia foi transformada em matriz, ela costuma ser chamada de cópia de preservação. Outros materiais também poderão ser transformados em matrizes na ausência de outros mais indicados. As matrizes devem ser tratadas com muito cuidado, porque são elas o instrumento para a preservação dos filmes ao longo dos anos. As matrizes não são projetadas e só saem para serviços ligados à preservação, como telecinagem ou para a feitura de novas cópias ou internegativos a partir delas. Há outros materiais que são guardados mas que não são considerados matrizes do filme. Copiões, sobras de negativos e trailers da época, por exemplo, podem ter seu interesse histórico, mas não são imprescindíveis para a preservação daquele filme como obra.³²

O filme depende de diferentes processos. Existe a pré-produção (na qual normalmente são feitos os registros em papel e ensaios, além do planejamento do filme) e a documentação resultante da pré-produção. Em seguida temos a produção, quando som e imagem são captados, e na qual é gerado o material bruto. Posteriormente o filme é editado, montado e finalizado, separando as partes que serão aproveitadas do material bruto e descartando o que não couber na concepção do filme. Todo esse material deve ser enviado a um arquivo que irá organizar e catalogar as informações sobre o filme.

³¹ SOARES, Natália de Castro. *A Revisão na preservação de filmes – manual básico*. UFF 2007 Pág. 40

³² Idem, *Ibidem*.

Ao pensar na restauração de som, contudo, é necessário que voltemos aos materiais formadores do processo de criação (sobras ou, no caso do som, materiais de pré-mixagem), materiais esses que também tiveram uma evolução técnica assim como os aparelhos de gravação e reprodução na História do Cinema Brasileiro.

A busca por materiais (garimpada) normalmente se dá em arquivos fílmicos. No catálogo de um arquivo encontraremos, então, fontes de informações de documentações em papel, modo de reprodução, formato de projeção e outras especificidades técnicas. Também teremos a descrição do material encontrado, se é um negativo de som ou um positivo de som, ou ainda uma pista magnética ou o material bruto magnético de ¼, um disco ou uma fita magnética digital (DAT). O som final de um filme restaurado pode originar-se de diferentes fontes. Existe a possibilidade de os negativos originais de som estarem em estado razoável de conservação ou de esse negativo de som apresentar uma falha séria em um dos rolos que pode significar uma perda significativa de informação. Nesse caso, podemos listar aqui diferentes materiais onde o som de um filme é encontrado. Os diferentes suportes dos mais de cem anos de cinema normalmente não são lembrados nos estudos sobre suportes do cinema (diferentes bases, cromias e formatos), apenas aqueles que contêm som e imagem são lembrados. Inúmeros suportes que carregam importantes informações sonoras são esquecidos e apenas no momento da restauração precisam ser encontrados, quando ainda existirem. O técnico de som Luiz Adelmo Manzano descreve a busca por materiais no início do Projeto de restauração dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade:

Aparentemente, a partir de três versões seria mais simples chegar-se a uma versão definitiva. Entretanto, as versões não estavam completas, sendo duas da Cinemateca Brasileira e uma do British Film Institute. Além disso, numa das versões havia narração em francês. Com o processo de restauro já em andamento, uma nova matriz do filme – um contratipo combinado, com qualidade de áudio bem superior às anteriores, mas com narração em francês - foi localizada em uma distribuidora Alemã. Escolhida esta como matriz para restauração de áudio (mas complementada na narração em português por outra matriz da Cinemateca Brasileira), fizemos a restauração completa de áudio, até à masterização em Dolby SR-D para cópia de exibição em cinema. Pouco tempo depois, ainda com o projeto em andamento, Alice de Andrade encontra uma matriz sonora do filme em magnético 35 mm na Europa.

...

O magnético de *Couro de Gato* encontrado, em estado delicado e em dois rolos, foi transcrito na França. Como a transcrição (sic) segundo rolo, em pior estado que o primeiro, pareceu de qualidade insuficiente, o magnético foi inteiramente re-transcrito em um laboratório especializado na Inglaterra, pelo técnico brasileiro João Sócrates. Em trechos de música, a nova versão

apresentava potencial para um resultado melhor do que aquele que tinha sido obtido na primeira restauração. Além disso, o magnético incluía um trecho de batucada que inexistia na primeira versão e que corresponde à música que toca enquanto vemos os créditos iniciais. Para a primeira versão, tivemos que reconstruí-la a partir dos trechos de que dispúnhamos dentre as três matrizes existentes. Agora, tínhamos a versão original. Dessa forma, optou-se por uma segunda restauração, visto que uma fonte com melhor qualidade sonora havia sido encontrada. Para a cópia 35mm, foi feita nova masterização Dolby SR-D. Todo trabalho inicial (a primeira restauração) foi desconsiderado, uma vez que estávamos diante de material melhor.³³

Farei aqui uma pequena listagem, pois, ainda que incompleta, sugere que seja feita uma pesquisa mais minuciosa com o estudo das diferentes tecnologias utilizadas, assim como seus parâmetros e melhores condições de conservação. Conversei com alguns técnicos de som que se interessam pela preservação dos diferentes suportes e pela pesquisa das técnicas obsoletas, e se preocupam com a “questão do digital” que pode gerar o desaparecimento de muitos trabalhos sonoros que desde os anos oitenta utilizam a tecnologia digital.

A preservação sonora no cinema pode ser praticada por intermédio de duas estratégias: uma, que é preventiva, implica duplicá-lo com todos os cuidados de uma restauração, visando à preservação integral de suas características, antes que qualquer fator intrínseco ou extrínseco provoque a sua degradação e altere algum aspecto da obra; a outra, que é paliativa, ocorre sempre que o material já apresenta degradação e sobretudo está em risco de desaparecimento. Hernani Heffner defende que uma preservação ideal, no primeiro caso:

... leva à confecção do conjunto de preservação: interpositivo de imagem, interpositivo de som (em acetato e poliéster), internegativo de imagem, internegativo de som (em acetato e poliéster), cópia combinada (de preferência a cópia zero, marcada pelo fotógrafo), escaneamento de 4k ou resolução superior, transcrição do áudio para mídia digital em 64-bits, master videomagnética usada como base do transfer, arquivo digital usado como base para o transfer, MO com mixagem original e outros aspectos tecnológicos se o filme os utilizar (DTS, algoritmos de dimensionalização, etc., o que em geral não é o caso do filme brasileiro).³⁴

No segundo caso, que é o corriqueiro no Brasil, depende do estado do material e do grau de interferência possível sobre ele, produzindo uma matriz e a partir daí o novo conjunto de preservação, tal como especificado no parágrafo anterior. Sobre o critério

³³ MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som: restauração e peculiaridades do projeto JPA*. Inédito. s/d

³⁴ HEFFNER, Hernani em entrevista 15 de maio de 2010. Citações seguintes vêm da mesma fonte.

de escolha, no caso de haver muitos filmes que necessitem de uma restauração preventiva, Heffner explica:

... os critérios devem ser antiguidade e processo tecnológicos envolvidos. Quanto mais rara a tecnologia, mas necessária é a duplicação do material em tempo hábil, pois em caso contrário, as intervenções a partir de aproximações sempre deformam a obra.

Discorreremos agora sobre as necessidades de preservação específicas de documentos sonoros. O recomendado é a conservação quanto ao local de guarda, temperatura, umidade e proteção contra acidentes (por serem bastante delicados). Além disso, a atenção quanto à técnica de reprodução. Em função da rápida obsolescência das tecnologias, paralelamente à conservação, o arquivo deve incumbir-se da digitalização do acervo. Essa ação, contudo, deve ser bem estudada, sem ceder ao deslumbramento. A migração ao meio digital deve ser constante, pois são as novas tecnologias que mais cedo entram na obsolescência. Sobre essa questão, Robert Harris diz: "Digital não é o nirvana. Ele não é perfeito. Não é para todos os fins. E isso é muito caro".³⁵

Outro argumento freqüente é a dificuldade da NASA em ler os arquivos digitais enviados pelo satélite Viking nos anos 1970, de forma que nada garante, após a primeira transferência de dados, que os arquivos terão condições para realizar as freqüentes e necessárias atualizações. Na história dos arquivos de filmes, a comparação imediata se dá com a campanha feita no passado em relação ao *safety film*. Carlos Roberto de Souza aponta que compete aos arquivos preocupar-se com o digital no que diz respeito ao acesso e à projeção e cita Alfonso del Amo:

A preservação passiva do material digital simplesmente não é possível [...]: a deterioração física e a obsolescência garantem que não podemos esquecer-lo por um instante. O filme pode se decompor e esmaecer, mas pelo menos ele pode ser estabilizado através do bom armazenamento [...]. Talvez a única objeção que se possa colocar a isso é que, no mundo real, o armazenamento arquivístico de filmes é caro de construir e manter [...]. Comparada a essa situação, a opção de preservação pela digitalização, com seu inevitável

³⁵ "Digital is not nirvana. It isn't perfect. It isn't for every purpose. And it is very expensive". HARRIS, Robert, em <http://www.thedigitalbits.com/articles/robertharris/harris070102.html> citado por Rafael DE LUNA Freire em palestra sobre a *Revolução Digital*, no Encontro Nacional de Arquivos – CINEOP - Ouro Preto, 20 de junho de 2009. Tradução nossa.

legado de nos obrigar a perpetuamente rodar os arquivos para evitar que os dados evaporem, pode ser uma opção pior.³⁶

A conservação dos suportes de gravação sonora depende fundamentalmente do controle de umidade, temperatura, higienização do local de guarda, radiação ultravioleta e campos magnéticos. A segurança no manuseio e armazenamento também é importante para a expectativa de vida do material. Segundo Marco Dreer³⁷:

... a regra geral é sempre tentar manter tanto temperatura quanto umidade em níveis baixos e estáveis, e nunca deixar de tratá-las simultaneamente, de modo que ambos os parâmetros estejam controlados... Os padrões ótimos de temperatura e umidade para armazenamento de documentos audiovisuais, seguindo recomendações internacionais, são de 25-30% de umidade relativa (UR) e 10°C de temperatura. No entanto, esses são parâmetros muito pouco viáveis em países tropicais, em função do alto custo para a climatização dos ambientes. Portanto, a regra principal, e ao mesmo tempo a de mais difícil execução, é tentar adotar um parâmetro que se possa manter 24 horas por dia, durante todo o ano, com mínimas variações de temperatura e umidade relativa.³⁸

Para melhor organizar os suportes sonoros, dividiremos os materiais listados em suportes mecânicos, magnéticos e óticos. Os primeiros eram tocados em tecnologia independente da película, ou seja, esse som acompanhava filmes silenciosos. Por filmes silenciosos denominamos os filmes “originalmente sem som” por sua imagem ocupar todo o espaço do fotograma até as perfurações. Jurandyr Noronha chamava de “antiga janela”, para diferenciar do cinema sonoro, quando a janela é reduzida em uma das laterais para dar espaço à pista de som³⁹. Marco Dreer escreve que:

Os formatos mecânicos de áudio dominaram o mercado praticamente desde o final do século XIX até os anos 1980, com o surgimento do Compact Disc. Inventado por Thomas Edison em 1877, o primeiro formato mecânico foi

³⁶ O discurso de Alfonso DEL AMO publicado no *Journal of film preservation, Journal of film preservation*, n.71, jul 2006, p.17-20. As citações seguintes são dessa fonte. Tradução de Carlos Roberto em sua tese de doutorado para a USP. SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 294.

³⁷ BUARQUE, Marco Dreer, funcionário do CPDOC/FGV (Fundação Getúlio Vargas) e ex-aluno do curso de cinema da UFF e ex-estagiário da Cinemateca do MAM. Texto apresentado no VIII CINFORM – Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa em Informação, realizado em Salvador, em 2008. As próximas citações são relativas a este texto.

³⁸ Idem.

³⁹ COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. São Paulo, 2009. Pág. 23

o cilindro, que teve um uso muito restrito, não sendo adotado pela indústria fonográfica⁴⁰.

Fernando Morais descreve em seu livro, *O som no cinema brasileiro*, aparelhos que utilizavam essa tecnologia. Segundo sua pesquisa, os cilindros (poderiam ser de metal) eram utilizados na tentativa de sincronizar a imagem e o som, caso do Fonógrafo, Motoscópio, Quinetofone e Quinetofonógrafo e o Vitascópio. São registrados, também, cilindros de cera, suporte utilizado no gravador portátil Dictaphone, de Edison. Fernando informa que esse aparelho foi utilizado por Roquete Pinto na Comissão Rondon para registrar o canto dos índios em suas expedições.

Sobre a conservação desse tipo de material, Jerônimo Labrada, professor de som da EICTV em San António de los Baños, Cuba, recomenda o cuidado na manipulação:

... colocando o dedo indicador no meio do buraco central, assim abra-o com cuidado para impedir que o cilindro rode. Não toque nos sulcos dos cilindros de cera, pois são facilmente moldados (deformando o registro sonoro). Os cilindros de cera devem ter a temperatura do local de reprodução antes de serem tocados. O choque térmico da temperatura das mãos pode causar que os cilindros frios vindos de um local de temperatura controlada sofra rachaduras⁴¹.

Sobre o armazenamento, no caso de uma conservação de longo prazo, para “materiales de valor permanente” ele recomenda que as áreas de armazenamento devem manter-se na temperatura constante de 45 a 50°F e 20 a 30% de umidade relativa. Essas condições não devem variar mais do que $\pm 5^\circ\text{F}$ ou $\pm 5\%$ em um período de 24 horas. Assim como Marco Dreer, ele afirma que o local de depósito deve permanecer escuro, exceto no momento de acesso, e que se deve assegurar que as gravações não entrem em contato com fontes de raio ultravioleta como tubos fluorescentes sem revestimento e à luz solar.

Após os cilindros, vieram os discos de diferentes composições físico-químicas, desde os discos de goma-laca (quimicamente estáveis) até os de acetato, podendo conter em sua composição materiais como verniz (nitrato de celulose), metal ou vidro extremamente frágeis. Alguns discos contêm, ainda, zinco e gelatina, e requerem um

⁴⁰ BUARQUE, Marco Dreer. Texto apresentado no VIII CINFOM –Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa em Informação, realizado em Salvador, em 2008.

⁴¹ LABRADA, Jerônimo. Texto traduzido por mim do manual de *Conservación de grabaciones de sonido em diferentes formatos*, utilizado durante o curso de preservação da Escola Internacional de Cinema e TV de San António de los Baños, Cuba, a 06 de agosto de 2008.

cuidado especial. Marco propõe que essas informações sejam digitalizadas, pois: “mesmo sob condições normais de uso, o grau de deterioração dos formatos mecânicos é alto. Utilizar bons equipamentos, corretamente alinhados, contribui tanto para a qualidade do sinal produzido, quanto para a integridade dos suportes”⁴².

Hernani Heffner conta a dificuldade em conseguir transcrever os discos originais da trilha original gravada pelo sistema Vitaphone na restauração do filme *Mulher*. Segundo ele, o encontro desses discos trouxe algumas questões:

Que diabo exatamente é um vitaphone e que diabo exatamente é um vitaphone gravado no Brasil? Ou seja, é efetivamente a tecnologia americana transportada pra cá? Eu descobri rapidamente que não. Ou seja, toda uma bibliografia que existia sobre o vitaphone, ela servia como parâmetro, como referência, mas ela não era o espelho daquilo que tinha acontecido de fato aqui no Brasil... Era um disco grandão, de dez polegadas, Celoc, como é que toca isso? Com toda a literatura se descobria “ah... ele toca de dentro para fora”, ao contrário do disco tradicional de vinil que toca de fora para dentro. Então temos que arrumar uma pick-up própria que toque de dentro para fora. Procuramos, procuramos, procuramos e achamos uma na Rádio Nacional. Fizemos um acerto com a Rádio Nacional e o Fernandinho foi fazer as transcrições a partir da pick-up que existia lá. Era uma pick-up RCA dos anos 40, profissional, que tocava de dentro para fora, mas aí o resultado dessa transcrição foi muito ruim... porque o braço não tinha peso suficiente para afundar a agulha dentro dos sulcos e aquilo não era de cinema, era de música... Aí eu fiz uma enorme pesquisa e passei para o Roberto⁴³: qual o peso da agulha, onde encontrava a agulha, aí achamos um fornecedor lá na Inglaterra, aí se comprou a agulha na Inglaterra e aí o Roberto acabou adaptando uma pick-up que ele tinha lá na Rob... para tocar de dentro para fora. Ele botou a tal agulha, botou um peso em cima do braço, aí o negócio afundou no disco e as transcrições foram feitas na Rob.⁴⁴

A gravação magnética já existia paralelamente aos cilindros e gramofones, mas Silvio Da-Rin⁴⁵ afirma que datam do fim dos anos 40 as primeiras pesquisas de magnéticos portáteis e, a partir dos anos 1960, o Nagra, de Stefan Kudelski, possibilitaria a gravação do som direto no Brasil. Aparelhos trazidos pelo alemão Franz Eichhorn e pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade, com o qual filmaria *Garrincha*,

⁴² BUARQUE, Marco Dreer. Texto apresentado no VIII CINFOM – Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa em Informação, realizado em Salvador, em 2008.

⁴³ Roberto CARVALHO é dono do estúdio de mixagem Rob Filmes e Fernando FONSECA, anteriormente citado, é funcionário da empresa.

⁴⁴ HEFFNER, Hernani em entrevista cedida a 15 de maio de 2010.

⁴⁵ DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação no documentário*. Azougue Editorial. Rio de Janeiro, 2004. Pág. 29

alegria do povo. Fernando Morais declara o filme *Maioria Absoluta*⁴⁶, de Leon Hirszman, como uma das primeiras produções a conseguir sucesso com o som direto.

Marco Dreer informa que as fitas magnéticas podem ser compostas de acetato de celulose, PVC e poliéster. Elas podem se deteriorar rapidamente com o tempo, encolhendo e tornando-se quebradiças. Marco alerta que: “É bastante vulnerável a altas temperaturas e altas umidades”. A informação magnética não desaparece com o tempo. Adequadamente produzidas, armazenadas e manuseadas, as fitas magnéticas não perdem suas propriedades em um considerável período de tempo, além de aguentarem ser reproduzidas centenas de vezes sem perda de qualidade significativa. Ele afirma que:

Entretanto, uma pré-condição para a sobrevivência dos materiais magnéticos é um equipamento de reprodução sob constante revisão, de última geração, e que opere o suporte adequadamente. Ademais, limpeza e desmagnetização são importantes medidas de rotina para remover o perigo de danificar as superfícies da fita ou a deterioração magnética da mesma.⁴⁷

Os magnéticos de ¼ podem guardar registros de diálogo, ambiente ou música isolados ou apenas pré-mixados. Eles funcionam como o material bruto, assim como o negativo de imagem não ordenado ou ordenado apenas como copião. Nesse sentido, fazem parte de um passo intermediário do processo. Não representam a obra em sua configuração final, do ponto de vista do som. Eles são importantes porque guardam tecnicamente melhor o som, mas isso não tem serventia se não souber o que foi feito na mixagem com eles. O mapa de mixagem e todos os valores fixados funcionariam como o *band* de marcação de luz para a imagem e aí, sim, uma vez perdido o som final (por exemplo, o negativo de som), seria possível reconstituí-lo a partir dos magnéticos e a partir desse mapa.

O problema de conservação dos magnéticos, descreve Marco, é o aglutinante de poliéster uretano (PEU), porque suscetível à hidrólise, tornando as fitas pegajosas em um fenômeno conhecido como síndrome da fita pegajosa (*sticky shed syndrome*), de modo que as partículas magnéticas pegajosas ficam depositadas nas cabeças de leitura, obstruindo-as e levando a uma significativa perda das baixas frequências.

⁴⁶ Data de 1964, com o início das produções em 1963.

⁴⁷ BUARQUE, Marco Dreer. Texto apresentado no VIII CINFORM – Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa em Informação, realizado em Salvador, em 2008.

O conceituado técnico de som e profundo conhecedor de equipamentos e técnicas que envolvem os “velhos sistemas de gravação em fita lisa”, Geraldo Ribeiro, foi o responsável pela “reclimatização” das fitas de ¼ de polegada contendo a mixagem final do filme *Eles não usam Black-Tie*. Nesse filme, essas fitas passaram por um processo de “secagem” e “reidratação controlada”, pois estavam em péssimas condições de conservação e realmente só poderiam ser “passadas” uma vez – se muito, duas – pela cabeça de leitura. Em entrevista, ele relatou que trabalhou com material em magnético ¼ de polegada e magnético perfurado 17,5 mm⁴⁸:

Mexi em coisas do Leon, mexi no *Matraga*, mas este tipo de trabalho não existe nem para créditos. O processo é bastante complicado, pois passa pelo preparo do material onde existe o som a ser trabalhado e que, via de regra, encontra-se mal armazenado. As fitas magnéticas de 1/4 de polegada sofrem bastante, pois suas caixas originais são de papelão que absorve umidade e a transfere para a fita. A fita, por ser uma base de poliéster com uma cola especial onde foi emulsionado óxido de ferro, ao absorver a umidade tem o óxido de ferro atacado (embora ele não sofra oxidação, pois quimicamente encontra-se já pouco reativo a umidade). Neste processo existe a permeação da cola da base do poliéster para a parte superior da fita e este fato impede que as mesmas corram livremente nas cabeças de reprodução. Esta fricção gera um guincho audível que os gringos denominam "violin string".

Para que a fita possa ser utilizada ela deve sofrer um processo lento de secagem mantendo ainda alguma umidade, pois, caso contrário, ela fica quebradiça. Este processo é feito em uma câmara térmica com umidade controlada. Existe no processo uma grande perda de óxido de ferro e, via de regra, após a cópia a fita torna-se imprestável para novas reproduções. Este processo deixa o óxido nas cabeças magnéticas de leitura e, caso não exista um cuidado especial na limpeza das mesmas o som torna-se abafado, sem brilho o que acarreta uma acentuada perda de inteligibilidade (as frequências responsáveis pela inteligibilidade situam-se na faixa das médias altas e altas. As múltiplas interrupções para limpeza implicam na necessidade de uma edição posterior onde estas pausas são eliminadas. Via de regra, transfiro para digital (DAT, HD, DVD, etc.) em um meio que tenha metadados⁴⁹. O time code é importante para a resincronização do som limpo com a imagem. Em alguns casos encontram-se armazenados os rolos de magnético 17,7mm o que pode facilitar o restauro, pois quase sempre eram feitas as mixagens de diálogos, de música e de efeitos com a geração de um mix final para uso no

⁴⁸ Material de gravação magnética sobre suporte cinematográfico de bitola 35mm cortada ao meio no sentido longitudinal. (17,5mm). Definição dada em COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo. 2009. Pág. 242.

⁴⁹ Metadados: São dados sobre outros dados. Eles identificam um objeto e facilitam sua busca, recuperação e visualização. Eles podem ser descritivos, administrativos e estruturais, sendo os estruturais os mais recomendados aos arquivos por conterem informações acerca da origem do arquivo de preservação (suporte que o gerou) e técnicos (formato do arquivo, taxa de bits, taxa de amostragem, equipamentos e softwares utilizados). No caso de arquivos sonoros são salvos normalmente em wave 24 bits de resolução e 48 Khz de taxa de amostragem. BESSER, Howard. *Metadados e Práticas para Media Works e Digital* NYU arquivamento e do Programa de Preservação Cientista Senior e Library. <http://www.tisch.nyu.edu/preservation>

Brasil e outro chamado "banda internacional" que continha apenas musica e efeitos. Um dos problemas que a gente encontra é a relação sinal ruído destas mixagens, cerca de 55 dB o que é bem ruinzinho. Isto se deve ao fato de começarmos com um material em magnasync ou magnatech (magnético perfurado) com uma relação inicial de 70 Db. Usualmente fazíamos de 3 a 4 pré-mix e cada um destes passos acrescentava ruído, ou seja, diminuía cerca de 3 dB por passagem no final de 4 teríamos perdido 12 dB. Com a passagem para o ótico iam mais 3 dB pra cucuia e caímos dos 70 para 55.⁵⁰

José Luiz Sasso comenta que na restauração do filme *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* os trechos perdidos de áudio, que não existiam nas cópias em películas reduzidas em 16mm utilizadas, foram encontrados em uma fita U-Matic de 1980 que acabou por se transformar na matriz de áudio. A música *Carinhoso*, cantada por Hugo Carvana e Odete Lara na quarta parte do filme, entretanto, estava completamente desaparecida: “Foi a filha de Paloma quem descobriu uma versão pirata (via internet) na Itália, fora de velocidade, áudio ruim e completo nesse trecho. O Sobral conseguiu “reafinar” esse áudio, restaurá-lo e colocá-lo em seu devido lugar”⁵¹.

A gravação de áudio digital em fita magnética foi introduzida nos anos 1980, sendo o R-DAT o que ganhou maior popularidade pelo preço acessível e pela portabilidade. Utilizado no cinema e na música, Fernando Morais o descreve como fita magnética de 4mm, com duas pistas e taxa de amostragem equivalente a 32 Khz e resolução 12 bits, sendo aperfeiçoado para 48 Khz e 16 bits. No meio musical, tornou-se padrão o formato Hi-8, utilizado no cinema apenas quando se fazia necessário utilizar mais de duas pistas. Ele contém oito. A experiência de Roberto de Carvalho, da Rob Filmes, com o formato é a de que “é usado exclusivamente para a reprodução, quando o som original foi mixado ou pré-mixado neste formato”. Luiz Adelmo Manzano aponta para o problema da reutilização de mídias digitais, a facilidade de apagar o registro sonoro, e alerta para falta de preservação dos de filmes recentes:

... produtores reaproveitando as matrizes de seu filme anterior (em fitas de rolo ou fita DAT) num filme seguinte, motivados por míseras economias orçamentárias. Em decorrência disso, as matrizes de som podem ficar restritas unicamente ao som da cópia, a mesma que já foi exibida diversas vezes e que, conseqüentemente, não apresenta a qualidade original na mesma intensidade.⁵²

⁵⁰ RIBEIRO, Geraldo em entrevista cedida a 23 de março de 2010.

⁵¹ SASSO, José Luis em entrevista cedida a 14 de agosto de 2009. As próximas citações são da mesma fonte.

⁵² MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som: restauração e peculiaridades do projeto JPA*

A fita magnética praticamente não é utilizada, apenas necessária na pós-produção para a transferência de arquivos digitais mono para a câmera do som ótico. Tal processo tende à obsolescência desde a segunda metade dos anos 2000. São recomendadas para backup por sua maior durabilidade. A Dolby, por exemplo, utiliza o M.O. Disc para transferência do arquivo final mixado no Pro Tools para a câmera ótica responsável pelo negativo de som. O M.O. é uma unidade óptica magnética, espécie de unidade de disco óptico, capaz de escrever e reescrever dados sobre um disco magneto-óptico. A tecnologia foi introduzida comercialmente em 1985. Apesar de óptica, eles aparecem como unidades de disco rígido para o sistema operacional e não requerem um especial sistema de arquivo (que pode ser formatado como FAT, o HPFS, NTFS, etc.). Eles também estão caindo em desuso. Isso significa um risco de tecnologias de leitura para o conteúdo dos M.O. preservados. Patrícia de Filippi comentou que é provável que sejam trocados por cartões Flash e teme que os diretores e produtores não arquivem esse “cartão pequenininho”⁵³. Sobre a questão da preservação, Manzano diferencia o Brasil dos Estados Unidos:

Citando-se o caso do áudio, mesmo nos dias atuais, em que toda pós-produção de som é feita em mídias digitais e o som final é masterizado para uma mídia como o Magneto Optical Disk (MO Disk), adotado pela Dolby Laboratories, a indústria norte-americana tornou obrigatório que a masterização seja feita também para o meio magnético, analógico (normalmente magnético 35mm). Isto porque o meio magnético apresenta qualidade comprovada, além de ter servido (e ainda servir) à produção de filmes por décadas. Enquanto muitas mídias já surgiram e se tornaram obsoletas nesse meio tempo (um exemplo são as masterizações para fitas Hi-8, atualmente sendo abandonadas), o meio magnético (por exemplo o magnético 35mm) garante um suporte eficiente e duradouro para novas mídias que possam vir a ser criadas nos próximos anos. Dessa forma, os estúdios se encarregam de garantir que o seu investimento poderá render dividendos em anos vindouros, sempre que aparecer uma oportunidade.

...

A restauração de som dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade alerta para um fato que, até hoje, está longe de ser resolvido no cinema brasileiro: a preservação das matrizes de som. Até a introdução do sistema Dolby e a vigência do magnético como sistema de trabalho, podia-se alegar que as dificuldades eram enormes para se preservar rolos de magnético, sejam de ¼", 16mm, 17,5mm ou 35mm. O rápido abandono de máquinas analógicas em face de novos equipamentos também é outro problema, algo muito característico em nosso cinema ("se é novo, é melhor, vamos trocar"). Exemplo disso é o rápido abandono de máquinas de transcrição e reprodução e gravadores como o Nagra, como se fosse infinitamente inferior ao DAT, que o sucedeu. Técnicos de som haverão de concordar que isso em absoluto

⁵³ DE FILIPPI, Patrícia. Em entrevista cedida por telefone a 20 de maio de 2010.

é fato; no entanto, se discutirmos a questão de custo, aí sim descobriremos a justificativa para certas realidades que se colocam.

Poderíamos pensar que, atualmente, a situação melhorou, afinal um filme mixado hoje tem *back ups* nas mídias da vez (um MO Disk com a masterização Dolby SR-D, DVDs com as sessões de Pro Tools, fitas Hi-8). Todavia, pensemos que, com a rápida evolução tecnológica, tais mídias podem deixar de existir em pouco tempo, talvez em menos de uma década. Os gravadores DAT já deixaram de ser fabricados, bem como os gravadores DA-88, para citar só alguns exemplos.⁵⁴

No campo do áudio digital, ao contrário do vídeo digital, já há uma consolidação de um formato *standard*, amplamente utilizado no circuito profissional, que é o PCM Wave, criado pela Microsoft junto com a IBM nos anos 1980. O Wave (ou o BWF, utilizado nos gravadores mais profissionais) não opera reduções sonoras, enquanto no vídeo digital ainda não se deu (nem pela indústria e nem pela comunidade de preservadores) uma padronização de formato linear sem redução em função da pouca viabilidade para a armazenagem dos arquivos de vídeo, dado o imenso tamanho de *storage* que requerem.

Analisando a “questão digital”, Marco Dreer explica:

Do mesmo modo, os cartões de memória (como SD, Compact Flash etc.) utilizados nos gravadores digitais de áudio não devem ser conceituados como suportes de som *stricto sensu*; são, na verdade, genericamente, dispositivos de armazenamento de dados digitais, podendo carregar também textos, imagens, vídeos etc. A gente pode dizer, então, que os suportes específicos de áudio, à exceção do CD, estão praticamente mortos. Uma questão fundamental trazida pelos gravadores digitais, determinante para a sua qualidade, é a própria conversão analógico-digital. Como o sinal é captado analogicamente pela cápsula de um microfone, a passagem desse sinal para o digital é um momento crítico, suscetível a erros. Essa é uma longa questão, que depois a gente pode conversar melhor. Outra coisa são os parâmetros que determinam a qualidade do áudio digital, que são basicamente três: 1) a taxa de amostragem, que tem a ver com a resposta de frequência 2) a taxa de bits, que é proporcional à faixa dinâmica e 3) o número de canais.

Nos gravadores analógicos tipo Nagra havia um dispositivo chamado piloto, que era a peça responsável em manter o sync de som e imagem. Essa questão do sync foi sempre muito delicada no mundo analógico, pois quebrava a peça, já era o sync. No digital, esse piloto se tornou supérfluo, pois o “coração” dos sistemas digitais é o clock, que mantém o sincronismo com mais precisão⁵⁵.

O suporte ótico desenvolvido como mídia foi o *Compact Disc* (CD, CD-ROM, CD-R, CD-RW), mas nos interessa falar do som ótico gravado em uma película. Todos

⁵⁴ MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som: restauração e peculiaridades do projeto JPA*

⁵⁵ DREER, Marco em entrevista cedida a 29 de maio de 2009.

os sons de filmes projetados em película têm os registros gravados fotografando uma banda de luz modulada por ação do som sobre sua corrente de alimentação, e se reproduz, simetricamente, pela modulação que as diferenças de densidade fotográfica da banda introduzem em um raio de luz que excita uma célula fotossensível. A pista de som é a banda sonora que foi gravada pelo som ótico. Ela pode ser de Área Variável (A.V.), quando a trilha é dividida em duas áreas – uma transparente e uma escura. Existem as pistas de área variável unilateral, bilateral e duplo-bilateral (anexo 1). Patrícia de Filippi conta que, na restauração, os negativos de A.V. Bilateral dificultam o processo fotoquímico de restauração, pois, para a leitura do som, a informação deve ser equivalente nos dois lados da “figura sonora”. Os bilaterais, no entanto, têm a informação sonora duplicada. Se a parte externa do negativo for danificada, será possível passar apenas uma das faixas para o positivo e transcrever essa informação sonora, apenas. Os negativos AV costumam apresentar problemas com as altas frequências (faixa de curvas afiadas e serrilhadas), que podem ser prejudicadas pela expansão ou contração da “imagem do som”. Esse efeito é mais perceptível com o som da voz humana sibilante (s, ch, t,...) e se justifica pela dispersão da luz na emulsão e pela dispersão da gravação do sistema. A luz do gravador exposta ao filme precisa ter um grau de controle de propagação, proporcionando uma diferença máxima de densidade entre as zonas claras e escuras da faixa. O fenômeno da “disseminação, expansão ou contração da imagem” é particularmente preocupante em altas frequências, nas quais a diferença entre os vales e os picos da gravação, que deveria ser grande, fica bastante estreita. Os vales ficam parcialmente cheios, gerando uma distorção da modulação e, conseqüentemente, do som. Para evitar isso, a intensidade da lâmpada de exposição deve ser consideravelmente reduzida. O problema é que, para tal, a densidade seria insuficiente e produziria um som fraco. Durante a impressão do lado positivo, ocorre o mesmo fenômeno, o que pode compensar a distorção do negativo. Por isso, é necessário definir densidades negativas que, em equilíbrio com a densidade do positivo, permitam a um som exato ser obtido sem distorções. Para concluir a compensação de densidade é preciso fazer um teste de modulação cruzada⁵⁶.

⁵⁶ Essa foi uma explicação bastante técnica que imagino que para quem não pesquisou a fundo seja difícil compreensão. O teste de modulação cruzada é a inter-relação entre a densidade do negativo de som e a densidade da pista de som da cópia (positiva). O teste se dá quando se fotografa na película de som duas frequências fixas: uma mais grave, de 400Hz, e em cima dela (através de filtros) a frequência de 6KHZ ou 9KHz, que seria aguda como uma cigarra. No teste de modulação cruzada são aplicadas sobre

A pista de som pode ter, também, Densidade Variável (D. V.): nos sistemas de som óptico em que a modulação do som se dá pela variação da densidade⁵⁷ na pista de som, percebida no sentido vertical da banda sonora (como um teclado de piano). O contraste é muito importante em faixas de densidade variável e as relações entre os filmes negativos e positivos é geralmente calculada para ser: $N \times P = 1$ onde N representa o contraste⁵⁸ do negativo de som (Gama) e P representa o contraste positivo do som⁵⁹. Além delas, há a pista de som digital, que é gravada em sistema estereofônico e contém as informações em retículas ou tramas de organização e leitura numéricas. A banda de som Dolby consiste em dois sistemas de registro de som multicanal de alta qualidade em película de 35 mm. A banda SR (análoga) ocupa o mesmo lugar no filme que a trilha mono. O segundo sistema, que é digital, registra o som entre as perfurações. Todos os formatos de som cinematográfico Dolby são retrocompatíveis, o que permite que cada sala de cinema possa projetar seus filmes segundo o padrão para a qual foi equipada. A banda sonora digital, tanto quanto a analógica, se encontra na própria película. O sistema análogo SR também age como backup do sistema digital.

José Luiz Sasso comenta a importância do processo de *cross modulation* no processo de restauração fotoquímica:

“Bom, Patrícia, vamos começar. *Idade da Terra*. Vamos procurar, vamos fazer um *cross modulation* à brasileira”. Já que ninguém tinha mais nada, aí a velha coisa que eu já tinha aprendido lá atrás com o Seu Carlos, com o saudoso Renato Kouri... Quando a gente não tinha ainda o gerador de *cross modulation* na Álamo, a gente tinha uma frase sibilante que uma dubladora

esse negativo diferentes amperagens de luz (intensidade da lâmpada). Esse negativo será revelado no tanque padrão do laboratório e o positivo feito com a luz padrão do laboratório (que são outras variáveis). Para construir a relação entre as densidades do negativo e no positivo, o leitor do teste (V.U.) irá cancelar a frequência mais baixa e deixar a frequência mais alta. Ou seja, aquela intensidade luminosa que deixou o chiado da cigarra mais nítido, com menos interferência de grave, é a melhor. Explicação fundamentada na apostila não publicada de SASSO, José Luiz. *O negativo de som e o teste de modulação-cruzada*. Maio de 1984.

⁵⁷ Densidade é o fator que relaciona a quantidade de luz que chega a cada zona da imagem fotografada com a que consegue atravessá-la. Portanto, em uma imagem fotográfica, as zonas de altas luzes são de baixa densidade e, as zonas enegrecidas, são de alta densidade. O conceito foi retirado do livro de SCHISLER, Millard W. L. e SAVIOLI, Elisabete. *Revelação em preto-e-branco: a imagem com qualidade*. Martins Fontes, São Paulo, 1995.

⁵⁸ O conceito de contraste em fotografia é basicamente a diferença entre a escuridão e a luz, porém também se estende à cor, tons e textura, tal como os nossos olhos: só detectam a cor, os tons e a textura se existir luz. Uma fotografia com contraste tem uma grande definição das cores e das texturas, ao oposto de uma sem contraste. Idem, Ibidem.

⁵⁹ READ, Paul and Meyer, Mark-Paul. *Restoration of Motion Picture Film*. Kaleidoscope 2000. Pág. 212

que já faleceu, a Helena Samara, gravou para mim era “você sabia que o sabiá sabia assobiar”. A gente gravava essa frase em várias luzes no negativo e copiava e a gente punha para ouvir no estúdio aquela onde o esse era o mais bonitinho, copia essa luz. Mas nos Estados Unidos também tem algumas frases tipo “*Morrissey saved my soul*”, sabe, alguma coisa assim, que era uma coisa tosca, mas que funcionava. Enquanto a gente não tinha o gerador, a gente usava isso e funcionava e eu vim a aplicar isso na restauração. A primeira coisa com a Patrícia foi “Patrícia, a sua turma aí escolhe uma frase sibilante do filme”, se o negativo estiver com várias densidades por causa da velhice dele, a película está mais deteriorada no rolo um, menos deteriorada no rolo..., enfim, vamos ter que achar uma frase sibilante para cada rolo e ela copiava, vinha aquele puta rolo. Eles transcreviam pelo próprio telecine, podia ser pelo telecine, vinha para cá em CD ou vinha em fita ou em DAT. Na época se usou alguma coisa em DAT, depois passamos tudo para CD em wave, AIFF. Punha no estúdio e ouvia, às vezes duas, três horas ouvindo lá. A mesma frase, ouve, volta, ouve de novo e aí eu dizia “bom, rolo tal a densidade é essa, rolo tal... Fizemos isso, por exemplo, no *Idade da Terra* que tinha um negativo de som maravilhoso em preservação.⁶⁰ .

Os materiais aqui descritos, as medidas de conservação e recuperação das informações, servem à idéia da preservação da obra e à de que é nesse material que encontraremos os principais indícios das características originais – intencionais ou factuais – do filme. Um interessante estudo de caso se dá na experiência da equipe de restauração de som do filme *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade. O relator da equipe comenta:

Esclarecido o problema, recomeçamos pela re-montagem da versão a ser restaurada, ao mesmo tempo em que tornou-se importante dirimir dúvidas sobre as diferenças entre as versões no que se refere a elementos presentes na trilha. Estabeleceu-se que a versão de referência para (dinâmica de) mixagem seria a do MAM, até pelo fato de que essa dúvida não inviabilizasse a utilização da versão ZDF⁶¹ quando possível. E para sanar quaisquer dúvidas sobre dinâmica das versões, cabia uma análise detalhada, uma recorrência constante às duas versões para comparação, buscando-se essencialmente perceber na versão do MAM aquilo que na versão ZDF parecia não existir (mas que efetivamente existia). Abrindo um parêntesis, não se tratava aqui de recorrer a alguém que tivesse trabalhado no áudio do filme, prática que tivemos, aliás, que adotar em *Guerra Conjugal* [No caso de *Guerra Conjugal*, a dúvida que se colocou foi quanto à forte presença de som de trânsito na trilha sonora, por vezes dificultando a compreensão de algumas falas. Recorremos ao auxílio do montador do filme, Eduardo Escorel, que reconheceu o problema, atestando que era mesmo do original, resultado da falta de recursos para uma melhor captação de som do filme.] Basicamente por comparação das versões, podia-se chegar à conclusão de qual a relação correta entre os elementos sonoros. O desgaste da versão MAM contribuía

⁶⁰ SASSO, José Luiz em entrevista cedida a 14 de agosto de 2009

⁶¹ ZDF: Zweites Deutsches Fernsehen, canal de televisão alemão

para essa conclusão, gerando a sensação de que havia duas versões diferentes, como se houvesse duas mixagens para o mesmo filme.⁶²

O necessário aqui é chamar atenção para o anúncio de Brandi de que são os materiais, a *consistência física* deles, que têm prioridade na emergência de assegurar a transmissão da imagem ao futuro. O material físico da obra de arte representa o local de manifestação da expressão (visual, sonora, etc.) e, dessa forma, a possibilidade futura de uma revelação artística. Para que essa *consistência material* possa durar o maior tempo possível deverão ser feitos todos os esforços e pesquisas e cabe ao indivíduo que recebe e percebe essa revelação imediata a *consciência universal* que advém da experiência singular do contato com essa expressão⁶³, ainda que isso traga certa dose de subjetividade ao processo, a qual deve ser atenuada na medida do possível e no limite do humano.

⁶² MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som: restauração e peculiaridades do projeto JPA*. Inédito: dezembro de 2007.

⁶³ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Artes&Ofícios. Ateliê Editorial. 2004. Pág. 31

Capítulo 3 – Preservação fílmica

Do reconhecimento de uma obra de arte surge o imperativo moral e categórico de que essa obra deve durar. Isso pode se ampliar ou se marcar por uma validação social ampla, e daí a necessidade de sua conservação. É preciso atentar para dois aspectos importantes nessa reflexão: arte é entendida aqui como um parâmetro, não como um valor – só as obras “artísticas” seriam passíveis de preservação, o que funciona em arquitetura e em outros campos nos quais o consenso social recai no “artístico”, mas não em cinema e audiovisual, no qual o consenso atual pende mais para o histórico-documental - resultando daí o enquadramento arquivístico da conservação do cinema.

Utilizaremos a seguir as definições que Carlos Roberto de Souza empregou em seu trabalho através de intensa pesquisa dos encontros de preservadores de filmes de todo o mundo. Por preservação, entende-se:

... o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias, mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. Melhorar o artefato não faz parte do processo de preservação. A preservação objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazo. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo.⁶⁴

Compreendendo a restauração como processo da preservação, portanto:

A preservação não é uma operação pontual, mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. A manutenção a longo prazo da integridade de um registro ou de um filme⁶⁵ depende da qualidade e do rigor do processo de

⁶⁴ Grifo nosso.

⁶⁵ “Definição de Filme/imagem em movimento estabelecida pela Unesco na Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, votada por sua Assembléia Geral reunida em Belgrado em 1980: *qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (independente do método de captação das mesmas e da natureza do dito suporte – por exemplo, filmes, fitas, discos, etc. – utilizado inicial e ulteriormente para fixá-las) com ou sem acompanhamento sonoro que, ao serem*

preservação executado ao longo das décadas, não importa sob quais regimes administrativos, até um futuro indeterminado. Nenhum filme está preservado; na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação.⁶⁶

Carlos Alberto utiliza o termo “prospecção” para designar o método ou técnica empregados para localizar e calcular as obras audiovisuais, no caso, brasileiras. E utiliza o termo “coleta” como um conjunto de operações para obtenção dos filmes e documentação para guarda no Arquivo. Sua definição de conservação é a de que esta engloba todas as atividades necessárias para prevenir ou minimizar o processo de degradação físico-química de um artefato (seja ele produzido pelo arquivo ou anteriormente existente) incorporado pelo arquivo com possíveis sinais de dano ou instabilidade. Um princípio constitutivo do processo de conservação é o de que ele deve ser realizado com o mínimo de intervenção ou interferência no objeto.

Sobre a “duplicação”, explica ser o conjunto de práticas relacionadas à criação de uma réplica de uma obra audiovisual (seja uma cópia de segurança a partir do original ou a partir de elementos de preservação já existentes), ou uma forma de possibilitar o acesso à obra.

O processo de duplicação é realizado com o objetivo de se obter uma cópia mais próxima possível do original. Esse processo é uma exigência necessária, mas não é suficiente para o processo de restauração. Uma duplicata pode ser restaurada, mas não submetida a melhoramentos.

Por fim, Carlos Roberto reconhece a restauração como a intenção e ação que:

... abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido. Compõem o trabalho de restauração: a remoção (no processo de reprodução) de alterações ou manipulações detectadas no artefato, recuperação (com práticas de reconstrução) de elementos que lhe faltam, e reversão dos efeitos do tempo, do uso ou do dano no conteúdo

projetadas, dão uma impressão de movimento e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzam com fins de documentação; considera-se que compreendem, entre outros, elementos das seguintes categorias:

- i. produções cinematográficas (como filmes de longa metragem, curta metragem, filmes de divulgação científica, documentários e atualidades, desenhos animados e filmes educativos);
- ii. produções televisivas, realizadas por ou para as organizações emissoras;
- iii. *produções videográficas (como as contidas nos videogramas) que não sejam as mencionadas em i. e ii.*”

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 6

⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

óptico, cromático ou sonoro. O termo “restauração”, aplicado aos artefatos audiovisuais, é diferente de seu equivalente na maior parte das outras disciplinas no sentido que ela necessariamente envolve a reprodução de um material original. Um filme (e qualquer suporte de imagens em movimento/sons) pode ser limpo, reparado, editado e tratado. Entretanto, enquanto objeto de um processo de preservação, o artefato como tal não pode ser exibido. Outro traço distintivo das imagens em movimento fotográficas – comparáveis aos registros fonográficos em disco ou fita – é que eles, ao ser (sic) experienciados, sofrem danos inevitáveis e progressivos. Em consequência, precisam ser duplicados sobre um novo suporte cuja eventual decadência por uso ou dano não afete a possibilidade de acesso a seu conteúdo através de uma nova cópia.⁶⁷

Walter Benjamin falaria, também, sobre formas artísticas (*Kunstformen*), cuja característica principal é erguer-se acima das obras particulares (*Kunstwerke*) como o que sobrevive, mesmo após sua destruição material. Mas o argumento é que também essa “forma” não é indestrutível ou “ininterrupta”, ela também está entregue ao perecimento (*vergehen/vergangen*), que só se pode dar na forma do tempo que transcorre, mas também irrompe e interrompe:

Muitas obras de arte nasceram e passam. A tragédia se origina com os gregos, extingue-se com eles e renasce séculos depois. A epopéia, cuja origem se situa na juventude dos povos, desaparece na Europa com o fim da Renascença. O quadro é uma criação da Idade Média e nada garante sua duração eterna.⁶⁸

O cinema – que é aonde Benjamin quer chegar no ensaio – é, em termos técnicos, uma arte que tem como fundamento a “interrupção”, ainda que imperceptível, mas acessível ao “inconsciente ótico” na forma de choques, na sequência de imagens. No entanto, Brandi afirma que “seria de todo inoperante adotar um ponto de vista ontológico, ou gnosiológico, ou epistemológico”⁶⁹ e, portanto, abandonamos aqui essa teorização.

No livro *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, são escritas as definições institucional, intencional e estética de arte pertinentes ao cinema, que levam em conta as diferentes formas de reconhecê-lo como tal. Para eles, será arte quando tiver o reconhecimento de uma instituição ou consenso social amplo; ou quando a obra for elaborada por alguém que pretende fazer arte e, ainda, pelo

⁶⁷ Idem, Ibid. Pág. 7

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (terceira versão), In *Gesammelte Schriften*, I.2, 504.

⁶⁹ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Artes&Ofícios. Ateliê Editorial. 2004. Pág. 36

fato do cinema provocar sensações ou emoções de um tipo particular. Para a restauração do cinema, utilizamos a definição de “intenção”, ou seja, toda obra cinematográfica que se pretendeu arte deverá ser restaurada. Uma questão que deve ser discutida é se devemos considerar como parâmetro (por limitações técnicas, condições político-sociais ou econômicas) daquilo que chamamos de “obra original” o que foi pretendido alcançar ou tão somente a obra em seu “resultado alcançado”. Outro ponto de importância é afirmar que há objetos artísticos que se resumem a si mesmos, são únicos, e outros que são múltiplos em sua manifestação como consistência física, resultando daí uma estratégia diferenciada. Para isso são necessárias movimentações que variam de ações de conservação a ações de preservação desse material. Neste sentido, o axioma de Cesare Brandi - *restaura-se somente a matéria da obra de arte*⁷⁰ - deve ser bem compreendido.

A matéria do cinema tem múltipla dimensão. Aqui as informações e a artisticidade têm o mesmo âmbito e a mesma perspectiva, ocupam o mesmo espaço e período de tempo, e têm a mesma extensão. Mesmo assim, essa coextensividade não será manifestada por completo no interior da imagem. No caso do cinema, o meio físico da película funciona como suporte ao meio físico da tela à qual será mais propriamente confiada a transmissão da imagem e do som fotográficos ou digitais. Ou seja, na película está contida a estrutura da obra de arte cinema, enquanto que é na tela e demais estruturas de uma sala de projeção que se dá o aspecto dessa arte.

O som⁷¹ e a imagem de um filme também ocupam o mesmo espaço da película e têm o mesmo período de tempo, porém, na exibição de um filme, eles ocupam espaços diferentes. É importante que o som de um filme cuja imagem se perdeu volte para a película, se este era seu suporte original, porque se pode reproduzir a natureza histórica e cultural desse som caso seja reproduzido em sala de cinema. É por isso que ele deve voltar para a película: “Não é só a informação que se resgata e se restaura, mas a sua apresentação pública dentro de condições similares ao original”⁷².

⁷⁰ “Matéria como ‘aquilo que serve à epifania da imagem’.

⁷¹ “A teoria do cinema desconheceu por muito tempo o som, em razão do modelo estético fundado na primazia da imagem no fim da década de 1920 (ver Rudolf ARNHEIM). Ele começou a ser levado em consideração depois da guerra, em diversas perspectivas: psicológica ou psicofísica, formal, semiótica.” AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Papyrus Editora. São Paulo, 2009. Pág. 276

⁷² HEFFNER, Hernani em entrevista cedida no dia 27 de fevereiro de 2010.

Fernando Morais conta, em seu livro, a história do filme *Coisas Nossas*, título que sempre fora dado como perdido:

... são encontrados no Rio Grande do Sul os discos com a trilha sonora do filme, mas seguem não havendo vestígios de suas imagens. A gravação de sons e imagens em suportes diferentes possibilitaria, mais de 60 anos depois, essa recuperação cindida, parcial, do filme. Assim, pode-se hoje fazer uma incomum descrição que prescinde totalmente das imagens e precisa confiar apenas nos sons e nas informações externas ao filmes, como textos sobre ele. A trilha sonora encontrada ratifica muitas dessas informações, e faz confessar algumas outras⁷³.

Ele relata que a trilha sonora encontrada foi lançada em CD pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Seguindo o raciocínio acima desenvolvido, deveria ser promovida a oportunidade de ouvirmos esse filme, assumindo que se trata de apenas uma parte, mas que traz em si a obra de arte que subsiste.

Para Brandi, quando há um conflito entre as instâncias estéticas e históricas, a resolução estará sempre com: “a prevalência do *aspecto* sobre a *estrutura*, quando não puder ser conciliado de outra maneira”⁷⁴ e alerta, ainda, que: “será necessária uma refinada sensibilidade para assegurar que a estrutura alterada não se repercute no *aspecto*”.

Brandi esclarece em seu texto que o preterimento dessa diferença pode resultar em uma falsa restauração quando o restaurador se atém muito ao aspecto da obra (tentar reconstituir a obra – refazimento) com os mesmos materiais como se com isso chegasse à obra prima (primeira) e ignora que além de a matéria não ser a mesma por estar em outro tempo, “por mais que seja quimicamente a mesma”, será diversa e acabará assim por constituir um falso histórico e estético.

O restaurador Edson Motta defende que o significante se transforma no tempo inevitavelmente e que a passagem do tempo também atribui novos significados. Para ele: “o erro da restauração contemporânea é usar como parâmetros a intenção do artista. O parâmetro deve ser o estado atual, levando em conta o significado que a obra tem hoje”.

⁷³ DA COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008. Pág. 108.

⁷⁴ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Artes&Ofícios. Ateliê Editorial. 2004. Pág. 37

No entanto, ao defender que as bases materiais do significante são a organização original do criador somada aos significantes criados pelo tempo, ele separa o tempo em “tempo bom” e “tempo ruim”:

“Tempo bom” seria aquele que se faz presente sem destruir o significante e, assim, o significado (ordem) do artista.
“Tempo ruim” seria aquele que traz um significado autônomo ao significado original⁷⁵.

O primeiro traria uma soma ao significado e o segundo uma substituição. Como exemplo, Edson citou um atentado à *Pietà* de Michelangelo, em 21 de maio de 1972, quando “um perturbado golpeou o rosto da Virgem com um martelo”. O curador dessa restauração foi um brasileiro nascido em Belém do Pará, formado em Filosofia e História da Arte em Roma, sob orientação do respeitado Adolfo Venturini. Apaixonado pela obra de Michelangelo, foi em um curso de restauração em 1933 que iniciou sua carreira no Vaticano, onde tornou-se conservador-chefe e depois diretor até 1978, quando se aposentou. Os funcionários o chamavam de “Professore De Campo”, mas Deoclecio Redig de Campos (1905-1989) não gostava, pois jamais lecionou.⁷⁶

A decisão por restaurar a face da Virgem foi tomada contra⁷⁷ os Brandistas (teórico adotado), a favor da defesa do significado de perfeição da obra: “A *Pietà* foi esculpida no melhor mármore do mundo, o mármore de Carrara, a polidez do mármore realça a beleza, a doçura e a jovialidade da Virgem. Nenhum detalhe nesta obra fica inacabado, ela foi totalmente polida e finalizada.”⁷⁸. Seria errado, para o Vaticano, permitir que “os vândalos tivessem um êxito permanente na História”⁷⁹. A “arte” não pode conter cicatrizes?

Pensando na questão da *historicidade* de Brandi, lembramos no cinema de questões polêmicas como a correção digital de riscos⁸⁰ nos filmes de Joaquim Pedro de

⁷⁵ Restaurador Edson MOTTA em entrevista cedida, a 23 de maio de 2010. As próximas citações vêm da mesma fonte.

⁷⁶ PIZA, Daniel. Jornal O Estado de São Paulo. Dia 16 de junho de 2009.

⁷⁷ Cabe a nós citar outro teórico, contrário às idéias de Brandi, que nos foi apresentado por Edson: Salvador Muñoz VIÑAS, que escreveu em 2003 o livro *Teoria Contemporânea de La Restauracion*. Onde defende que a escolha do objeto a ser restaurado se dá pelo seu potencial simbólico e não trabalha com a noção de arte de Brandi.

⁷⁸ HUPKA, Robert. *Pietà*. Editions Arstella, 1998.

⁷⁹ Restaurador Edson MOTTA em entrevista cedida, a 23 de maio de 2010.

⁸⁰ Riscos é o termo descritivo para a lesão que pode afetar o suporte ou a emulsão e que subtrai parte do material, em geral de forma linear. Riscos de emulsão são o tipo de lesão que afeta o lado da emulsão da película cinematográfica e riscos de suporte são o tipo de lesão que afeta o lado do suporte da película

Andrade e Glauber Rocha. A correção é uma das possibilidades da restauração digital, porém, ela só é possível se houver a criação de uma nova figura. Os limites da restauração de uma obra se estabelecem quando ela passa a deixar de ser a obra e vira uma recriação. A adição só deve ser compreendida quando necessária ao entendimento da narrativa. Outro exemplo que ultrapassa os limites da restauração se dá no filme *País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho (1971). O filme foi restaurado pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro com o acompanhamento do diretor. Quando restauraram o som, a opção do diretor, com o consentimento dos técnicos, foi a de adicionar pássaros e outras informações sonoras ao ambiente, antes mais sóbrio. Essa mudança é radical quando pensamos no conceito sonoro do filme e na época em que foi filmado. O Centro Técnico Audiovisual promoveu a restauração do filme *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, e os responsáveis optaram por refazer os ambientes sonoros, eliminando silêncios e dando consistência dramática à narrativa. Refizeram, também, a própria trilha musical, reescrevendo-a a partir da cantata, que é posterior ao filme, e modificando o conjunto original de instrumentos. Hernani Heffner entende que: “O que não se admitia era tal precariedade comprometer o valor dos autores Humberto Mauro e Villa Lobos. Por isso pretendia-se ser mais fiel à “arte” desses autores”⁸¹. Os restauradores partiram de uma premissa errada, a de que o filme original era o que existe hoje, sem indicar que se perdeu cerca de meia-hora do original. A falta de qualidade do som remanescente, que é de fato muito precário, já se notava em 1937. Uma pesquisa histórica já indicaria isso, pois o filme foi refeito duas vezes: uma no Cine-Som, outra no Brasil Vita Filme, mas o som já era precário desde 1937. Hernani declara que: “É um dos maiores absurdos da restauração brasileira. Grandes artistas podem fazer porcarias e o estágio técnico tem que ser respeitado acima de tudo, se não você produz uma empulhação histórica”.

A questão aqui é se o restaurador da escultura deve partir da própria escultura para restaurá-la ou aceitar sua incompletude. “Nas artes plásticas a incompletude é aceita. Em cinema não. A incompletude mata a obra nesta área. Sem narrativa não há filme. Por isso se reconstituem filmes com fotos, legendas, narração (*Queen Kelly, Prado de Bejin, Que*

cinematográfica. Definições adotadas da dissertação de COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo. 2009.

⁸¹ HEFFNER, Hernani em entrevista a 27 de maio de 2010. A citação a seguir vêm da mesma fonte.

viva México)»⁸². É necessário retornar à definição de fílmico quando: “Semiologicamente, o filme é a “mensagem” ou discurso fechado percebido pelo espectador.”⁸³ É a narrativa formada por uma linguagem que se utiliza de imagens (fotografias) sequenciadas e sons que trará o resultado, o *reconhecimento* da obra. Brandi diferencia em sua teoria o *refazimento* da *integração*: “a integração deverá ser invisível à distância que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecível de imediato, e sem necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada.” Para a restauração chamada arqueológica, há uma contradição, pois prega-se “a necessidade de atingir a unidade cromático-luminosa dos fragmentos com as integrações, mas, quando puder ser assegurada com um especial e duradouro labor, tampouco se exclui o uso de uma mesma matéria e da pátina artificial, sempre que se tratar de restauração e não de refazimento.”⁸⁴

Assim é preciso tomarmos os devidos cuidados para que o que no cinema chamamos de “reconstituição” não seja esse *refazimento*, ou seja, “a explícita ou implícita pretensão do refazimento” de “abolir um lapso de tempo”, por querer fazer-se “assimilar ao mesmo tempo que a obra nasceu” ou, pelo contrário, “refundir por completo na atualização do refazimento também o tempo precedente”, como ele afirma. Para isso, penso, o indispensável é a documentação das intervenções realizadas, assim como o registro na nova cópia do filme. Para a obra de arte cinematográfica, temos que assumir o risco do refazimento quando existem diferentes cópias incompletas. A escolha se dá entre a projeção das cópias incompletas (fragmentos às vezes incompreensíveis) ou a junção das diferentes partes que com o processo de reprodução transformaram-se, por questões da própria reprodução ou da história dessa cópia, em obras diferentes entre si perceptíveis aos olhos atentos na cópia final de restauração⁸⁵.

Podemos contrapor aqui o caso dos filmes *Ganga Bruta* e *Mulher* – filmes cujo som original estava perdido e, quando encontrados, os discos foram ressincronizados na tentativa de se aproximarem ao máximo possível com original – ao caso da restauração

⁸² HEFFNER, Hernani em entrevista a 27 de maio de 2010.

⁸³ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Papyrus Editora. São Paulo, 2009. Pág. 128

⁸⁴ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Artes&Ofícios. Ateliê Editorial. 2004. Pág. 48

⁸⁵ “A restauração abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido.” DE SOUZA, Carlos Roberto, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, 2009, 6–7.

de *Tudo Azul*, filme de Moacyr Fenelon, de 1952. Na restauração do último, parte do áudio estava perdida. Francisco Moreira conta o refazimento realizado:

... um filme chamado *Tudo Azul*, que é uma chanchada do Fenelon de (19)52. Esse filme é um filme que só tinha imagem, não tinha som... Aí um amigo Jom Tob Azulay, ele tinha uma cópia em 16 (mm) faltando pedaço com ele, que ele pegou do Leon (Leon Hirszman). Aí a gente tava naquele negócio de achar a cópia e tal e o Jom Tob me liga e pergunta “vem cá, você tá trabalhando em um filme chamado *Tudo Azul*?” e eu falei “Tô, mas não estou, já estou desistindo, porque não tem som. Vou fazer só a imagem, sem som?”... eu fiz um copião do negativo, tinha umas partes encolhidas que eu fiz quadro a quadro aí e tal... o som estava menor. Tinha pedaços de música, por exemplo, que se você repetisse uma frase musical dava para você enganar. Mas tinham pedaços ali que... O filme é com a Marlene e com o Luís Delfino. O Luís Delfino já morreu, a Marlene eu não sei. Bom, aí eu falei com o pessoal do Centro de Pesquisadores, a Myrna e o Carlos, e falei “o problema é o seguinte, tá faltando uma parte do diálogo da Marlene e do Delfino. Só que é o seguinte, os dois estão vivos. Então eu tenho uma proposta para vocês. Esses caras, 50 anos depois, vão dublar isso aí. “Como dublar?” - “dublar, o que é que vocês preferem? Vamos dublar.”. “E tem outro probleminha aí, vocês vão ter que levantar esse diálogo aí. Eu som bom de labial, mas não estou conseguindo ler tudo, não. Tem que trazer um surdo e mudo aí. Surdo e mudo, os caras lêem lábio, pô.” Aí os coitados foram no próprio CTAv. Eu fiz um VHS, não, uma Beta, uma Beta Analógica. Aí a gente projetou para os caras lá, os caras passaram um dia inteiro lá e levantaram o diálogo todo. E tem umas coisas ali de contra-plano, entendeu? Que ela tava falando, mas estava falando em off, você não estava vendo a cara dela. Aí eu falei e aí, como é que faz? Aí procuramos ver se tinha roteiro, procuramos tudo. Sumiu tudo, não tem mais nada. Isso some, desaparece. Você não tem mais notícia.

Aí eu falei como é que a gente vai fazer? Então a gente faz o seguinte. A gente faz o que o que está de frente fala e aqui dependendo da resposta dele, você bota ou uma exclamação ou uma coisa qualquer ou então bota qualquer uma interferência “sim”, “não”. Mas pelo menos, porque também não dá para melhorar muito isso aqui.

Bom, isso foi uma coisa. Aí nós fomos lá no CTAv e aí vieram os dois. O Luís Delfino com 200 anos e a Marlene com 198 lá. Chegaram sentaram lá, mas não teve erro. Profissional é profissional, mesmo. O Delfino chegou lá, ficou um dia inteiro e passou tudo, fez todas as partes que faltavam. E depois foi com a Marlene e fez todas as partes que faltavam. Colocamos eles para dizerem “sim” e “não” para completarem as partes que faltaram e aí ficou perfeito.

Só que o problemas era o seguinte, tinha outros personagens. Aí tinha um personagem que era o dono do, era o proprietário do imóvel onde o Luís Delfino no filme morava e tal e de vez em quando ficava cobrando dele o aluguel. E tinha pedaços que estavam faltando da fala dele. “E aí, como é que faz, esse cara já morreu.” Aí por acaso eu conhecia um cara que era dublador. Um cara chamado Guilherme Briggs que era bom para imitar vozes. Aí o mesmo processo, levamos lá os mudinhos para levantar os diálogos, as falas eram todas de frente. Aí o Guilherme chegou e eu dei um pedaço lá da fala do cara e disse “ouve esse troço, aí e vê se consegue imitar a voz desse cara”, o Guilherme “deixa comigo”. E falou e eu disse “não, tá muito grave” e ele chegou muito próximo, mas muito próximo. E aí eu falei – então vamos fazer o seguinte, porque tinham trechos que ele começava, mas não acabava e outros que ele acabava, mas não começava. Então eu disse, vamos fazer o seguinte, você vai gravar ele todo e depois só um pedaço e depois eu ajusto e

monto. Tem alguns que foi tudo, agora uns que deu para fazer junto, o cara entrava falando e a voz dele entrava depois. Isso acho que foi a melhor história que eu tenho. Porque, 50 anos depois um casal dublando um filme e ter que botar um imitador de voz para imitar um personagem lá e levantar os diálogos com surdo e mudo, porque alguns diálogos eu levantei, outro estavam impossíveis. Essa foi... Agora, o tal negócio, o filme, pelo menos, hoje existe graças a essa cópia que o Jom Tob herdou do Leon que fazia lá a cabeça da Gal e essa foi a única coisa que sobreviveu.⁸⁶

Outro contraponto é a restauração recente (que está aguardando a conclusão da restauração de imagem na Cinemateca de Bolonha) do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto. O filme sofreu intervenções em 1965 e 1972, quando Saulo Pereira de Mello restaurou a imagem, e em 1978, quando José de Almeida Mauro transcreveu os discos originais para a cópia de restauração. Patrícia de Filippi, em entrevista, contou que a restauração de som atual utilizou discos remasterizados com as mesmas músicas, tocadas pelos mesmos executores, a exata gravação. Ela recordou as restaurações anteriores quando o mapa sonoro foi seguido como guia, mas afirmou ser impossível a leitura dos discos originais 78 rotações (sic.).

No que diz respeito à exibição dos filmes restaurados, Carlos Roberto cita Alfonso del Amo quando diz que: “a cada época os materiais e sistemas disponíveis para reproduzir os filmes anteriores a ela são os mesmos utilizados para a realização dos filmes dessa época”. Segundo ele: “A introdução do cinema sonoro, embora ainda baseado nos princípios da emulsão e de seu processamento fotoquímico, transformou o espetáculo cinematográfico anterior a ele, eliminando, por exemplo, a cor e o acompanhamento musical dos filmes silenciosos, sem mencionar as profundas modificações introduzidas na própria linguagem cinematográfica”. É o que del Amo chama de “descontinuidade cultural”, defendendo que os arquivos devem preservar o conjunto da experiência do cinema. Para Del Amo:

As obras cinematográficas são formadas por imagens e sons e as características de um filme são (ainda que não apenas) as de suas imagens e sons. E são formadas por outros elementos técnico-linguísticos – como a montagem e a velocidade – e por elementos intangíveis como a percepção subjetiva que cada espectador tem da cinematografia. A preservação do patrimônio cinematográfico compreende todos esses elementos, inclusive os intangíveis⁸⁷.

⁸⁶ MOREIRA, Francisco em entrevista cedida a 27 de novembro de 2009.

⁸⁷ DEL AMO, Afonso em citação Carlos Roberto DE SOUZA, *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, 2009. Pág. 293

Para o cinema, essa questão é problemática, pois, como dito acima, a condição acabada de um filme se dá na sala de cinema e envolve um sistema de projeção e reprodução de som (assim como a acústica), iluminação, número de pessoas presentes, etc. Não é só o meio físico próprio a essa arte que se deve levar em conta ao restaurar, o que está em questão no fundo é a idéia de que o aspecto precede a estrutura. Em artes não figurativas o aspecto não é determinante, mas nesse caso define-se o cinema como figurativo e é certo que o aspecto original da obra é determinante para sua permanência. Se ele perde trechos ou viragens, ou outro elemento qualquer, busca-se essa reconstrução, seja por tradição, seja por mínima compreensão da obra. A condição semiótica do filme é sua narratividade, a condição semiótica da estátua é sua forma. A partir da conclusão de que “a unidade figurativa da obra de arte se dá *concomitantemente* com a intuição da imagem como obra de arte”, deduzem-se dois corolários:

Primeiro, “que a obra de arte, não constando de partes, ainda que fisicamente fracionada, deverá continuar a subsistir *potencialmente* como um todo em cada um de seus fragmentos e essa *potencialidade* será exigível em uma proposição conexa de forma direta aos traços formais remanescentes, em cada fragmento, da desagregação da matéria”. Segundo, “que se a ‘forma’ de toda obra de arte singular é indivisível, e em casos em que, na sua matéria, a obra de arte estiver dividida, será necessário buscar desenvolver a unidade potencial originária que cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à permanência formal ainda remanescente neles”.

Com esses corolários, Brandi afirma que, quando temos fragmentos de uma obra de arte nas mãos, precisamos entender nesses fragmentos a potencialidade da forma na obra. Somente após essa pesquisa podemos colher informações de testemunhos “autênticos” do estado originário. Rejeitam-se, portanto, os chamados “achismos” para lidar com uma obra de arte mutilada. Repetimos aqui que cada caso de restauração é um caso particular e cabe ao restaurador ser um profundo conhecedor daquela obra, pertencente àquela arte, como também de sua história. Conhecimento artístico e técnico que deve ter como intenção e ação evitar que a intervenção se valha de um falso histórico ou que se cometa uma ofensa estética. Os fragmentos de uma obra múltipla como o cinema, entretanto, poderão se completar e daí iniciar uma reconstrução.

De forma mais clara que em outras artes, percebemos ainda a importância de outros elementos intermediários entre a obra e o observador. A imagem cinematográfica não se

limita ao espaço da matéria transformada em imagem. Podemos perceber a atmosfera que envolve uma sala de cinema e a luz responsável pelo “transporte” da imagem para a matéria e também aos nossos olhos. A diferença entre ver um filme com as luzes apagadas ou acesas, em uma sala silenciosa ou com várias pessoas falando, com equipamentos de 1920 ou equipamentos de 2010. Esses elementos nos auxiliam, também, a perceber que caso conseguíssemos o *refazimento* de um filme em relação aos materiais da película (uma parte da estrutura), estaríamos ainda mais distantes de conseguir um resultado no aspecto pela incompatibilidade entre as tecnologias das duas épocas. Assim nos fica mais clara a questão da “dúplice historicidade”.

Em cinema, o principal conhecimento que cabe a um restaurador é o próprio cinema. Como pesquisador e conhecedor da arte cinematográfica, o restaurador terá a função de entender a lógica original daquela obra. João Sócrates de Oliveira, curador de restaurações de filmes e diretor da Prestech Film Laboratories, em entrevista concedida de Londres por telefone, disse que, quando elogiado pelos trabalhos que já realizou, chamam-no de artista. Entretanto afirma: “não sou um artista, no máximo eu me equivalho ao artista”. João Sócrates lembra uma restauração realizada na Cinemateca Brasileira onde trabalhou com dois filmes da fase muda de Alberto Cavalcanti, entre eles *1926 - Rien que les Heures* e *1929 - La P'tite Lilie (curta-metragem)* e diz: “Eram filmes mudos, coloridos. Então nós recriamos o projeto de viragem⁸⁸ para nos aproximarmos do que ele fez. Um pouco de pretensão, se aproximar do original...”. Agora está em curso outro projeto de restauração dos filmes de Alberto Cavalcanti, porém, em DCP (Cinema Digital). Ele se diz insatisfeito quando as condições não permitem que a restauração seja laboratorial: “Tudo bem que pode ajudar a permitir o acesso ao filme, mas acho também que pode inibir e virar desculpa para que os cinemas parem de projetar filme.”

⁸⁸ Viragem: Método usado para agregar cor ao filme branco-e-preto, muito utilizada no período do cinema silencioso, em que se emprega uma solução aquosa de corantes ou sais metálicos para tingir ou substituir a prata formadora da imagem. Retirado do Glossário de COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo. 2009. Pág. 242

Capítulo 4 – A ética na restauração de som

Trataremos aqui mais especificamente do processo do questionamento da ética na restauração do som de um filme. Para isso, é necessário falarmos sobre a *unidade potencial da obra de arte* para definirmos os limites da restauração e os limites do trabalho aqui abordado. A instância estética da imagem terá sempre prioridade em relação à consistência material e a historicidade já que depende da artisticidade a classificação do objeto restaurado como obra de arte. Todavia, como dito anteriormente, o cinema é uma arte múltipla em sua manifestação como consistência física, resultando daí uma estratégia diferenciada. Para isso, são necessárias movimentações que variam de ações de conservação a ações de preservação de uma também múltipla qualidade de material.

Na restauração de um filme, estaremos sempre ligados à restauração paralela da imagem e do som. Diferente em cada caso, normalmente a matriz terá os dois elementos unidos fotograficamente em um mesmo material. O som e a imagem de um filme ocupam o mesmo espaço da película e têm o mesmo período de tempo, porém, na exibição de um filme eles ocupam espaços diferentes. E é por isso, pelas qualidades diferentes que envolvem cada elemento da percepção fílmica como efeito sensorial diverso, som e imagem serão separados para que tratemos da recuperação do material encontrado e da pesquisa de documentos direcionados especificamente ao áudio. Para que, com isso, sejam estudados os parâmetros, tecnologias, materiais e concepções de captação e reprodução de cada elemento separadamente para então serem aplicados na restauração.

Porém, é importantíssimo ponderar dentro de cada caso particular da obra de arte que se está restaurando qual a decisão a ser tomada. A *instância histórica* requer atenção para dois tempos e espaços: o da formulação/criação da obra de arte quando se deve levar em conta um artista, um tempo e um lugar e o do presente, tempo e espaço em que/onde agora se encontra. Nesse estudo não deve ser descartada a trajetória da obra e os vários espaços e “presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços”⁸⁹. Esses traços poderão ter ficado no *próprio âmago da obra*.

⁸⁹ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Artes&Ofícios. Ateliê Editorial. 2004. Pág. 33

No cinema brasileiro – nosso recorte dentro da restauração de som – existem diferentes exemplos de restaurações nas quais ao final da pesquisa realizada descobriu-se que o filme concebido pelo autor/diretor tratava-se de uma obra diversa à conhecida pelo grande público e cultuada pela crítica. É o caso, por exemplo, de *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, cuja cópia consagrada e analisada por Glauber Rocha, em sua *Revisão Crítica*, e descrita por ele – “será raro que, na pura *significação nascente*, a lírica brasileira tenha se realizado melhor... do que nas seqüências de *Ganga bruta*.”⁹⁰ – não tinha som. Sabe-se, porém, que a obra original continha trilha sonora: transcrita dos discos originais por Sylvia Bahiense apenas em 1972.

Adhemar Gonzaga havia depositado na Filmoteca Brasileira⁹¹, em “doação não formalizada”, negativos originais de alguns filmes da Cinédia aos cuidados de Caio Scheiby, dentre os quais (“separado em rolos correspondentes às diferentes cenas”) os negativos originais de *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro. Segundo Carlos Roberto de Souza, “Caio reconstituiu a montagem de acordo com um cine-romance encontrado em Cinearte e não hesitou em considerar a fita como da maior importância para a linguagem cinematográfica universal.” Cabe realçar que graças a essa reconstituição, *Ganga bruta* “renasce” e historicamente vai ocupar posição de destaque na cinematografia brasileira na Revisão Crítica acima citada. Essa será a primeira de uma série de intervenções que a Cinemateca fará nesse filme, pois, em 1960, uma nova montagem dos negativos de *Ganga bruta* é trabalhada em conjunto com o diretor Humberto Mauro, com a finalidade de reunir a imagem com o som dos discos Vitaphone originais. O projeto, porém, não foi concluído e retomado apenas em 1972, com a descoberta de “uma série completa dos discos que compunham a trilha sonora” original, guardada “num dos armários empoeirados” da Cinemateca. Carlos Roberto relata o processo de feitura da versão sonora de *Ganga bruta*:

O achado despertara a curiosidade de Sylvia Regina Bahiense Naves – “técnica de som interessada pela pesquisa do cinema brasileiro” –, aluna da ECA responsável pela gravação de entrevistas e espetáculos para o Museu da Imagem e do Som. Graças a uma colaboração, articulada por Paulo Emilio, entre a Escola e o MIS, que forneceram recursos técnicos e financeiros, Sylvia procedeu à “regravação e a filtragem do som dos velhos discos”... Os trabalhos de sincronização do som com a imagem de *Ganga bruta* ficaram

⁹⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Cosacnaify, 2003; Pág. 46

⁹¹ A Cinemateca Brasileira tinha esse nome em seus primórdios, quando ainda era localizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

por conta de Eduardo Leone e Dora Mourão, professores de montagem da ECA⁹².

O momento metodológico do reconhecimento da obra como tal traz a informação de que a obra pertence e é contemporâneo a duas instâncias históricas, o que representa a dialética da restauração. Fundamentado nisso, Brandi enuncia o segundo princípio do restauro:

... a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo⁹³.

Na escolha do filme a ser restaurado, deve-se levar em conta os princípios adotados pela ética da Restauração. É o grau de degradação do material e o risco de desaparecimento que pesa nesse momento. Carlos Roberto descreve os critérios para a seleção dos materiais a se duplicar pelo laboratório da Cinemateca Brasileira, um “efetivo agente salvador de materiais no limiar do desaparecimento – uma das funções, talvez a principal, de um laboratório vinculado a um arquivo de filmes com funções nacionais de preservação”. Segundo ele, quando o laboratório teve um número somado de materiais maior do que sua capacidade, a Coordenação Geral aderiu a critérios para a seleção dos materiais a duplicar:

- em primeiro lugar, a transferência para acetato de documentos cinematográficos brasileiros ainda em suporte de nitrato de celulose. Dentro dessa categoria, têm prioridade os documentos mais antigos, ou seja da fase silenciosa (até início da década de 1930), então existentes na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM/RJ ou a elas encaminhados em virtude dos trabalhos do Censo;
- em seguida, os documentos cinematográficos encontrados durante o processo de exame dos acervos, e que apresentam grau elevado de deterioração, em risco de desaparecimento (infelizmente, muitos desses materiais apresentam condições de ser processados apenas parcialmente – e no processo salvam-se fragmentos desses filmes);
- duplicação imediata de partes de filmes significativos da história do cinema brasileiro e que apresentam sinais graves de deterioração. Nesse sentido, constatou-se que os negativos originais de som – talvez em consequência de processamentos apressados dos laboratórios comerciais – apresentam com mais frequência sinais de desplastificação, ao mesmo tempo que os negativos originais de imagem dos mesmos filmes ainda se encontram em bom estado.

⁹² SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 99.

⁹³ Idem, *Ibidem*.

Nesses casos, o Laboratório tem copiado imediatamente esses materiais, no esforço de que as matrizes originais ainda produzam duplicações que conservem a qualidade técnica dos originais;

- por último, existem momentos em que materiais de terceiros são encaminhados à Coordenação do Censo especificamente para serem duplicados e que cópias sejam fornecidas a seus proprietários. Verifica-se a inexistência dos mesmos nos acervos das cinematecas, sua significação histórica, cultural e artística e, se a avaliação for positiva, providencia-se seu encaminhamento ao Laboratório de Restauração.⁹⁴

Carlos lembra que Jean-Claude Bernardet alertou para o equívoco que foi construir uma história do cinema brasileiro a partir do filme de ficção de longa metragem, pois a produção de filmes brasileiros se deu em sua trajetória com um número maior de documentários e cinejornais. Essas obras foram, todavia, desconsideradas pelos chamados “historiadores clássicos”. Da mesma forma, a mídia e o público em geral desconhecem ou julgam que sua importância é menor.

Cabe a nós discutirmos os julgamentos, por vezes arbitrários, segundo critérios subjetivos, na definição dos filmes a serem restaurados: a restauração da obra, ou aquilo sobre a qual se incide o seu direito de existir, depende na maioria das vezes de parcerias e acordos. O restaurador transforma-se aqui em um produtor, em um captador de fundos ou em um “relações públicas”. É revelado o favorecimento da captação em detrimento da política da preservação. Carlos Roberto expõe o momento em que o Laboratório de Restauração “parecia ‘ter chegado ao limite da carência de recursos e de pessoal, o que impossibilita a condução de uma política de preservação do acervo cinematográfico brasileiro sem a busca de parcerias e acordos’; a comissão, entretanto, considerava esses acordos de ‘condução política delicada’ pois envolviam ‘a definição de prioridades de uso do laboratório...’”. Ele critica a:

... excessiva valorização de ações que visam a afirmação – e visibilidade externa ao nível nacional – da Cinemateca como instituição de grande porte, em detrimento da preocupação com a competência técnica do trabalho interno e a manutenção dos níveis de excelência que, independentemente da carência de recursos, caracterizavam até há pouco tempo o trabalho da Cinemateca Brasileira.⁹⁵

A exigência de adoção de critérios se fez quando, em maio de 2000, a Secretaria do Audiovisual convocou uma reunião em Brasília com a participação da Cinemateca

⁹⁴ SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 262.

⁹⁵ Idem, *Ibidem*. Pág. 284

Brasileira e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e outros representantes de arquivos brasileiros. Segundo relato de Carlos Roberto, estavam presentes o então secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, a Sylvia Naves e o Carlos Roberto da Cinemateca Brasileira, Hernani Heffner da Cinemateca do MAM, Roberto Leite do Centro Técnico Audiovisual (naquele momento ligado à Funarte), Augusto Sevá (cineasta, membro da Comissão Nacional de Cinema) e Alice Gonzaga, da Cinédia. A medida se fez necessária porque:

Estavam chegando [à SAV] inúmeros pedidos para liberação de recursos a serem aplicados na restauração deste ou daquele filme, desta ou daquela obra completa de determinado cineasta. A Secretaria queria uma avaliação da situação e sugestões para sua pronta resolução. O relato ouvido das diversas partes indicou um problema complexo, com diferentes facetas e graus de manifestação e sobretudo com perspectivas de solução apenas a médio e longo prazos.⁹⁶

Carlos Roberto recorda: “Pela primeira vez, no Brasil, o Estado se dispunha a ouvir depoimentos de alguns especialistas e encarar a idéia de preservação do patrimônio cinematográfico em seu conjunto e não sob a ótica de clientela para a restauração deste ou daquele “filme notável” de algum “cineasta de renome internacional.”⁹⁷ Criado um Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes, era iniciado o processo de união nacional pela preservação de filmes, a despeito do lucro de exibição.

Entra aqui um parceiro imprescindível às restaurações posteriores realizadas dentro e fora das cinematecas: A BR Distribuidora, empresa da Petrobras, era uma das patrocinadoras das obras do Arquivo de Matrizes. Por ocasião do lançamento da política nacional de cinema da BR para 2001, em entrevista coletiva à imprensa, Luís Antônio Viana comenta que Gilberto Gil, membro do conselho de assessoramento cultural da BR, sugerira em uma reunião a necessidade de se fazer um Censo Cinematográfico Brasileiro e que a empresa deveria patrocinar isso, responsável pela junção das

⁹⁶ HEFFNER, Hernani. *Diagnóstico do cinema brasileiro*, texto de para a revista virtual *ContraCampo*, em dezembro de 2001.

⁹⁷ Como Carlos Roberto de Souza escreveu no primeiro boletim do Censo Cinematográfico Brasileiro, colocado no sítio da Cinemateca na Internet em janeiro de 2002. SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 148

Cinematecas do MAM e a Brasileira e a duplicação de vários filmes com risco de desaparecimento.

No ano de 2003 a empresa inicia o Programa Petrobras Cultural, maior programa de patrocínio do país que, através de seleções públicas, investe em “ações voltadas para a produção, difusão e circulação dos bens culturais” e na “memória e na reflexão sobre a cultura e o pensamento brasileiros”. Desde a década de 1980 eles haviam iniciado os primeiros patrocínios culturais, e nos anos 1990 foram grandes parceiros da “retomada do cinema brasileiro”. Segundo texto no site de apresentação: “Nosso olhar para Cultura gira em 360º: preservamos o passado, marcamos o presente e investimos no futuro. Esta é a cara da Petrobras.”⁹⁸ Assim, no ano de 2003, foi aprovado o projeto de restauração da obra de Glauber Rocha, e a responsável pelo projeto foi a filha do cineasta, Paloma Rocha, que dá continuidade ao acervo iniciado por Lúcia Rocha, sua avó. “Foram contemplados quatro filmes, clássicos da produção de Glauber no Brasil e reconhecidos internacionalmente: “Terra em Transe”, “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, “Idade da Terra” e “Barra Vento”.”⁹⁹ A aprovação desses projetos possibilitou que em um mesmo momento fossem restaurados todos, ou uma parte dos filmes de um diretor ou produtora. A oportunidade é fundamental como possibilidade de estudo do grupo de filmes quanto à técnica do período, assim como o estilo e a estética utilizada. Ainda assim, deve-se respeitar a individualidade de cada material. Essa “busca de parcerias e acordos” trouxe uma “condução política delicada”. O filme trazia Othon Bastos e Mauricio do Vale e havia ganhado a Palma de direção em Cannes. É “o maior sucesso internacional do seu autor e ganhou a admiração de Martin Scorsese.”¹⁰⁰ A cópia de exibição teve a primeira apresentação no 18º Cine Ceará e entrou em cartaz em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Após um trabalhoso processo de restauração, Paloma se arrepende de ter concordado com a adaptação do som ao Dolby 5.1, quando a versão original concebida pelo diretor e coerente com a estética do contexto da obra seria um som mono. Segundo ela, foi o medo da aceitação do público e da Petrobras que fez da cópia restaurada de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* "... um

⁹⁸ <http://www.petrobras.com.br/pt/meio-ambiente-e-sociedade/valorizando-a-cultura/>

⁹⁹ Valor, 5 out 2000. In: SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 248

¹⁰⁰ *O Estado de S. Paulo* - Caderno 2, 23/4/08.

Glauber de que gostam até os que detestam Glauber", diz Joel Pizzini, curador do processo de restauração.

Paralelamente, a Secretaria do Audiovisual patrocinou projetos pautados em mostras, como o projeto para o qual Tânia Savietto obtivera recurso para duplicação e copiagem de negativos de longas-metragens relevantes da história do cinema brasileiro, e, através da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), auxilia a Petrobras no programa anteriormente citado de patrocínio cultural. O projeto *Clássicos da Cinédia*, também contemplado por esse processo, foi responsável pela restauração do filme *Mulher* e financeiramente viabilizou que os títulos *24 horas de sonho*, *Romance proibido*, *Anjo do lodo* passassem pelo processo de duplicação. Sobre o compromisso com a patrocinadora Rio Filme e arrependimentos de intervenção sonora resultantes da preocupação com o relançamento nos cinemas, Hernani Heffner comenta sua experiência com o filme *O Ébrio*: fez a escolha pela espacialidade nas músicas de Vicente Celestino em Dolby SR, enquanto a fala do filme se dá em Dolby A (mono, mais próximo do original):

O *Ébrio* ia correr o circuito nacional e a gente achou que devia dar uma realçada no Vicente. Aí botamos em SR e aí isso alterava o original. Eu não ficava muito preocupado porque não era a obra original, era uma obra que nunca tinha existido e a gente tinha matrizes para a obra original lá em São Paulo com o [Oswaldo] Massaini¹⁰¹ e aí a gente fez isso. E aí o filme virou um filme meio esquizofrênico do ponto de vista do som... depois do filme pronto, a gente decidiu não fazer mais isso e deixar as coisas sempre mono, sempre no canal central, mesmo processando em Dolby... mesmo que soe mais restrito, que soe pequeno frente ao que é o som hoje em dia, a gente faz assim.¹⁰²

Outra parceria se deu entre a Cinemateca Brasileira e o Serviço Social do Comércio (SESC São Paulo), que apoiou o “primeiro trabalho efetivo de restauração” do laboratório da Cinemateca, em 1996: o filme *São Paulo, a symphonia da metrópole*. O SESC arcou com os custos da restauração, do pagamento de direitos a Oswaldo Kemeni e da composição e execução da “demolição sonora”: “São Paulo, a symphonia da metrópole – Uma demolição sonora” é o nome do CD lançado em 1999 com as

¹⁰¹ Oswaldo Massaini: produtor e distribuidor de filmes brasileiros.

¹⁰² HEFFNER, Hernani em entrevista cedida dia 15 de maio de 2010.

gravações ao vivo reprocessadas em treze faixas musicais agrupadas tematicamente. Foi apresentada uma nova versão do filme – concebido como filme sonoro, cuja trilha original infelizmente foi perdida – com acompanhamento musical ao vivo. O apoio e a intermediação do músico e compositor Livio Tragtenberg garantiram o apoio do SESC, que apreciou a idéia da nova versão do filme ser apresentada acompanhada de uma composição de Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski como trilha sonora ao vivo¹⁰³ para o filme em 1997. Patrícia considerava a restauração da imagem longe de estar pronta, mas assim mesmo ele foi projetado no Cine SESC.

A necessidade da contrapartida empresarial faz com que a escolha do que será restaurado, nesse momento, se afaste das prioridades apresentadas no Programa Nacional de Recuperação de Antigos Filmes Brasileiros de Longa e Curta Metragem de 1982 ou dos critérios adotados pela Cinemateca durante o Censo. Segundo Fernanda Coelho:

Historiar a implantação do Laboratório de Restauração justifica-se na medida em que a seleção dos filmes a serem restaurados passa por uma reflexão para definir seus critérios, que está limitada também pelos recursos técnicos do próprio laboratório. E o caminho inverso também é verdadeiro: a política de restauração vai definir as prioridades de investimentos para o laboratório.¹⁰⁴

Posteriormente, ela confessa que, segundo confirmação de Carlos Roberto de Souza, “o critério, neste primeiro momento, era a prestação de serviços porque [...] era o que dava dinheiro”¹⁰⁵. Contudo, acrescenta que: “Quando chegava um silencioso brasileiro, que a gente não tinha duplicado ainda, ele já entrava na fila do laboratório. Era uma coisa quase automática...”. O laboratório trabalhou prioritariamente com as “duplicações emergenciais”, ou seja: “a Cinemateca preferia produzir matrizes do maior número possível de títulos – ainda que fosse uma duplicação simples, sem utilizar todas as técnicas disponíveis para minimizar os defeitos causados pela deterioração – do que fazer uma restauração complexa de poucos títulos”¹⁰⁶. Carlos Roberto relata que:

¹⁰³ O êxito de *São Paulo, a symphonia da metrópole* com a performance de Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski manteve-se intato ao longo dos anos e nos diferentes locais em que foi apresentado, entre eles diversos países europeus. Apud. SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 236.

¹⁰⁴ COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. São Paulo, 2009. Pág. 93 – Grifo nosso.

¹⁰⁵ Entrevista com Carlos Roberto de Souza, 2009. Idem. Pág. 94

¹⁰⁶ Idem, Ibidem. Pág. 93

Era tal quantidade de coisa que tinha para duplicar..., que poucas vezes se chegava até a cópia de exibição... Tal opção colaborou em muito para que a Cinemateca fosse classificada como um arquivo hermético, que não facilitava ou não priorizava o acesso aos filmes dos quais era depositária. O que, em parte, era verdade.¹⁰⁷

No texto de sua tese, Carlos Roberto comenta ainda sobre a aprovação de filmes de diretores renomados pelas agências apoiadoras. Ele continua:

O exame dos títulos enumerados acima confirma uma tendência predominante, não apenas no Brasil, quanto ao que podemos chamar de “projetos de restauração”. Existe uma relação direta entre a aprovação de projetos por parte de agências apoiadoras públicas ou privadas e a presença de títulos relevantes ou realizados por diretores de renome. Mencionei anteriormente algumas exceções: a Fapesp apoiando a duplicação de cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda, a Vitae financiando a restauração de filmes silenciosos e longas-metragens brasileiros com negativos em nitrato, e o acordo e o acordo conseguido pela Cinemateca do MAM com o Centro Cultural Banco do Brasil/Rio de Janeiro. Essas exceções, porém, apenas confirmam a regra que acaba, por sua vez, orientando o comportamento das cinematecas que, presas a um círculo vicioso, encaminham aos patrocinadores sobretudo projetos para a restauração de títulos conhecidos. Digamos que a princípio tudo bem quando se trata de patrocinadores privados que querem ligar seus nomes e marcas a filmes e eventos de porte. Menos bem, entretanto, quando se trata de verbas públicas aplicadas na preservação do patrimônio cinematográfico. Sem desmerecer em absoluto nenhum dos títulos enumerados no parágrafo anterior, os recursos concedidos pela Secretaria do Audiovisual poderiam ter sido empregados na duplicação de algumas dezenas de documentários e cinejornais que se deterioravam nos depósitos das cinematecas. Ironicamente, havia sido a própria diretora-executiva da Cinemateca Brasileira, Tânia Savietto que, de acordo com a orientação da SAV, encaminhara aquela lista de longas a duplicar¹⁰⁸.

Segundo Hernani Heffner, a justificação da escolha de um filme para restauração é muito importante e bem complicada:

Quando a restauração é paliativa, ocorre sempre que o material já apresenta degradação e, sobretudo, está em risco de desaparecimento, que é o corriqueiro no Brasil, vai depender do estado do material e do grau de interferência possível sobre ele, produzindo uma matriz e a partir daí o novo conjunto de preservação: interpositivo de imagem, interpositivo de som (em acetato e poliéster), internegativo de imagem, internegativo de som (em acetato e poliéster), cópia combinada (de preferência a cópia zero, marcada pelo fotógrafo), escaneamento de 4k ou resolução superior, transcrição do áudio para mídia digital em 64-bits, master videomagnética

¹⁰⁷ Idem, *Ibidem*. Pág. 94

¹⁰⁸ SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2009. Pág. 260.

usada como base do transfer, arquivo digital usado como base para o transfer, MO com mixagem original e outros aspectos tecnológicos se o filme os utilizar (DTS, algoritmos de dimensionalização, etc., o que em geral não é o caso do filme brasileiro).

A pergunta de base é: o que justifica a escolha deste ou daquele título, em geral não tão degradado assim, quando há muitos outros, em estado parecido ou pior? A resposta corriqueira e um possível, mas discutível critério, é a importância artística e histórica da obra. Este critério tem peso social, mas não se sustenta do ponto de vista conceitual e técnico. Qualquer material em um arquivo é fundamentalmente um documento e estão todos equiparados nesse sentido. Logo, o critério de precedência deve ser estritamente técnico, isto é, o grau de deterioração e de comprometimento de informações e sobrevivência do documento. É por isso que os arquivos de filmes desenvolveram a metodologia da atribuição do “grau técnico” a determinado material e devem manter um controle sobre que e quantos materiais tem da mesma obra. Assim gera-se um ordem de prioridades: a obra que só possui um único material, não importando qual seja, e que esteja em vias de desaparecimento, tem prioridade absoluta, senão o documento se perde, e este é sempre um ponto a ser evitado. Quando há mais de um material, deve-se atentar para quais sejam e se um dele está mais degradado e compromete a sobrevivência da obra como um todo (por exemplo, têm-se o negativo de som e uma cópia combinada, sendo esta degrada; logo é preciso restaurar, pois senão não existirá mais imagem). Quando há muitos materiais e nenhum deles que esteja degradado compromete a sobrevivência da obra, a restauração pode esperar. No limite se se restaura materiais em bom estado, com discurso alarmista e não com intenções preventivas, está se pervertendo o processo e cometendo uma falta ética. Isto se agrava quando se sabe que são recursos públicos no Brasil e eles deveriam ser orientados para a salvaguarda do que está mais em risco. É por isso que os projetos de restauração dos cineastas do Cinema Novo, se justificam do ponto de vista dos respectivos proponentes, mas não do ponto de vista da ação do estado brasileiro, via Petrobras e outras instâncias de financiamento, que deveriam ter critérios mais rígidos para a concessão das verbas.

Nesse sentido, a ação da Cinédia, cujo acervo ficou debaixo d’água e iria se perder, se justifica (está visível na degradação dos materiais, mesmo após a restauração). Já a iniciativa da família Joaquim Pedro é condenável do ponto de vista ético junto a seus financiadores, porque a grande maioria dos filmes tinha matrizes em bom estado. Isto fica mais grave, porque os financiadores tomaram a decisão de promover a restauração, com base na informação de que essas matrizes estariam em mau estado e aí a família incorre em falta ética gravíssima.¹⁰⁹

Consta no projeto de restauração dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade – assim como em outros projetos apresentados e vencedores, principalmente de diretores do Cinema Novo – um sumário que se pauta pelo convencimento de retorno por parte do patrocinador, de forma que os critérios de grau de deterioração dos materiais ficam em segundo plano em detrimento do reconhecimento da “importância artística e histórica da obra”. Ao tratarem esse processo de restauração como produto, o que importa é a biografia do realizador, assim como prêmios e público alvo, destacando a

¹⁰⁹ HEFFNER, Hernani em entrevista no dia 15 de maio de 2010.

atualidade dos títulos. Existe ainda o detalhamento do retorno ao patrocinador que se dá na estratégia de distribuição e exibição. Ainda encontramos nos objetivos apresentados pelos herdeiros de Joaquim Pedro a repetição da intenção de “melhorar” o filme além do original:

Todos os filmes serão recuperados digitalmente a partir de sofisticados processos de restauração, passando a ter imagens mais perfeitas do que quando da sua produção¹¹⁰.

Os técnicos de preservação muitas vezes atêm-se mais às possibilidades tecnológicas do que à ética da preservação que orienta, a partir da resposta do material remanescente os limites para não deformar a obra. Sobre essa questão, Manzano apresenta em seu texto a liberdade dos responsáveis pela obra na alteração do material. Cabe a nós uma reflexão sobre a liberdade dos responsáveis ou mesmo do autor/ diretor da obra: “é um consenso... o detentor da obra tem o direito de fazer todas as modificações que desejar”. Quando a obra é alterada, faz-se uma nova versão, uma nova obra, não se trata mais de restauração. É o caso do filme *Doces Bárbaros*, de Jom Tob Azulay. Conhecedor de som e das possibilidades atuais para um filme que tem como tema cantores da tropicália, optou por relançar o filme anos depois. No Projeto Joaquim Pedro, um projeto de restauração, as leis éticas da restauração devem estar claras e também precisam ser legalizadas, a exemplo da carta de Veneza e a carta de restauração. As medidas não dependem de escolha, mas das obras prontas. O filme só pode ser reconhecido como representante de certa época, período ou escola, por suas características originais de filme velho, características técnicas, estéticas e de estilo. Manzano trata a questão:

Como ponto de partida, é necessário entender que a restauração reproduz o eterno debate entre a preservação histórica e a prática pós-moderna de reciclar algo que teve determinada fruição (difícil de se comensurar) num momento específico da história. Em outras palavras, uma vez iniciado o processo, as ferramentas / *softwares* ficam muitas vezes em segundo plano, cedendo vez a uma interminável discussão sobre conceitos e premissas a serem seguidas. Um consenso que se tem é que, quando o diretor encontra-se vivo, tudo se torna mais simples. Isso porque o detentor da obra tem o direito de fazer todas as modificações que desejar, mesmo que, para um teórico, tais mudanças impliquem considerações diferentes em relação à obra (como ela era originalmente, num determinado momento, e como se tornou

¹¹⁰ FILMES DO SERRO. *Projeto Joaquim Pedro de Andrade*. 2003. Pág. 04.

posteriormente, podendo tornar-se outra obra completamente diferente). Já quando o diretor não está vivo, toda e qualquer decisão precisa ser ponderada e decidida por todos aqueles que se colocam como responsáveis pelo re-trabalho da obra.¹¹¹

Como Paloma, Alice de Andrade confessa arrepende-se de algumas decisões tomadas em prol de um resultado mercadologicamente mais acessível. No som de *Macunaíma*, as músicas foram colocadas em Dolby 5.1. Carlos Klachquin, em entrevista cedida, comenta sua consultoria ao filme *Macunaíma*:

Quando se fala de restauração tem um problema básico e uma pergunta permanente: uma coisa é restaurar para tentar limpar uma deterioração técnica, que é óbvio que não foi intencional por parte do autor – foi uma limitação da tecnologia. Mas como você tem recursos, às vezes você começa a perguntar se você não está deturpando a idéia original da obra... Bom, eu me lembro assim de um filme particular que é o *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, foi muito interessante colaborar com ele porque eles fizeram um trabalho fantástico nesse filme. Restauração de imagem e de som. Mas acontece que estávamos trabalhando juntos com os filhos do Joaquim Pedro, que são eles que estão restaurando a obra do pai. A Alice, a Maria e o irmão, mas a Alice é quem pilota a turma, a irmã mais velha. Então, estávamos juntos no dia do máster. Já tinha sido limpo, digamos, o som e tinham umas três músicas. E eu pensei e disse, “olha, essas músicas saindo só no canal mono, porque o filme era mono. Eu, “vamos fazer uma pequena experiência, vamos colocar essa música em todos os canais.” Sem colocar reverbe, nada, você passa a ter um grande mono. Mas a sensação que dava era linda porque tem cena que enche tudo, a trilha, porque só tem a música. Eu disse “olha, eu vou lhe mostrar apenas a possibilidade, mas isso não é o que seu pai ouviu.”Então aí já temos a dicotomia, temos a contradição entre restaurar e inventar coisas: relançar. E eu digo “aí já estamos deturpando a coisa original”. E ela disse, “mas eu assumo”. E eu disse “vocês que são a herança do seu pai, vocês que têm direito”. Vamos deixar o centro fixo e os outros canais vão ficar nas suas mãos, não na minha. “Porque vocês são os únicos que tem direito, que mais direito têm.” E eles colocaram, colocaram soundroad, esquerda, direita, e ficou bonito, ficou uma coisa linda”. Mas ficou essa questão, que é uma questão interessante. E tinha outra questão interessante, o filme tinha problemas da época, embora tenha sido dublado, em muitos pontos tinha o sinc solto, o sinc doce. Então o problema era mais ou menos em você tentar ressincar isso. Mas eles disseram que não, dentro da discussão que tivemos, que ficasse assim como era, porque a estética dessa época era dessa forma, era assim nas coxa, mesmo. Se vamos ressincar, vamos tirar parte do sabor da coisa original.¹¹²

Sobre esse episódio, Luiz Adelmo Fernandes Manzano explica melhor os procedimentos e “filosofia” adotada no Projeto Joaquim Pedro. Ele escreve um texto sobre a restauração de som dos filmes comentando os limites adotados e as possibilidades e questões que envolvem a restauração digital, ele comenta a educação

¹¹¹ MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som: restauração e peculiaridades do projeto JPA*

¹¹² KLACHQUIN, Carlos em entrevista cedida a 06 de novembro de 2009.

auditiva do público de cinema e a comparação que se dá quando ouvimos um filme velho, no caso, das décadas de 60 e 70:

Desta forma, um ponto fundamental a ser estabelecido de imediato, para início do desenrolar do processo de restauração, é a filosofia a ser seguida. No caso do Projeto JPA, como foi batizado o trabalho com os filmes de Joaquim Pedro de Andrade, contou-se com um coordenador na parte de áudio. Henry Dupont, técnico francês com experiência em outros projetos de restauração importantes na Europa, foi o escolhido. Além da responsabilidade pela escolha das matrizes, o acerto da filosofia a ser seguida coube a ele, em comum acordo com as pessoas responsáveis pelo projeto. A opção escolhida foi bastante interessante: procurar manter-se o mais fiel possível ao original. A escolha significa basicamente usar todas as ferramentas disponíveis para a limpeza de imperfeições que surgiram em decorrência do desgaste, de conservação por vezes inadequada, retornando-se depois à mesma sonoridade original. Já com relação ao sincronismo, a opção foi mantê-lo como no sincronismo original, guardando sua característica de época de realização.

A polêmica na questão da volta à sonoridade original se dá pela evolução na cultura auditiva. Em décadas passadas, tínhamos nos filmes uma sonoridade que era mais limitada. Embora estivéssemos acostumados a uma resposta mais restrita de um negativo de som, só nos damos conta dessa limitação quando a evolução veio e passamos a ouvir mais frequências, logo mais sons. Hoje, com equipamentos mais sofisticados em nossas casas ou mesmo nas salas de exibição, estamos habituados a ouvir sons graves em cenas de ação, e uma voz mais equilibrada, com brilho, ao ouvirmos alguém falar ou cantar. Buscar a sonoridade original é algo polêmico porque implica aceitar algo que a maioria das pessoas não tem mais como referência, pois ouvem com os ouvidos de hoje.

Nos filmes de Joaquim Pedro, uma característica óbvia que ressalta de imediato é a tendência dos filmes brasileiros em terem um som com frequências médias acentuadas, o que revela uma resposta de ótico nos anos 1960 e 1970, além de uma tendência de mixagem em função das reproduções (geralmente deficitárias) nas salas de projeção. Para os parâmetros de hoje, com públicos habituados a bandas sonoras mais elaboradas e equilibradas no que diz respeito à reprodução dos sons, os mesmos parâmetros de 1970 podem soar por vezes agressivos, necessitando um mínimo de correção.

Por outro lado, a opção de trabalhar sobre a banda sonora, limpando-se e removendo-se imperfeições, depois se retornando às características originais, estabeleceu um procedimento claro e um parâmetro. Para quem faz a restauração, isso é de vital importância e de grande utilidade, pois caso contrário nos encontraríamos numa situação sem limites. Se tudo pode ser melhorado, pode-se dar o caso de se ficar eternamente mexendo, à espera de quem decida pôr um ponto final no processo.

Por mais simples e coerente que possam parecer essas escolhas, sempre haverá de se colocar algumas questões que devem ser observadas. No que diz respeito ao sincronismo, deve-se atentar para as diferenças entre as versões existentes e as escolhidas. A pesquisa mostra-se novamente importante, pois presume a escolha de uma referência de sincronismo. No meio do processo, pode surgir uma versão fora de sincronismo, cuja procedência precisa ser avaliada para sabermos se deve ou não ser levada em conta. Discute-se muito, no caso de sincronismo, o quanto a não perfeição pode ser uma limitação da época e, portanto, havendo ferramentas disponíveis atualmente para melhoria desse aspecto, dever-se-ia optar pela resincronização. Por outro lado, é necessário atentarmos para não mudar muito a obra em relação ao

original e criarmos algo novo, na impossibilidade do aval do diretor (no caso, já falecido).

As orientações passadas por Henry Dupont a todos os membros da equipe eram por vezes questionadas até mesmo pelos responsáveis pelo projeto. Henry Dupont manteve-se sempre convicto da postura adotada e, dessa forma, educou os técnicos brasileiros em sua primeira experiência com a restauração cinematográfica:

Outra questão delicada diz respeito a uma cultura cinematográfica que se vê mais preocupada em fazer do que em preservar os seus filmes e registrar os modos como os faz, como é o caso da cinematografia brasileira. Na maioria das vezes, no andamento da restauração estamos lidando mais com o aspecto da memória do que com as evidências concretas. Frequentemente, ouvir-se-ão observações do tipo "lembro que era assim", "me passava a sensação...", algo complicado, tanto mais quando se fala de áudio, aspecto fílmico que nem sempre é fácil de ser traduzido em palavras. Por outro lado, quando passamos para o lado prático, a falta de registros sobre procedimentos e mesmo padrões seguidos ao longo dos anos cria uma dificuldade a mais para quem restaura.

Todas essas observações e cuidados foram observados por Henry Dupont e todos que trabalharam na restauração. O único filme que se desviou desses cuidados em sua totalidade foi *Macunaíma*. E a diferença reside na opção pela distribuição de sons dentre as caixas acústicas, o que é possibilitado, por exemplo, pelo sistema Dolby. Explicando de outra forma, todos os filmes de Joaquim Pedro são monofônicos originalmente e assim se procurou mantê-los. Isso significa que o som do filme se concentra na tela, reproduzida basicamente na caixa central que se localiza atrás da tela. Já a partir da década de 1970 – isso sem contar experiências em décadas anteriores –, o cinema adota a distribuição de sons pelas caixas distribuídas pela sala de exibição (o que chegaria ao Brasil somente em anos posteriores). O sistema Dolby, o primeiro a se firmar comercialmente, distribui o som em quatro elementos: caixa da esquerda, caixa do centro, caixa da direita e caixas de *surround*. Isso significa que sons específicos são enviados a essas outras caixas, sobretudo música e efeitos. O diálogo de um filme tende a permanecer sendo reproduzido na caixa central. Nos anos seguintes, o sistema Dolby viria a evoluir, primeiro introduzindo a caixa de *sub-woofer* (para reprodução de baixas frequências, com grande efeito em filmes de ação), posteriormente criando a distinção entre sons que vão para *surround* esquerdo e para *surround* direito, basicamente caixas posicionadas nas laterais e na parte de trás da sala de cinema. Acostumamos assim ao 5.1, e logo teríamos sistemas equivalentes disponíveis em nossas casas: o home theater.

Voltando ao caso dos filmes de Joaquim Pedro, mesmo que a opção desde o início tenha sido masterizá-los para o sistema Dolby, a proposta era sobretudo aproveitar outra característica do sistema Dolby, que é a filtragem que se torna possível. Com isso, busca-se otimizar a reprodução da banda sonora nas salas da atualidade. Não era a idéia inicial fugir da característica dos filmes – que são monofônicos –, alterando a distribuição dos sons dentro da sala. Até porque o material disponível para se fazer uma distribuição em 5.1 é restrito, afinal não temos na trilha original os diálogos (que vão para a caixa do centro) separados da música (que podem ir para as caixas da esquerda e da direita, além das de *surround*). Ocorre que no caso de *Macunaíma*, um dos primeiros filmes a serem trabalhados, optou-se por criar uma distribuição em 5.1, o que na prática significa simular essa situação

de 5.1 em momentos quando não temos diálogos (senão os diálogos também seriam distribuídos por toda sala, o que soaria estranho). Assim, a versão 5.1 apresentará a sonoridade em 5.1 somente em alguns momentos, sobretudo quando temos músicas / trilha sem mistura com diálogos.

A sensação, para quem está habituado com o original, é por vezes de estranheza, pois se diferencia de um filme pensado para aproveitar a distribuição em 5.1. Portanto, os outros filmes não seguiram a mesma escolha, mantendo-se monofônicos. Ou seja, embora masterizados em Dolby SR-D, não ouvimos, nas versões restauradas dos filmes, sons distribuídos em todas as caixas da sala de exibição. A validade do sistema Dolby é basicamente a filtragem, que busca mascarar chiados e melhorar a reprodução dentro da gama sonora.¹¹³

Ainda sobre a obra restaurada, na restauração das artes plásticas, Edson Motta menciona a diferença entre Brandi e Muños Viñas quanto à escolha do objeto destinado à restauração:

Enquanto Brandi entroniza a arte – só é restaurável o que é arte -, para Viñas a escolha se dá por aquele objeto que contém maior potencial simbólico – representam um momento, uma cidade, um país, humanidade ou mesmo uma pessoa quando aquilo adquire importância, sem utilizar a noção de arte. Ele trabalha com a hierarquia dos símbolos e com critérios técnicos¹¹⁴.

Dotado dessa consciência, o restaurador e a equipe de restauração devem iniciar a pesquisa de documentos (que ajudam a identificar o contexto do trabalho nas questões tecnológica, estética e de estilo) e a pesquisa de materiais (imprescindível à restauração analógica, fotoquímica e restauração digital, à volta da natureza original do som e seu reencontro com a imagem e ao processo de distribuição e exibição desse filme). Nessas fases estarão sempre presentes essas questões expostas acima e as possibilidades de escolhas e suas implicações em cada filme.

¹¹³ MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. Som: restauração e peculiaridades do projeto JPA. Inédito: dezembro de 2007.

¹¹⁴ Entrevista Edson MOTTA cedida a 20 de maio de 2010.

Conclusão

A opção pela junção da teoria à prática não é leviana, mesmo que para isso não haja o aprofundamento máximo em cada caso. Importante notificar que não tivemos condições de verificar as informações fornecidas nas entrevistas, elas devem ser confirmadas antes de seu uso como bibliografia. A ideia de restauração de filmes no Brasil é bastante recente e a teoria emprestada da arquitetura e de outras artes não fundamentou a maioria das ações de restauração. Aqui a história das restaurações se dá pelo impulso de recuperar uma obra de arte cinematográfica por técnicos e pesquisadores que aprenderam com seus erros e acertos. Brandi também contrapõe a teoria e a prática para sublinhar a importância das duas etapas de uma restauração:

... se a restauração é restauração pelo fato de reconstituir o texto crítico da obra e não pela intervenção prática em si e por si, deveremos, nesse ponto, começar a considerar a restauração semelhante à norma jurídica, cuja validade não pode depender da pena prevista, mas da atualização do querer com que se determina como imperativo da consciência. Ou seja, a operação prática do restauro estará, em relação ao restauro, assim como a pena em relação à norma, necessária para a eficiência, mas não indispensável para a validade universal da própria norma.¹¹⁵

A Carta de Restauração 1972 (anexo 2) representa o momento em que foram elaboradas normas técnico-jurídicas que sancionassem os limites dentro dos quais deveria ser entendida a conservação, seja como salvaguarda e prevenção, seja como intervenção de restauro propriamente dita. A carta surgiu de: “uma práxis de restauração que paulatinamente havia corrigido os arbítrios dos restauros de repristinção¹¹⁶,¹¹⁷ e de uma “consciência cada vez mais ampla que se adquiria em relação aos perigos a que uma restauração conduzida sem precisos critérios técnicos expunha as obras de arte.”¹¹⁸ Acredito que, no que diz respeito à restauração de cinema no Brasil, estamos em um momento similar, em que a conscientização e o estudo das restaurações realizadas podem levar a um melhor preparo de técnicos e restauradores nessa questão. Nas palavras de Brandi:

Por isso, definindo a restauração como o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, nós a reconhecemos naquele

¹¹⁵ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Artes&Ofícios. Ateliê Editorial. 2004. Pág. 94

¹¹⁶ Definição: fazer volver ao antigo.

¹¹⁷ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Artes&Ofícios. Ateliê Editorial. 2004. Pág. 226

¹¹⁸ Idem, *Ibidem*. Pág. 226

momento do processo crítico em que, tão-só, poderá fundamentar a sua legitimidade; fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável. Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz... Com isso, não degradamos a prática, antes, elevamo-la ao mesmo nível da teoria, dado que é claro que a teoria não teria sentido se não devesse, necessariamente, ser verificada na atuação, de modo que a execução dos atos considerados indispensáveis quando do exame preliminar é implícita no reconhecimento da sua necessidade.

Por conseguinte, como a restauração não consiste apenas das intervenções práticas operadas sobre a própria matéria da obra de arte, desse modo não será tampouco limitada àquelas intervenções e, qualquer providência voltada a assegurar no futuro a conservação da obra de arte como imagem e como matéria, a que está vinculada a imagem, é igualmente uma providência que entra no conceito de restauração.¹¹⁹

Para iniciarmos o processo da restauração, será necessário:

estabelecer direções de indagações que serão comuns a todas as obras de arte e que nos ajudarão a reconhecer, sejam as prevenções a fazer, sejam as eventualidades a evitar.

A definição dessas diretivas de indagação deverá ser deduzida, ainda da natureza da obra de arte, na sua específica situação de exterioridade com referência à consciência que a reconhece como tal.¹²⁰

Seguindo a orientação de Brandi explicitada acima, concluímos que a intervenção se dê de forma consciente. Devemos determinar as condições necessárias para a fruição da obra como imagem e como fato histórico, avaliar o estado de consistência da matéria e tomar a atitude necessária para que as condições ambientais não tornem precária ou ameacem diretamente a conservação.

Essas são as três direções básicas que poderão conduzir as indagações referentes à atuação prática das medidas preventivas, cautelares ou proibitivas.

Cabe ao restaurador fazer valer as questões tratadas acima, com conhecimento e sensibilidade suficientes para tomar as melhores decisões. É ele quem coordenará as ações de intervenção em uma obra de arte. Se “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua atuação prática”¹²¹, pertence a ele a responsabilidade de reconhecer e fazer reconhecer essa arte com humildade para pesquisar e obter, nas palavras de Brandi, um “restabelecimento da unidade potencial da

¹¹⁹ Idem, Ibid. Pág. 101

¹²⁰ Idem, Ibid. Pág. 103

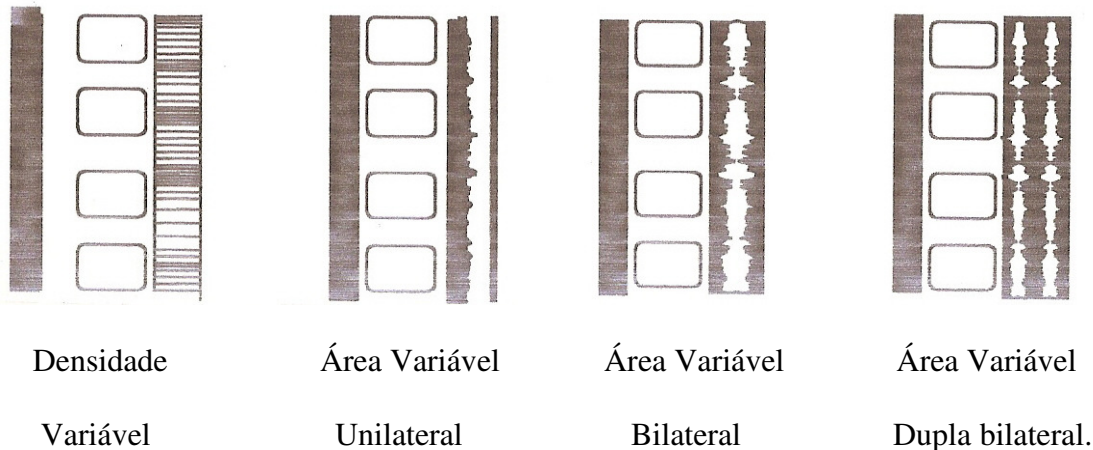
¹²¹ Idem, Ibid. Pág. 30

obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.”¹²²

¹²² Idem, Ibid. Pág. 33

Anexos

Anexo 1 – Sistemas de som ótico:



Anexo 2 – Carta do Restauro 1972

Carta do Restauro 1972¹²³

Com a circular n. 117 de 6 de Abril de 1972, o Ministério da Instrução Pública divulgou a Carta de Restauração de 1972 a todos os Superintendentes e Chefes de Institutos autônomos, com a disposição de cumprir escrupulosa e obrigatoriamente, para todas as intervenções de restauro em qualquer obra de arte, as normas contidas na mesma Carta e nas instruções anexas, que aqui são publicadas na íntegra.

Anotação à Carta de Restauro

A consciência de que as obras de arte - entendidas na acepção mais vasta que vai do ambiente urbano aos monumentos arquitetônicos e àqueles da pintura e da escultura, e do remanescente paleolítico às expressões figurativas das culturas populares - devam ser tuteladas de modo orgânico e igual, leva necessariamente à elaboração de normas técnico-jurídicas que sancionem os limites dentro dos quais deve ser entendida a conservação, seja como salvaguarda e prevenção, seja como intervenção de restauro propriamente dita. Nesse sentido, constitui uma honra da cultura italiana o fato de que ao concluir-se uma práxis de restauro que paulatinamente havia corrigido os arbítrios dos restauros de reprimatização, haver elaborado, já em 1931, um documento que foi chamado Carta de Restauro em que, apesar da finalidade de restringir aos monumentos arquitetônicos, podiam ser facilmente extraídas e alargadas normas gerais para qualquer restauro, mesmo de obras de arte pictóricas e escultóricas.

Infelizmente, essa Carta de Restauro nunca teve força de lei e quando, em sequência, pela consciência cada vez mais ampla que se adquiria dos perigos a que um restauro conduzido sem critérios técnicos precisos expunha as obras de arte, pretendeu-se, em 1938, acautelar essa necessidade, seja criando o Instituto Central de Restauro para as obras de arte, seja encarregando uma Comissão ministerial de elaborar normas unificadas que, a partir da arqueologia, abarcassem todos os ramos das artes figurativas; tais normas, que poderiam ser sem dúvida definidas como excelentes, permaneceram também

¹²³ Tradução livre dos estudantes: Cristina Prats; José Aguiar, Delgado Rodrigues, Nuno Proença, com base no apêndice incluído em: Cesare Brandi, Teoria del restauro. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 1977 (2ª edição). Há a versão do Iphan no endereço virtual: http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_do_Restauro_1972.pdf, acessado em 15 de maio de 2010.

sem força de lei, como instruções internas da Administração, e nem a teoria nem a práxis que em seguida foram elaboradas pelo Instituto Central de Restauro foram alargadas a todas os restauros de obras de arte na Nação.

A falta de aperfeiçoamento jurídico dessa regulamentação de restauro não tardou em revelar-se deletéria, seja pelo estado de impotência em que nos deixava diante dos arbítrios do passado também no campo da restauro (e sobretudo de demolições e alterações de ambientes antigos) seja, na sequência das destruições bélicas, quando um compreensível, mas nem por isso menos repreensível, sentimentalismo perante monumentos danificados ou destruídos, acabou por exagerar e reconduzir a reparações e a reconstruções sem as precauções nem distinções que tinham sido o mérito da ação italiana de restauro. Nem se previam menores danos por causa das exigências de uma mal compreendida modernidade e de um urbanismo grosseiro, que no crescimento das cidades e com o pretexto do tráfego levava precisamente a não respeitar o conceito de ambiente que, ultrapassando o critério restrito de monumento singular, tinha representado uma notável conquista da Carta de Restauro e das normas seguintes. Em relação ao campo mais controlável das obras de arte pictóricas e escultóricas, se bem que mesmo na falta de normas jurídicas, uma maior cautela no restauro evitou danos graves, como as consequências das deploráveis limpezas integrais infelizmente ocorridas no estrangeiro, no entanto, a exigência da unificação de métodos revelou-se imprescindível, até para intervir com legitimidade em obras de propriedade privada, obviamente não menos importantes para o património artístico nacional do que as de propriedade estatal ou pública.

Carta de Restauro 1972

Art. 1º. Todas as obras de arte de qualquer época, na aceção mais vasta, que vai dos monumentos arquitetónicos aos de pintura e escultura, mesmo se em fragmentos, e dos achados paleolíticos às expressões figurativas das culturas populares e da arte contemporânea, pertencentes a qualquer pessoa ou instituição, para os fins de sua salvaguarda e restauro, são objeto das presentes normas, que adotam o nome de "Carta de Restauro 1972".

Art. 2º. Além das obras indicadas no artigo anterior, são equiparadas a elas, para assegurar sua salvaguarda e restauro, os conjuntos de edifícios de interesse monumental, histórico ou ambiental, em particular os centros históricos; as coleções artísticas e as decorações conservadas em sua disposição tradicional; os jardins e parques que forem considerados de particular importância.

Art. 3º. Entram também na disciplina das presentes normas, além das obras definidas nos artigos 1º e 2º, as operações destinadas a assegurar a salvaguarda e o restauro dos vestígios antigos relacionados com pesquisas terrestres e subaquáticas.

Art. 4º. Entende-se por salvaguarda toda e qualquer medida conservativa que não implique a intervenção direta sobre a obra; entende-se por restauro toda e qualquer intervenção destinada a manter em eficiência, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente para o futuro as obras e os objetos definidos nos artigos precedentes.

Art. 5º. Todas as Superintendências e Institutos responsáveis pela conservação do património histórico-artístico e cultural elaborarão um programa anual e pormenorizado dos trabalhos de salvaguarda e de restauro, assim como das pesquisas subterrâneas e subaquáticas a serem realizadas, seja por conta do Estado, seja de outras Instituições ou pessoas, que será aprovado pelo Ministério da Instrução Pública, mediante parecer conforme do Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes.

No âmbito desse programa, ou depois da apresentação do mesmo, qualquer intervenção nas obras referidas no art. 1º deverá ser ilustrada e justificada por um relatório técnico em que constarão, além das vicissitudes da conservação da obra, seu estado atual, a natureza das intervenções consideradas essenciais e as despesas necessárias para lhes fazer frente.

Esse relatório será igualmente aprovado pelo Ministério de Instrução Pública, com parecer prévio, para os casos urgentes ou duvidosos e para aqueles previstos na lei, do Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes.

Art. 6º. Com relação aos fins a que, pelo art. 4º, devam corresponder as operações de salvaguarda e restauro, proibem-se indistintamente para todas as obras de arte a que se referem os artigos 1º, 2º e 3º:

1. *completamentos* em estilo ou analógicos, ainda que com formas simplificadas e mesmo quando existam documentos gráficos ou plásticos que possam indicar qual era o estado ou devia ser o aspecto da obra acabada;

2. remoções ou demolições que apaguem a passagem da obra através do tempo, a menos que não se trate de alterações limitadas, deturpadoras ou incongruentes, em relação aos valores históricos da obra, ou de *completamentos* em estilo que falsifiquem a obra;
3. remoção, reconstrução ou recolocação em lugares diversos dos originais; a menos que isso seja determinado por superiores razões de conservação;
4. alteração das condições acessórias (accessorie) ou ambientais nas quais chegou até os nossos tempos a obra de arte, o conjunto monumental ou ambiental, o conjunto decorativo, o jardim, o parque etc.;
5. alteração ou remoção das pátinas.

Art. 7°. Em relação aos mesmos fins a que se refere o art. 6° e indistintamente para todas as obras a que se referem os artigos 1°, 2° e 3°, admitem -se as seguintes operações ou reintegrações:

1. acréscimos de partes acessórias com função estática e reintegrações de pequenas partes historicamente confirmadas, executadas segundo os casos, ou determinando de modo claro o perímetro das integrações, ou adotando material diferenciado, embora harmônico, claramente distinguível a olho nu, em particular nos pontos de ligação com as partes antigas, além disso assinalados e datados onde possível;
2. limpezas que, para as pinturas e esculturas policromadas, não devem nunca atingir a película da cor, respeitando a pátina e eventuais vernizes antigos; para todas as outras categorias de obras, não se deverá chegar à superfície nua da matéria de que são feitas as próprias obras;
3. anastiloses documentadas com segurança, recomposições de obras fragmentadas, sistematização de obras com lacunas, reconstituindo os interstícios de pouca importância com técnica claramente distinguível a olho nu, ou com zonas neutras realizadas a nível diverso das partes originais, ou deixando à vista o suporte original e, no entanto, nunca integrando *ex novo* zonas figuradas nem inserindo elementos determinantes para a figuratividade da obra;
4. modificações e novas inserções com finalidade estática e conservativa na estrutura interna, ou no substrato, ou suporte, contanto que o aspecto, depois de completada a operação, não sofra alteração, nem cromática nem para a matéria, tal como é observável à superfície;
5. nova ambientação ou sistematização da obra, quando já não mais existam ou tenham sido destruídas a ambientação ou a sistematização tradicional, ou quando as condições de conservação exigirem a remoção.

Art. 8°. Qualquer intervenção na obra, ou mesmo na área envolvente, para os efeitos do disposto no art. 4°, deve ser executada de tal forma, com tais técnicas e materiais, que possa garantir que, no futuro, não tornará impossível uma eventual nova intervenção de salvaguarda ou de restauro. Além disso, toda a intervenção deve ser previamente estudada e justificada por escrito (último parágrafo do art. 5°) e do seu andamento deverá ser elaborado um diário, que será seguido por um relatório final, com a documentação fotográfica de antes, durante e depois da intervenção. Deverão, ainda, ser documentadas todas as pesquisas e análises eventualmente realizadas com o auxílio da física, da química, da microbiologia e de outras ciências. De toda esta documentação será conservada uma cópia no arquivo da Superintendência competente e uma outra cópia será enviada ao Instituto Central de Restauro.

No caso de limpezas, num lugar possivelmente situado numa área próxima da zona em intervenção, deverá ser conservada uma amostra do estado anterior à intervenção, enquanto no caso das adições, as partes removidas deverão, se possível, ser conservadas ou documentadas num arquivo-depósito das Superintendências competentes.

Art. 9°. O uso de novos procedimentos de restauro e de novos materiais, em relação aos procedimentos e materiais cujo uso está em vigor ou, pelo menos aceite, deverá ser autorizado pelo Ministro da Instrução Pública, segundo parecer fundamentado do Instituto Central de Restauro, ao qual também competirá promover ações junto do próprio Ministério para desaconselhar materiais e métodos antiquados, nocivos ou, de qualquer modo, não testados, sugerir novos métodos e o uso de novos materiais, definir as pesquisas que se devam providenciar com equipamentos e com especialistas que não fazem parte do equipamento e do pessoal à sua disposição.

Art. 10°. As medidas destinadas a preservar de agentes poluentes e de variações atmosféricas, térmicas e higrométricas as obras a que se referem os artigos 1°, 2° e 3°, não deverão ser tais que possam alterar sensivelmente o aspecto da matéria e a cor das superfícies, ou que exijam modificações substanciais e permanentes do ambiente no qual as obras foram transmitidas historicamente. Se, contudo, esse tipo de modificação for indispensável para o fim superior da conservação, essas modificações

deverão ser feitas de modo a evitar qualquer dúvida sobre a época em que foram executadas, e das maneiras mais discretas.

Art. 11º. Os métodos específicos que devem ser utilizados como procedimento de restauro especialmente para monumentos arquitetônicos, pictóricos, escultóricos, para os centros históricos no seu conjunto, mas também para a execução de escavações, estão especificados nos anexos a, b, c e d das presentes instruções.

Art. 12º. Nos casos em que seja dúbia a atribuição das competências técnicas, ou em que surjam conflitos nesta matéria, o Ministro decidirá, em função dos relatórios dos superintendentes ou diretores de institutos interessados, ouvido o Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes.

Anexo A - Instruções para a Salvaguarda e o Restauro das Antiguidades

Além das normas gerais contidas nos artigos da Carta de Restauro, no campo das antiguidades é necessário ter presente as exigências específicas relativas à salvaguarda do subsolo arqueológico e à conservação e ao restauro dos achados durante as explorações terrestres e subaquáticas, em referência ao artigo 3º.

O problema de elementar importância da salvaguarda do subsolo arqueológico está necessariamente ligado à série de disposições e de leis referentes à expropriação, à aplicação de vínculos especiais, à criação de reservas e parques arqueológicos. Simultaneamente com as várias medidas a serem tomadas nos diversos casos, deverá sempre, no entanto, ser preparado um cuidadoso reconhecimento do terreno, para recolher todos os eventuais dados de relevo na superfície, os materiais cerâmicos esparsos, a documentação de elementos eventualmente emergentes, recorrendo, além disso, à ajuda da fotografia aérea e das prospecções (elétricas, eletromagnéticas, etc.) do terreno, de modo a que o mais completo conhecimento possível da natureza arqueológica do terreno permita a elaboração de diretrizes mais precisas para a aplicação das normas de salvaguarda, da natureza e dos limites dos vínculos, para a elaboração de planos diretores e para a vigilância no caso de execução de trabalhos agrícolas ou de construção.

Para a salvaguarda do patrimônio arqueológico submarino, relacionada com as leis e disposições que vinculam as escavações subaquáticas, orientadas para impedir a violação indiscriminada e irrefletida dos restos de navios antigos e da sua carga, de ruínas submersas e de esculturas afundadas, impõem-se providências muito especiais, a começar pela exploração sistemática das costas italianas por pessoal especializado, com o fim de chegar à compilação rigorosa de uma *Forma Maris* com a indicação de todos os restos e monumentos submersos, quer para fins da sua tutela, quer para a programação das investigações científicas subaquáticas. A recuperação de restos de uma embarcação antiga não deverá ser iniciada antes que tenham sido preparados os locais e o equipamento especial necessário que permitam a recuperação dos materiais recuperados do fundo do mar, todos os tratamentos específicos de que necessitam sobretudo os madeiramentos, com longas e prolongadas lavagens, banhos com substâncias especiais consolidantes, com um determinado condicionamento do ar e da temperatura. Os sistemas de levantamento e de recuperação de embarcações submersas deverão ser estudados caso a caso, em função do estado particular dos restos, também tendo em conta as experiências adquiridas internacionalmente neste campo, sobretudo nas últimas décadas. Nestas condições particulares de achado - assim como nas explorações arqueológicas terrestres normais - deverão ser consideradas as exigências especiais de conservação e de restauro dos objetos segundo o seu tipo e a sua matéria: por exemplo, para os materiais cerâmicos e para as ânforas, deverão ser tomadas todas as precauções que permitam identificar eventuais resíduos ou vestígios do conteúdo, constituindo dados preciosos para a história do comércio e da vida na Antiguidade; deve ser exercida, além disso, uma atenção particular na verificação e fixação de eventuais inscrições pintadas, em especial no corpo das ânforas.

Durante as explorações arqueológicas terrestres, enquanto que as normas de recuperação e de documentação entram mais especificamente para o quadro das normas relativas à metodologia das escavações, no que diz respeito ao restauro, devem ser tomadas as precauções que, durante as operações de escavação, garantam a imediata conservação dos achados, especialmente se forem facilmente perecíveis, e a ulterior possibilidade de salvaguarda e restauro definitivos. No caso de serem encontrados elementos soltos de decoração de estuque, ou de pintura, ou de mosaico ou de *opus sectile*, é necessário, antes e durante a sua remoção, mantê-los unidos com aguada de gesso, com gazes e adesivos adequados, de modo a facilitar a sua recomposição e restauro em laboratório. Na recuperação de vidros, é aconselhável não proceder a nenhum tipo de limpeza durante a escavação, pela facilidade com que podem lascar. No que diz respeito às cerâmicas e terracotas é indispensável não danificar, com lavagens ou limpezas apressadas, a presença eventual de pinturas, vernizes, inscrições. Impõem-se cautelas especiais

na recolha de objetos ou fragmentos de metal, sobretudo se oxidados, recorrendo, além de sistemas de consolidação, eventualmente também a suportes adequados. Especial atenção deverá ser prestada a possíveis traços ou impressões de tecidos. Entra sobretudo no quadro da arqueologia pompeiana o uso, já ampla e brilhantemente experimentado, de se obter decalques dos negativos de plantas e de materiais orgânicos perecíveis, mediante o emprego de aguada de gesso, nos vazios que permaneceram no terreno.

Para os fins da aplicação destas instruções torna-se necessário que, durante a execução das escavações, seja garantida a disponibilidade de restauradores prontos, quando necessário, para uma primeira intervenção de recuperação e fixação.

Deverá ser considerado com particular atenção o problema do restauro das obras de arte destinadas a permanecer ou a ser recolocadas, depois da remoção, no lugar original, especialmente as pinturas e os mosaicos. Foram experimentados com êxito vários tipos de suportes, de estruturas e de adesivos, em função das condições climáticas, atmosféricas e higrométricas, que, para as pinturas, permitem a recolocação nos ambientes adequadamente cobertos de um edifício antigo, evitando o contato direto com a parede e facultando uma montagem fácil e uma conservação segura. Devem, de qualquer modo, ser evitadas integrações, dando às lacunas um matiz semelhante à do reboco em bruto, assim como se deve evitar o uso de vernizes ou de ceras para reavivar as cores, porque estão sempre sujeitas a alterações, bastando uma limpeza cuidadosa das superfícies originais.

Quanto aos mosaicos, é preferível, quando for possível, a sua recolocação no edifício do qual provêm e de que constituem parte integrante da decoração; neste caso, depois da remoção - que, com os métodos modernos pode ser feita também para grandes superfícies sem efetuar cortes - o sistema de consolidação com alma metálica inoxidável tem resultado, até agora, como o mais adequado e resistente aos agentes atmosféricos. Pelo contrário, para os mosaicos destinados a serem expostos em museu, já é largamente utilizado o suporte «em sanduíche» de materiais ligeiros, resistente e manejável.

Exigências especiais de salvaguarda dos perigos derivados da alteração climática são necessárias para os interiores com pinturas parietais no local (grutas pré-históricas, túmulos, pequenos ambientes); nestes casos é necessário manter constantes dois fatores essenciais para a melhor conservação das pinturas: o grau de umidade ambiental e a temperatura ambiente. Estes fatores são facilmente alterados por causas externas e estranhas ao ambiente, em especial pela afluência de visitantes, por iluminação excessiva, por grandes alterações atmosféricas externas; torna-se por isso necessário estudar precauções especiais também na admissão de visitantes, mediante câmaras de climatização colocadas entre o ambiente antigo a proteger e o exterior. Tais precauções já foram aplicadas no acesso a monumentos pré-históricos pintados na França e na Espanha, e seriam desejáveis também para muitos de nossos monumentos (tumbas de Tarquínia).

Para o restauro dos monumentos arqueológicos, além das normas gerais contidas na Carta de Restauro e nas Instruções para o procedimento dos restauros arquitetônicos, será necessário ter presentes algumas exigências em relação às técnicas antigas particulares. Antes de mais nada, quando para o restauro completo de um monumento, que comporta necessariamente também o seu estudo histórico, for necessário efetuar ensaios de escavações para descobrir as fundações, as operações devem ser realizadas com o método estratigráfico que pode oferecer dados preciosos sobre as vicissitudes e as fases do próprio edifício.

Para o restauro de paredes de *opus incertum*, *quasi reticulatum*, *reticulatum* e *vittatum*, se se utilizar a mesma qualidade de tufo e o mesmo tipo de blocos, as partes restauradas deverão ser mantidas num plano ligeiramente recuado, enquanto para os muros laterícios, será oportuno cinzelar ou riscar a superfície dos tijolos modernos. Para o restauro de estruturas de opus quadratura foi experimentado de modo vantajoso o sistema de refazer os blocos com as medidas antigas, utilizando, além disso, lascas do mesmo material cimentado à superfície com argamassa misturada com pó do mesmo material para obter uma entoação cromática.

Como alternativa ao recuo da superfície nas integrações de restauros modernos, pode-se, de modo útil, efetuar um sulco de contorno que delimite a parte restaurada ou inserir uma barra fina de materiais diversos. Igualmente, pode-se mesmo recomendar em muitos casos um tratamento superficial diferenciado dos novos materiais, mediante incisões adequadas das superfícies modernas. Por fim, será conveniente colocar em todas as zonas restauradas placas com a data, ou gravar siglas ou marcas especiais.

O uso do cimento, com superfície revestida de pó do próprio material do monumento a restaurar, pode também ser útil para a reintegração de bases cilíndricas de colunas antigas de mármore, de tufo, ou de calcário, estudando o tom mais ou menos rigoroso tendo em conta o tipo de monumento; em ambiente romano, o mármore branco pode ser integrado com travertino ou calcário, em ligações já experimentadas com êxito (restauro de Valadier do Arco de Tito). Nos monumentos antigos e em particular naqueles da

época arcaica ou clássica, deve-se evitar a proximidade de materiais diversos e anacrônicos nas partes restauradas, que também se torna estridente e ofensivo do ponto de vista cromático, enquanto que podem ser utilizados vários meios para diferenciar o uso do próprio material com que foi construído o monumento e que é preferível manter nos restauros.

Um problema particular dos monumentos arqueológicos é o da cobertura de paredes arruinadas, para as quais é, antes de mais nada, necessário manter o perfil irregular da ruína; foi experimentado o uso de uma camada de argamassa mista à base de fragmentos de vaso moído, que parece dar os melhores resultados, quer do ponto de vista estético, quer em resistência aos agentes atmosféricos. Quanto ao problema geral da consolidação dos materiais arquitectónicos e das esculturas ao ar livre, devem-se evitar experimentações com métodos não suficientemente comprovados, que podem produzir danos irreparáveis.

As medidas para o restauro e a conservação dos monumentos arqueológicos devem, aliás, ser estudadas também em relação às diferentes exigências climáticas dos vários ambientes, particularmente diferenciados em Itália.

Anexo B. Instruções para o Procedimento de Restauros Arquitectónicos

Dado que as obras de manutenção executadas a tempo asseguram longa vida aos monumentos, evitando que os danos se agravem, recomenda-se o maior cuidado possível na vigilância contínua dos imóveis para se tomarem medidas de carácter preventivo, também com a finalidade de evitar intervenções de maior amplitude.

Recorde-se, ainda, a necessidade de considerar todas as operações de restauro sob um perfil substancialmente conservativo, respeitando os elementos acrescentados e evitando, de qualquer modo, intervenções inovadoras ou de repriminção.

Sempre com o objetivo de assegurar a sobrevivência dos monumentos, deve ser atentamente examinada a possibilidade de novas utilizações dos antigos edifícios monumentais, quando estas não sejam incompatíveis com os interesses histórico-artísticos. As obras de adaptação deverão ser limitadas ao mínimo, conservando escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis das características tipológicas, do organismo construtivo e da sequência dos percursos internos.

A redação do projeto para o restauro de uma obra arquitectónica deverá ser precedida de um atento estudo do monumento, conduzido a partir de diversos pontos de vista (que examinem a sua situação no contexto territorial ou no tecido urbano, os aspectos tipológicos, as emergências e qualidades formais, os sistemas e características estruturais, etc.) relativamente à obra original, assim como os eventuais acréscimos ou modificações. Serão parte integrante deste estudo pesquisas bibliográficas, iconográficas e em arquivos, etc., para obter todos os possíveis dados históricos. O projeto deverá ter por base um completo levantamento gráfico e fotográfico, a interpretar também sob o aspecto metrológico, dos traçados reguladores e dos sistemas proporcionais, e compreenderá um estudo cuidadoso e específico para verificar as condições de estabilidade.

A execução dos trabalhos inerentes ao restauro dos monumentos, que são, em geral, operações delicadíssimas e sempre de grande responsabilidade, deverá ser confiada a empresas especializadas e, se possível, conduzida por «administração direta», em vez de contabilizada «à medida» ou «por empreitada».

Os restauros devem ser continuamente vigiados e dirigidos para garantir uma boa execução e para que se possa intervir de imediato sempre que se apresentarem fatos novos, dificuldades ou derrocada de paredes; por fim, para evitar, em especial quando são utilizados a picareta e o martelo, que desapareçam elementos anteriormente ignorados ou que eventualmente tenham passado despercebidos nas investigações prévias, mas por certo úteis para o conhecimento do edifício e para a condução do restauro. Em particular, o responsável pelos trabalhos, antes de raspar pinturas ou eventualmente remover rebocos, deve verificar a existência pelo menos de qualquer vestígio de decoração, e qual era a granulação e a coloração originais das paredes e abóbadas.

Uma exigência fundamental do restauro é respeitar e salvaguardar a autenticidade dos elementos constitutivos da obra. Esse princípio deve sempre guiar e condicionar as escolhas operacionais. Por exemplo, no caso de paredes inclinadas, mesmo se necessidades imperativas apontem para a demolição e reconstrução, deve-se previamente examinar e tentar a possibilidade de endireitar as paredes originais sem as substituir.

Assim, a substituição de pedras danificadas só deverá ocorrer em função de exigências gravíssimas e comprovadas.

As substituições e as eventuais integrações de paramentos parietais, se por acaso for necessário e sempre nos limites mais restritos, deverão ser sempre distinguíveis dos elementos originais, diferenciando os materiais ou as superfícies novas; mas em geral parece preferível fazer ao longo do perímetro da integração um sinal claro, persistente e contínuo, como testemunho dos limites da intervenção. Isto poderá ser obtido através de uma pequena lâmina de um metal adequado, com uma série contínua de finos fragmentos laterícios ou com sulcos visivelmente mais largos e profundos, segundo o caso.

A consolidação das pedras ou de outros materiais deverá ser tentada experimentalmente quando os métodos amplamente testados pelo Instituto Central de Restauro ofereçam garantias efetivas. Deverão ser tomadas todas as precauções para evitar que a situação se agrave; do mesmo modo, todas as intervenções deverão ser postas em prática para eliminar as causas dos danos. Por exemplo, logo que se notem pedras fendidas por grampos ou pernos de ferro que com a umidade aumentam de volume, convém desmontar a parte afetada e substituir o ferro por bronze ou cobre; ou, melhor ainda, por aço inoxidável, que apresenta a vantagem de não manchar a pedra.

As esculturas de pedra colocadas no exterior dos edifícios ou nas praças, devem ser vigiadas, intervindo quando for possível adotar, através da práxis supracitada, um método comprovado de consolidação ou de proteção, ainda que sazonal. Quando isso for impossível, convirá transferir a escultura para um local abrigado.

Para a boa conservação das fontes de pedra ou de bronze, é necessário descalcificar a água, eliminando as incrustações calcárias e as prejudiciais limpezas periódicas.

A pátina das pedras deve ser conservada por evidentes razões históricas, estéticas e também técnicas, pois costuma desempenhar uma função protetora, como fica demonstrado pelas corrosões que se iniciam a partir das lacunas da pátina. Podem ser removidas as matérias acumuladas sobre as pedras - detritos, pó, fuligem, guano de pombos, etc. - usando apenas escovas vegetais ou jactos de ar com pressão moderada. Por isso, deverão ser evitadas as escovas metálicas e raspadores, assim como são sempre de excluir os jactos com alta pressão de areia natural, de água e de vapor, sendo desaconselhadas, também, as lavagens de qualquer natureza.

Anexo C. - Instruções para a Execução de Restauros Pictóricos e Escultóricos

Operações preliminares

A primeira operação a realizar, antes de toda intervenção de restauro em qualquer obra de arte pictórica ou escultórica, é um reconhecimento cuidadoso do estado de conservação. Nesse reconhecimento inclui-se o exame dos vários estratos materiais de que a obra pode ser composta - e se são originais ou acrescentados - e a determinação aproximada das várias épocas em que as estratificações, as modificações, os acréscimos foram produzidos. Será, então, redigido um relatório que será parte integrante do programa e a introdução ao diário do restauro. A seguir, deverão ser executadas as fotografias da obra, indispensáveis para documentar o estado anterior à intervenção de restauro; essas fotografias serão feitas, dependendo do caso, além de com luz natural, também com luz monocromática, com raios ultravioletas simples ou filtrados, com raios infravermelhos. É sempre aconselhável fazer, mesmo nos casos que não revelem superposições a olho nu, radiografias com raios X. No caso de pinturas móveis, também o verso da obra deverá ser fotografado.

Se a partir da documentação fotográfica, que deverão ser anotadas no diário do restauro, forem detectados elementos problemáticos, esses deverão ser assinalados.

Depois das fotografias, deverão ser retiradas amostras mínimas que correspondam a todos os estratos até o suporte, em lugares não capitais da obra, para efetuar secções estratigráficas, sempre que existirem estratificações ou for necessário verificar o estado da camada de preparação.

Deverá ser assinalado o ponto preciso do levantamento na fotografia com luz natural e registrada a anotação com referência à fotografia no diário de restauro.

No que se refere às pinturas murais, ou sobre pedra, terracota ou outro suporte (imóvel), será necessário verificar as condições do suporte em relação à umidade, definir se se trata de umidade por infiltração, condensação ou capilaridade; retirar amostras da argamassa e do aglomerado da parede e medir o grau de umidade. Sempre que se note ou se suponha que nelas existam formações de fungos, deverão ser realizadas análises microbiológicas.

O problema mais particular das esculturas, se por acaso não se tratar de esculturas pintadas ou envernizadas, será o de verificar o estado de conservação da matéria de que foram feitas e, eventualmente, efetuar radiografias.

Precauções a serem tomadas ao executar uma intervenção de restauro

As análises preliminares deverão ter dado meios para orientar a intervenção de restauro na direção certa, quer se trate de simples limpeza, de fixação, de remoção de novas pinturas, de transposição, de recomposição de fragmentos. Contudo, a mais importante análise para a pintura, a determinação da técnica empregada, nem sempre poderá ter uma resposta científica e, por isso, o cuidado e a experimentação dos materiais a usar no restauro não deverão ser considerados supérfluos para um reconhecimento genérico, feito sobre base empírica e não científica, da técnica utilizada na pintura em questão.

Acerca da limpeza, esta poderá ser realizada sobretudo de dois modos: com meios mecânicos ou com meios químicos. De excluir, no entanto, qualquer meio que tire a visibilidade ou a possibilidade de intervenção e controle direto da pintura (como o sistema Pethen Koppler e similares).

Os meios mecânicos (bisturi) deverão ser sempre utilizados com o controle do microscópio binocular, mesmo que nem sempre sob sua lente.

Os meios químicos (solventes) deverão ser de tal natureza que possam ser imediatamente neutralizados, além de voláteis, ou seja, de modo a que não se fixem de forma duradoura nas camadas da pintura. Antes de utilizá-los, deverão ser realizadas experiências para garantir que não irão corroer o verniz original da pintura, onde as secções estratigráficas revelarem uma camada pelo menos presumível como tal.

Antes de proceder à limpeza, qualquer que seja o meio empregado, é necessário, no entanto, controlar minuciosamente a estabilidade da pintura, seja qual for o seu suporte, e proceder à fixação das partes desprendidas ou periclitantes. Essa fixação poderá ser realizada, conforme o caso, ou localmente ou com uma solução aplicada uniformemente, cuja penetração possa ser assegurada por uma fonte de calor constante e não perigosa para a conservação da pintura. Mas seja como for executada a fixação, é regra estrita a remoção de qualquer traço do fixador da superfície pictórica. Para esse fim, depois da fixação, deverá ser feito um exame minucioso com o microscópio.

Quando for necessário proceder a uma *velatura* (proteção) geral da pintura, por causa de operações a serem realizadas no suporte, é taxativo que essa *velatura* seja feita depois da consolidação das partes levantadas ou periclitantes, e com um adesivo facilmente solúvel e diverso do utilizado na fixação das partes levantadas ou periclitantes.

Se o suporte da pintura for de madeira e estiver infestado por carunchos, térmitas etc., deverá submeter-se a pintura à ação de gases adequados para eliminar os insetos sem danificar a pintura. Deve-se evitar a impregnação com líquidos.

Sempre que o estado do suporte ou o da imprimadura, ou ambos - para pinturas móveis - exigir a destruição ou a remoção do suporte e a substituição da imprimadura, a imprimadura antiga deverá ser removida por inteiro à mão com o bisturi, já que não seria suficiente desbastá-la, a menos que só o suporte esteja deteriorado e a imprimadura esteja em bom estado. A conservação, quando possível, da imprimadura é sempre aconselhável para manter a conformação originária da superfície pictórica.

Na substituição do suporte lígneo, quando for indispensável, é de excluir a substituição por um novo suporte composto de madeira maciça e só é aconselhável efetuar a aplicação sobre um suporte rígido só quando se estiver absolutamente seguro de que esse suporte não terá um coeficiente de dilatação diferente daquele do suporte removido. No entanto, o adesivo que fixa o suporte na tela da pintura transposta deverá ser facilmente solúvel, sem dano nem para a pintura, nem para o adesivo que liga as camadas pictóricas à tela de transposição.

Se o suporte lígneo original estiver em bom estado, mas haja necessidade de retificar, reforçar ou taquear, deve-se ter presente que, onde não for indispensável para a fruição estética da pintura, é sempre melhor não intervir sobre uma madeira antiga e já estabilizada. Se for feita a intervenção, deve-se fazê-lo com regras tecnológicas precisas, que respeitem a direção das fibras da madeira. Deverá ser retirada uma amostra dessa madeira, identificar a espécie botânica e determinar o coeficiente de dilatação. Qualquer adição deverá ser realizada com madeira seca e em pequenos segmentos, para a tornar o mais inerte possível em relação ao antigo suporte sobre o qual se insere.

O reforço, qualquer que seja o material com que for executado, deve fundamentalmente assegurar os movimentos naturais da madeira sobre a qual se vai embutir.

No caso de pinturas sobre tela, a eventualidade de uma transposição deve ser feita com a destruição gradual e controlada da tela deteriorada, enquanto para a eventual imprimadura (ou preparação) deverão ser seguidos os mesmos critérios utilizados para as pinturas sobre madeira. Quando se tratar de pinturas sem preparação, em que uma cor muito líquida tenha sido aplicada diretamente sobre o suporte (como nos esboços de Rubens), a transposição não será possível.

A operação de reforço da tela (reentelar), seja como for executada, deve evitar compressões excessivas e temperaturas demasiado altas para a película pictórica. De excluir sempre, e do modo mais taxativo, a aplicação de uma pintura sobre tela num suporte rígido (maruflagem).

Os chassis deverão ser concebidos de forma a assegurar não apenas a tensão certa, mas também a possibilidade de a restabelecer automaticamente, quando, por causa de variações térmicas e higrométricas, a tensão vier a ceder.

Providências a ter em conta na execução de restauros de pinturas murais

Para as pinturas móveis a determinação da técnica pode dar lugar, por vezes, a uma pesquisa não resolvida e, com os conhecimentos atuais, irresolúvel, mesmo para as categorias genéricas de pintura a têmpera, a óleo, a encáustica, a aquarela ou a pastel; para as pinturas murais, executadas sobre argamassa ou diretamente sobre mármore, pedra etc., a definição do *medium* utilizado não será às vezes menos problemática (como para as pinturas murais de época clássica), mas, por outro lado, ainda mais indispensável para proceder a qualquer operação de limpeza, de fixação, de separação ou de descolamento. Quando for necessário atuar através de separação ou de descolamento, antes da aplicação das gazes protetoras por meio de um adesivo solúvel, é necessário assegurar-se que o diluente não dissolverá ou atacará o *medium* da pintura a ser restaurada.

Além disso, se se tratar de uma têmpera e, em geral, das partes a têmpera dos frescos, em que certas cores não podiam ser aplicadas completamente a fresco, será indispensável uma fixação preventiva.

Às vezes, quando as cores da pintura mural se apresentarem polvorentas num estado mais ou menos avançado, será também necessário um tratamento especial, de modo a remover a menor parte possível da cor polvorenta original.

Quanto à fixação da cor, é necessário procurar um fixador que não seja de natureza orgânica, que force o menos possível os tons originais e que não se torne irreversível com o tempo.

O pó deverá ser examinado para ver se contém formações de fungos e quais causas podem ser atribuídas à sua formação. Quando se puderem conhecer as causas e encontrar um fungicida adequado, será necessário certificar-se de que não danificará a pintura e de que poderá ser facilmente removido.

Quando for preciso necessariamente proceder à remoção da pintura do suporte, entre os métodos a escolher, com probabilidades equivalentes de êxito, deverá ser escolhido o *strappo*, pela possibilidade que oferece de recuperar o esboço preparatório, no caso dos frescos, e também porque liberta a película pictórica de resíduos de um estuque degradado ou com patologias.

Relativamente ao suporte sobre o qual recolocar a película pictórica, este deve oferecer as maiores garantias de estabilidade, inércia e neutralidade (ausência de pH); além disso, deverá poder ser construído com as mesmas dimensões da pintura, sem suturas intermediárias, que inevitavelmente apareceriam na superfície pictórica com o passar do tempo. A cola com que se fixará a tela aderente na película pictórica sobre o novo suporte deverá poder ser dissolvida com a maior facilidade com um solvente que não danifique a pintura.

Quando se preferir manter a pintura transposta sobre tela, naturalmente reforçada, o chassis deverá ser construída de tal modo e com materiais tais, que tenha a máxima estabilidade, elasticidade e automatismo para restabelecer a tensão que, por qualquer razão, climática ou não, viesse a variar.

Quando em vez de pinturas se tratar de remover mosaicos, será necessário assegurar que as tesselas, quando não constituem uma superfície completamente plana, sejam fixadas e possam ser aplicadas de novo na sua posição original. Antes da aplicação das gazes e da armação de sustentação, é necessário verificar o estado de conservação das tesselas e, eventualmente, consolidá-las. Particular cuidado deverá ser dedicado à conservação das características tectônicas da superfície.

Precauções a ter na execução de restauros de obras escultóricas.

Depois de verificada a matéria e eventualmente a técnica com as quais as esculturas foram executadas (em mármore, pedra, estuque, cartão, terracota, terracota vidrada, barro, barro pintado, etc.), onde não haja partes pintadas e seja necessária uma limpeza, é de excluir a execução de lavagens tais que, ainda que deixem intacta a matéria, danifiquem a pátina.

Por isso, no caso de esculturas encontradas em escavações ou na água (mar, rios etc.), se houver incrustações, essas deverão ser removidas preferivelmente com meios mecânicos, ou, se com solventes, estes últimos deverão ser de tal natureza que não ataquem a matéria da escultura e tampouco se fixem sobre ela.

Quando se tratar de esculturas de madeira, em que esse material esteja degradado, o uso de fixadores deverá ser subordinado à conservação do aspecto original da matéria lenhosa.

Se a madeira estiver infestada por carunchos, térmitas etc., será preciso submetê-la à ação de gases adequados, mas sempre que possível, deve-se evitar que seja impregnada por líquidos que, mesmo na ausência de partes pintadas, possam alterar o aspecto da madeira.

No caso de esculturas reduzidas a fragmentos, o uso de eventuais pernos, suportes etc. deverá ser subordinado à escolha de um metal inoxidável. Para os objetos de bronze, recomenda-se um cuidado particular na conservação da pátina nobre (atacamitas, malaquitas etc.) sempre que por baixo não existam sinais de corrosão ativa.

Cuidados gerais para a recolocação de obras de arte restauradas

Como linha absoluta de conduta, não se deverá jamais recolocar uma obra de arte restaurada no lugar original se o restauro tiver sido ocasionado pela situação térmica e higrométrica do lugar como um todo ou da parede em particular, e se o lugar ou a parede não tiverem sofrido intervenções tais (saneamento, climatização etc.) que garantam a conservação e a salvaguarda da obra de arte.

Anexo D - Instruções para a Tutela dos «Centros Históricos»

Afim de caracterizar os centros históricos, devem ser levados em consideração não apenas os antigos «centros» urbanos tradicionalmente entendidos, mas também, de um modo geral, todos os assentamentos humanos cujas estruturas, unitárias ou fragmentárias, ainda que parcialmente transformadas ao longo do tempo, tenham sido feitas no passado; ou, entre aqueles sucessivos, os que por ventura tenham adquirido particular valor de testemunho histórico ou acentuadas qualidades urbanísticas ou arquitetônicas.

O caráter histórico diz respeito ao interesse que tais estabelecimentos apresentam como testemunhos de civilizações do passado e como documentos de cultura urbana, mesmo independentemente de seu intrínseco valor artístico ou formal, ou do seu particular aspecto ambiental, que possam enriquecer e exaltar no futuro o seu valor, pois não apenas a arquitetura, mas também a estrutura urbana possui, por si própria, significado e valor.

As intervenções de restauro nos centros históricos têm a finalidade de garantir - com meios e instrumentos ordinários e extraordinários - o permanecer no tempo dos valores que caracterizam esses conjuntos. O restauro não se limita, por isso, a operações dirigidas a conservar apenas os caracteres formais de obras de arquitetura ou de ambientes singulares, mas também se alarga à conservação substancial das características de conjunto do inteiro organismo urbano e de todos os elementos que concorrem para definir tais características.

Para que o organismo urbano em questão possa ser adequadamente salvaguardado, também na sua continuidade no tempo e no desenvolvimento em seu interior de uma vida civil e moderna, é necessário, antes de mais nada, que os Centros Históricos sejam reorganizados no seu mais amplo contexto urbano e territorial e em suas relações e conexões com futuros desenvolvimentos: isto também com o fim de coordenar as ações urbanísticas de maneira a obter a salvaguarda e a recuperação do centro histórico a partir do exterior da cidade, através de uma adequada programação das intervenções territoriais. Poderá ser configurado assim, através dessas intervenções (a serem aplicadas mediante os instrumentos urbanísticos), um novo organismo urbano, em que se subtraíam do centro histórico as funções que não forem compatíveis com a sua recuperação em termos de saneamento conservativo.

A coordenação deve ser considerada também em relação à exigência de salvaguarda do contexto ambiental mais geral do território, sobretudo quando este tiver assumido valores de particular significado estreitamente ligados às estruturas históricas, tais como chegaram até nós (como, por exemplo, a coroa de colinas à volta de Florença, a laguna veneziana, as divisões de terras em centúrias do Vale do Pó, a zona dos *trulli apulianos*, etc.).

No que respeita aos elementos singulares através dos quais se efetua a salvaguarda do organismo em seu conjunto, devem ser levados em consideração tanto os elementos construtivos como os outros elementos que constituem os espaços exteriores (ruas, praças, etc.) e interiores (pátios, jardins, espaços livres, etc.) e outras estruturas significativas (murallas, portas, penhascos, etc.) assim como eventuais elementos naturais que acompanham o conjunto, caracterizando-o de modo mais ou menos acentuado (perfis naturais, cursos d'água, singularidades geomorfológicas etc.).

Os elementos construtivos que fazem parte do conjunto devem ser conservados não apenas nos seus aspectos formais, que qualificam a sua expressão arquitetônica ou ambiental, mas também nas suas

características tipológicas, como expressão de funções que caracterizaram, ao longo do tempo, o uso desses próprios elementos.

Qualquer intervenção de restauro deve ser precedida - para verificar todos os valores urbanísticos, arquitetônicos, ambientais, tipológicos, construtivos etc., - por uma atenta operação de leitura histórico-crítica, cujos resultados não são dirigidos tanto para determinar uma diferenciação operativa - dado que em todo o conjunto definido como centro histórico será necessário trabalhar com critérios homogêneos - quanto, antes, para individualizar os diversos graus de intervenção em nível urbanístico e edifício, qualificando o necessário "saneamento conservativo".

A esse propósito, deve-se precisar que por saneamento conservativo se deve entender, antes de mais, a manutenção das estruturas viárias e construtivas em geral (manutenção do traçado, conservação da rede viária, do perímetro dos quarteirões etc.); e além da manutenção das características gerais do ambiente que comportam a conservação integral das emergências monumentais e ambientais mais marcantes e significativas e a adaptação dos outros elementos ou organismos construtivos particulares às exigências da vida moderna, considerando apenas excepcionalmente as substituições, mesmo parciais, dos próprios elementos e apenas na medida em que isso seja compatível com a conservação do caráter geral das estruturas do centro histórico.

Os principais tipos de intervenção urbanística são:

a. *Reestruturação urbanística*. É entendida como verificação e, eventualmente, a corrigir, quando necessário, as relações com a estrutura territorial ou urbana com a qual forma unidade. É de particular importância a análise do papel territorial e funcional que o centro histórico desenvolve ao longo do tempo e no presente. Nesse sentido, deve-se dedicar especial atenção à análise e à reestruturação das relações existentes entre centro histórico e desenvolvimentos urbanísticos e construtivos contemporâneos, sobretudo do ponto de vista funcional, com particular referência à compatibilidade de funções diretoras.

A intervenção de reestruturação urbanística deverá empenhar-se em libertar os centros históricos daqueles destinos funcionais, tecnológicos ou, em geral, de uso que provoquem um efeito caótico e degradante deles próprios.

b. *Reordenação viária*. Refere-se à análise e à revisão das ligações viárias e dos fluxos de tráfego que incidam sobre a estrutura, com o fim predominante de reduzir os aspectos patológicos e de reconduzir o uso do centro histórico a funções compatíveis com as estruturas do passado.

Deve ser considerada a possibilidade de instalação de equipamentos e de serviços públicos estritamente ligados às exigências de vida do centro.

c. *Revisão do mobiliário urbano*. Concerne às ruas, às praças e a todos os espaços livres existentes (pátios, espaços interiores, jardins, etc.) com o objetivo de obter uma ligação homogênea entre edifícios e espaços externos. (versão do IPAHN, Brasil: c) Revisão dos equipamentos urbanos - Isso afeta as ruas, as praças e todos os espaços livres existentes (pátios; espaços interiores, jardins, etc.) com o objetivo de obter uma conexão homogênea entre edifícios e espaços exteriores).

Os principais tipos de intervenção edilícia são:

1. *Saneamento estático e higiênico dos edifícios*, tendente à manutenção da sua estrutura e a um uso equilibrado da mesma; essa intervenção deve ser realizada em função das técnicas, das modalidades e das diretrizes a que se referem as instruções para conduzir restauros arquitetônicos.

Neste tipo de intervenção é de particular importância o respeito das qualidades tipológicas, construtivas e funcionais do organismo, evitando as transformações que alterem suas características.

2. *Renovação funcional* dos organismos internos, a permitir só onde for indispensável para fins de manutenção em uso do edifício. Nesse tipo de intervenção é de importância fundamental o respeito das qualidades tipológicas e construtivas dos edifícios, proibindo-se todas as intervenções que alterem as suas características, assim com os esvaziamentos da estrutura construtiva ou a introdução de funções que deformem excessivamente o equilíbrio tipológico-construtivo do organismo.

Os instrumentos operativos dos tipos de intervenção supracitados são essencialmente:

- planos diretores gerais, que reestruturem as relações entre centro histórico e território e entre o centro histórico e a cidade no seu conjunto;

- planos de pormenor relativos à reestruturação do centro histórico nos seus elementos mais significativos;

- planos de execução setorial, referentes a um quarteirão ou a um conjunto de elementos organicamente reagrupáveis.

Filmografia

- Anjo do lodo*, Luiz de Barros (1951)
- Coisas Nossas*, Wallace Downey (1931)
- Couro de gato*, Joaquim Pedro de Andrade (1962)
- Descobrimento do Brasil, O*, Humberto Mauro (1937)
- Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha (1964)
- Doces Bárbaros*, Jom Tob Azulay (1977)
- Dragão da maldade contra o santo guerreiro, O*, Glauber Rocha (1969)
- Ébrio, O*, Gilda de Abreu (1946)
- Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman (1981)
- Ganga bruta*, Humberto Mauro (1933)
- Garrincha, alegria do povo*, Joaquim Pedro de Andrade (1962)
- Guerra conjugal*, Joaquim Pedro de Andrade (1975)
- Hora da estrela, A*, Suzana Amaral (1985)
- Hora e a vez de Augusto Matraga, A*, Roberto Santos (1965)
- Idade da terra, A*, Glauber Rocha (1980)
- Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade (1969)
- Maioria absoluta*, Leon Hirszman (1964)
- Mulher*, Octávio Gabus Mendes (1931)
- País de São Saruê, O*, Vladimir Carvalho (1971)
- Partido Alto*, Leon Hirszman (1982)
- Prado de Bejin (Bezhin lug)*, Sergei M. Eisenstein (1937)
- P'tite Lilie, La*, Alberto Cavalcanti (1927)
- Que viva México (Da zdravstvuyet Meksika!)*, Sergei M. Eisenstein (1979)
- Queen Kelly*, Erich von Stroheim (1929)
- Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti (1926)
- Romance proibido*, Adhemar Gonzaga (1944)
- São Paulo, a symphonia da metrópole*, Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig (1929)
- Terra em transe*, Glauber Rocha (1967)
- Tudo Azul*, Moacyr Fenelon (1952)
- 24 horas de sonho*, Chianca de Garcia (1941)

Bibliografia

- ANDRADE, Alice de. *Quem tem medo do digital?*. Paris: 2007.
- ASPAHAN, Pedro Cardoso. *Entre a escuta e a visão: o lugar do espectador na obra de Robert Bresson*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2009.
- BILLEAUD, Richard et FONTAINE, Jean-Marc. *La Restauration de Bandes Sonores de Films. Revue Coré, n° 14*. Paris: Mars, 2004.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- BELK, Russell W. A Brief History of Collecting. *In: Collecting Consumer Society*. New York: Routledge, 1995.
- BESSER, Howard. Metadata & Best practices for Media & Digital Works – NYU. Programa de Preservação Cientista Senior e Library.
<http://www.tisch.nyu.edu/preservation>, acessado em julho de 2009.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (terceira versão), *In Gesammelte Schriften*, I.2.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BUARQUE, Marco Dreer. *Documentos Sonoros: Características e estratégias de preservação*. Salvador: VIII CINFORM – Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa em Informação, 2008.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- CHION, Michel. *Un Art Sonore, Le Cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 2003.
- CINÉDIA. *Projeto de Restauração Clássicos da Cinédia*. Rio de Janeiro, 2003.
- COELHO, Maria Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso*. São Paulo: USP, 2009.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DA COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008

- DA SILVA, Marcia Regina Carvalho. *De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema*. Rio de Janeiro, 2005.
- DE MATTOS, A. C. Gomes. *Do cinetoscópio ao cinema digital – breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.
- DE SOUZA, Carlos Roberto. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo: USP, 2009.
- DEL AMO, Alfonso. *Journal of film preservation, Journal of film preservation*, n.7. jul 2006.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovitch. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- FILMES DO SERRO. *Projeto Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro, 2003.
- GILLILAND-SWETLAND, Anne J. *Enduring Paradigm, New Opportunities: The Value of the Archival Perspective in the Digital Environment*. Council on Library & Information Resources, 1989.
- GUIMARÃES, Fernanda. *Relatório do 1º Fórum Latino-americano de Preservação e restauração*. Inédito. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2005.
- GUNNING, Tom. *Uma estética do espanto – O cinema das origens e o espectador (in)crédulo*. Campinas: Revista Imagens (cinema 100 anos) nº 5 ag/dez. Ed. Unicamp, 1995.
- HARRIS, Robert. *The Digital Bits – celebrating film on disc – DVD Blu-ray*. <http://www.thedigitalbits.com/articles/robertharris/harris070102.html>, acessado em 06 de junho de 2009.
- HARRISON, Helen P. (ed.). *Audiovisual Archives. A practical reader for the AV Archivists*. 1997
- HEFFNER, Hernani. *Diagnóstico do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: revista virtual Contracampo, em dezembro de 2001.
- HUPKA, Robert. *Pietá*. Editions Arstella, 1998.
- LABRADA, Jerônimo. *Manual de Conservación de grabaciones de sonido em diferentes formatos*. Cuba: Escola Internacional de Cinema e TV de San António de los Baños, 2008.

- LEROUGE, Claude et BILLEAUD, Richard. *La Restauration du Son: méthodes, techniques et éthique*. In *L'emploi des nouvelles technologies du film: problèmes techniques et éthiques*. s/d. Gamma Group.
- LYNCH, David. Action et Reaction. In: *Soundscape – the school of sound lectures*. London: Wallflower Press, 2003.
- LYON, Christopher; VINSON, James; FALLER, Greg S. *The International Dictionary of Films and Filmmakers: Writers and production artists*. St. James Press, 1987.
- MANZANO, Luiz Adelmo F. *O som no cinema: da edição de som ao sound design – evolução tecnológica e produção brasileira*. São Paulo: ECA/USP, 2004.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som: restauração e peculiaridades do projeto Joaquim Pedro de Andrade*. Inédito: São Paulo, dezembro de 2007.
- MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-Imagem no cinema – a experiência de Fritz Lang*. São Paulo: Editora Perspectiva/ FAPESP, 2003.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Off é fundamental para uma história de amor e ovo frito*. In: *Cinemais, n. 12*. Rio de Janeiro, 1998.
- PEREIRA, Miguel Lourenço. *As evoluções Técnicas*. 2005.
- RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. Art Editora, 1987.
- READ, Paul et MEYER, Mark-Paul / Gamma Group. *Restoration of motion picture film*. Butterworth Heinemann, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Cosacnaify, 2003
- SACIC, Rodrigo Maia. *Da significação à expressão: evantamento de algumas possibilidades do som cinematográfico*. Niterói: UFF, 2007.
- SASSO, José Luiz. *O negativo de som e o teste de modulação-cruzada*. Inédito. Maio de 1984.
- SCHISLER, Millard W. L. e SAVIOLI, Elisabete. *Revelação em preto-e-branco: a imagem com qualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SCHÜLLER, Dietrich. *Maintenance of Equipment and Format Obsolescence. – safeguarding sound & image collections*. SOIMA, 2007.
- SOARES, Natália de Castro. *A Revisão na preservação de filmes – manual básico*. Niterói: UFF, 2007.

- SONIC SOLUTIONS. *Sonyc System Version 2.15 – New Features and Enhancements*. 1996.
- TELA BRASILIS. *O som no cinema – mostra e curso*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.
- TYGEL, David. *Conferência: Trilha Sonora para Cinema*. Rio de Janeiro: s/d.
- UNESCO. *Glossary of Terms Related to the Archiving of Audiovisual Materials*. 2001.
- VIÑAS, Muñoz. *Teoria Contemporânea de La Restauracion*. Madrid: Síntesis, 2003.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema antologia*. Rio de Janeiro: Editora Graal. 2003.