

ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA DE ARQUIVO

2017

MEMÓRIAS

Ano 3 - Nº 3 | Arquivo Nacional | Dezembro de 2017

ISSN 2447/4177



Copyright © 2017 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Torquato Jardim

Diretora-Geral do Arquivo Nacional
Carolina Chaves de Azevedo



Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental
Diego Barbosa da Silva

Coordenador de Pesquisa e Difusão do Acervo
Leonardo Augusto Silva Fontes

Coordenadora-Geral de Processamento e Preservação do Acervo
Adrana Cox Hollos

Coordenadora de Preservação do Acervo
Lúcia Saramago Peralta

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antonio Laurindo

Realização
Arquivo Nacional
Universo Produção

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz
Ana Moreira (coordenação da Oficina Lanterna Mágica)
Antonio Laurindo (curadoria)
Fátima Taranto (coordenação das oficinas técnicas)
Januária Teive de Oliveira (coordenação das mesas de debates)
Mariana Monteiro (coordenação da mostra competitiva)
Rosina Iannibelli (coordenação executiva)
Valéria Morse (promoção educativa)
Viviane Gouvêa (editora da revista)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Editora
Viviane Gouvêa

Revisão
Heloisa Frossard
Rosina Iannibelli

Pesquisa de imagens
Viviane Gouvêa

Projeto gráfico e diagramação
Alzira Reis

Arte da capa
Trina

Digitalização de imagens
Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino
Agnaldo Neves • Cícero Bispo • Janair Magalhães
Rodrigo Rangel • Fábio Martins

O filme está morto, viva o filme

Traduzido por Carlos Alfredo Linhares Fabio

Andrés Levinson

Responsável pela área de pesquisa e desenvolvimento de projetos dos arquivos filmográficos no Museu do Cinema de Buenos Aires.

Projetar um filme primeiro se tornará uma circunstância especial, então uma ocorrência rara, finalmente um evento excepcional. Então, nada mais será projetado porque as cópias sobreviventes terão sido degradadas ou porque alguém decidiu parar de mostrá-las e salvá-las para futuras duplicações em algum novo formato. Haverá então uma projeção final, um público final, talvez um último espectador. Logo se falará e se escreverá sobre o cinema como uma alucinação remota, um sonho que durou um século ou dois. Custará muito às gerações futuras entender por que havia pessoas que dedicaram suas vidas ao esforço de ressuscitar esse sonho.

Paolo Cherchi Usai (*The Death of Cinema*, 2000).¹

Ideia 1

A primeira coisa que eu diria é que a mudança tecnológica é muito mais do que um grande desafio e gostaria de acrescentar que o suporte digital é um pesadelo.

Ideia 2

A segunda coisa que me ocorre é que o suporte digital é um problema, não uma solução e dado que é um problema, devemos pensar em como resolvê-lo, como

encontrar uma solução. Porque, temos que admiti-lo e enfrentá-lo, o mundo tornou-se digital e nós que trabalhamos em acervos audiovisuais não podemos nos permitir a fantasia de um retorno ao mundo analógico, ou sentarmos esperando para ver como a tecnologia digital evolui e supor que alguém inventará um suporte eterno que dure toda a vida, não há tal coisa e tão pouco existirá. Portanto, devemos pensar em políticas possíveis em relação a preservação e ao armazenamento digital que tenham sentido para o dia de hoje.

¹ Projecting a film will become first a special circumstance, then rare occurrence, and finally an exceptional event. Eventually nothing at all will be projected, either because all surviving copies will be worn to a frazzle or decomposed, or because somebody decides to stop showing them in order to save for future duplication onto another format the few prints that remain. There will be a final screening attended by a final audience, perhaps indeed a lonely spectator. With that, cinema will be talked about and written about as some remote hallucination, a dream that lasted a century or two. Future generations will be hard put to understand why so many people spent their lives in an effort to resuscitate that dream.

Mas parece que alguém pensou por nós: o sr. Sony lançou recentemente o Optical Disk Archive Disk (ODA) (<<https://www.sony.es/pro/products/archiving-storage-optical-disc-archive>>): “Armazenado uma vez. Garantido para a vida toda. Nenhuma migração. Sem deterioração. Os seus dados são importantes. Deixe a Sony protegê-los”.

Bom, se isso é certo, nada do que tenho discutido nos últimos anos, com os meus colegas em vários arquivos audiovisuais, faz sentido. Mas também sabemos que não é preciso acreditar ao pé da letra em tudo o que as empresas dizem sobre seus próprios produtos.

O suporte mais utilizado hoje para armazenamento digital é o Linear Tape Open (LTO), da HP, IBM e Quantum. É uma fita magnética de meia polegada, o que resulta surpreendente porque é uma tecnologia com mais de 50 anos. A empresa já agendou o lançamento de seus produtos até pelo menos o LTO 10. Pelo menos é um plano. Um plano de obsolescência programada. Alguém do mundo dos arquivos recentemente comparou a tecnologia digital com o vício em heroína, uma vez que utilizou, você fica preso.

Se há algo que temos claro, é que o digital é uma ferramenta extraordinária para fornecer acesso, mas não tanto para a preservação. Também sabemos que esta é a direção em que vamos e não faz sentido uma resistência inútil. O que faz sentido é ser claro sobre o que estamos fazendo a respeito da mudança digital e comunicá-lo claramente.

Ideia 3

Se dentro de 500 anos, nossos descendentes encontrarem uma película de filme em qualquer formato (35mm, 16mm etc.), eles não só poderão decifrar o seu conteúdo imediatamente, mas também, com algum engenho e trabalho, fabricar um dispositivo que projeta essas imagens. Se eles encontrarem um VHS, um DVD, um disco rígido, um LTO, eles não só não poderão saber o que contém a olho nu, mas é improvável que possam decifrar a tecnologia necessária para reproduzi-los. Como disse o historiador e arquivista Christopher Horak, para eles seria apenas um desperdício de plástico. (Paula Felix-Didier).

É uma época de siglas, ODA, LTO etc., nossa solução é mais simples: CPR – conservar; preservar; restaurar.

Algumas questões básicas

No caso do material analógico, tudo era mais simples, existem três instâncias distintas, muitas vezes passos de um mesmo caminho de trabalho.

Conservar – significa cuidar dos filmes da melhor maneira possível. Baixa temperatura estável (2°C/3°C idealmente), baixa umidade (15%/20% idealmente). Nosso arquivo em Buenos Aires (Museu do Cinema de Buenos Aires) está muito longe de ser o ideal. Mas o filme de nitrato/acetato provou durar mais de cem anos sob tais condições enquanto o poliéster é tão resistente que provavelmente vai sobreviver à espécie humana.

Preservar – significa fazer a duplicação de materiais em caso de haver apenas cópias únicas, cópias em situação de risco, falta de negativos de câmera ou duplicar negativo ou interpositivos/master, negativos de câmera em risco etc. A duplicação para preservação, neste caso, é sempre fotoquímica. Não existe preservação digital de um filme analógico.

Restaurar – significa devolver ao filme o seu aspecto original, ou o máximo possível do seu aspecto original. Aqui é muito importante a investigação prévia para ter certeza de como este filme foi visto no momento do seu lançamento. Trata-se de uma verdadeira genealogia dos materiais para saber com o que estamos trabalhando. Como os arquivos guardam todo tipo de material, temos que percorrer essa cadeia até as origens. Importante: nem todos os filmes do passado devem ser restaurados. Aqui o que sempre nos guia são os elementos com os quais contamos e o seu estado. Se temos um negativo de câmera ou melhor, a cópia master/interpositivo a partir da qual o negativo foi feito para a duplicação (internegativo), e se esta cópia está bem preservada e queremos que o filme circule em sua versão digital, bom, possivelmente não é necessária nenhuma restauração, só é preciso digitalizar o filme seguindo os procedimentos apropriados e certamente será melhor visualizado do que qualquer outro material sujeito a restauração. O eu quero dizer é que se temos bons materiais, isso é o fundamental, isso garante a qualidade da versão digital, tudo o que um programa de restauração digital puder fazer será sempre pior. Quero enfatizar isso

porque, às vezes, há uma certa fantasia ou um fascínio em torno das possibilidades da restauração digital, e discordo um pouco de tudo isso, porque a chave reside nos materiais dos quais partimos, sempre. Se nós soubermos como cuidar deles, vamos poupar muitas horas de restauração (e muito dinheiro) e resultados que são sempre um pouco artificiais.

O problema é quando não temos os materiais ideais a partir dos quais trabalhar. Nesse caso, a restauração desempenha outro papel.

O caso Amalia

Um exemplo recente em Buenos Aires, a restauração incompleta de *Amalia*, o primeiro filme longa-metragem argentino. O elemento básico do qual partimos foi uma cópia de projeção, em suporte de nitrato, 35mm, em várias cores, incompleta e com fragmentos irrecuperáveis.

Logo após a inspeção técnica, o primeiro passo foi realizar um novo negativo de cor a partir da cópia positiva em nitrato. Agora sabemos que os negativos de 35 mm, em poliéster, existirão por muito tempo (preservação). A partir deste negativo, podemos fazer uma cópia em 35mm. Mas aqui tivemos um problema sério, porque o filme era em cores, película colorida Kodak. Não podemos devolver esta cor à nova cópia de 35mm porque o processo de colorização conforme era feito há cem anos atrás já não se faz mais. Então, recorreremos às referências que temos das cores originais na cópia de nitrato e as recriamos digitalmente

na versão HD/2K que obtivemos a partir do negativo (poderíamos ter feito uma cópia de 35mm a partir da versão digital). A pergunta óbvia é por que não digitalizamos diretamente a partir do nitrato? Porque naquele momento não tínhamos acesso a um *scanner* para arquivo, sem perfurações. O filme estava muito encolhido, muito frágil e podíamos parti-lo. A máquina de duplicação fotoquímica criada especialmente para o material de arquivo tem cabeças móveis que permitem ajustá-las ao grau de encolhimento do filme. Então, copiamos o filme, isto é, o duplicamos e então digitalizamos o novo negativo. Esta versão foi colorida digitalmente seguindo as referências de cada cena do filme em nitrato e se fez uma limpeza digital moderada. Depois de todo esse trabalho, o resultado é uma boa referência do filme de 1914, só isso, o que não é pouco. Além disso, o Ato 1 e o Ato 3 deste filme foram completamente perdidos.

A história não termina aqui porque enquanto trabalhamos com esses materiais encontramos uma digibeta que continha o filme completo. O material veio de uma redução de 16mm em preto e branco que foi feita nos anos 1970. Em algum momento, foi feito um telecine e se copiou a digibeta. A cópia de 16mm existente na Fundação Cinemateca Argentina não foi emprestada ao projeto, então trabalhamos com esta digibeta, isto é, com um telecine de má qualidade. O resultado foi um autêntico “frankenstein”, que, no entanto, foi projetado como se fazia há cem anos no Teatro Colón, em Buenos Aires, com música ao vivo, e foi um sucesso.

Resumindo, a digitalização significa obter versões, ou traduções, porque se trata de uma outra linguagem, de um filme analógico para digital. Não resolve o problema da preservação, digamos que a versão digital obtida deverá enfrentar os problemas e desafios atuais da conservação/preservação para qualquer material digital, tenha ele nascido digital ou não. Mas volto a insistir, o que nasceu digital será digital, é a sua natureza. Mas um filme digitalizado deixou de ser um filme para se tornar uma série de dados que devem ser preservados digitalmente. Mas não é mais um filme físico e é preservado de outra forma.

Materiais em suporte digital

Preservação digital. Os materiais digitais que nasceram digitais vivem a sua vida útil como materiais digitais. Se deve respeitar o suporte em que foram criados, ou seja, sua origem digital (muitos estúdios nos EUA e na França, fazem versões em película de seus filmes digitais para preservação). Isso está correto no sentido de preservar o conteúdo deste filme, mas ele nasceu digital, foi gravado digitalmente e nunca será uma película, mesmo que seja guardado como tal. Como ressaltamos, a nova era digital oferece enormes possibilidades de acesso aos materiais audiovisuais, mas apresenta enormes problemas para a sua preservação a longo prazo, ninguém realmente sabe qual o melhor procedimento frente a uma tecnologia que se torna obsoleta quase diariamente. A denominada obsolescência programada estabelece datas concretas nas quais

os suportes digitais em uso devem ser substituídos por novos, obrigando a uma renovação constante do equipamento e a migração de tudo que está armazenado com as consequentes despesas em equipamentos e os riscos de perda que toda a migração de arquivos supõe.

Então, a migração constante de uma tecnologia para outra parece ser atualmente o único modo de preservação (ainda que o sr. Sony diga o contrário). As múltiplas nuvens, os vários LTO, localizados em lugares variados, ODA etc. são medidas de segurança que podemos implementar para preservar. Com um alto custo e com poucas garantias a médio e longo prazo. O que, por exemplo, significa uma nuvem confiável? (<<https://www.youtube.com/watch?v=2lpvJOQkAWg>>)

Um armazenamento digital seguro? No dia em que a sua instituição atrasou um pagamento, a confiança desapareceu, a empresa fechou as portas. E se a HP/IBM/Quantum deixam de fabricar seus LTO? Como migrar esses materiais? Para que outros equipamentos? Quem vai poder ler uma LTO em cinquenta anos? E isso acontecerá no médio prazo. São empresas e não estão interessadas no patrimônio audiovisual, e sim na venda de seus produtos e são dirigidas por um CEO que tem que fazer contas no final do ano e estas devem ser positivas e isso é a única coisa que importa. Temos de acreditar na SONY ou na IBM, que garantem que o seu armazenamento é seguro, e o que mais elas poderiam dizer? Mas a Kodak, ou a Agfa ou a Orwo não precisavam dizer que seus filmes eram seguros porque eles

eram. Em um texto recente, Paula Felix-Didier, diretora do Museu de Cinema de Buenos Aires, explica Cherchi Usai:

Paolo Cherchi Usai, além do seu gosto pela provocação, lembra-nos que, desde o primeiro suporte em que inscrevemos a nossa cultura até os mais atuais, cada inovação propiciou uma maior circulação para os conteúdos, mas perdeu resistência ao longo do tempo: desde as paredes de uma caverna até a pedra, a argila, o papiro, o papel, o celulóide, o vinil, a fita magnética, o suporte digital (...) cada um é, contra tudo o que possa parecer, mais vulnerável do que o anterior. Melhor dito: menos capaz de transportar a informação para um futuro distante. Talvez um BluRay possa resistir um século, mas quem terá um aparelho reproduzidor funcionando dentro de vinte e cinco anos? A obsolescência programada é hoje o grande inimigo da sobrevivência a longo prazo das imagens que produzimos. A lógica econômica da indústria tecnológica necessita da inovação constante para encorajar o consumo, e a estratégia de cada novidade é compatível apenas com algumas versões anteriores e vem acelerando nos últimos tempos até o ciclo vital dos distintos formatos de áudio, *software*, codecs e *hardware* poderem ser tão breves quanto cinco anos.

O filme está morto, viva o filme

Trabalhar com materiais analógicos, especialmente filmes, era algo mais previsível. Talvez porque tínhamos mais experiência, mas também porque existiam certas garantias e possibilidades de planejamento a médio e a longo prazo para preservar e cuidar dos materiais, já que o

suporte fílmico é previsível em relação ao seu comportamento ao longo do tempo.

Sabemos que sob certas normas de segurança, controle de temperatura, de umidade etc. pode durar mais de cem anos, e não é necessário fazer migrações ou mudanças de suporte, apenas manter um controle estrito sobre o espaço de guarda, realizar avaliações periódicas e, na melhor das hipóteses, quando se trata de cópias únicas, obter novos negativos em suporte poliéster de 35mm. É nesse sentido que se sustenta que a melhor maneira de guardar esses materiais é no suporte em que eles foram criados, sabemos como eles reagem sob certas condições, sabemos o que temos que fazer para que existam durante muitos anos. O suporte fílmico durou ao longo de todo o século XX e mais, é da natureza do material, nas suas características físicas, a capacidade de existir essa quantidade de tempo. Digamos também, nesse sentido, que o filme pertence a uma outra era, uma época em que as coisas, os artefatos, eram feitos para durar. Porque, por sua vez, a experiência do tempo era outra durante o século passado, agora sabemos, mais perto do século XIX do que do século XXI, embora a percepção de aceleração do tempo tenha passado por essas gerações como em nenhuma outra até então, mas nada é comparável a da era digital. Existia, no entanto, uma correlação entre as gerações, vínculos que construíam pontes entre o passado e o presente, entre uma experiência e outra. Isto mudou. Que exista hoje uma espécie de furor pelo passado e seus objetos, não significa que exista um

legado ou um mecanismo de transmissão entre as gerações, o que implicaria em certo aprendizado e em maior sabedoria. Nada disso está ocorrendo, o passado tem o valor do fetiche, da moda, de algo que aconteceu com os... outros, vemos o passado como algo que não nos envolve, como se o que aconteceu antes de nossa existência na Terra não tivesse nada a ver conosco, e isso acontece, insisto, em um momento em que as imagens do passado nos perseguem em todos os lugares, o que é um paradoxo difícil de explicar.

Como aponta esse grande historiador inglês e marxista que foi Eric Hobsawm:

A destruição do passado, ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam a experiência contemporânea do indivíduo com as de gerações anteriores, é um dos fenômenos mais característicos e estranhos dos rescaldos do século XX. Em sua maior parte, os jovens, homens e mulheres deste final do século, crescem em uma espécie de presente permanente, sem relação orgânica nenhuma com o passado do tempo em que vivem.

O texto tem mais de quinze anos, mas essa percepção é muito atual.

A obscura era digital

A era digital apresenta novos recursos. Se algo caracteriza o suporte digital, é a sua obsolescência, seu caráter efêmero e fugaz muito de acordo com uma percepção de tempo que mudou. Vivemos em uma era de puro presente. Os dados digitais mudam de formato constantemente, as imagens criadas estão apenas a um

clique para serem apagadas para sempre e muitas vezes estão presas em aparelhos já antigos. Neste cenário, então, por que insistirmos em ir contra a natureza desse suporte? Por que queremos conservar o que não foi criado para ser conservado? Quem sabe a natureza dos arquivistas seja a de ir contra a corrente. Mas vale a pena deter-se e pensar em nossa ânsia de ampliar a existência desses materiais que não têm matéria, que não têm existência física. Ir contra a corrente é parte do nosso trabalho, suponho, caso contrário não pode ser explicado porque, na era do presente imediato, estamos tão preocupados em conservar o passado. Agora, segundo Derrida, em seu já clássico *Mal de arquivo*, podemos questionar esse ponto, porque organizar um arquivo se trata sempre de selecionar, dominar e interpretar; o que está em jogo no arquivo não é o passado, e sim o futuro. O arquivo é, por si mesmo, uma questão do que está por-vir. Para este autor, os arquivos são parte da arquitetura do poder, motivados pelo desejo de domesticar a memória e garantir o controle sobre os seus possíveis significados, portanto não estamos falando estritamente sobre o passado, senão de seus efeitos. (Derrida, 1995).

A responsabilidade do Estado é, neste sentido, imensa, seu dever não é apenas advertir sobre os usos do passado e os riscos de uma sociedade do puro presente, mas também tornar acessível a informação contida nos objetos do passado, deixando de lado os objetivos partidários.

Retornando à indecifrável era digital e ao velho e conhecido mundo analógico,

gostaria de comentá-lo em termos de uma verdadeira discussão, não apenas de tecnologias (a idéia de uma mudança de era tecnológica tem estado presente desde há alguns anos), mas também da estética e do relacionamento com os materiais. É evidente que há tensão entre as gerações, aquelas que nasceram na era digital e nós, que viemos de uma época anterior. É difícil entender o valor de um objeto, a sua historicidade, até a sua deterioração para alguém que passou a infância e a juventude assistindo vídeos no YouTube e fazendo amigos no Facebook. A materialidade das imagens não existe, elas sempre aconteceram na superfície lisa de uma tela, que não tem reverso nem espessura e sempre parece ser a mesma. Aqueles de nós que sustentam o valor físico das coisas, neste caso um filme, são marcados como nostálgicos, que sustentam uma resistência inútil e ridícula. Mas não se trata de resistir ou apenas do gosto de ir contra a corrente, a resposta é ainda mais simples, nós gostamos de filmes basicamente porque em seu suporte original eles são vistos melhor do que em qualquer versão digital, basicamente porque gostamos de assistir filmes nos cinemas, no material em que foram criados, gostamos da textura, da cor, da granulação, do orgânico no filme, até mesmo detectar a passagem do tempo, a rota desse filme na Terra, as marcas dessa experiência. Faz sentido, às vezes me pergunto, submetê-lo a uma cirurgia para apagar esses sinais? Não é um gesto muito em sintonia com a nossa era de um presente desconectado do passado? Esses sinais por acaso não têm valor? Eu sou bastante coerente neste

campo porque me assustam as pessoas submetidas a cirurgias estéticas. O que acontece com essas pessoas que chegam a uma determinada idade e esticam a sua pele para esconder as dobras dos anos, a experiência de uma jornada vital?

Provoca susto. Claro, não se trata de abandonar os filmes e deixar que se deteriorem, e sim, ao contrário, de cuidar deles e respeitá-los.

Por exemplo, eu amo o cinema mudo, mas me dá uma sensação estranha ver as versões restauradas em 4k, submetidas a todo tipo de cirurgia de restauração digital, de limpeza, de ausência de estrias e impurezas, onde se substitui a emulsão perdida por pixels que imitam outros pixels, onde se podem recriar de forma digital fotogramas completos e que logo podem ser projetados em um Digital Cinema Package (DCP). Nesses casos, não posso evitar o fascínio de ver uma imagem perfeita que pode ter cem anos, ao mesmo tempo em que sinto que é uma aberração, que nada que tenha cem anos deveria ser visto como novo, é a fantasia da eternidade. Penso no dr. Fausto, que entregou a sua alma ao diabo em troca de uma eterna juventude e pagou um preço muito alto.

A maioria das pessoas que viram esses filmes há cem anos atrás não os viu assim. Porque uma vez que um filme apenas começa a ser projetado, ele começa a mudar, a se transformar, aparecem estrias, sujeira, se perdem fotogramas, se produzem pulos durante a projeção, mudanças de velocidade, digamos que muitas coisas acontecem,

essa era a realidade de qualquer projeção de películas. Porque hoje insistimos em vê-los perfeitos? O material digital é liso e irreal, sem fissuras. Essa não é a forma como a maioria das pessoas viu os filmes em sua época, essa é uma pretensão absolutamente contemporânea.

No campo da restauração digital temos o nosso manual de boas práticas, existem manuais de procedimentos e códigos de ética de instituições respeitadas das quais fazemos parte, como a Fiaf (Federação Internacional de Filmes de Arquivo), a Amia (Association of Moving Image Archivists) em nível internacional e ao mesmo tempo, cada país tem as suas. Mas as nossas boas práticas às vezes nos colocam em situações estranhas, em comparação a outros campos de restauração da arte ou, pelo menos, sobre aquelas sobre as quais devemos voltar a pensar e não naturalizá-las. Parece um manifesto anti-restauração, não é isso, apenas que às vezes creio que vamos muito longe na ânsia de brilharmos no trabalho de restauração e nas imensas possibilidades com que a tecnologia nos brinda neste campo. A tecnologia não parece ter limites, então devemos colocá-los nós mesmos. Quando vemos que um *software* como o Da Vinci Resolve nos permite reconstruir os fotogramas perdidos de um filme, eu me pergunto se isso tem sentido, se essa é uma fronteira que devemos cruzar. Haveria de se colocar na Vênus de Milo os braços que estão faltando?

Assim chegou até nós, com que direito poderíamos restaurá-la para que parecesse completa. Parte de sua aura e beleza repousa justamente em seus braços ausentes.

L'immagine Ritrovata é o laboratório de restauração mais prestigiado do mundo, em Bolonha. As pessoas do L'Immagine Ritrovata têm menos dúvidas do que eu, basicamente porque têm bons clientes que pedem para reconstruir esses fotogramas perdidos e podem pagá-lo. Ali temos um laboratório semi-privado que responde a um cliente, e se o cliente, dono do filme, inclusive quer modificar o original para que pareça um filme atual, isso é feito. Estas são as regras do mercado e este é também o limite das boas práticas e códigos de ética. Sempre é tentador manipular o passado a partir do presente. De fato, essa tem sido uma ação contínua de historiadores e políticos desde muito antes da era digital. Os heróis pátrios de cada nação foram construídos desse modo. Sem ir muito longe, aqui no Brasil o exemplo mais genial é Tiradentes. Quando se resgatou a sua história, no final do século XIX, a sua aparência começou a aproximar-se surpreendentemente de Cristo, o que cativou o povo e em pouco tempo ele passou do esquecimento à herói nacional, a sua vida transitou muito rapidamente da história para o mito.

A restauração digital facilmente cai nesta tentação. Novamente Paula Felix-Didier é muito clara a este respeito:

A facilidade com que se pode manipular processos de imagem e som no ambiente digital exige uma vigilância contínua por parte dos operadores, curadores e arquivistas para evitar cair na tentação de “melhorar” o original (melhor som, melhores cores, correção de erros originais, características estéticas associadas ao “bom gosto” contemporâneo,

anacronismos tecnológicos e outras questões que interpelam e tensionam a própria noção de restauração).

Nesses casos é conveniente separar o “âmbito” do público e do privado. A esfera privada está sujeita a leis mercantis que os Estados, cujo dever e compromisso em primeiro lugar é com o bem social, deveriam refrear quando este dever e este compromisso são colocados em risco. Se L'Immagine Ritrovata responde aos seus clientes, pouco é o que pode ser feito. É diferente quando temos dinheiro público em jogo.

Na Argentina, há alguns anos, foi restaurado *A história oficial*, o primeiro filme argentino a ganhar um Oscar (1986), foi digitalizado em 4k, as correções de cor foram feitas porque parece que a cópia estava apagada e se refez o som em 5.1 para um filme de 1985, quando havia apenas o Dolby. Luis Puenzo, o diretor, que não é nenhum ingênuo e participa ativamente da defesa do cinema argentino, justificou esta melhoria porque “essa é a tecnologia que se usava em 1985 e hoje as pessoas querem ouvir 5.1”. Esta ideia, por mais estranha que pareça, é bastante generalizada. Alguém, em um importante arquivo nos Estados Unidos, sugeriu, por exemplo, colorir os *newsreels* de 1910, realizados em branco e preto, porque as pessoas hoje querem ver em cores, não gostam de branco e preto, além do que, se houvesse tecnicolor em 1915, com certeza esses noticiários teriam sido feitos a cores. O argumento é bonito e quem o formulou não hesitou por um segundo sobre a sua veracidade.

O problema a respeito de *A história oficial* é mais grave porque o processo de restauração foi pago pelo Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais, integralmente com o dinheiro do Estado, ou seja, quem pagou fui eu.

Mas não se trata de pôr de lado a restauração digital ou a digitalização, com certeza, insisto em que se trata de uma ferramenta formidável, apenas se trata de não abusar dela.

Paolo Cherch Usai considera a digitalização uma “ferramenta poderosa e potencialmente devastadora” que, ao contrário da crença comum, e apesar dos seus efeitos benéficos, “não avança em direção à democracia”, mas sim traz um “código genético inerentemente autoritário”, que ameaça nos fazer perder o sentido da história.

Quando tudo é digitalizado, perdemos as condições originais de seu consumo, a experiência dos dispositivos tecnológicos necessários para reproduzi-los, as marcas do tempo e do uso nos seus suportes e o vínculo com o seu contexto. “Transformar grãos de prata em pixels não é correto ou errado por si só, o problema real da restauração digital é a falsa mensagem que as imagens em movimento não têm história, a fantasia da eternidade”. (<<http://users.clas.ufl.edu/burt/filmphilology/deathofcinema.pdf>>)

Ideia 4

Nada vai durar para sempre. Nada deve durar para sempre.

Assim como não podemos restaurar tudo porque não devemos restaurar tudo, tão pouco podemos, nem devemos, guardar tudo. O que vamos guardar e até quando vamos guardar? São perguntas que devem ser pensadas. Mesmo porque tão ou mais importante do que como guardar, é o que guardar.

Os arquitetos e pesquisadores contemporâneos vivemos em uma época extraordinária, como nunca antes, a possibilidade de arquivar imensas quantidades de material parece possível. As ferramentas digitais oferecem o paraíso, porque tudo parece arquivável se digitalizado em novos condicionamentos, apenas devemos obter para as nossas instituições os recursos tecnológicos, que já existem, para guardar e guardar e guardar, guardar e guardar até o infinito, não?

É claro que é uma faca de vários gumes, porque, como parece que podemos guardar tudo, ao mesmo tempo tanto é produzido e produzido e produzido, produzido e produzido, e assim até o infinito, certo? Novos materiais em uma quantidade sem precedentes.² Salvar tudo é nos aproximarmos da loucura. Duplicar o presente para o futuro? Não é um ato

2 Para darmos uma idéia do volume do qual estamos falando, na hora de pensar em como e o que guardar, estima-se que em 2009 produziu-se cerca de quinhentos milhões de horas de filmagem, o dobro do que uma década antes. Se esta taxa de crescimento se mantiver, em 2015 se rodarão cem mil milhões de horas. Em 1895, quando os irmãos Lumière fizeram os seus primeiros filmes, essa cifra era algo como quarenta e três minutos, e esses filmes se conservam até hoje em sua quase totalidade. (Paula Felix-Didier, 2017)

de soberba presumir que tudo o que fazemos merece ser guardado? Revisando o cinema argentino contemporâneo, honestamente, bastam os meus dedos das mãos para contar os filmes que eu guardaria do ano passado (felizmente, há uma instituição que se ocupa disso e não decido o que guardar ou não, caso contrário, ficaríamos sem trabalho e sem arquivo). Mas falando mais a sério, temos que ter uma escala, uma seleção, se não correremos o risco do cartógrafo imaginado por Lewis Carroll, que estava tão ocupado em seu trabalho que construiu um mapa cuja escala era de 1 milha por uma 1 milha e com o tempo os habitantes desse país passaram a viver no mapa em vez de no país. O arquivo desmesurado permitiria reproduzir o mundo a partir dos materiais armazenados, em cada um dos seus detalhes. Há algum tempo, Borges o colocou de forma esplêndida em seu conto *Do rigor na ciência* de uma maneira esplêndida: “Naquele Império, a arte da cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava toda uma cidade, e o mapa do Império, toda uma província. Com o tempo, estes mapas desmesurados não mais satisfaziam e os colégios de cartógrafos criaram um mapa do Império que era do tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele”.

A ciência, a tecnologia, é sabido, são perigosas quando se desconhecem os seus limites. A prudência era a maior das virtudes na antiga Grécia. A tecnologia que promete poder guardar tudo é desmesurada, sai do controle, a prudência corre por nossa parte. Andreas

Huysen ressalta: “A memória total parece ser o objetivo. Não estaremos diante da fantasia de um arquivista que ficou louco?”. O futuro não haverá de nos julgar por esquecermos, mas sim por lembrarmos de tudo e ainda assim, não agirmos de acordo com essas memórias. (*Em busca do futuro perdido*, 2007). Retornando a Borges, em seu conto *Funes, o memorioso*, conta a história de Ireneu Funes, de percepção e memória infalíveis. Funes era um arquivo infinito e perfeito, armazenava em sua memória absolutamente tudo: “Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de mil e oitocentos e trinta e dois e podia compará-las na lembrança com às dobras de um livro em pasta espanhola que só havia olhado uma vez (...) Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro, não havia jamais duvidado, mas cada reconstrução havia requerido um dia inteiro” (<<http://alfredo-braga.pro.br/biblioteca/memoriosos.html>>).

Funes, depois de um acidente a cavalo, vivia prostrado na cama, não podia se mover, nem tão pouco podia pensar: “Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes, não havia senão detalhes, quase imediatos...”.

Uma verdadeira e diária curadoria de arquivo se torna necessária no contexto atual, onde a tecnologia poderia funcionar como Funes que, em certo sentido, é um precursor do Google. O que mantiver vai

facilitar, com certeza, o como guardar, pois parte do problema que enfrentamos hoje é que estamos sobrecarregados de materiais.

O problema, claro, é quem assume essa responsabilidade da seleção, como

ela é construída, sobre o que é baseada. A tecnologia digital fornece grande poder e, como disse o tio Ben ao Homem-Aranha, “o grande poder implica em uma grande responsabilidade” (<<https://www.youtube.com/watch?v=2DYodUX4sJU>>).

Referências

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: edition Galilée, 1995.

FELIX-DIDIER, Paula. [Diversos artigos.]

HOBBSAWN, Eric. *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. London: Abacus, 1995.

USAI, Paolo Cherchi. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and Digital Dark Age*. London: BFI Publishing, 2000.

Eletrônicas

<<http://alfredo-braga.pro.br/biblioteca/memorioso.html>>

<<https://www.sony.es/pro/products/archiving-storage-optical-disc-archive>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=2DYodUX4sJU>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=2lpvJ0QkAWg>>





ISSN 2447-4177



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
E SEGURANÇA PÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL