

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

DE VOLTA ÀS TELAS:

Os Processos da Reconstituição de *Acabaram-se os Otários* (1929)

JULIANA DA SILVA

NITERÓI

2019

JULIANA DA SILVA

DE VOLTA ÀS TELAS:

Os Processos da Reconstituição de *Acabaram-se os Otários* (1929)

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Luna Freire

NITERÓI

2019



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)
Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Aluno(a): Juliana da Silva
Matrícula: 116057018

TÍTULO
De Volta às Telas: Os Processos da Reconstituição de Acabaram-se os Otários (1929)

BANCA EXAMINADORA	
Prof. Orientador	Dr. Rafael de Luna Freire
Examinador 1	Dr. Reinaldo Cardenuto Filho
Examinador 2	Dr. Maurício de Bragança

PARECER	
<p>A banca elogia a estrutura do memorial na descrição do projeto de reconstituição de "Acabaram-se os otários", da qual a autora participou, principalmente na montagem, destacando o equilíbrio na apresentação e desenvolvimento do projeto, no relato dos procedimentos técnicos e na discussão histórica e conceitual relacionado à pesquisa.</p>	
DATA: 6/12/19	NOTA FINAL: 10,00

ASSINATURAS DA BANCA	
Prof. Orientador	
Examinador 1	
Examinador 2	Maurício de Bragança

Aos meus pais, Adilson e Clarice, cujo empenho incondicional possibilitou a escolha de me apoiarem financeiramente durante os anos de graduação, além de me incentivarem sempre.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso aborda o processo de reconstituição do filme *Acabaram-se os Otários* (Dir. Luiz de Barros, 1929) realizado no ano de 2019 dentro do curso de Cinema e Audiovisual da UFF pelos professores Rafael de Luna Freire, Reinaldo Cardenuto Filho e por mim. *Acabaram-se os Otários* é um filme de temática caipira considerado o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro, e foi realizado a partir de um sistema próprio de filmagem e exibição. Apesar de sua notoriedade, ele é também considerado um filme perdido. A partir da pesquisa sobre seu conteúdo, alguns trechos em movimento, discos e fotos fixas foram encontradas, o que motivou a execução do projeto de reconstituição de sua narrativa. Em forma de memorial, este trabalho segue a lógica de relatar e explicar questões que antecederam e perpassaram a minha participação enquanto aluna e montadora desse projeto e também esclarecer os seus rumos. Todo o processo de reconstituição rendeu um curta-metragem de aproximadamente 20 minutos que apresenta um resumo do que foi a narrativa original de 1929.

Palavras-chave: *Acabaram-se os Otários*; reconstituição; cinema brasileiro

ABSTRACT

This undergraduate thesis addresses the process of reconstructing the film *Acabaram-se os Otários* (Dir. Luiz de Barros, 1929), held in 2019 within the UFF Cinema and Audiovisual course by teachers Rafael de Luna Freire, Reinaldo Cardenuto Filho and myself. *Acabaram-se os Otários* is a hillbilly themed film considered the first Brazilian sound feature, and was made from its own system of filming and exhibition. Despite its notoriety, it is also considered a lost film. From the research on its content, some moving parts, discs and still photos were found, which motivated the execution of the project of reconstitution of its narrative. In the form of a memorial, this paper follows the logic of reporting and explaining issues that preceded and pervaded my participation as a student and editor of this project, and also clarify its directions. The entire reconstruction process yielded a 20-minute short film that summarizes what the original 1929 narrative was like.

Key words: *Acabaram-se os Otários*; reconstruction; Brazilian cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. FALLADO E CANTADO EM PORTUGUEZ.....	5
1.1 O Filme Perdido.....	5
1.2 Um Filme Assumidamente Caipira.....	6
1.3 O Ousado Aparato de Exibição.....	10
2. O PROCESSO DE RECONSTITUIÇÃO.....	15
2.1 O Que o Projeto (Não) Deveria Ser.....	15
2.2 Alterações e Versões.....	18
2.2.1 A Música Caipira e o Ritmo.....	19
2.2.2 Criações em meio à Reconstituição.....	22
2.2.3 Legendagem.....	23
3. QUESTÕES ÉTICAS E INTERRELAÇÕES.....	26
3.1 Intervenções e Intuições.....	26
3.1.1 Cartelas e Intertítulos.....	28
3.1.2 Tratamento de Imagens Fixas.....	33
3.2 O Suporte Digital.....	34
3.3 Continuidade do Projeto.....	37
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho sobre uma reconstituição do filme *Acabaram-se os Otários* (1929) em forma de curta-metragem realizada durante o ano de 2019 dentro do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, e o objetivo é descrever processos e questões que perpassaram a feitura desse projeto e seus rumos.

O processo de pesquisa e coleta de dados sobre o filme de Luiz de Barros e sua realização não é tarefa fácil. A preservação audiovisual no Brasil é uma questão que chama atenção para si mesma enquanto uma atividade ingrata, que não recebe apoio de variadas frentes, seja pelo descaso governamental ou pelo desconhecimento do grande público sobre sua importância. De alguma forma, este trabalho também é sobre isso.

Em forma de um memorial, eu procuro relatar minha participação no projeto de reconstituição enquanto aluna participante, mas também esclarecer alguns dos processos que ele sofreu independentemente de minha participação. Durante minha passagem pela universidade eu me deparei algumas vezes com a temática da preservação audiovisual, que é notavelmente forte no curso de cinema da UFF. Ainda enquanto monitora da disciplina obrigatória “História do Cinema Brasileiro” durante o período letivo de 2017 e sob orientação de Rafael de Luna, me envolvi na organização da I Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro que ocorreu no Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) como montadora de conteúdos exibidos pelo Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) e como operadora de mídias durante o evento. Nos períodos seguintes continuei como integrante do LUPA auxiliando na catalogação do acervo. Além do interesse pela história do cinema brasileiro, também busquei durante a graduação me envolver com cinematografia, por ser uma grande entusiasta da fotografia. Identifico que no processo de reconstituição de *Acabaram-se os Otários* eu pude unir essas questões que me eram caras, me atendo ao processo de reconstituição de uma obra considerada perdida ao passo que aprendia sobre os processos técnicos de edição de imagens fixas e de montagem.

A partir da vontade de realizar a reconstituição de uma narrativa, desejo que surgiu do interesse do pesquisador Reinaldo Cardenuto Filho, e a partir da pesquisa prévia de Rafael de Luna Freire sobre o filme *Acabaram-se os Otários* deu-se a ideia dessa reconstrução em parceria com um aluno da graduação.

Acabaram-se os Otários é o primeiro longa-metragem falado brasileiro realizado na virada da década de 1920 para 1930 e sua realização se dá a partir de um ousado mecanismo de filmagem e exibição pensado e criado para si. O que se sabe sobre ele atualmente é fruto de pesquisas que reconhecem a sua importância, pois ele é considerado um filme perdido.

O conceito de filme perdido é abordado neste memorial por não ser um conceito perpétuo. Assim como foram encontrados trechos de *Acabaram-se os Otários* que permitiram a execução do projeto aqui relatado, outros trechos podem ainda existir, e o trabalho se dá a fim de juntá-los e devolver a eles seu contexto original.

Tal qual o conceito de filme perdido, o termo “reconstituição” que escolhemos usar para o projeto não é um consenso em seu significado. Adotamos reconstituição tal qual Edmondson define e diferencia de “restauração”:

Uma reconstituição é diferente de uma restauração – que envolve a remoção de acréscimos do tempo, como ruídos de superfície, artefatos visuais, riscos e danos, de uma cópia de preservação, mas não envolve qualquer forma de manipulação de conteúdo (EDMONDSON. 2017. p.87)

Há, no entanto, questões de tradução envolvidas. O que no texto de Ray Edmondson é traduzido como reconstituição é o termo “reconstruction”, que também poderia ser traduzido como “reconstrução”.

A fim de afastar a ideia de que o projeto se trata de uma restauração ou uma reconstrução — afinal esses termos remetem a ideia de um filme que não está perdido — foi escolhido o termo “reconstituição”, utilizado na tradução do livro de Edmondson, o qual foi norte para o projeto. A essência dessa questão terminológica é entender que também no título está expresso um certo ineditismo do projeto, uma vez que não havia exemplos de outros projetos que se propuseram a reconstruir um filme dado como perdido, além de indicar que esse processo também é de alguma

forma uma recriação, pois demandou interferências criativas dos realizadores para dar forma ao todo fílmico que se encontrava disperso. Nesse sentido, é também válido considerar para a reconstituição (ou recriação) o que Débora Brutuce define para o restauro ao afirmar que ele sempre carrega as características do período em que foi realizado (BRUTUCE, 2019. p.171). A reconstituição de *Acabaram-se os Otários* carrega características de seu período de realização. O suporte digital e o planejamento de circulação do filme foram pensados para garantir a ampliação do acesso em seu tempo.

Ao longo deste trabalho são explicitadas as motivações da execução desse projeto de reconstituição, as dificuldades de sua realização, o processo de montagem, os embasamentos científicos e os rumos planejados para o filme gerado.

Tendo isso em vista, o capítulo 1 (Fallado em Cantado em Portuguese) apresenta os dados sobre o filme de 1929 e porque ele é considerado um filme perdido, além de abordar alguns de seus elementos narrativos contextuais fortemente ligados à cultura caipira e uma breve reconstituição do aparelho atrelado à sua realização, o “SyncrocineX”.

O capítulo 2 (O Processo de Reconstituição) trata do início do processo, da minha entrada no projeto e dos desafios enfrentados na realização de um projeto inédito em sua forma. São discutidos também nesse capítulo a música caipira e sua utilização enquanto trilha e enquanto fonte de pesquisa, a criação da abertura do curta-metragem e a legendagem de trechos falados do filme.

O capítulo 3 (Questões Éticas e Interrelações) aborda as criações e intervenções realizadas ao longo do filme propriamente dito e o que as motivou, explicando o conceito utilizado nas imagens e cartelas. Além disso, a utilização do suporte digital como meio de amplo acesso e a continuidade do projeto também são discutidas.

Para além de todas as questões técnicas envolvidas e enquanto um projeto que leva em consideração a enorme importância da preservação audiovisual, há também nesse trabalho o desejo de contribuir para a valorização da conservação da cultura em suas várias formas. No meio audiovisual, conforme afirma Laura Bezerra,

“[...] preservação audiovisual no Brasil sempre foi “coisa de malucos”, como sugeriu Adhemar Gonzaga em 1929. Ela foi sendo construída, num processo de grande descontinuidade, por indivíduos e pequenos grupos apaixonados, comprometidos, obcecados pelo tema.” (BEZERRA, p.204)

Em vista disso, este memorial e principalmente a reconstituição gerada, pretendem atentar para a contribuição acadêmica na preservação da memória, sendo “acadêmica” não apenas uma denotação para mestres e doutores, mas a parceria enriquecedora entre eles e discentes da graduação, em busca de construir algo acessível para a comunidade.

Que a preservação audiovisual não precise mais ficar a mercê apenas de aficionados pelo tema, mas assegurado por políticas públicas que valorizem técnicos, trabalhadores e estudantes envolvidos no campo.

Sendo assim, o link para acesso ao curta-metragem finalizado:
<https://vimeo.com/382799607>

Senha de acesso: genesio

1. FALLADO E CANTADO EM PORTUGUEZ

1.1 O Filme Perdido

O filme *Acabaram-se os Otários* (dir. Luiz de Barros, 1929) é considerado um marco por ser o primeiro filme de longa-metragem sonorizado brasileiro. Na verdade, era um filme do tipo “*part-talkie*” (parcialmente falado), categoria muito comum em filmes americanos que chegavam ao Brasil à época. O processo de filmagem dessa modalidade remonta ao processo do silencioso mas com alguns *playbacks* na gravação, ou seja, o áudio é pré-gravado em relação à imagem e reproduzido no set de filmagem para que os atores dublem. Posteriormente os mesmos discos também são executados em simultaneidade com a película na exibição, criando assim uma certa sincronização entre áudio e imagem (FREIRE, 2013). Não há registros comprobatórios, mas é possível que o filme também tenha usado de outras formas para gerar a sonorização, como a gravação das vozes no próprio estúdio de filmagem em discos comerciais também executados nas exibições. Sua especificidade e notoriedade se dá por representar uma adiantada tentativa de sonorização totalmente criada no Brasil e para um filme brasileiro. Hoje, ele é considerado um filme perdido, tal qual a maioria dos filmes do período silencioso, que por falta de uma filosofia e prática de preservação estabelecida e por desconhecimento de materiais (em especial a inflamabilidade do nitrato de celulose) acabaram se perdendo ou até mesmo sendo descartados.

Mesmo assim, o conceito de filme perdido não define um fim do material, mas sim aponta para “quando não há elementos conhecidos do título mantidos em instituições públicas ou de acesso público e nem pelo seu detentor de direitos” (SILVERSIDES, STEWART, 2018, p. 137), o que gera uma dúvida sobre o que pode ainda ser encontrado ou não, e abre margem para pesquisas, como foi o caso de *Acabaram-se os otários* neste projeto, que nada mais é que o produto da continuação de uma pesquisa.

O que antecede a reconstituição do filme, além da vontade de Reinaldo Cardenuto e Rafael de Luna de produzir um material do tipo, é a pesquisa prévia de Rafael sobre trechos do filme que eram considerados perdidos e foram

recentemente encontrados. Um trecho de 2 minutos de imagem em movimento disponível no YouTube¹ que mais tarde descobriríamos provir do filme *Cômicos e mais cômicos* (1971), de Jurandyr Noronha (Acervo Cinemateca do MAM) e um trecho de menor duração presente em uma cópia do Programa “Os mágicos” da TVE-RJ (Acervo EBC) foram localizados, ao passo que 3 gravações em discos Parlophon também foram encontrados no acervo do Instituto Moreira Salles, e atualmente se encontram digitalizados. Os discos são especialmente instigantes para o início do projeto, uma vez que são gravações feitas especialmente para o filme e que contêm diálogos de sequências faladas. O projeto então se encaminha pela pesquisa aprofundada de Rafael e Reinaldo — ambos pesquisadores da História do Cinema brasileiro e professores da Universidade Federal Fluminense —, e o contexto da obra se dá aos poucos.

1.2 Um Filme Assumidamente Caipira

A partir das pesquisas já direcionadas para a feitura da reconstituição surgiram alguns dados sobre o teor do filme. Esses dados puderam ser alcançados principalmente através de anúncios em periódicos da época, mas também pelo depoimento do próprio diretor Luiz de Barros em seu livro *Minhas Memórias de Cineasta* (1978). Tudo isso atrelado a documentos correlatos permitem um vislumbre sobre a narrativa e sobre as experiências de exibição do filme; o que em consonância com estudos do contexto histórico, mercadológico e cultural da época na região em que se fez a obra permitem intuições mais embasadas sobre o conjunto.

A sinopse do filme original informada pela revista *Cinearte* é bastante simples: “Narra as aventuras de um caipira e de um italiano que vêm a São Paulo. Compram um bonde. São depenados num cabaret. E, assim, desiludidos, voltam para o interior”. (*Cinearte*, 18 set, 1929)². Inspirados por relatos de críticas da época e pelo material encontrado do próprio filme, a sinopse da narrativa recriada na reconstituição seria: Bentinho Samambaia (Genésio Arruda) abandona a sua cidade

1 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tFD3_H5pQe>. Acesso em 19 out, 2019.

2 A sinopse citada está disponível na página da Filmografia Brasileira no portal da Cinemateca Brasileira e pode ser acessada em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em 05 nov, 2019.

natal chamada Pindurassaia, no interior de São Paulo, em decorrência de uma desilusão amorosa. No caminho, o caipira conhece o italiano Xixilo Spicafuoco (Tom Bill) e ambos seguem juntos para a capital do estado. Lá chegando, eles se deslumbram com as modernidades da grande metrópole e caem em diversos golpes, incluindo o velho golpe da venda do bonde³ que lhes rende uma advertência policial, além de perderem seu dinheiro também enganados em um cabaré de luxo. Desmotivados, os caipiras deixam também a cidade grande.

Para além da narrativa, sabe-se que uma grande quantidade de músicas pré-gravadas acompanhavam a projeção do filme, e não necessariamente em sincronia. O fator musical era um grande chamativo para a obra, que contava com músicas caipiras interpretadas por Paraguassú e Genésio Arruda, já conhecidos no meio. E de fato, esse aspecto musical foi um dos aprovados e apontados pela crítica.

O que se tem sobre o período, além do já citado avanço dos *talkies* com algumas poucas salas de cinema equipadas com equipamentos estrangeiros principalmente na região central de São Paulo, é o momento de pleno avanço da indústria fonográfica no Brasil com a moderna produção de discos elétricos, que na virada para a década de 1930 já contava com dezenas de discos sendo lançados todas as semanas. (FREIRE, 2013).

Na mesma região em que foi gravado o filme em São Paulo, mais especificamente na região central da Sé, se proliferavam os representantes da música regional caipira, que triunfam não só na venda de discos musicais ou falados, como nas peças musicais que, por vezes, dividiam espaço com exhibições cinematográficas. Um aspecto importante é a exploração da veia cômica do estereótipo do caipira, que é uma figura que fica extremamente marcada no imaginário moderno por seus traços regionais provindos de regiões rurais. Nesse sentido, diversas piadas surgem em decorrência do suposto atraso do caipira frente à grande modernização das capitais, e isso motiva a narrativa de apresentações ao vivo, que já contavam com um certo grupo de atores conhecidos por representarem

3 O “golpe do bonde” parece ser uma piada conhecida do público da época, e seu uso ilustrado no filme ajuda a criar personagens com uma ingenuidade tipicamente atribuída aos caipiras recém-chegados na cidade. O tal golpe se estabelece a partir de uma suposta venda negociada por um trapaceiro e pessoas recém-chegadas, que não conhecem a dinâmica da cidade. O charlatão finge ser dono do bonde municipal e propõe vendê-lo por um preço extremamente acessível. Por acreditarem que a transação é um bom negócio, os caipiras pagam o valor para o tratante, que em seguida desaparece com o dinheiro.

caipiras, como os próprios Genésio Arruda e Tom Bill, já habituados a se apresentarem na região.

Além do sucesso das gravações e apresentações ao vivo, a popularidade da cultura caipira era cada vez mais reiterada nas rádios também; e daí vem uma das participações do filme *Acabaram-se os otários* mais veiculadas na mídia, como forma de atrair público, que é a do cantor Paraguassú (nome artístico do músico provindo do bairro do Brás, Roque Ricciardi). Paraguassú trilhava na época por uma série de conquistas da música caipira no rádio e, conforme ele mesmo afirma em depoimento⁴, foi o primeiro cantor a interpretar uma música ao vivo em uma rádio. A rádio foi a Educadora, e a apresentação se deu por telefone, em 1924. Antes disso e ainda em um período de transição, as músicas eram interpretadas por um conjunto de músicos fixos da emissora. (DOS SANTOS, 2016, p.108).

Paraguassú também é um nome citado em outros filmes da época que abarcam mais ou menos a expressão caipira, como no aclamado filme produzido por um norte-americano em São Paulo: *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1930) e também em *O Carnaval Cantando* de 1933 (Fausto Macedo, 1933), filme que já contava com a tecnologia Movietone, que permitia que o áudio fosse gravado na própria película. (CARVALHO, 2007, p.4)

Esse avanço da cultura caipira faz parte de um contexto de busca por identificações nacionais, e que mais tarde, com o governo de Getúlio Vargas, tende a se ampliar por todo o país, com diferentes regionalismos sendo exaltados como símbolos da nação. Sabe-se que o período de realização do filme de Luiz de Barros data de um período de crescimento da imigração, principalmente no centro de São Paulo que se configura como um grande pólo. A constante disputa pela permanência das identidades culturais é uma realidade nesse meio, e também a mistura de certos elementos provindos de diferentes culturas é uma consequência. A música deixa isso muito claro, pois as programações de rádio da época transmitem não só música brasileira, mas tangos, fados, e outras músicas representantes de outras nacionalidades (isso fica bem claro na narrativa do filme, à medida que Bentinho e

4 Depoimento disponível no Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS – SP) e relatado por Fernanda Barbosa dos Santos. Segundo a autora a informação dada por Paraguassú sobre seu pioneirismo também foi encontrada na descrição de outros memorialistas, embora periódicos encontrados apenas anunciem o feito no ano seguinte, em 1925.

Xixilo tentam sobrepor a cultura local em um ambiente onde a música estrangeira predomina). Nesse sentido, conforme Fernanda Barbosa dos Santos explica, a constante chegada de imigrantes europeus fazia com que imigrantes internos, como o caipira, recebessem uma aura pejorativa a princípio, o que explica grande parte das apresentações que ridicularizavam tais tipos. Porém esse cenário passa a ser ambivalente com a tal busca pelo nacional, que também fazia parte do plano de governo de Getúlio Vargas e é reforçado mais tarde, de modo que o caipira e seus costumes e cultura passam a refletir certa ingenuidade e sabedoria, próprios do brasileiro. (DOS SANTOS apud MARTINS, 2016, p. 99).

Ainda nesse centro fervilhante de São Paulo, onde se destacava a produção cultural musical, teatral e cinematográfica, os principais atores de *Acabaram-se os otários* surgem: Genésio Arruda e Tom Bill. Conforme o próprio autor Luiz de Barros explica, partes do filme foram filmados em um estúdio localizado no Palácio Santa Helena, local em que funcionava também um teatro de variedades onde ele já produzia peças estrelando os dois atores como caipiras. Esse espaço ficava, na verdade, abaixo do palco principal do palácio e se tratava de um pequeno teatro chamado *Moulin Bleu* (em contraposição ao famoso *Moulin Rouge* de Paris) que promovia peças de variedades e nus artísticos. Os atores Genésio Arruda e Tom Bill já eram conhecidos por seus personagens do filme nos palcos e o travestismo era uma de suas atrações envolvidas. Com isso verifica-se que existia um contato prévio estabelecido entre atores e diretor/produtor que facilitava a realização da obra. O autor se refere a essas apresentações como um laboratório cinematográfico. (BARROS, 1978, p. 103).

O próprio Palácio Santa Helena é importante enquanto um espaço que ficou marcado com um tom popular e caipira, apesar de seu luxo, o que foi até mesmo relacionado à decadência da região central de São Paulo mais tarde (FREIRE, 2013). Seu espaço abrigava no palco principal atrações como a de Cornélio Pires, um dos maiores divulgadores da cultura caipira da época. Conforme autores afirmam, o palácio se destacou “por sediar apresentações dos grandes nomes da música caipira: Cornélio Pires e seus ‘causos’, o duo Jararaca e Ratinho, a trupe na qual se destacaria mais tarde o comediante Mazzaropi” (CAMPOS; PERRONE, 2006, p. 146 -156), o que comprova que ele foi importante para diversos setores de

atuação da cultura caipira, seja com cinema ou teatro, e divulgando artistas que à época também passavam a ocupar as rádios.

Cornélio, um dos grandes nomes ativos nos palcos e tela do palácio, foi um grande precursor das apresentações caipiras de humor e ficou conhecido também pelos discos cômicos que produzia contando causos da roça e anedotas, além das modas de viola (NEPOMUCENO, 1999). No cinema, o cômico investiu em películas ainda no período do cinema silencioso, e seus filmes eram acompanhados por apresentações musicais e precedidos por palestras suas (SCHVARZMAN, 2010). Em estudos posteriores, Cornélio é relacionado a Monteiro Lobato por ambos trazerem a tona na literatura a figura do caipira, mas sua importância histórica também perpassa outros meios e principalmente a produção de discos:

O mérito atribuído a Cornélio Pires em relação à produção de discos na linha caipira não se restringe apenas à abertura que possibilitou para a exploração de um novo gênero polifônico (Rádio e Disco) e, conseqüentemente, a inserção de novas personalidades na cultura da época. A maneira como processou a migração da cultura caipira da zona rural para os estúdios também é elogiada. (SILVA, 2008)

É possível perceber a grande influência que Cornélio Pires tem sobre a relatada obra de Luiz de Barros, não pela participação direta, mas pela profunda afinidade entre as temáticas e o fato de frequentarem os mesmos palcos e telas, além, é claro, da intensa colaboração do investidor para o consumo da cultura caipira que viria a favorecer o sucesso de *Acabaram-se os Otários*.

1.3 O Ousado Aparato de Exibição

No filme de Luiz de Barros, todos estes elementos se aglutinam: o estereótipo do caipira representado por atores já conhecidos por esse tipo de personagem, o olhar empreendedor do diretor, a comicidade, a cultura caipira em meio a culturas estrangeiras (retratado no filme por meio da disputa pela música), a associação direta com a narrativa caipira, a inovação do cinema falado e sincronizado e a novidade dos discos gravados em 78rpm; e essa era a receita para

a criação não apenas de um filme com diversas significações de seu tempo, mas de um aparato que vislumbrava o cinema sonoro essencialmente brasileiro.

O aparato de exibição era uma combinação de máquina e operador que deviam seguir um fluxo específico para garantir a sensação de sincronia. Esse processo rende um paralelo com a exibição cinematográfica no período do cinema itinerante, que Rafael de Luna Freire aponta como “um pacote completo”: o produtor Luiz de Barros e seus sócios ofereciam aos empresários [exibidores], em 1929, o filme, o equipamento de projeção e os operadores para manejarem o maquinário. (FREIRE, 2016).

O sistema completo (equipamento e modo de operação) responsável pelas exibições foi batizado de “SynchrocineX”, e se trata do resultado do esforço de vários profissionais para conseguir sincronizar a rotação dos discos de 78 rpm (bastante acelerado, se comparado ao modelo americano que fazia 33 1/3 rpm) com a velocidade de gravação e projeção da película. Além disso existia a preocupação com a curta duração dos discos, que duravam cerca 3 minutos, bem menos que cada rolo de filme. A solução apresentada para o fluxo de trabalho na projeção foi explicado por Luiz de Barros:

Isso foi resolvido da seguinte maneira: o operador colocava no projetor número um as cenas sincronizadas, como disse, acertando o start do disco e do filme. Enquanto essa cena era projetada, ele colocava no projetor número dois a cena intermediária não sincronizada e no outro toca-discos a música que a devia acompanhar. Quando no projetor número um a cena chegava ao fim, ele passava para o projetor número dois, como até hoje se faz na passagem de uma parte a outra. Enquanto essa cena era projetada, ele acertava o start do filme e do disco da segunda cena sincronizada e, no final desta, tornava a passar para o projetor número dois, onde a outra cena musicada já estava preparada. E assim por diante! (BARROS, 1978, p. 105-106).

Ainda assim existiam mais questões técnicas inerentes as ligações mecânicas entre projetores e toca-discos e da ligação elétrica que levava o som até o auto-falante debaixo da tela. Todo esse aparato foi projetado para esse filme a fim de replicar de forma mais barata o que já era feito por produções estrangeiras, e os responsáveis pelo empreendimento foram os próprios envolvidos no filme: Luiz de Barros (diretor e produtor), Tom Bill (ator e mecânico) e José Del Picchia

(cinegrafista) em conjunto com Gustavo Zieglitz, dono de distribuidora brasileira de filmes e equipamentos franceses, além de comerciante de projetores⁵

A importância da feitura desse sistema não se dá pela sua continuidade no mercado, uma vez que apenas um ou dois exemplares desse projetor foram feitos exclusivamente para a exibição de *Acabaram-se os otários* (e demais curtas de Luiz de Barros da época, que como um grande empreendedor do cinema continuou a aproveitar o sucesso da invenção e o filão do gênero) e em uma sala de cinema por vez, o que logo faria ele se tornar obsoleto com a chegada tecnologia que grava o som na própria película. Sua importância se dá, por outro lado, pelo fato de levar o cinema falado em português de forma mais acessível para o público. O filme, apesar de não ser inteiramente sonorizado em sincronia, foi um marco por apresentar ao público um produto que já existia no Brasil mas em inglês (o que provavelmente configurava uma dificuldade para a maior parte do público que não compreendia o idioma), e de forma mais popular. Como mencionado, os filmes categorizados como *part-talkies* ou *talkies* (falados) já eram uma realidade no mercado estrangeiro e começava a abarcar algumas salas no Brasil (o avanço era pautado de sala em sala, pois a tecnologia capaz de reproduzi-los precisava ser instalada em cada espaço), mas ainda restrito aos centros das cidades e com entradas consideravelmente mais caras que as dos cinemas “comuns”. Por esses e outros motivos a exibição de *Acabaram-se os otários* foi de grande sucesso de público, ainda mais por sua chamada fortemente popular, o que provavelmente possibilitou a grande maioria desse público ver pela primeira vez um longa-metragem brasileiro “falado e cantado em português” (grafia da época), como trazia alguns dos anúncios.

É difícil estimar em números exatos o público de *Acabaram-se os otários* pois não havia uma regulamentação para a contagem de bilheteria à época, porém o seu êxito pode ser estimado pelo número de semanas que ficou em cartaz no Santa Helena: 7 semanas, em sua estreia. Além de ter um número considerável de exibições e reprises por salas das capitais São Paulo e Rio de Janeiro, o que aponta

5 O processo de feitura do Synchronicex pode ser acessado em mais detalhes no artigo de Rafael de Luna Freire publicado pela revista Rebeca em 2016, a partir da página 108. Nele são detalhados os processos e os outros responsáveis envolvidos, como os mecânicos providos da oficina de Gustavo Zieglitz e responsáveis pelo ajuste de velocidades dos equipamentos para a gravação do filme.

para o número significativo de cerca de 35 mil espectadores já no primeiro mês, (BERNARDET,1979) o filme também teve circulação em cidades do interior, conforme citou Moacyr Fenelon (cineasta que participou como técnico nas exibições do filme e relatou viajar pelo interior exibindo-o). Porém a recepção de muitos nomes da crítica da época foi bastante áspera. Rafael de Luna Freire pontua diversos momentos em que críticos julgaram o filme como bobo ou desonesto, devido a falhas de sincronização que ocorreram em determinadas exibições.

De qualquer maneira, é preciso entender que o filme de Luiz de Barros estava inserido em um contexto em que parte da crítica nacional ainda resistia aos filmes feitos no próprio país. Pautados por uma comparação intensa entre o produto interno e os filmes estrangeiros, muitos críticos da época se recusavam a reconhecer os avanços e conquistas do cinema nacional, acusando-o de não se encaixar na categoria de “cinema-arte” e nem na categoria de “cinema-indústria”, o que explicaria seu grande desmerecimento (BEZERRA, 2015). Mas, da mesma forma, seria ingênuo dizer que toda a crítica ainda se comportava da mesma forma que na década anterior. Nesse período que precede a década de 1930, Arthur Autran (2004) aponta: “a frequência com que se afirma a inexistência da produção cinematográfica no Brasil. Páginas e páginas escritas sobre algo que na própria opinião dos autores não existe ou tão banal que é como se não existisse”, mas mudanças ocorrem por volta da metade da década de 1920, e alguns nomes já passam a lutar por uma melhor reflexão acerca do produto nacional, em especial na revista *Para Todos e Selecta*, e posteriormente na *Cinearte* (BEZERRA, 2015). Com isso é possível afirmar que apesar dos julgamentos atribuídos a *Acabaram-se os Otários*, parte da crítica faz elogios ao caráter nacionalista que a obra aparenta e destaca as ótimas músicas que carregam a narrativa. (FREIRE, 2013).

É fundamental salientar a importância de alguns críticos, como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, responsáveis por colunas nas revistas *Para Todos*, *Selecta* e *Cinearte*, que buscavam chamar atenção do público para as questões do cinema nacional em detrimento da crítica que declarava apenas fingir que ele não existia. A partir dessa iniciativa didática é que Jurandy Noronha afirmou desenvolver sua paixão pelo cinema brasileiro, segundo relato presente na obra de Hernani Heffner (2013).

Todo esse contexto de afirmação pela produção nacional cruza não só o entendimento da história cinematográfica do país como um todo, mas também a história de sobrevivência de fragmentos de *Acabaram-se os Otários* e a afirmação de que a preservação audiovisual no país é composta por loucos e aficionados. Jurandyr Noronha é um nome importante para a preservação fílmica nacional, e graças a um trecho do filme de Barros em sua obra *Cômicos e Mais Cômicos* de 1971, os pesquisadores deste projeto têm conhecimento do trecho que viria a compor e possibilitar a reconstituição que relatamos a seguir.

2. O PROCESSO DE RECONSTITUIÇÃO

2.1 O Que o Projeto (Não) Deveria Ser

O projeto de reconstituição de *Acabaram-se os otários* surge, portanto, dentro do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), enquanto proposta científica feita pelos professores Rafael de Luna Freire, responsável pelo Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) e Reinaldo Cardenuto Filho, responsável pelo Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA). A minha participação é firmada logo depois, e surge da ideia de desenvolver esse trabalho a partir de uma parceria entre docentes e discente, mesmo que sem vínculos a órgãos/agências de pesquisa ou apoio financeiro. Nessa estrutura, o aluno participaria ativamente nas decisões acerca do filme, além de ser responsável pela montagem do conteúdo.

Logo no início, por volta de maio de 2019, em uma das primeiras reuniões com o filme definido e com o primeiro material (resultado de mais de um ano de pesquisas realizadas por Rafael e Reinaldo) organizado em um ficheiro online restrito, foram estabelecidas algumas diretrizes para o trabalho de montagem e reconstituição em si, além de também pensadas buscas que continuariam a ser feitas. Já era de conhecimento dos realizadores do projeto a existência dos, aproximadamente, 2:30 minutos de imagem em movimento e dos três discos recém-descobertos no acervo do Instituto Moreira Salles. O desafio portanto era pensar em como elencar esses elementos (e mais outros que pudessem surgir) em um novo produto, que provavelmente seria um curta-metragem, uma vez que as questões de preservação do todo já apontava para o vasto conteúdo que permanece inacessível.

Uma das primeiras diretrizes surgiu acerca do que o projeto não deveria ser, e ela veio apoiada em um conceito de Edmondson:

Por exemplo, uma sequência de um cinejornal silencioso filmado em 35mm pode ter sido copiada várias vezes, em filme ou vídeo, antes de fazer parte de um documentário de televisão. O que é transmitido pode estar na relação altura/largura errada, ou em velocidade incorreta. Pode ter sido reeditado ou reordenado e usado em contexto inexato. Pode não ter a nitidez da imagem original. [...] Isso perpetua estereótipos como a aparência granulada e esmaecida da imagem e a rapidez com que as pessoas andavam nos “filmes antigos”; pior ainda quando riscos e outros efeitos especiais são

acrescentados eletronicamente para dar ao material uma aparência de “filme de arquivo” (EDMONDSON, Ray. 2017. p.56)

Foi discutido e decidido que o filme teria comprometimento com a História, e apesar de quaisquer criações, não era um projeto do tipo autoral que usa materiais fílmicos para novos fins. Nesse sentido, o filme não devia reforçar estereótipos, já que essa retomada não significa em nenhum sentido uma mera atração de curiosidades, além de que não seria interessante atribuir ao filme elementos que não fossem verdadeiramente característicos dele e de seu contexto, para não ferir o conceito de reconstituição audiovisual. Um exemplo prático dessa questão de reforçar estereótipos surgiu, inclusive, durante o processo, em um período mais avançado: observou-se que as imagens em movimento (que já estavam digitalizadas e se tratavam de cópias de um suporte que não era o original, já alteradas para o produto televisivo ou mesmo para divulgação no Youtube sem uma preocupação arquivística) estavam aceleradas. O movimento dos personagens parecia muito mais rápido que o normal. Isso foi trazido pelos diretores e a ação acordada por todos foi a de desacelerar esses trechos de forma sutil, a fim de descontinuar uma possível série de alterações na obra.

Nesse mesmo sentido também foi decidido não intervir em narrativas que estivessem completas. É claro que o uso de cartelas seria crucial e um aliado confiável por ser parte do contexto de filmes do período, mas elas não deveriam aparecer entre os trechos de imagens em movimento (que constituem partes inteiras de sequências) já que, aparentemente, não havia cartelas originalmente nesses trechos.

Ainda no primeiro momento do projeto verificou-se duas grandes dificuldades para a montagem: imaginar uma forma de avançar com esse projeto sem sequer um exemplo a ser seguido e narrar uma história com início, meio e fim contando com um material muito escasso. Não havia entre nós conhecimento de nenhuma reconstituição nos moldes que estávamos propondo, e nem com tão pouco material disponível. Justamente por isso o projeto foi posto como um grande desafio cujo formato e fim não eram tão passíveis de previsões, e nesse sentido, a própria questão do material é chave para entender o processo. O que nos estava disponível até então eram 32 fotos (dentre elas várias eram praticamente iguais, de momentos muito parecidos na narrativa, e que talvez não ajudassem tanto em termos de levar

a narrativa para outros momentos), além de que elas estavam disponíveis em pouca qualidade. Tratavam-se de capturas de tela de acervos digitais, ou em outros casos, tinham marcas d'água do arquivo.

A proposta foi, então, iniciar o trabalho com essas fotos tal como estavam. A fim de dar andamento ao projeto e começar a vislumbrar o filme, coloquei as fotos digitais na linha do tempo junto das músicas pré-selecionadas (eram cerca de 14). Essa ação foi muito importante para se ter visibilidade da grande distância que se estabelecia entre o tempo total de música e o tempo que poderia efetivamente ser preenchido na sequência com fotos/imagens e movimentos.

Figura 1: Foto de Bastidores com Marca D'água



Fonte: Foto de fotografia de bastidores encontrada no Arquivo da Cinédia, 2019.

Com essas duas questões principais (que se tornaram três, contando com a falta de material visual em comparação com o abundante material sonoro) levantou-se a necessidade de estabelecer um roteiro, tanto para guiar a montagem como para gerar uma melhor visualização da narrativa conhecida do filme. Esse trabalho de roteiro foi exercido por Reinaldo Cardenuto, com revisão de Rafael de Luna e em seguida passado para a montagem.

A partir do roteiro foi criada uma nova linha do tempo dentro do *software* de montagem e edição (foi utilizado o Adobe Premiere) que já propunha a série de

acontecimentos do filme atrelando cada sequência com uma ou mais músicas e assim se encaminhando para o formato de início, meio e fim. As músicas, no entanto, foram apenas dispostas por título no roteiro, sem proposição dos trechos. Como a extensão da narrativa era uma questão a se observar (ela devia ser fluida e não muito longa) foi fundamental que as músicas apontadas no roteiro não fossem utilizadas em sua integridade, mas sim que fossem selecionados trechos pertinentes à montagem e à imagem correspondente. A sugestão de tais trechos foi feita, portanto, pela montagem em um primeiro corte de aproximadamente 25 minutos gerado em julho de 2019. O processo criativo desse processo envolvia selecionar nas músicas pré-selecionadas pelo roteiro os trechos que melhor se adequariam em cadeia, levando em consideração suas letras e ritmos.

Apesar das alterações — e posterior inclusão de trechos de mais três músicas acompanhando novas cartelas e/ou fotos — inerentes ao processo de retificação das passagens de uma música para a outra, os trechos selecionados no primeiro corte se mantiveram muito parecidos até a versão final. Porém essa relativa permanência de duração dos trechos não significa que foi um processo simples. A cada alteração da duração de imagens, seja por inclusão de novas fotos fixas ou apenas ajuste de tempo em tela, todo o acompanhamento sonoro devia ser reajustado em correspondência e sem alongar muito os trechos ou deixá-los curtos demais, pois isso poderia resultar em quebra de ritmo na narrativa.

2.2 Alterações e Versões

Todo o processo real de montagem teve diversas idas e vindas, mesmo com a estrutura do roteiro se mantendo parecida ao fim. O material ordenado segundo o roteiro que rendeu a primeira versão foi de extrema importância para a visualização da concretude do filme, mas em razão da chegada de novos materiais (os quais não poderiam ser ignorados ou mal alocados, já que o projeto se propôs a seguir diretrizes científicas) surgiam alterações, gerando assim, novos cortes. Durante toda a fase de testes, foram-se variando as durações e ordem das sequências existentes para encontrar uma ordem narrativa coerente, garantindo ainda que as fotos tivessem um bom tempo de tela e as inserções e correções nas cartelas fossem

devidamente feitas. No entanto, um reflexo dessas pequenas mudanças que ocorriam ao longo dos ajustes foram os intensos ajustes das músicas em função da duração das imagens de cada sequência na tela, uma vez que o roteiro seguia uma lógica de sempre começar a sequência com uma nova música e não era interessante cortar as músicas entre versos ou fazer passagens muito bruscas, conforme mencionado. A ordem final dos episódios contados na narrativa foi fruto de intensas pesquisas e experimentações. Como o material disponível não era completo e tampouco contínuo, diversos testes foram feitos com alterações de textos para assegurar que a narrativa não fugisse muito ao que se sabe da narrativa oficial e ao mesmo tempo acrescentasse o que foi descoberto.

2.2.1 A Música Caipira e o Ritmo

A trilha sonora caipira se faz muito presente na obra original de Luiz de Barros, tanto por reforçar o teor da história que envolvia dois caipiras como por servir de atrativo para o público, afinal como diz alguns dos anúncios: ao assistir ao filme era possível ouvir as deliciosas canções por Paraguassú⁶ Esse aspecto musical evidentemente foi de grande ajuda para o estabelecimento do filme enquanto um filme sonoro. Apesar de não ser um filme totalmente sincronizado ou falado, as músicas realmente faziam parte da narrativa e da diegese, e por isso intui-se que diversos números em *playback* ou mesmo trechos sem correspondência com a imagem tendiam a reforçar a ligação entre a película e a sua sonorização, ainda mais com as músicas feitas especialmente para o filme que continham referências específicas. Portanto a ligação entre música, narrativa e personagens era clara e indiscutível, o que reafirmava o fato de ser um filme sonoro para o espectador, independentemente da sincronização e de que modo ela era feita.

Na reconstituição não foi diferente; as músicas também tiveram papel crucial no trabalho de devolver *Acabaram-se os otários* para a tela. Além das canções serem elementos importantíssimos que foram preservados da obra original, o seu caráter narrativo também serviu como forma de ajudar a contar a história do filme, tanto como fonte de dados sobre a narrativa (algumas questões da trama foram

6 A chamada “deliciosas canções por Paraguassú” faz parte do anúncio do filme no jornal *Correio da Manhã* (20 set. 1929. Edição 10652. sp.).

identificadas ou ao menos confirmadas graças ao conteúdo de algumas canções conforme descrevo a seguir) como enquanto forte aliada da montagem, dando continuidade à narrativa principalmente nos momentos em que não havia imagem em movimento e o uso de fotos fixas é constante (a maior parte do curta se faz dessa forma). Um exemplo claro desse tipo de uso pode ser observado na primeira e na última sequência do filme produto do projeto: as músicas usadas foram “Pindurassaia”, “Deixei de ser otário” e “Triste caboclo”⁷, sendo as duas primeiras interpretadas por Genésio Arruda enquanto caipira Bentinho contando seus causos que o fizeram sair de sua cidade natal e que o fizeram também deixar a capital paulista, respectivamente.

Além de ajudarem na narrativa do filme de reconstituição (a intenção é prestar atenção nas letras das músicas enquanto na imagem está apenas uma foto), as músicas também foram importantes fontes de informação. Até então, não se sabia exatamente o que era “Pindurassaia”, se era um apelido da moça pela qual Bentinho se apaixona e tem uma desilusão amorosa ou se era de fato sua cidade. Ou também o próprio fato dele querer ir para a capital devido a essa desilusão, todos foram fatos descobertos através das músicas⁸.

Já a canção “Deixei de ser otário”, além de sublinhar o contexto todo do filme, também reitera sua desilusão e sua busca por outros fatores, como o dinheiro; e o que efetivamente acontece na narrativa da película original o leva até a canção “Triste Caboclo”. Nessa música, o intérprete é Paraguassú, mas a narrativa também leva a crer que se trata do fim da história de Bentinho na capital, e que ele e seu comparsa retornam ao interior do estado. Decididos a incluir esse desdobramento na reconstituição, a música Triste caboclo foi empregada nos créditos, sublinhando o fato dos caipiras realmente terem retornado para o “sertão”⁹.

7 As músicas foram gravadas em discos Colúmbia, e encontradas na coleção pessoal de Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez) no caso de “Pindurassaia”, e no acervo do Instituto Moreira Salles, no caso de “Deixei de ser otário” e “Triste Caboclo”; coleção José Ramos Tinhorão e coleção Humberto Franceschi, respectivamente.

8 Reinaldo Cardenuto relata que a dúvida acerca do termo “Pindurassaia” esteve presente até mesmo com a gravação em mãos. Como a qualidade sonora está um tanto deteriorada, em um primeiro momento ele tenta transcrever a letra e compreender a narrativa, mas a confirmação sobre o termo se referir a uma cidade só vem depois do acesso à partitura da canção, encontrada no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

9 O termo “sertão” empregado em muitas das músicas de tradição caipira remonta ao interior dos estados de origem dessa cultura; então São Paulo e Goiás, principalmente. Pode haver uma certa confusão na conceituação do termo pois trata-se de uma marca linguística que sofre diversas apropriações ao longo da história e atualmente é mais atribuída ao sertão nordestino. Porém ao

O forte caráter narrativo da música caipira é uma questão fundamental não só para os filmes, mas para toda a cultura que representa, e carrega uma responsabilidade grande. Assim como em outros estilos musicais, a música caipira tem como base poemática o romance e a narração de fatos (nem sempre verídicos, mas que carregam trejeitos da cultura), o que é fortemente aliado à transmissão de valores às populações de caipiras migrantes. Portanto, a oralidade, que também acaba sendo uma questão conflitante com a supervalorização da erudição que estava em voga no período e local da realização do filme de Luiz de Barros, também é uma forma de resistência e de continuidade da cultura dos imigrantes internos (VILELA, 2017). Ainda conforme Ivan Vilela, as narrativas da música caipira continuaram a falar sobre a rotina do campo mesmo com alguma popularização do gênero, e suas letras trazem características históricas, bem como pudemos perceber na reconstituição:

Copiando o modelo estadunidense ocorrido décadas antes, a Marcha para o Oeste empreendida inicialmente por Getúlio Vargas na busca da constitucionalidade da nação a partir da ocupação de todo o território nacional ficou registrada nas narrativas da música caipira, onde percebemos que a temática agrícola mudou-se para a pastoril. Músicas como *Pingo d'água*, de João Pacífico, deram lugar às narrativas de viajantes boiadeiros, como *Boi soberano*. A própria música *Rei do gado* aponta o ocaso do café ante a força da pecuária. (VILELA, Ivan. 2017. p. 8)

A maioria dos trechos das músicas utilizadas no curta-metragem de reconstituição duram em média 50 segundos na versão final, e o critério para a duração foi um equilíbrio entre a quantidade de fotos disponíveis para compor a sequência e a deixa para o corte nas letras das canções, a fim de não interromper versos. Durante o processo, a cada alteração também era feito um trabalho de suavização nas passagens das músicas, que em geral, tinham tempos diferentes e não se conjugavam de forma harmônica.

analisar essas músicas e a tradição caipira do sudeste, entende-se sertão “[...] como um território não urbanizado, morada do “bugre”, do caboclo, do caipira, do quilombola, do ribeirinho, do caiçara, enfim – em termos contemporâneos – o habitat das hoje chamadas “populações tradicionais” (DIEGUES, 1996)”.

As únicas exceções em termos de quantidade de cortes e *fades*¹⁰ são as duas músicas finais, as já citadas “Deixei de ser otário” e “Triste caboclo”, que na versão mais recente da reconstituição duram mais tempo e sofrem menos cortes por estarem em trechos finais, onde suas letras são extremamente importantes para a assimilação da narrativa. Por fim, algumas canções que sabemos fazer parte do repertório original não entraram no filme por falta de dados sobre as sequências faltantes, o que ocasiona no projeto uma falta de espaço para o encaixe dessas outras canções.

2.2.2 Criações em meio à Reconstituição

Uma das particularidades da reconstituição, e uma das únicas que não têm relação de fidelidade com a obra original, surgindo como algo novo portanto, é a abertura. A abertura do curta-metragem foi feita em um formato livre e não apresenta correspondência com o produto original (não se tem notícia ou qualquer indício de que o filme tinha uma abertura), mas surge enquanto uma solução para abarcar uma parte dos dados que vieram dos jornais e periódicos da época durante a pesquisa, que são principalmente imagens de divulgação do filme.

A decisão de fazer uma abertura para o filme já existia desde o início, ao menos para fazer referência à equipe da obra original, mas o que vêm como inovação é o uso das caricaturas usadas à época para na publicidade impressa do filme. Não se tem dados claros sobre o(s) autor(es) dessas caricaturas, mas são diversas as ilustrações do caipira Bentinho com seus itens peculiares presentes no filme, além de uma com o rosto do cantor Paraguassú. A fim de aproveitar as diversas ilustrações, ficou decidido que uma abertura criativa viesse antes do conteúdo da reconstituição em si, mas ainda respeitando um certo conceito, para que a montagem não fosse demasiadamente moderna, tornando o início do filme anacrônico.

Nesse processo de feitura da abertura, foi escolhida a música “Sou do sertão” como trilha sonora, pois ela introduz o tema da obra. O primeiro verso já traz a

10 O termo técnico *fade* (*in* ou *out*) refere-se ao recurso de transição entre imagens ou sons utilizados no processo de montagem para proporcionar uma passagem lenta e suave de um conteúdo para o outro.

afirmação “Sou do sertão, sou chamado caipira” e a canção segue fazendo referência a tipos e ações cotidianas da vida no campo. O arranjo da canção também se revelou propício durante o processo de montagem, pois se trata de uma espécie de valsa com diversos pontos acentuados pela letra, o que facilitou o processo de criar uma correspondência entre o aparecimento dos créditos e das caricaturas, dentro de um certo ritmo. Além das caricaturas também foi usado o símbolo da distribuidora associada, identificada como “Programa Urania”. Os dados usados para esses créditos da obra original são os listados na filmografia da Cinemateca Brasileira, com exceção do adendo acrescentado por Rafael sobre o sistema Synchronex, que não era bem uma produtora, mas o aparato de realização e exibição fabricado na Agência Pathé, de Gustavo Zieglitz.

2.2.3 Legendagem

A legenda foi um recurso utilizado em apenas um momento do filme de reconstrução e foi uma decisão deliberada quando o produto já estava bem avançado, em meados do fim de agosto de 2019. Havia a dúvida acerca da necessidade da legendagem pois não havia certeza se ela era mesmo necessária para a compreensão total do produto ou quando deveria aparecer, se fosse o caso de ser necessária em apenas alguns pontos. Para a ideia de legendar o filme todo (colocando as letras das músicas) haveria o impedimento das cartelas, que não podiam ser retiradas do filme pois traziam valiosas informações acerca da narrativa, e a sobreposição das legendas nessas cartelas geraria um conteúdo confuso.

Portanto o que motivou a entrada das legendas apenas no momento das gravações “Tangomania” e “A Quadrilha” foi, além de ser a parte falada do filme (talvez a única até mesmo originalmente), o desejo de garantir o completo entendimento dos diálogos por parte dos espectadores, já que o material sonoro compreende diversos ruídos acumulados com o tempo; e além dos fatores de conservação, também se vale o fato de ser uma cópia digitalizada da reprodução e não uma reprodução feita em seu suporte original pelos aparelhos em que foi projetado para ser reproduzido, se tratando portanto de uma simulação do conteúdo em uma qualidade provavelmente inferior (EDMONDSON, 2017).

Por fim, um motivo que se revelou útil foi a facilitação gerada pelas legendas para que o público compreendesse as críticas à música e a cultura estrangeira presentes no filme. Na gravação “Tangomania”, cujo nome já expressa o sucesso dos tangos argentinos à época no Brasil, Bentinho e Xixilo tentam defender a cultura brasileira, e mais especificamente a cultura caipira, frente aos sucessos estrangeiros que ofuscavam elementos brasileiros no bordel e na cidade grande como um todo. Em certos momentos esse julgamento se deu pela representação de sotaques e pelo uso de termos em outros idiomas, como o italiano e o francês, e o risco do conteúdo não ser totalmente assimilado à primeira vista sem as legendas era considerável.

O processo de transcrição do trecho foi feito de forma colaborativa entre os participantes do projeto, e nele constatou-se de fato a necessidade das legendas, pois mesmo quem já havia escutado atentamente aos diálogos não havia compreendido o todo. Nesse quesito, o fator colaborativo foi determinante: a partir de uma primeira transcrição feita pela montagem, os diretores foram completando algumas palavras e expressões que restaram como incógnitas. Também foi importante a participação de todos ao identificar e demarcar todas as questões linguísticas, afinal como se trata basicamente de um diálogo proferido por Bentinho e Xixilo, diversas palavras são ditas de forma destoante da Norma Culta da Língua Portuguesa e são marcadas por regionalismos. Para melhor ilustrar essas questões, um trecho do diálogo que acontece logo antes da quadrilha marcada por Bentinho:

Bentinho: Parece que estão dançando em riba de casca de cebola. Olha só como eles *entorta os pé*. Cruz-credo! Parece gafanhoto.

Xixilo: Mas é bonito, olha que parcera, que chamada que *eles dá* nos pé.

Bentinho: Qual o quê! Isso lá na roça não dá nem pra saída. Nós temo cada caboclo que dança até *as unha* do pé sair.

Xixilo: Ah, isso é verdade. Mas essa é música chorosa, sentimental, apaixonada...

Bentinho: Qual o quê! Essa música lá na roça só serve para fazer guardar os *defunto* e acompanhar os enterros.

Xixilo: Cala a boca, cala a boca, Bentinho. Mesmo que é verdade, temos que calar se não bancamos os *atrasado*.

Bentinho: É verdade, rapaz.¹¹

Todos os termos sem concordância e da forma como os personagens realmente falam foram mantidos e destacados em itálico. Inclusive no trecho da quadrilha, Bentinho usa termos de origem francesa mas que foram abrigados na oralidade e assimilados pela cultura caipira nas quadrilhas tradicionais, como por exemplo os comandos “anavã” (do francês “en avant”, que significa “em frente”), “túr” (do francês “tour”, para “giro”) ou “balancê” (do francês “balancer”, para “balançar, dançar”). A escrita abrigada foi mantida no filme por se entender que os comandos proferidos dessa forma são reconhecidos como a forma brasileira da quadrilha.

À vista de todas essas questões fez-se então a legenda, e conforme opiniões dos primeiros espectadores, foi uma decisão acertada pois garantiu o entendimento das piadas e gírias próprias da época apesar da qualidade do áudio não ser ideal. Além desse retorno positivo, algumas contribuições para a legenda também foram feitas. A pesquisadora Mariarosaria Fabris auxiliou na transcrição (e tradução) das falas carregadas de sotaque e expressões de Tom Bill, cuja origem ela identificou como sendo de alguma região napolitana, pois o personagem intercala expressões italianas e napolitanas. A partir desse apoio preciso e fundamentado, as legendas puderam ser atualizadas e mantidas mais fiéis às falas do personagem.

11 O diálogo faz parte do disco Parlophon digitalizado pelo Instituto Moreira Salles e nomeado como “HMF_[78rpm]_Parlophon_13020b”.

3. QUESTÕES ÉTICAS E INTERRELAÇÕES

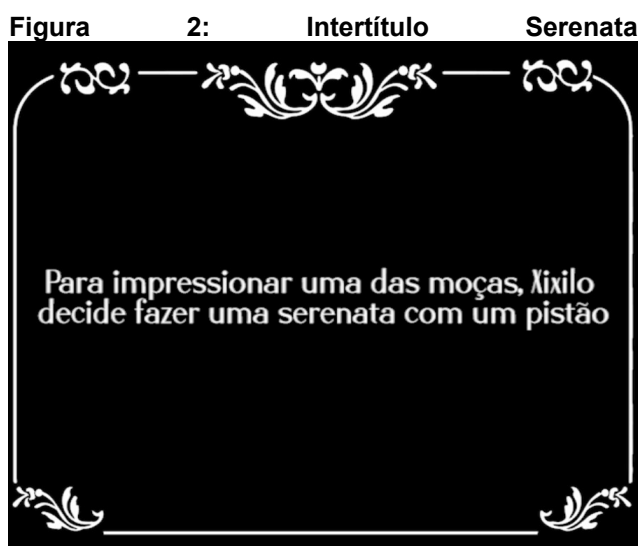
3.1 Intervenções e Intuições

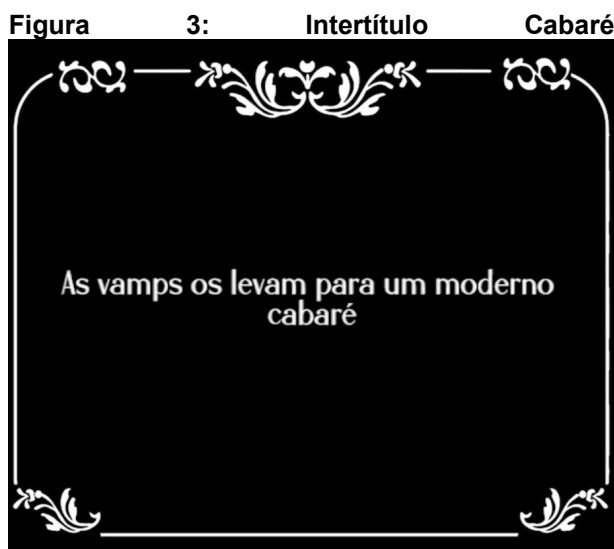
Por razão da não existência da maior parte do material filmico de *Acabaram-se os otários*, diversas decisões tiveram que ser tomadas para que o projeto pudesse efetivamente avançar. Algumas questões, principalmente da narrativa, ainda estavam extremamente dúbias ao longo do processo mesmo com os relatos encontrados sobre o filme nas músicas ou jornais. Sabia-se, por exemplo, da existência de uma sequência em que os dois protagonistas depenam uma galinha com uma lâmina de barbear, e por ela representar uma piada importante nessa dicotomia entre costumes da cidade e do rural pensamos que ela seria importante para compor também a narrativa da reconstituição. Porém, apesar de todas as buscas, nenhuma imagem ou canção que correspondesse razoavelmente a esse momento foi encontrada, o que motivou a não entrada desse episódio no curta, pois seria um elemento incapaz de ser integrado plenamente à narrativa que foi criada.

Esse tipo de intervenção teve que ser feita mais de uma vez, pois apesar da convicção de se manter próximo conceitualmente do filme original, a inexistência de fatos e registros concretos sobre ele acabaram sendo predominantes. Uma saída encontrada para usar os materiais disponíveis veio a ser a intuição de certas ações com base em todo o estudo sobre a narrativa e teor do filme. Por exemplo, a sequência presente no curta-metragem que remete à surpresa de Bentinho e Xixilo frente as “belezas da cidade” não tem uma correspondência direta com o filme original uma vez que não se sabe se essa cena realmente existiu, porém a existência dessa fotografia que não parece ser de bastidores, mas sim de cena, e o próprio conteúdo dela criam uma relação de sentido com a obra, e foi o que determinou a entrada dela no filme de forma a ajudar a encaminhar a narrativa da reconstituição. Outras determinações de mesma espécie foram feitas em trechos como o final, em que há a indicação de que os caipiras realmente decidem retornar ao sertão, baseando-se principalmente nas canções que nós decidimos que acompanhariam o final.

Para além dessas intuições com pouquíssimo material de base, também alguns elementos foram repensados a partir da análise dos objetos disponíveis. Assim como uma proposta de ordem dos acontecimentos teve que ser construída, ela também sofreu algumas alterações ao longo do processo. Havia, por exemplo, a sequência cômica em que Xixilo faz uma serenata utilizando um pistão e é recebido com risos dos ouvintes. O áudio correspondente a esse trecho aponta para a existência de vozes femininas, e em um primeiro momento na narrativa do curta-metragem, ele foi alocado de forma a indicar que a ação acontece já dentro do cabaré. Porém ao analisar cada sequência, já em um período mais avançado de revisão dos intertítulos a fim de garantir a fluência da narrativa, notou-se que ao analisar o áudio não se tem a certeza de que há tantas pessoas ouvindo a serenata como havia no cabaré e ela pode ter acontecido antes desse momento. A fim de resolver essas questões é evidente a importância do uso do texto entremeando as fotos e imagens em movimento. Na ocasião em questão, o primeiro intertítulo passou a apenas anunciar a serenata (figura 2) e um próximo anuncia a ida para o cabaré, depois da canção (figura 3).

Fonte: Reconstituição de Acabaram-se os Otários (2019)





Fonte: Reconstituição de Acabaram-se os Otários (2019)

3.1.1 Cartelas e Intertítulos

No que se refere aos textos, o curta-metragem apresenta diversos intertítulos e cartelas, porém eles se diferenciam entre si. Alguns intertítulos buscam simular os intertítulos reais do filme e ajudam a narrar a história, enquanto outros com estética mais atual apresentam o filme como um projeto de reconstituição e lista todas as fontes. Os intertítulos foram planejados desde o início do projeto, e já estavam presentes no roteiro estipulado em julho, porque desde então já sentia-se a necessidade de explicar os caminhos da narrativa, mas também seria necessário o tipo de cartela que introduzisse o projeto e creditasse os participantes.

Para diferenciar esses tipos de intervenções textuais no filme, o *design* das cartelas, as fontes e a escrita foram estipulados com base em um critério estilístico temporal: os intertítulos e créditos do filme seguiriam um modelo que simula algumas características dos intertítulos mais usados na época (conforme indicação de Rafael de Luna e Reinaldo Cardenuto, deveriam ser utilizadas fontes garrafais para os títulos) enquanto as cartelas de apresentação do projeto em si poderiam ter um aspecto mais atual, com fontes simplificadas e texto reduzido.

A produção das cartelas e intertítulos de caráter simulatório foram inspiradas por uma imagem encontrada de uma cartela do próprio filme (figura 7), que sinaliza a “sétima parte” do filme e provavelmente aparecia em tela no momento da troca do

rolo de película. A fim de tentar se aproximar ao máximo dessa estética, procurei por fontes parecidas e propus algumas opções que mais se aproximavam das utilizadas nessa cartela original e também algumas que se aproximavam do título empregado nos anúncios. Com as opções de fontes em mãos, a fonte escolhida para as cartelas foi a *1927 Epoque* (a segunda indicada na figura 6) e para o título do filme em destaque, uma própria imagem retirada de um anúncio no *Jornal do Brasil* foi utilizado:

Figura 4: Anúncio do Filme em Jornal

ACABARAM-SE OS OTÁRIOS

O primeiro grande film brasileiro

Contado e Fallado

Em Portuguez com TOM BILL— GENESIO ARRUDA — CAIAFA— PARAGUASSU' — Gina Bianchi — Rina Weiss

Direcção de Luiz Barros

Super-comedia paulista em 6 actos com as aventuras de dois caipiras

Inauguração no Rio do aparelho de sons "SYNCHROCINEX"

SEGUNDA-FEIRA -NO RIALTO-

URANIA

(C 44487)

Fonte: *Jornal do Brasil*, 1 out. 1929, s.p.

Figura 5: Título do filme



Fonte: Modificação feita pela autora de imagem (figura 2) disponível no *Jornal do Brasil*, 1 out. 1929, s.p.

Figura 6: Fontes possíveis para as cartelas



Fonte: Compilação da autora¹²

¹² Montagem feita a partir das cartelas utilizando as fontes *Antique Book Cover*, *1927 Epoque* e *American Captain* respectivamente.



Fonte: Fotograma retirado do filme *Cômicos e mais cômicos* (1971) referente ao filme *Acabaram-se os Otários* (1929)

Após a escolha da estética da cartela o projeto seguiu com apenas alterações dos textos, que foram feitas basicamente durante toda a montagem do material e conforme se estudava mais sobre os conteúdos e sobre a forma de contar a história do filme. As alterações finais dos intertítulos foram feitas na última semana de agosto, quando o processo já estava avançado para a exibição na III Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, que seria em 4 de setembro.

Já as cartelas atuais que apresentam e explicam o projeto sofreram algumas outras alterações que vieram inclusive do retorno dos espectadores da jornada acadêmica e foram aplicadas para a última versão do filme finalizada apenas em outubro de 2019. Na primeira versão veiculada do filme a abertura indicava apenas a apresentação e realização do filme e indicava que se tratava de um projeto de reconstituição. Com a devolutiva dos pesquisadores presentes no evento percebeu-se a necessidade de aplicar ao filme mais informações sobre o projeto, de forma a explicitar suas diretrizes e sua razão de existência. Iniciou-se, portanto, no fim de setembro a inclusão de três cartelas explicativas que seriam os primeiros elementos em tela do filme: uma localiza *Acabaram-se os otários* enquanto um filme sonoro e

descreve brevemente seus processos de sonorização, a segunda conceitua-o enquanto um filme perdido e demonstra que alguns trechos encontrados motivaram a reconstituição e por fim a terceira cartela coloca um trecho da definição de reconstituição para Edmondson, que foi um norte enquanto orientações científicas do projeto:

Uma reconstituição é uma versão nova de um trabalho, realizada pela reunião de elementos fragmentados ou incompletos, a partir de múltiplas fontes, ordenados em um todo coerente, algumas vezes com muitas manipulações de imagens e/ou sons e o uso de artifícios de articulação, com o objetivo específico de acesso e em geral para apresentações públicas. Ela pode ser muito diferente de quaisquer versões “originais” da obra. Como seu alvo é um público contemporâneo, sua eficácia pode diminuir com o tempo, pois os gostos da audiência mudam, a tecnologia evolui e/ou novos materiais podem ser encontrados. (EDMONDSON, Ray. 2017, p. 87)

É com base nesses preceitos e com o entendimento de se tratar de uma obra produzida para um público contemporâneo que o projeto realizou os processos de reconstituição da forma descrita. As intervenções foram feitas de forma a tentar manter os aspectos históricos disponíveis efetivamente acessíveis e tentando remontar aspectos que eram usuais à época para apresentações públicas, e que portanto podem não estar localizadas da mesma forma que na obra original, mas que persiste enquanto simulação.

A fim de realizar simulações concretas (há no filme efeitos criados digitalmente para simular processos usuais da época, como o uso de vinhetas¹³ em duas das fotos), aproximar o público desse tipo de filme e garantir a completa visibilidade dos conteúdos, alterações pequenas e com intenção de manter as características originais também foram feitas nas imagens fixas que já não estavam em seu melhor aspecto quando descobertas.

13 Vinheta é um termo técnico da fotografia que designa um efeito visual de escurecimento nas bordas da imagem. No filme ela foi utilizada de forma fixa em uma das fotografias (trecho em que Bentinho e Xixilo encontram as vamps) e também de forma animada, simulando um efeito de íris de uma câmera se expandindo e revelando a amplitude da fotografia (trecho final da apresentação de Xixilo no bordel).

3.1.2 Tratamento de Imagens Fixas

As fotos fixas do projeto, como já mencionado, chegaram até a montagem ainda em baixa qualidade em meados de maio como fontes de uma primeira pesquisa. O projeto seguiu dessa forma, utilizando esse material mesmo assim, para que avançasse o estudo da narrativa como um todo. Porém em agosto, quando surgiu a confirmação de que o filme seria exibido pela primeira vez no Fórum de Pesquisa em História do Cinema Brasileiro (evento anexo à III Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro), teve início uma busca por todas as imagens na maior qualidade possível. Reinaldo Cardenuto e Rafael de Luna buscaram contato com os acervos e arquivos de São Paulo e do Rio de Janeiro para ter acesso às imagens digitalizadas, enquanto eu me encarreguei de salvar as provindas da Hemeroteca Digital em maior qualidade.

Ao recebermos as imagens verificou-se que elas tinham características diferentes, algumas em tons de sépia, outras em escala de cinza, além dos níveis de contrastes geralmente baixos, devido ao processo natural de envelhecimento. A fim de devolver a essas imagens um aspecto mais próximo do original em termos de contraste e balanço de tons, foi feita uma intervenção leve. Essa intervenção também foi feita para criar uma uniformidade no filme, para que tais diferenças de tons não chamassem atenção para si.

Já no processo de criação da abertura do filme, o trabalho de edição nas imagens foi um pouco maior. Como as fotos provindas de jornais não estavam em seu suporte primário e tinham sofrido a degradação do papel jornal, sua situação era mais delicada. Assim como nas outras, foi necessário aumentar os contrastes e passar todas para a escala de cinza, a fim de criar uniformidade visual, porém elas também passaram por um processo de corte delimitado, a fim de remover todo o fundo e deixar apenas as caricaturas. Como algumas também eram atravessadas por escritos, esses escritos foram apagados digitalmente, em um processo manual e cuidadoso de preencher essas regiões a partir da estampa com a textura presente no restante da figura. O fato de todas as imagens já terem chegado ao projeto de forma digitalizada facilitou o processo de tratamento, que também foi realizado digitalmente.

Figura 8: Foto original e foto tratada



Fonte: Cinemateca Brasileira

Figura 9: Caricatura de Genésio Arruda antes e depois do tratamento de imagem



Fonte: Arquivo do Estado: Jornal da Noite 6 set.1929, p. 3.

3.2 O Suporte Digital

Conforme abordado no primeiro capítulo, o projeto de reconstituição de *Acabaram-se os otários* surge de uma pesquisa que revelou trechos remanescentes do filme já digitalizados e disponibilizados na internet, além do fato dos discos que também só chegarem ao conhecimento de Rafael de Luna e sua pesquisa após a digitalização realizada pelo Instituto Moreira Salles. O que se verifica disso é como o suporte digital cada vez mais amplia os acessos para o público atual, e sua

importância é chave para entender o que facilitou e possibilitou a realização desse projeto no momento em que se fez.

A questão do digital é ainda polêmica no campo da preservação audiovisual, devido as suas várias questões de obsolescência, por se tratar de um meio que exige equipamentos para sua execução (entender o processo de um DVD, por exemplo, que precisa de um leitor para executar o seu conteúdo que está codificado dentro do suporte físico), e a evolução e troca desses equipamentos no mercado é muito rápida, o que torna cada vez mais difícil garantir que esse conteúdo vá poder ser reproduzido por um período de tempo tão amplo quanto os suportes anteriores. Atenta-se ao fato da película, por exemplo, que é um suporte físico no qual as informações foram diretamente atribuídas em um processo químico, portanto não possui codificações ou traduções necessárias para se ter acesso ao conteúdo. Ray Edmondson também reflete sobre essa questão em seus estudos sobre arquivística audiovisual e define:

Para preservar os acervos e torná-los acessíveis, os arquivos audiovisuais precisam conservar formatos e tecnologia obsoletos, se manter em dia com a nova tecnologia e reter as habilidades relevantes para a operação de ambas. O conteúdo migra para novos formatos para que o acesso seja garantido, mas os suportes mais antigos precisam ser conservados por seus valores de artefato e de informação. (EDMONDSON, 2017. p. viii)

Como no caso de *Acabaram-se os otários* não foi possível até o presente momento encontrar fragmentos em película — que seria o suporte com mais informações e qualidade em situação ideal —, foram utilizados os trechos digitalizados encontrados, a fim de não inviabilizar o projeto. Partindo do mesmo princípio da preservação audiovisual que estabelece a relação de preservar e conceder acesso às obras, a reconstituição que o projeto realiza tem como objetivo combinar esses trechos e discos que ainda existem em algum suporte, seja ele qual for, e estabelecer novamente uma relação entre eles de pertencimento à obra original, afinal segundo relatos de Rafael e Reinaldo, o material estava disperso e por vezes desassociados do filme. Alguns discos por exemplo, haviam sido digitalizados e organizados pelo acervo do IMS, porém sua relação com o filme não havia sido indicada, sendo apenas nomeados como discos de autoria de Tom Bill.

Outras gravações sonoras, também digitalizadas, estavam em poder de colecionador e não se tem notícia sobre o conhecimento de sua relação com o filme ou não. Já as imagens em movimento partiram do filme *Cômicos e mais cômicos* (1971) de Jurandyr Noronha, obra que já ajudou a preservar esse trecho, mas que só chegou ao conhecimento dos pesquisadores pelo trecho postado no Youtube em 2010, e posteriormente por meio de DVD não comercial doado pela família do realizador à Cinemateca do MAM e sob os cuidados de Hernani Heffner. O trabalho da pesquisa assume portanto um caráter organizacional para ampliar ainda mais o acesso e de forma embasada, de forma a aglutinar esses elementos e devolver a eles seu contexto original de relação com o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro.

A questão do digital não foi para este projeto apenas uma realidade do material recebido, mas sim também o suporte no qual a reconstituição se fez. Enquanto um modelo já consolidado no mercado, o suporte digital também já é a base de aprendizado para a execução de projetos nas faculdades de cinema atualmente, além de ser a forma mais democrática de exibição. Baseados nessas questões, o mais cabível era realmente fazer a reconstituição por meio de processos digitais e finalizar também digitalmente, embora não pudesse ser utilizado o padrão DCP (sigla em inglês para *Digital Cinema Package*) que exige qualidade de exibição superior ao que nos era possível com o material¹⁴. Esse cenário foi determinante também em termos financeiros. Como o projeto não foi financiado por nenhum órgão ou fundação de apoio, não houve orçamento disponibilizado para nenhum dos processos ou realizadores, e nesse sentido o custo reduzido que o suporte digital oferece foi um grande aliado que possibilitou a execução e possibilita sua exibição.

14 O sistema DCP corresponde a arquivos de computador, portanto digitais, que segue normas de qualidade definidas pela *Society of Motion Picture Television Engineers*. Esse grupo é apoiado por uma empresa parceira de grandes estúdios, e o objetivo dessa padronização é garantir o padrão antes presente nas películas. Nesse sentido, o DCP exige uma finalização e projeção em ao menos 2K (duas mil linhas de resolução). A reconstituição relatada, a princípio sem uma remasterização do material, não corresponde as exigências da finalização em DCP pois a resolução máxima das imagens em movimento recebidas era inferior, basicamente em 720p (HD). A circunstância das fotos fixas também não possibilitavam essa finalização, ainda mais considerando a situação das fotos que foram encontradas apenas em reproduções em papel jornal. Essas características também reforçam o fato do projeto não ser uma restauração, pois não houve uma proposta de recuperação técnica do material. Essa definição não é imutável, no entanto. Se novos materiais forem encontrados em melhor qualidade, inclusive trechos ou fotogramas em película, a qualidade da reconstituição pode sofrer melhorias.

Na indústria como um todo, os custos do suporte digital também é um motivador de seu sucesso, conforme Ray Edmondson pontua:

Por exemplo, o uso da película cinematográfica está se retraindo, substituída por equivalentes digitais. Há razões práticas para isso: a tecnologia digital oferece opções muito mais versáteis na produção, edição, distribuição e comercialização. Também oferece às companhias distribuidoras um controle mais direto sobre as exibições nos cinemas e é muito mais barato criar um DCP do que uma cópia tradicional em 35 ou 16mm. (EDMONDSON, 2017. p.53)

No caso específico do projeto, foi gasto apenas com a compra de dispositivos de armazenamento para o conteúdo e com a aquisição de algumas fotos em alta qualidade de acervos, o que também tornou o processo possível, além do trabalho voluntário dos envolvidos e os apoios conseguidos com a maioria dos arquivos e acervos consultados. Como mencionado, o produto final não foi finalizado em DCP por uma incompatibilidade de resoluções, e isso também significou uma certa economia de custos. Sendo assim, o filme foi exportado em MP4 (utilizando codec H264) para exibições e em AVI, como backup.

3.3 Continuidade do Projeto

Servindo não só de um projeto com finalidade em si mesmo, a reconstituição de *Acabaram-se os otários* foi também uma grande experimentação que felizmente atingiu um resultado minimamente satisfatório pelas condições dadas e que pode motivar novas iniciativas de mesmo caráter. Na recepção do público da III Jornada de História de Estudos em História do Cinema Brasileiro, foi apontado por diversos pesquisadores o fato desse projeto ser esclarecedor e instigador de questões como o próprio conceito de “reconstituição”, que ainda não é um consenso. Além disso, também foi apontada a forma como o projeto pode ter um futuro próspero tanto com a disponibilização do curta-metragem para uso em sala de aula como com a continuidade do projeto em si e a reconstituição de novos filmes.

Essa recepção positiva é particularmente encorajadora quando aliada à notícia de que encontra-se atualmente na Cinemateca do MAM sobras da realização

do filme *Cômicos e mais cômicos* em película, e que pode conter mais algum trecho em movimento de *Acabaram-se os otários*. Visto que a cartela que precede o trecho presente no filme de Jurandyr Noronha atesta que se trata da “sétima parte” do filme, é possível que todo o rolo fílmico relativo à sétima parte ainda exista, ou ao menos mais partes dele que não foram utilizados, o que certamente motiva a busca e análise desse material e a continuação da pesquisa para esse filme e outros que possam surgir.

Atualmente o filme está sendo inscrito em festivais e também já foi exibido no XXIII Encontro Socine realizado na capital do Rio Grande do Sul, em outubro de 2019. Esta versão exibida na Socine é a mais recente e teve pequenas alterações desde a primeira exibição, contanto com correções nas legendas e a alteração das cartelas iniciais (descritas no item 3.1.1) apenas. O que se entende como importante nesse momento é coletar o máximo de opiniões sobre o filme e sobre a iniciativa que possam surgir nessas exibições, a fim de não só proporcionar o acesso a esse conteúdo mas para ganhar visibilidade para o projeto, almejando que ele seja continuado com algum apoio, proporcionando também o engajamento de outros alunos. Para isso também considera-se a inscrição em editais, em busca de viabilizar o projeto enquanto uma série de filmes a serem reconstituídos.

Uma vez finalizada a rota de festivais e exibições públicas em eventos, o próximo passo é disponibilizar o filme para acesso geral. A intenção é que ele possa servir de material didático para professores de cinema (ou de outras áreas) como fonte de material histórico, e por esse motivo se faz tão relevante a explicação do conteúdo tanto no próprio filme como em um material de apoio cuja elaboração vem sendo estudado por Rafael e Reinaldo, e que acompanhará o filme. É de extrema importância e discute-se desde o início que a sala de aula seja o fim do material que surgiu com esse projeto, principalmente em tempos em que tanto se discute a seriedade da democratização do audiovisual para o aprendizado visto o papel do cinema enquanto produto cultural e histórico de seu tempo e espaço.

CONCLUSÃO

A escrita desse trabalho foi esclarecedora em vários aspectos. Refletir sobre todo o processo de um projeto que durou meses (e que vem de pesquisas que duraram anos) e explicá-lo de forma a reiterar sua importância enquanto um experimento científico me fez perceber o empenho de tantos em prol da preservação da cultura.

Pesquisar mais a fundo sobre o contexto do filme de Luiz de Barros também significou uma imersão em um estudo regional sobre a cultura caipira na qual sempre estive de alguma forma inserida. Por ser natural do interior próximo a cidade de São Paulo e por carregar tradições rurais familiares, a chance de poder ter acesso a um filme tão simbólico e importante para esse contexto foi também um estímulo para participar do projeto e ampliar o acesso as várias histórias presentes no Brasil. É válido mencionar que a reconstituição também tem como objetivo testemunhar a importância de todos os estudos realizados até então e que possibilitaram sua existência.

Quanto a forma e aos processos descritos, muitos desafios tiveram que ser solucionados, e nesse sentido o apego ao material científico foi medular. Porém o aspecto de rigor científico não implica a falta de inventividades. A criação teve papel igualmente importante no processo em momentos que o ineditismo do projeto falava mais alto, e intervenções e criações feitas para dar continuidade ao trabalho foram sempre pautadas por ideais concretos. As descrições desses processos de criação neste trabalho buscam explicitar suas razões de existência.

Para além das descrições e discussões feitas, este trabalho também se fez com a intenção de fomentar a continuidade do projeto de pesquisas e futuras reconstituições. Entender a importância do papel do discente é também fundamental. Não só como montadora, mas como observadora de métodos e pesquisas aprendi muito sobre o Cinema brasileiro e opinei ativamente nas decisões narrativas e de exibição. Enquanto um produto de seu tempo, a reconstituição aqui relatada teve particularidades de edições e suportes que podem e devem ser atualizadas conforme o surgimento de novas possibilidades concretas e viáveis, e o

papel do aluno enquanto um aprendiz atento a essas inovações é crucial para a constante ampliação e permanência dos acessos.

Por fim, conclui-se que a essência do projeto está no fato dele reunir esforços de professores e alunos de uma universidade pública na busca pelo passado cultural e histórico do país, mesmo com todas as adversidades políticas e financeiras que formam a conjuntura das instituições públicas no Brasil. Apesar de todos os ataques políticos à cultura, à história, e ao acesso democrático, a reconstituição de *Acabaram-se os Otários* foi uma iniciativa concebida no seio da universidade pública e de forma pública deve avançar e transitar por espaços de aprendizagem. O fim último desse curta-metragem é a sala de aula, mesmo ambiente em que se deu sua primeira ideia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo: Campinas, 2004.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova: Embrafilme, 1978.

BERNARDET, J.-C. *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935* – jornal O Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Cultura/ Comissão de Cinema, 1979.

BEZERRA, Laura. *Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil*. *ALCEU* - v. 15 - n.30 - p. 195 a 210 - jan./jun. 2015. Acesso em 2019-10-11

BUTRUCE, Débora. *Restauração audiovisual: apontamentos conceituais, históricos e sua apropriação no Brasil*. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 8, p. 169-181, 2019.

CARVALHO, Marcia. *A canção popular na história do cinema brasileiro Parte 1: 1929/1959*. In: Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2007.

_____. *Coisas da roça: a música sertaneja no cinema brasileiro*. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos-SP. Programa do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos-SP: INTERCOM, 2007.

DIEGUES, Antonio Carlos. *O mito moderno da natureza intocada*. São Paulo, Hucitec. 1996.

DOS SANTOS, Fernanda Barbosa. *A presença da música popular brasileira na primeira década da radiofonia paulistana*. *Epígrafe* v. 3, n. 3, p. 95-113, 4 out. 2016.

EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Brasília: Unesco, 2017.

FREIRE, Rafael de Luna. *Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro*. *Rebeca*, v. 3, p. 104-128, 2013.

_____. *Acabaram-se os otários: cinema e disco na chegada do filme sonoro*. In: ENCONTRO SOCINE, 16, 2012, São Paulo. Anais. São Paulo: Socine, 2013. p. 289-399.

HEFFNER, Hernani. *Tempo de Compartilhamento*. In: Catálogo do 8. *Cineop*, 2013, p. 98-101.

NEPOMUCENO, R. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

SCHVARZMAN, S. *Travelogue e Cavação no Brasil Pitoresco de Cornélio Pires*. In: COMPÓS, 19, 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_sheila_schvarzman.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2019.

SILVA, Albert Stuart Rafael Pinto da. *Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires*. Orientador: Ademir Gebara. 2008. 106 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2008.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.27.2009.tde-26102010-104955. Acesso em: 2019-10-11.

SILVERSIDES, Brock; STEWART, Christina. *Secrets of the Night: The Discovery and Preservativo of a "Lost" Silent Filme*. *The moving image*, 2018.

VILELA, IVAN. *Caipira: cultura, resistência e enraizamento*. *Estud. av São Paulo*, v. 31, n. 90, p. 267-282, Maio 2017. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000200267&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 de outubro de 2019.

WALLMULLER, Julia. *Criteria for the Use of Digital Technology in Movie Image Restoration*. *The Moving Image*, v. 7, Number 1, Spring 2007, pp. 78-91.

REGISTROS SONOROS

BILL, Tom. *Tangomania*. São Paulo: Parlophon, 1929, disco n.12020, lado A;
BILL, Tom. *A quadrilha*. São Paulo: Parlophon, 1929, disco n. 12020, lado B;

SITES CONSULTADOS

Hemeroteca Digital: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Filmografia Brasileira: <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>