

*SILENT CINEMA: A GUIDE TO STUDY, RESEARCH AND CURATORSHIP*Sofia Sampaio (Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa)¹

Paolo Cherchi Usai, Londres e Nova Iorque: Bloomsbury/BFI, 2019. pp. 403, ISBN: 978-1-84457-528-2.

Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship é a terceira edição, revista e expandida, de um livro que é há muito uma referência internacional sobre o cinema mudo. Intitulava-se, na primeira edição, *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema* (1994) e, na segunda, *Silent Cinema, an Introduction* (2000), sempre sob chancela do British Film Institute (BFI). O autor é uma figura bem conhecida na área da curadoria do cinema mudo: co-fundador dos famosos *Giornate del Cinema Muto* de Pordenone (Itália), iniciados em 1982, Paolo Cherchi Usai foi durante anos curador no Departamento de Imagem em Movimento do George Eastman Museum, em Rochester (Nova Iorque), onde ajudou a formar a prestigiada L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation. Actualmente, dirige o novo curso de conservação e gestão do património audiovisual do Centro Sperimentale di Cinematografia, em Itália.

Dizer que a terceira edição é ‘revista e expandida’ (a segunda edição já o havia sido) não faz, porém, justiça ao profundo trabalho de reorganização e reescrita que nos permite afirmar que estamos perante um novo livro. Esta terceira edição vem assumir plenamente a vocação de *guia*, mais adequada a um público de académicos, investigadores e curadores do que propriamente a um público generalista, de cinéfilos e curiosos, a que o termo ‘introdução’ parecia anteriormente (talvez inadvertidamente) almejar.² Não que os dois tipos de público sejam incompatíveis. No entanto, o rigor no detalhe e a forma como o autor expõe e discute argumentos de âmbito por vezes restrito (nomeadamente, sobre arquivos, técnicas de preservação e curadoria) poderão parecer fastidiosos a leitores mais interessados nos efeitos ópticos, narrativos e artísticos projectados na tela do que na panóplia de artefactos, procedimentos e actividades que encontram o seu lugar a montante e a jusante da projecção cinematográfica. Estes últimos são o foco principal do livro.

A presente edição não só duplica o número de capítulos da edição anterior, mas também os renomeia, reduzindo-os a curtos substantivos – *Pixels; Celluloid; Chroma; Machines; People; Buildings; Works; Show; Acoustics; Collections; Evidence; Duplicates; Lacunae; Traces; Curatorship* (são, ao todo, quinze capítulos). Cada um deles revela o compromisso do autor com a história material e social dos filmes – e não tanto com a história dos ‘autores’ e das ‘obras’. Como não poderia deixar de ser, esta última não está ausente: Cherchi Usai é especialista em D.

W. Griffith e adota Georges Méliès como ‘mentor’ da viagem de ida e volta que o livro propõe entre o cinema pós-digital dos nossos dias e o chamado ‘pré-cinema’ (p. 5), socorrendo-se, para o efeito, do filme *A Viagem à Lua* (1902), que acaba por funcionar como uma espécie de *Leitmotif* ao longo do livro. No entanto, as ‘obras’ (tema do capítulo 7) são apenas um dos tópicos deste guia, claramente moldado pelo contacto do autor, em primeira mão e durante vários anos, com arquivos de imagens em movimento, museus do cinema e festivais especializados no cinema mudo.

Com efeito, uma das marcas do livro é a atenção que confere à materialidade do cinema, tal como ela é susceptível de emergir em arquivos, museus, laboratórios de preservação e cabines de visionamento ou projecção. Vemos isso logo no segundo capítulo (*Celluloid*), que apresenta e explica aspectos como a composição e o fabrico da película (base e emulsão), as vantagens e desvantagens do nitrato de celulose face a outros materiais (acetato, poliéster) e os vários processos de standardização (35mm; dimensão e formato do fotograma; número e formato das perfurações, etc.) ocorridos durante o período em análise, que vai, sensivelmente, desde meados da década de 1890 até finais dos anos 1920, quando o sonoro se começa a impor. Ou no terceiro capítulo (*Chroma*), que nos dá conta dos processos de produção / adição de cor (tintagens, viragens, estêncil, coloração à mão), utilizados, sozinhos ou combinados, com vários graus de sucesso. No capítulo seguinte (*Machines*), percorremos ainda o rol de máquinas e mecanismos pensados para captar e lidar com o cinema mudo – entre câmaras, projectores, impressoras, lentes, lâmpadas, lupas, rebobinadoras e aparelhos de perfuração e montagem.

Esta perspectiva materialista (atenta aos objectos, às tecnologias e às técnicas) é gradualmente ampliada, de forma a incluir os processos humanos e sociais que foram dando forma aos novos ‘inventos’ – e ao cinema como um ‘evento’. Assim, o capítulo 5 (*People*) debruça-se sobre as pessoas que participaram nas diferentes fases da actividade cinematográfica – sem esquecer os colaboradores mais anónimos que, como o autor reconhece, requerem mais e melhores estudos. São várias as práticas de trabalho que encontramos: desde inventores, cientistas, produtores, operadores de câmara e exibidores que são uma e a mesma pessoa (p. 93), ou a prevalência de fronteiras ténues entre investidores, artistas, distribuidores e exibidores (p. 96), até à implementação de um sistema de divisão do trabalho (que é também uma divisão entre os sexos), que atribui diferentes estatutos e remunerações a diferentes funções. O capítulo 6 (*Buildings*) guia-nos pelos espaços onde decorriam grande parte dessas funções – as fábricas (a da Eastman Kodak, em Rochester, ocupava, em finais dos anos 1920, uma área de 400 acres); os estúdios (o primeiro é o de Edison, conhecido como ‘the Black Maria’; em 1916, o da Universal Studios, na Califórnia, já recebia visitas do público para assistir à rodagem); os cinemas (que se iam tornando ‘sedentários’ a partir de 1905); e as cabines de projecção. Estas últimas eram espaços geralmente pequenos, insalubres, desconfortáveis e perigosos. Obrigados a longas horas de trabalho ininterrupto, os projecionistas foram os primeiros trabalhadores do

sector a organizar-se em sindicatos (p. 114). Já os capítulos seguintes – *Works*, *Show* e *Acoustics* – canalizam a nossa atenção, respectivamente, para as obras produzidas durante este período (ficamos a saber mais sobre o número de filmes por região, o número de cópias que se tiraram, os géneros cultivados, o *copyright*, a censura), a dimensão performativa do cinema mudo (incluindo detalhes sobre o preço dos bilhetes, os horários, a duração das sessões, os intervalos, os programas e a interação com o público) e a relação que este cinema mantinha com o *som*.

Ao longo destas páginas, é impossível não apreciar a amplitude e o rigor de temas, dados e argumentos, muitas vezes em contramão aos mitos e preconceitos que persistem sobre o cinema mudo. O catálogo de curiosidades é longo: a pirataria dos filmes – e as engenhosas estratégias das empresas para a combater (pp. 38-39); as invenções que não vingaram (os óculos anaglíficos, em 1924; as imagens anamórficas, em 1927); a surpreendente persistência das ‘utopias cromáticas do cinema mudo’ (p. 61) – a Kinemacolor, a Chronochrome, a Technicolor – num cinema que continuamos a associar ao preto e branco; ou mesmo a profusão de vozes, ruídos, melodias e efeitos sonoros (gravados ou produzidos *in loco*) que, na ausência de ‘som performado’ (p. 189), constituíam autênticas ‘bandas sonoras’ dos filmes. A soma de pequenas histórias e *faits divers* revela um contexto industrial de competição exacerbada (p. 32), mas também alguma cooperação. A primeira conferência internacional de produtores e fabricantes de filme, por exemplo, ocorre em 1909 (em Paris) e será decisiva para o futuro da indústria. A multiplicidade de acontecimentos e peripécias faz-nos questionar visões lineares, teleológicas e tecno-deterministas da história: as primeiras alternativas ao nitrato (altamente inflamável, como se sabe) datam de pelo menos 1903 (p. 29), mas só vingarão em 1951. O mesmo se pode dizer das várias tentativas de sincronização de imagem e som, que permaneceram marginais ou inviáveis durante anos (p. 201).

Os seis capítulos finais trazem-nos de volta ao tempo presente e ao arquivo: somos confrontados com o pouco que sobreviveu da intensa produção de cinema mudo (aproximadamente um terço do total) e as razões para tantas perdas (*Collections*); são-nos sugeridos caminhos (com um útil e escrupuloso levantamento de fontes possíveis) para o estudo das imagens e dos materiais que chegaram até nós (*Evidence*); é-nos descrito o processo de duplicação fotoquímica que está na base da preservação dos filmes (*Duplicates*); são-nos apresentados os critérios (materiais, narrativos e ópticos) para avaliar se um filme está completo, bem como algumas formas de ‘restaurar’ o que falta (*Lacunae*); somos guiados no processo de inspeção, visionamento e identificação de cópias de nitrato num arquivo (*Traces*). Finalmente, somos apresentados às funções, responsabilidades e dilemas que caracterizam e afectam os curadores destas obras (*Curatorship*).

A curadoria emerge, assim, como o culminar do longo percurso, simultaneamente digressivo e cumulativo, que o autor encetou pelos meandros do cinema mudo, dando

cumprimento àquele que parece ser um dos maiores objectivos do livro: o de ser um *guia de curadoria*. Definindo esta actividade como ‘uma ponte intelectual entre o passado e o futuro’ (pp. 303-4), o autor propõe uma abordagem holística que envolve quatro acções – aquisição, preservação, exibição e acesso –, idealmente a serem desenvolvidas em equilíbrio, sem que nenhuma se sobreponha às restantes. Se é certo que o curador tem que responder perante as entidades financiadoras das instituições que representa, o seu compromisso (no sentido de *accountability*) é, acima de tudo, para com o público – o de hoje e o de amanhã (p. 305). Esse compromisso traduz-se na exibição das obras preservadas através do dispositivo para o qual foram criadas, mas também *na transmissão dessa possibilidade às gerações futuras*. Daí a importância de conhecer a história do cinema mudo, de preservar as suas técnicas e tecnologias (e não apenas os seus filmes), de passar esse conhecimento para novas gerações de arquivistas, conservadores, curadores e técnicos, e, por fim, de garantir que as obras – mesmo que possam ser usadas criativamente – nunca perdem a sua *integridade*.

É em relação a este último aspecto que algumas das preocupações do autor sobre o digital, levantadas no primeiro capítulo (*Pixels*) e retomadas nos capítulos sobre preservação e restauro (*Duplicates* e *Lacunae*), ganham força. Cherchi Usai não nega a importância e o potencial do digital – nomeadamente, enquanto facilitador de acesso e auxiliar da preservação. O problema não é tanto o digital permitir ir ‘mais longe’ no restauro e poder fazê-lo sem deixar rasto (desse modo dificultando ou impedindo uma reversão do processo), como as entidades que decidem poderem vir a considerar que os ficheiros digitais *são suficientes* para garantir a transmissão da obra para a posteridade, sem que a sua efectiva preservação (i.e. a duplicação fotoquímica das melhores cópias disponíveis) tenha sido assegurada. No meio destas e de outras considerações (sempre acompanhadas de comentários sobre custos elevados e recursos limitados), há críticas à indústria, que frequentemente só aparece depois de a preservação ter sido feita (com dinheiros públicos ou doados), para reclamar os direitos dos filmes que negligenciou (ou abandonou) durante anos (p. 222). E há uma crítica mais geral a tendências curatoras modernas, que o autor resume numa frase: ‘o cinema prospera com espectadores e declina com consumidores’ (p. 323).

Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship é um livro fascinante, que consegue combinar, de um modo simultaneamente apelativo, rigoroso e útil, uma história do cinema mudo com um manual de investigação e de curadoria deste tipo de cinema. A longa experiência do autor como curador transparece na forma como desenvolve e entrelaça uma abordagem materialista e social ao cinema, uma concepção dinâmica e não-teleológica da história e um entendimento holístico (e profundamente ético) da curadoria destes filmes. Os capítulos fluem, numa linguagem clara e comunicativa que recorre oportunamente a gráficos e diagramas originais, bem como a um conjunto notável (em quantidade e qualidade) de ilustrações a preto e branco, a que se juntam, no centro de livro, ilustrações também a côr. A

opção por uma lista final de referências bibliográficas para cada capítulo facilita a consulta e evita notas que interromperiam a leitura. Por fim, a vertente pedagógica do livro está bem presente: para além de conselhos práticos (ex. como inspecionar uma cópia de nitrato) e de três apêndices com tabelas para a medição, datação e identificação de filmes, o investigador é brindado com treze regras fundamentais para se poder acercar, com rigor e propriedade, desta área de estudos.

No final, não obstante as dificuldades identificadas, são muitas as razões para celebrar: uma rede internacional de arquivos que laboram (desde finais dos anos 1930) numa base regular, muitas vezes em articulação com associações e festivais, para a salvaguarda, preservação e exibição de uma ‘história do cinema sem fronteiras’ (p. 309); uma deontologia profissional – transversal a arquivistas, conservadores, técnicos de laboratório e curadores – que procura avaliar e fomentar as melhores práticas; um considerável património (parte dele acessível) que é resultado e prova desse labor e dessas boas práticas; e, nas últimas duas décadas, um aumento significativo de publicações académicas que formulam perguntas e (re)visitam fontes com teorias e métodos mais adequados. Em Portugal, apesar de exceções dignas de nota como os trabalhos de Tiago Baptista, Manuel Deniz Silva e Bárbara Carvalho (os dois últimos na área da música), bem como os Encontros no ANIM (2018 e 2019) e as sessões da Cinemateca com acompanhamento musical ao vivo, o cinema mudo continua a ser uma *terra incognita*, vendo-se, em boa parte, confinado a um breve capítulo nas obras de síntese.³ Talvez um livro como este ajude a avivar, também entre nós, o interesse por um cinema que, como Cherchi Usai demonstra, tem muito pouco de ‘primitivo’. Conhecer o cinema ‘dos primeiros tempos’ é essencial – não só para compreender um mundo que já não existe, mas também para enquadrar as principais questões (sobre memória, remediação, ‘pós-cinema’, etc.) que têm vindo a dominar os debates em torno da transição digital.

¹ Contactos: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Av. Professor Aníbal de Bettencourt, 9, 1600-189 Lisboa; sofia.sampaio@ics.ulisboa.pt. A autora não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico (AO90).

² A ideia de guia (e não introdução) já acompanhava o título da edição italiana, na qual a primeira edição inglesa se baseou: *Una passione infiammabile: guida allo studio del cinema muto* (UTET, 1991).

³ Esta situação reflecte-se na bibliografia que Cherchi Usai fornece sobre Portugal (p. 333), que se reduz a uma única entrada: *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*, de Manuel Félix Ribeiro, editado há quase quatro décadas (1983).