

Andréa França

Pontifícia Universidade
Católica do Rio – PUC – Rio
E-mail: afranca3@gmail.com

Patrícia Machado

Pontifícia Universidade
Católica do Rio – PUC – Rio
E-mail: patricia-machado@puc-rio.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Da película ao digital: trajeto das imagens encarnadas de *Terra Encantada*

*From film to digital: the journey of the
embodied images of Enchanted Land*

*De la pellicule au numérique: le parcours des
images incarnées de Terre enchantée*

RESUMO

O artigo discute os percursos do filme *Terra encantada* (1923) desde seu ressurgimento no final dos anos 1960 até a sua chegada no acervo da cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro) em 1985 e, finalmente, sua retomada em obras audiovisuais recentes. Discute a transformação do estatuto do filme que passa a ser reconhecido como documento e, portanto, permeável a novas possibilidades de narrativa e de historicidade. Argumenta que sua renovação em obras diversas depende do gesto de arquivamento que preserva e apaga seu próprio processo de produção. A proposta é reconstituir traços deste apagamento e das operações que permitiram o deslocamento das imagens do filme por diferentes mídias. Os caminhos de *Terra encantada* - de seu surgimento até a retomada de seus fragmentos nos curtas dos anos 1970 e, recentemente, da galeria Rio Cinético - mostram uma experiência das imagens ligada ao deslocamento por suportes como condutores de formas temporais diversas. **PALAVRAS-CHAVE:** *imagem de arquivo; filme Terra encantada; galeria Rio Cinético; mídia; montagem.*

ABSTRACT

The article discusses the trajectories of the film *Terra Encantada* (1923) from its resurgence, in the late 1960s, until its arrival in the collection of the cinemathèque of the Museum of Modern Art, Rio de Janeiro, in 1985 and, finally, its resumption in recent audiovisual works. It discusses the transformation of the status of the film, which is now recognized as a document and permeable to new possibilities of narrative and historicity. He argues that renewal in different works depends on the gesture of archiving that preserves and erases the production process itself. The proposal is to reconstruct traces of this erasure and the operations that allowed the film images to be moved across different media. The paths of *Terra Encantada* - from the emergence to the resumption of fragments in the 1970 shorts and, recently, from the Rio Cinético gallery - experience of images linked to displacement through temporal and diverse supports. **KEYWORDS:** *archival image; film Terra encantada; Rio Cinético gallery; medium; montagem.*

RÉSUMÉ

L'article discute des trajectoires du film *Terra Encantada* (1923) depuis sa résurgence, à la fin des années 1960, jusqu'à son arrivée dans la collection de la cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, en 1985 et, enfin, sa reprise. dans les œuvres audiovisuelles récentes. Il discute de la transformation du statut du film, désormais reconnu comme document et perméable à de nouvelles possibilités de narration et d'historicité. Il soutient que le renouvellement des différentes œuvres dépend du geste d'archivage qui préserve et efface le processus de production lui-même. La proposition est de reconstituer les traces de cet effacement et les opérations qui ont permis de déplacer les images filmiques sur différents supports. Les parcours de *Terra Encantada* - de son émergence à la reprise des fragments dans les courts métrages des années 1970 et, récemment, de la galerie Rio Cinético - expérience d'images liées au déplacement à travers des supports temporels et divers. **MOTS-CLÉS ou PALABRAS CLAVE:** *image-archive; film Terra encantada; galerie Rio Cinético; medium; montagem.*

Submetido em 15 de junho de 2023

Aceito em 30 de outubro de 2023

Introdução

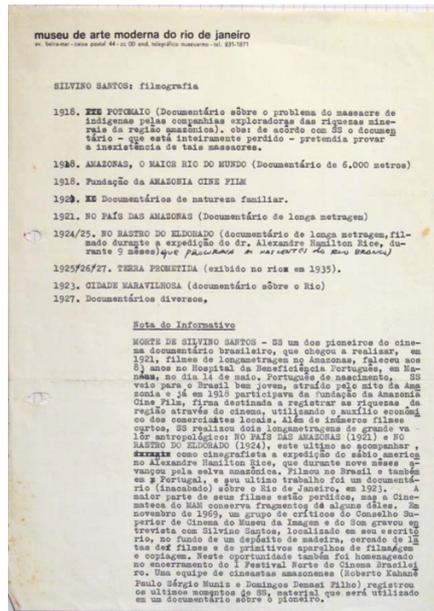
“As imagens não estão ancoradas inteiramente no lugar onde elas emergem e a gente sabe disso”. (Maurício Lissovsky)

Produzido e exibido na cidade do Rio de Janeiro, durante a Exposição do Centenário da Independência, em 1922, o filme *Terra Encantada*, de Silvino Santos e Agesilau de Araújo, de 1923, ficou décadas esquecido, assim como o seu principal realizador. Apesar de ter produzido doze documentários, dez curtas e três longas com exibição nacional e internacional, a carreira de Silvino Santos foi interrompida em 1957, quando realizou seu último filme¹ e passou a viver “como um simples funcionário” (Costa; Lobo, 1987, p. 13) do comendador e barão da borracha, J.G. Araújo, e de seu filho, Agesilau de Araújo. Em 1969, por ocasião do *I Festival Norte do Cinema Brasileiro*, na cidade de Manaus, Silvino foi redescoberto e gravou uma entrevista para um grupo de críticos “em seu escritório, no fundo de um depósito de madeira, cercado de latas de filmes”² (Vianny, s.d, n.p).

Figura – 1 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Silvino Santos: filmografia

¹ Trata-se do longa-metragem *Santa Maria da Vila Amazônia* (1957).

² Críticos do Conselho Superior de Cinema do Museu da Imagem e do Som, como informa o documento “Silvino Santos: filmografia”, datilografado em papel timbrado do *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro e pertencente ao acervo digitalizado do crítico, jornalista e produtor, Alex Vianny. Acesso em: <https://www.alexvianny.com.br/>. Há ainda a versão de que o depósito de madeira seria um galinheiro desativado, como foi contado por Hernani Heffner (pesquisador, conservador e atual gerente da Cinemateca do MAM-RJ) em entrevista para realização desta pesquisa, 13 de dezembro de 2021.



Fonte: Acervo Alex Vianny.

No ano seguinte, após a morte do cineasta, os fragmentos que sobreviveram de *Terra Encantada* foram recuperados³ e retomados nos curtas *Fragments da Terra Encantada* (Brasil, 1970), de Roberto Kahané, e *1922: A Exposição da Independência* (Brasil, 1970), de Roberto Kahané e Domingos Demasi. Ainda em 1970, *Terra Encantada* (na época chamado de *Cidade Maravilhosa*⁴), foi levado para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pelo então diretor Cosme Alves Neto e somente na década seguinte, com a doação de Agesilau de Araújo, o filme passaria a fazer oficialmente parte do acervo⁵. Em 2016, quatro rolos do filme foram escaneados no cinecolor e, com a disponibilização do arquivo digital⁶, trechos de *Terra Encantada* passaram a circular em novas obras audiovisuais, em múltiplas telas – salas de cinema, computador, telefone portátil.

³ Na abertura do filme *1922: A Exposição da Independência*, disponível no acervo do Centro Técnico Audiovisual (CTAV), no Rio de Janeiro, a cartela informa que o filme de nitrate original foi recuperado pela Líder Cine Laboratórios, no Rio.

⁴ Informação também contida no documento *Silvino Santos: filmografia*, datilografados em papel timbrado do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e pertencentes ao acervo digitalizado do crítico de cinema e jornalista Alex Vianny. Acesso em: <https://www.alexvianny.com.br/>.

⁵ Segundo Hernani Heffner (2021), a documentação da doação não foi localizada e pode ter se perdido no incêndio de 1978. Como reitera o pesquisador Sávio Stoco, os filmes e documentos de Silvino Santos não estavam organizados e “os esforços para aglutinar e organizar essa documentação e restaurar a obra de Silvino remonta à década de 1980, com o trabalho de Selda Costa junto a outros colaboradores na Cinemateca do MAM-Rio, Cinemateca Brasileira, Cinemateca Brasileira e outras instituições” (Stoco, 2019, p. 33). O material de *Terra Encantada* não é recuperado em sua integralidade. Há ainda cópias na Cinemateca Brasileira e no CTAV do Rio de Janeiro.

⁶ Em nossa pesquisa, tivemos acesso a esse arquivo digital com duração de 34 min.

O deslocamento desse material, guardado originalmente sem os cuidados adequados em um depósito de madeira, para a Cinemateca carioca transforma o próprio estatuto do filme, reconhecido a partir de então como documento, objeto de saber, de memória e "de rastros que agenciam um novo universo de discurso e historicidade" (Margel, 2017, p. 120). O gesto de arquivamento preserva e "simultaneamente apaga seu próprio processo de produção" (Margel, 2017, p. 121). O apagamento e o esquecimento dos vestígios do material original é, acreditamos, a condição de possibilidade para sua própria renovação em obras diversas e para que o processo de arquivamento possa inclusive continuar indefinidamente. Reconstituir traços do apagamento dessa gênese e das operações que permitiram o deslocamento das imagens de *Terra Encantada*, assim como avaliar o liame histórico distendido do filme como propulsor de novas obras audiovisuais, são a proposta deste artigo.

Destacamos que nosso objetivo não é um estudo historiográfico sobre *Terra Encantada*, seu lugar dentro do cinema silencioso brasileiro e tampouco a busca de documentos para preencher as lacunas da trajetória de Silvino Santos e de seus filmes⁷. Tampouco nos dedicaremos a refletir sobre os processos de preservação do material. O que nos interessa é pensar sobre possibilidades de usos das imagens de arquivo a partir da maior facilidade de acesso e visionamento do material digitalizado do acervo da Cinemateca carioca. Queremos compreender como os fragmentos que sobreviveram do filme que Silvino realizou na cidade do Rio de Janeiro circularam em diferentes lugares, épocas e suportes e, ainda, refletir sobre processos de sobrevivência, novas formas de visionamento, retomada e percepção dessas imagens nos recentes experimentos audiovisuais da galeria Rio Cinético no museu virtual Rio Memórias⁸.

⁷ Há pesquisadores que têm dedicado seus estudos e pesquisas à historiografia de Silvino assim como de seus filmes como, por exemplo, Selda Costa, Sávio Stoco, Luciana Martins e Eduardo Morettin, entre outros.

⁸ A *Associação Rio Memórias* é uma organização sem fins lucrativos que tem por finalidade a promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico, mediante a difusão da história e cultura da Cidade do Rio de Janeiro, bem como a promoção de projetos e atividades relacionadas à educação (Rio Memórias, s. d, n.p). Link: <https://riomemorias.com.br/galeria/rio-cinetico/>. A galeria Rio Cinético é uma das galerias que compõem o museu virtual Rio Memórias e sua proposta é exibir pequenos filmes com imagens da cidade carioca no início do século XX. A galeria Rio Cinético surge em 2021.

Para tanto, consideramos importante pensar no processo de retomada e montagem de imagens captadas em diferentes mídias e de variadas fontes (arquivos públicos, privados, familiares, pessoais, cinematográficos, televisivos, de vigilância, etc), entendendo que:

explorar a memória no cinema é se deparar constantemente com perigos tais como a tentação de querer rever o passado tal qual foi, o risco de tomar o arquivo como prova definitiva do passado e a tendência a confundir a memória com a lembrança. (França; Machado, 2010, p. 133).

Compartilhamos o pensamento de que imagens de arquivo e documentos históricos, sob o gesto de desmontagem e montagem, não só produzem conhecimento sobre o passado, mas produzem uma experiência no presente, nos remetem ao próprio presente (Foucault, 2004; Didi-Huberman, 2020; Lins; França; Rezende, 2011). Quando postas em relação com outras imagens, lugares e documentos, as imagens de arquivo se abrem para outros tempos e leituras. De que modo pesquisadores e cineastas podem, através do gesto de retomada e montagem, lançar perguntas não só sobre o passado mas também sobre o presente (das imagens e dos acontecimentos)?

Em uma valiosa entrevista, o crítico e cineasta Jean-Louis Comolli e a historiadora Silvie Lindeperg (2010) discutem a natureza do documento no cinema. Em certo momento, Comolli afirma que o documento é fruto de uma negociação entre desejo, expectativas e intencionalidade, destacando a importância de atentar para a história dos olhares que se colocaram sobre o papel, não apenas o olhar da câmera, mas também o olhar de quem é filmado, o olhar daquele que retoma o documento na mesa de montagem e, finalmente, o olhar do espectador (Comolli; Lindeperg, 2010). O documento audiovisual traz desafios, quando a imagem se descola de sua inscrição histórica devido à passagem do tempo ocorre uma espécie de flutuação que a torna a-histórica, um objeto frio, distante e, portanto, disponível para novos usos (Comolli; Lindeperg, 2010). Os caminhos de *Terra Encantada* - de seu surgimento na década de 1920 até a retomada de seus fragmentos nos experimentos audiovisuais da galeria Rio Cinético - mostram uma longa experiência de migração das imagens ligada ao deslocamento por suportes, que conduzem por sua vez a formas temporais diversas, adquiridas na dinâmica de suas próprias histórias técnicas.

Seguir a trajetória das imagens do filme de Silvino Santos, investigando o contexto de produção, os processos de retomada e os suportes usados para transmiti-las e torná-las visíveis

é um modo de compreender o seu caráter polissêmico; é também um modo de enfatizar tanto os seus valores de uso - histórico, social e político - quanto as experiências sensoriais que provocam. Os cinco experimentos audiovisuais realizados para a galeria Rio Cinético - *Ressaca* (2021), *Vermelho Guanabara* (2021), *Estiva* (2021), *Delírio belga* (2021) e *Bambambã* (2023) - retomam trechos de *Terra Encantada*. Partem da premissa de que toda imagem é sempre virtualmente objeto de uma nova visão, de uma nova montagem e de mudanças de foco que multiplicam suas camadas de historicidade, de transmissão e de percepção (Didi-Huberman, 2020; Belting, 2011); explicitam também que as imagens se tornam visíveis através dos suportes - ou vetores - que usam para se conservarem e responderem ao nosso olhar (Belting, 2011).

Uma imagem pode viver numa mídia mas não coincide com ela (Belting, 2011, n. p). Ao trazer a dimensão antropológica para os estudos da imagem, o historiador da arte alemão argumenta que imagem e a mídia não permitem o mesmo tipo de narrativa ao descrever sua história. As imagens resistem a qualquer história linear, pois não estão sujeitas a um progresso do mesmo modo que as tecnologias visuais. As imagens podem ser antigas mesmo quando ressurgem nas novas mídias, ou seja, elas mantêm suas vidas separadamente (Belting, 2011). *Terra Encantada* exhibe uma visão da modernidade onde o Rio de Janeiro aparece como cidade “em movimento” e progresso, tal qual as imagens do cinema (Martins, 2013, p. 21). Trata-se de uma cidade inventada para *ser olhada* pelos boquiabertos e estupefatos transeuntes em passeio numa espécie de ressonância com a experiência visual e sensorial de assistir filmes. Ser, porém, uma cidade formada por uma população urbana heterogênea, composta de antigos escravizados, migrantes rurais, vendedores de rua e imigrantes coloca um desafio para as expectativas da emergente sociedade burguesa e branca assim como para as imagens do cinema-vitrine da antiga capital.

Ao atentarmos para os detalhes que habitam as imagens dessa modernidade proclamada, encarnadas em seus suportes específicos (fotografia, filme, pintura, desenho impresso), observamos que os processos tecnológicos de recuperação e disponibilização, a pesquisa e a visada repetida para esses materiais permitem inventar novas relações com o documento visual, explorando desejos ali ocultados e ainda novos modos de ver. Na relação entre o nosso olhar e o artefato/suporte técnico, essas imagens são percebidas e encontram assim um novo lugar social, adaptando-se, modificando-se em função das transformações tecnológicas,

enfim, elas "perduram e se atualizam" (Belting, 2014, p. 45). Destacamos o processo relacional – o nosso olhar, hoje, e a mídia na qual as imagens habitam – porque a atenção dada ao detalhe implica levar em conta *como* a imagem se apresenta enquanto imagem (e menos *o que* ela apresenta).

Os experimentos exibidos na galeria Rio Cinético convidam os visitantes do museu virtual a experimentarem as passagens entre os diferentes modos de historicidade, temporalidade, figurabilidade e referencialidade da antiga capital federal. São fotografias, charges de jornais, trechos de filmes e outros documentos que mostram as transformações tecnológicas, históricas e culturais que a cidade do Rio de Janeiro vivenciou e, ainda, *como* se apresentou enquanto imagem em diferentes suportes. Tais passagens abrem espaço para um tipo de pesquisa e de realização de filmes que destaca não somente a degeneração específica da imagem encarnada em seu suporte, mas também seus modos de composição e de figurabilidade.

O trabalho prático-criativo leva em conta as características físicas e materiais do suporte onde as imagens habitam, além de investir em um olhar específico para aquilo que está inscrito na sua superfície em busca do que o historiador da arte Daniel Arasse chama de potência do detalhe. O detalhe, segundo Arasse, "suscita surpresas e recompensas inesperadas experimentadas diante das imagens" (Arasse, 1996, p. 17) e pode ser um elemento visível, manifesto ou discreto. O processo de visionamento das imagens de *Terra Encantada* e o exercício de montagem demandam, nesse sentido, a atenção redobrada aos vestígios deixados no material – a imagem e o suporte – em seus deslocamentos no tempo, nas mídias e no espaço.

1 Terra Encantada - contextos de produção e caminhos das imagens

Silvino Santos é um imigrante português que decide se assentar na região do Amazonas em 1900, primeiramente em Belém, mudando-se dez anos depois para Manaus. Sua carreira como cinegrafista começa sob o patrocínio do barão da borracha peruano, Júlio César Araña, que via na função 'documental' da câmera um modo de se proteger das alegações de que sua empresa cometia atrocidades contra os nativos de Putumayo. Araña envia Silvino Santos à cidade de Paris para aprender a arte do cinema sob os auspícios dos irmãos Pathé em 1913 e, com isso, o cinegrafista se torna um dos homens que irá receber encomendas de filmagens para serem

exibidas durante a *Exposição Internacional do Centenário da Independência* do Brasil, ocorrida no Rio de Janeiro em 1922 (Martins, 2013).

Silvino passa a realizar filmes para a companhia Amazônia Cine-Filme, produzindo mais de doze documentários entre 1918 e 1920 que mostravam o potencial da região como modo de atrair investimentos do sul do país (Morettin, 2011). Anos mais tarde, o cinegrafista é contratado pelo comendador e barão da borracha J.G. Araújo e seu filho, Agesilau de Araújo, para realizar *No paiz das Amazonas* (Brasil, 1922). O objetivo era exibi-lo durante a *Exposição do Centenário da Independência*. Como ressalta o pesquisador Eduardo Morettin (2011), o intuito de empresários ao patrocinarem filmes era apenas estimular os negócios, usar a exposição como vitrine das grandezas brasileiras e aproveitar a oportunidade para mostrar ao mundo as virtudes do processo civilizatório no país tropical.

Durante a estadia de um ano no Rio de Janeiro para exibição de *No paiz das Amazonas*, Silvino Santos aproveita a oportunidade para documentar o dinamismo da vida urbana e as paisagens naturais. São planos gerais, *travellings* e diferentes posicionamentos de câmera que demonstram um olhar sensível para a arquitetura urbana e o que se passa ao redor. Há monumentos arquitetônicos, automóveis, transeuntes bem vestidos, máquinas industriais e largas avenidas. A câmera registra o movimento de aeroplanos, filma os fogos de artifício no céu e a multidão que comemora a *Exposição do Centenário da Independência*. Trata-se de um olhar que se depara com a cidade do Rio pela primeira vez e capta o desejo, embutido nas imagens, de aristocratização da vida urbana em detrimento de sua democratização, um desejo traduzido em medidas repressivas e higiênicas que tem como horizonte a supressão das ruelas estreitas, dos morros talhados de varais de roupa, da vida rural de parcela pobre da população; tais medidas tornariam as práticas urbanas tradicionais mais “civilizadas” (Martins, 2013, p. 22). O registro dessa dinâmica urbana resulta no filme *Terra Encantada*, co-produzido por Agesilau de Araújo em 1923.

De *Terra Encantada* restaram somente quatro rolos de filme que tem duração de 34 (trinta e quatro) minutos no total. O material ficou décadas guardado entre as várias latas de filme que Silvino mantinha em um depósito de madeira, na propriedade onde viveu até o fim da

vida como empregado da família do comendador⁹. A redescoberta e o renascimento de sua filmografia se dá por ocasião do *I Festival Norte de Cinema Brasileiro*, realizado em Manaus, em outubro de 1969. Silvino é homenageado em vida no encerramento do Festival, ainda que seus filmes não tenham sido exibidos, “talvez pelas condições de preservação em que se encontravam” (Stoco, 2017, p. 167).

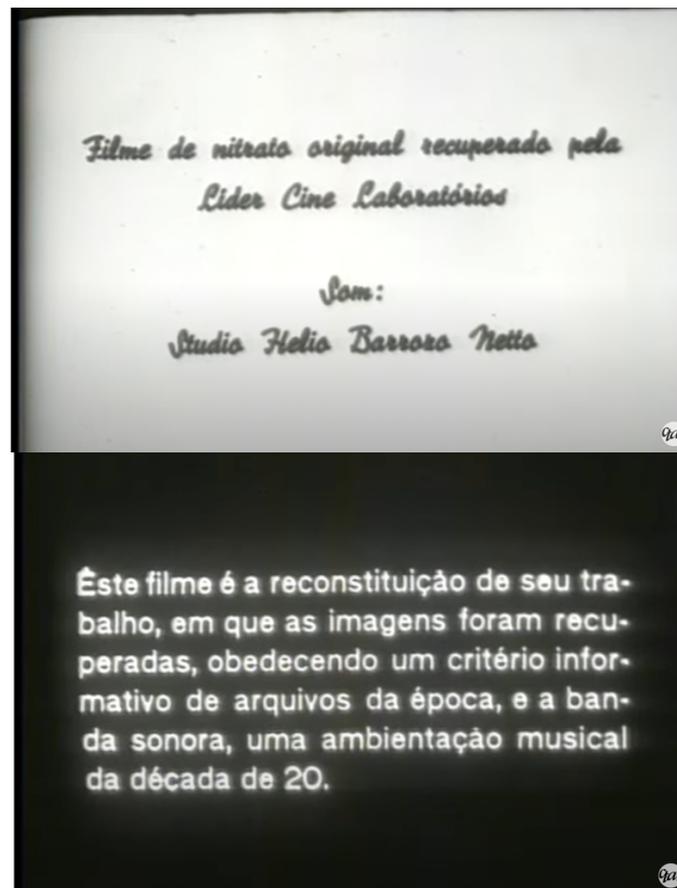
O primeiro trabalho de recuperação e preservação dos filmes de Silvino Santos é iniciado a partir da articulação de uma rede colaborativa que ligava críticos e pesquisadores de Manaus no final dos anos 1960. O então diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ), Cosme Alves Neto, nascido na cidade de Manaus, é figura central nesse processo e incentiva a vinda do material para a Líder Cinematográfica, no Rio de Janeiro, onde seria recuperado e usado em dois trabalhos cinematográficos de cineastas manaus: os curtas *Fragmentos da Terra Encantada* (1970), de Roberto Kahané, e *1922: A Exposição da Independência* (1970), de Roberto Kahané e Domingos Demasi. A produtora responsável pelos filmes, Batoque Cinematográfica, teria preservado parte do filme *Terra Encantada*, segundo Sávio Stoco (2017).

No primeiro curta, a voz masculina é baseada no comentário original escrito por Milton Aguiar e Agesilau de Araújo; no segundo, a voz narrativa, também masculina, é baseada no *Relatório oficial dos trabalhos*, de Arno Konder (Martins, 2013). A cartela inicial de *1922: A Exposição da Independência* traz informações sobre a recuperação do filme, explica que a reconstituição *obedece a um caráter informativo de arquivos da época* e que a banda sonora adicionada recupera uma *ambiência musical* da década de 1920. Diante do encantamento com as imagens recém-descobertas e carregadas de historicidade, o curta articula os fragmentos de imagens guiados por uma voz narrativa expositiva, que descreve cenários, objetos e informações a partir do que foi filmado por Silvino Santos. Em ambos os filmes, o material retomado mostra o esplendor do centro da cidade remodelado, percorrido por uma massa de transeuntes admirados com os parques sinais de progresso e modernidade; a montagem nos dois curtas – e a narração expositiva – empurra para o extracampo as tensões dessa modernidade excludente; o

⁹ “Com o declínio da borracha e dos negócios do patrão, Silvino mantém seu interesse em fotografia e passa a documentar a vida doméstica do clã” (Martins, 2013, p 19).

que interessa, neste momento dos anos 1970, é compartilhar e devolver ao espaço público a descoberta desses fragmentos filmados na década de 1920¹⁰. Vejamos a Figura – 2.

Figura 2 - Frames de 1922 - *A Exposição da Independência*



Fonte: *A Exposição da Independência*

O curta *1922: A Exposição da Independência* encontra-se disponível para visionamento na plataforma do Centro Técnico Audiovisual (CTAV) no Youtube, mas o próprio diretor Roberto Khané, em artigo publicado em 1970 na *Revista Filme e Cultura*, enfatiza a dificuldade em fazer o curta circular (assim como outros filmes que havia produzido na época) e ser exibido pelas salas de cinema: “[os filmes] [...] ainda não foram distribuídos, e é quase certo que eles tenham a

¹⁰ *Terra Encantada* é retomado discretamente em *O Desmonte do Morro* (Sganzerla, 2018) que aborda a história do Morro do Castelo, as lendas de tesouros armazenados em suas entranhas, iconografia, literatura e pinturas do período.

mesma dificuldade de todo o curta-metragem, falta de mercado por falta de legislação de obrigatoriedade mais dilatada e fiscalização mais severa” (Kahané, 1970, p. 37).

Ainda em 1970, Cosme Alves Neto traz para o acervo da Cinemateca carioca as sobras de *Terra Encantada*, depois que os fragmentos sobreviventes foram duplicados a partir do nitrato original em acetato 35mm no processo de recuperação do filme. Surpreende, neste sentido, perceber em ambos os curtas - *Fragmentos da Terra Encantada*, de Roberto Kahané, e *1922: A Exposição da Independência*, de Roberto Kahané e Domingos Demasi, imagens do filme de Silvino Santos que não estão no material digitalizado e, portanto, não chegaram ao acervo da Cinemateca do MAM (RJ). Alguns planos de *Terra Encantada* se perderam entre os anos 1970 e 1980, de modo que os dois curtas contém trechos inéditos do filme original.

A inclusão de filmes raros no acervo da Cinemateca do MAM-RJ, como *Terra Encantada* e outros do cinema silencioso no Brasil, são consequência de parcerias nacionais e internacionais e/ou de iniciativas de gestores e funcionários que têm procurado, com recursos disponíveis em cada época, coletar, produzir cópias, telecinar e digitalizar esses materiais de diferentes procedências e estados de conservação. A Cinemateca carioca foi criada oficialmente em 1948, impulsionada pela mentalidade de conservação que se formara através da década anterior pelo mundo¹¹. Em 1958, quando teve sua sede administrativa transferida para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foram formadas as primeiras coleções de filmes e de documentação impressa e a Cinemateca passou a contar com uma programação regular. Na época em que *Terra Encantada* é redescoberto, o Brasil vivia sob a ditadura civil-militar e a Cinemateca se fortalece como um importante centro de referência para encontros de resistência cultural e artística (Núñez, 2018). Nas brechas do autoritarismo, eram exibidos filmes censurados e divulgadas obras sem circulação comercial no Brasil. Ainda nessa época, eram também guardadas no acervo, de forma clandestina, imagens de acontecimentos políticos que a repressão poderia confiscar¹².

¹¹ Um amplo movimento de criação de cinematecas sucede-se pelo mundo. Em 1929 é aberto o arquivo do Museu de Arte Moderna – Museum of Modern Art – (MoMA), em Nova Iorque; em 1932, a Cinemateca Nacional francesa, estatal, depois substituída, em 1936, pela Cinemateca Francesa, inaugurada por Henri Langlois e Georges Franju. Em 1933 surge a Cinemateca de Estocolmo, no ano seguinte a de Berlim e, em 1935, o National Film Archive, em Londres.

¹² É o caso das primeiras imagens realizadas por Eduardo Coutinho para o filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), guardadas em uma lata com o nome *Rosa dos Ventos*, além das imagens realizadas por Eduardo Escorel e Avellar no dia do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, em 1968. Esse material foi dado como perdido por quarenta anos.

Um dos projetos de destaque no trabalho de recuperação de imagens esquecidas ou perdidas foi iniciado nos anos 1980 por Cosme Alves Neto, criador do projeto “A volta do filho pródigo”. O projeto consistia na repatriação de filmes brasileiros que tivessem relação com o Brasil e/ou que estivessem localizados em arquivos estrangeiros; significava dar início a uma negociação com os arquivos membros da *Federação Internacional de Arquivos de Filme* (FIAF), de modo a obter o retorno direto do material ou ainda a sua duplicação¹³. Em entrevista Cosme, em 1986, conta que uma das primeiras descobertas do projeto foi um filme de Silvino, localizado pela pesquisadora Selda Vale da Costa na Inglaterra:

[...] uma das primeiras descobertas entra exatamente dentro do material localizado do Silvino Santos, que é o filme “No rastro do Eldorado”, que se constitui basicamente no registro da Expedição Rice, que em 1924 percorreu o interior do Amazonas, levando o Silvino como seu cinegrafista. Esse filme, que desapareceu do Brasil, foi recentemente localizado pela Selda na Inglaterra, na Cinemateca inglesa, e a sua restauração já está sendo providenciada. Então, nós temos o primeiro lote Silvino Santos. (Cosme *apud* Stoco, 2017, p. 169).

Foi no âmbito do projeto que foi recuperado, por exemplo, *Cidade do Rio de Janeiro* (1924), filme produzido por Alberto Botelho sob encomenda do Ministério das Relações Exteriores e oferecido de presente ao príncipe italiano Umberto de Savoia. Uma cópia do filme pertencia à Cinemateca de Roma, na Itália, e foi trazida de volta ao Brasil. Trata-se de um registro raro dos espaços públicos, da arquitetura urbana, do frenesi urbano nas avenidas do centro do Rio na *belle époque*. Os fragmentos do filme que sobreviveram às ações do tempo foram duplicados em 35mm e passaram a fazer parte do acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ). Outro filme de Alberto Botelho que constitui parte do acervo da Cinemateca é *Florões de uma raça* (1928), descoberto por acaso nos anos 1980 no depósito de uma Companhia de Águas de Niterói, também retomado nos experimentos audiovisuais da galeria Rio Cinético¹⁴.

¹³ Informações oferecidas em entrevista por Hernani Heffner (2021).

¹⁴ Por iniciativa do então responsável pelo arquivo de filmes da Companhia de Água, Francisco Moreira, foi produzida uma cópia do material original que mostra mulheres na praia da Urca usando maiôs, brancas e elegantes, assim como atletas no clube do fluminense praticando exercícios. Dentro do ideal de saúde e eugenia da época, esses jovens seriam apresentados como os tipos ideais para representar o futuro da nação. *Florões de uma raça* (1928) foi exibido pela primeira vez, ainda nos anos 1980, na Cinemateca do MAM-RJ.

O processo de digitalização de filmes centenários permite a ampliação das possibilidades de circulação, do acesso e da retomada dessas imagens em novas obras colaborando para que a Cinemateca do MAM (RJ) crie novas possibilidades de cumprimento da função de exibição e disponibilização do próprio acervo. É fato que o digital coloca novos desafios no campo da preservação das imagens e da guarda do material e, de modo algum, pode substituir a película: reiteramos que as matrizes devem ser objetos centrais da atenção de toda política de preservação. Se por um lado a tecnologia digital é introduzida às práticas do acervo de modo a permitir o acesso aos filmes em um processo de "transição do filme de celuloide para o digital, do grão para o pixel", (Fossati, 2009, p. 328), esse é só mais um suporte possível entre a variedade dos formatos que podem conviver simultaneamente (película, vídeo, digital), em uma rede complexa de circulação das imagens.

A partir da disponibilização do material digitalizado de *Terra Encantada* em boa resolução, nos propusemos, no processo de visionamento e montagem, a olhar atentamente para as imagens da antiga capital federal e perguntar: o que essas velhas imagens estão vendo sobre o nosso presente? Como elas se mantêm vivas hoje? Essas são interrogações da pesquisa ao realizar o trabalho de curadoria da galeria Rio Cinético, dentro do museu virtual Rio Memórias, e ao dirigir pequenos filmes com o material do acervo da Cinemateca do MAM (RJ) - especialmente aquele que contém imagens das práticas urbanas modernizantes e *civilizadas* no Rio de Janeiro do início do século XX. Tal recorte permitiu um trabalho poético e de reflexão sobre esse material. Além de *Terra Encantada*, para o projeto da galeria Rio Cinético foram retomados fragmentos de *Cidade do Rio de Janeiro*, *Florões de uma raça*, *O que foi o carnaval de 1920* (Alberto Botelho) e *Nossos soberanos no Brasil* (registro feito por dois cinegrafistas militares do exército belga que acompanharam a visita do Rei Alberto I ao Brasil em 1920)¹⁵. É sobre esse processo de retomada, em especial os novos usos e sentidos que os pedaços de *Terra Encantada* ganham nos experimentos da Galeria, que nos deteremos agora.

3 O projeto galeria Rio Cinético

¹⁵ A versão digitalizada dos nitratos originais de *Nossos soberanos no Brasil* foi cedida pela Cinemateca Real Belga para a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ).

Cinco curtas foram feitos para a galeria Rio Cinético – *Ressaca* (2021), *Vermelho Guanabara* (2021), *Estiva* (2021), *Delírio belga* (2021) e *Bambambã* (2023) – até junho de 2023. Nos dois primeiros e no último, usamos fragmentos de *Terra Encantada*, de modo a criar diferentes sentidos e relações com as imagens e os documentos. O desafio, ao longo deste trabalho de pesquisa que combina práticas de criação e de investigação, foi retomar os restos do primeiro cinema brasileiro e relacionar esse material a fotografias, charges e artigos de imprensa da época, de modo a identificar elementos que não são visíveis de imediato e que requerem um olhar mais atento às imagens.

O processo de pesquisa para a realização dos filmes começa com o visionamento, repetido diversas vezes, do material. Buscamos elementos imperceptíveis nas imagens, as relações entre quem filma e quem é filmado, configurações geográficas e arquitetônicas da cidade, detalhes de grandes eventos e de hábitos cotidianos. Em seguida, realizamos a pesquisa em acervos de instituições públicas e privadas em busca de fotografias, documentos e textos acadêmicos que possam ser articulados aos filmes do acervo de onde partimos.

Quando relacionamos essas imagens em movimento às fotografias do acervo do Instituto Moreira Salles (RJ) e do Museu da Imagem e do Som (RJ), compreendemos as rápidas mudanças na paisagem da cidade. Os jornais e revistas disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional acrescentam igualmente às imagens cinematográficas informações sobre acontecimentos, modos de vida, crenças e percepções dos habitantes do Rio de Janeiro daquele tempo. Destacamos, nas revistas da época, imagens e frases de efeito da publicidade, povoada pelo imaginário de consumo da moda europeia e de hábitos de saúde e higiene. No Arquivo Nacional, localizamos, por exemplo, a lista de passageiros do dirigível Zepellin que atravessou o céu da cidade nos anos 1920. A descoberta desses documentos nos leva de volta às imagens, atentando aos elementos imperceptíveis do material. Esse processo de retornar às imagens com a ajuda dos documentos favorece um trabalho de montagem na tensão com o que as imagens mostram e ocultam.

Ressaca se detém sobre a região do Passeio Público, no centro da cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1920. Recorre a um farto material de arquivo dos primeiros cinegrafistas que atuaram no país (Alberto Botelho e Silvino Santos, sobretudo), de fotógrafos anônimos, assim

como publicações na imprensa da época sobre a então capital da Primeira República. Primeiro jardim público do país, o Passeio Público passou por várias transformações assim como serviu a diferentes interesses econômicos. Ressaca mostra as transformações arquitetônicas e paisagísticas do primeiro jardim público e seu distanciamento gradual e definitivo da orla da Baía de Guanabara.

Para enfatizar os sonhos de progresso e de celebração da capital que avança em direção à modernidade, retomamos dois planos de *Terra Encantada*. No primeiro, há homens jovens que leem jornais, fumam charutos, confraternizam entre si ao mesmo tempo que olham curiosos para a câmera, revelando não só a presença do cinegrafista como também a novidade do aparato tecnológico. No outro plano, há senhoras que caminham rápidas pela avenida, usando vestidos na altura das canelas enquanto uma garotinha, de costas e com passos atrasados, segura a barra do vestido da mulher adulta, procurando a segurança em meio à vida urbana agitada e desconhecida. Ao desacelerar o plano, o gesto infantil de segurar a barra do vestido se destaca e revela a avenida como lugar de exibição, desfile, novidades e também de medo, insegurança e assombro. Conforme Figuras 3 e 4

Figuras 3 e 4 - Frames de *Terra Encantada* retomados em *Ressaca*





Fonte: *Terra Encantada*.

Durante o processo de pesquisa e montagem, nos perguntávamos o que essas imagens esmaecidas nos dizem da antiga capital federal e, ainda, como manejar a mudez desses registros silenciosos e distantes no tempo¹⁶. O primeiro movimento foi buscar no material retomado indícios que revelassem as contradições do projeto modernizante; o segundo movimento foi criar uma atmosfera sonora que restituísse a alma desses fragmentos sobreviventes, uma ambiência de sons distorcidos (não analógicos) e feéricos, de modo a ativar outros níveis de sensação e percepção. Na comparação com as imagens do cinegrafista Alberto Botelho, os registros de Silvino Santos estabelecem uma proximidade com aqueles que circulam pelos espaços urbanos e criam composições pictóricas em diálogo com a fotografia e a pintura¹⁷. *Vermelho Guanabara* é um experimento inspirado nos filmes de sinfonias urbanas do início do século XX. A sinfonia, em *Vermelho Guanabara*, é montada através de duas telas simultâneas e no diálogo com os filmes de vanguarda dos anos 1920 que capturam as paisagens modernas de Nova Iorque, São Paulo, Amsterdã, Paris e Rio de Janeiro. A forma em díptico do curta e o recurso

¹⁶ A mesma pergunta foi feita na realização do curta *Passeio Público* (França; Andueza, 2016) e no artigo sobre o processo de montagem do mesmo, citado na bibliografia.

¹⁷ A relação de Silvino Santos com as imagens começa quando ele conhece o fotógrafo e pintor Leonel Rocha, no Pará, e vira seu aprendiz por alguns anos até ir para Paris aprender o ofício do cinema nos estúdios da Pathé e nos laboratórios dos irmãos Lumière (Martins, 2013).

a uma rica variedade de imagens estáticas como anúncios, notícias de jornal, relações de passageiros a bordo do dirigível Zeppelin, um cardápio de restaurante com o menu em francês, oferecem um precioso vislumbre sobre os desejos de progresso e a euforia que habitavam as imagens da nova metrópole brasileira. Numa das telas, porém, há uma cartela com as palavras de um cronista que avisa *essa cidade nunca vai ficar direita*.

Figuras 5 - Frame de *Vermelho Guanabara*



Fonte: *Vermelho Guanabara*

O Rio de Janeiro recriado na montagem em duas telas simultâneas favorece os sentidos de velocidade, urbanidade, contiguidade e atenção. Há fusões de cenas, paradas na imagem, repetições, trilha sonora ora dissonante ora diegética, cortes rápidos alternados à diminuição da velocidade das cenas, uso de pedaços de filmes em tons sépia e azul. Nesse conjunto de imagens – dos bairros do Catete, Lapa, Leblon, Glória, Laranjeiras -, há também trechos das sinfonias urbanas de Joris Ivens, Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Paul Strand, Rodolfo Lustig, entre outros. A decisão de trabalhar com material de origens e de arquivos diversos permitiu tensionar as lacunas que habitam os fragmentos sobreviventes de Silvino Santos e Alberto Botelho. No afã de exibir o progresso e a marcha civilizatória também no Rio de Janeiro, não se vê nas imagens (ou se vê *sem querer*) o seu avesso – os pobres, os sertanejos e os negros. Essa alteridade indesejada, porém, insiste enquanto inscrição do real quando aparece seja no fundo do plano, nas suas margens ou ainda como comentário social a respeito dos códigos do espetáculo moderno (o garoto negro que surge sorrindo de dentro de um vaso em *Terra Encantada*).

O retorno a essas imagens, o trabalho de montagem e de criação a partir de diferentes materiais visuais e sonoros permite que as transformações e tensões dos processos de urbanização do Rio de Janeiro se tornem visíveis e que possamos experimentá-las na sua atualidade. Os indícios impressos na película - a mulher negra sem chapéu, por exemplo, plano que repetimos e desaceleramos em *Bambambã* - ganham vida quando retrabalhados no processo de montagem. Por outro lado, a inserção de *frames* de uma pintura a óleo do padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, São Sebastião, em meio ao carrossel que gira veloz (do filme *Nada como o passar das horas*, de Alberto Cavalcanti), exhibe a cidade carioca em um frenesi descontrolado. As imagens de arquivo tornam-se documentos visuais à beira da ficção.

Com o último curta do projeto da galeria Rio Cinético, os fragmentos de *Terra Encantada* retornam finalmente às telas das salas de cinema. Antes de chegar à galeria do museu virtual Rio Memórias, *Bambambã* foi exibido no Festival *É tudo verdade 2023*, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Dessa vez, junto aos registros cinematográficos da festa do centenário da independência (1922), é mostrado o avesso das comemorações através da montagem que agrega fotografias do desmonte do Morro do Castelo e dos moradores pobres da área urbana que desaparecia. Essa população pobre, que não aparece nos registros de *Terra Encantada*, foi fotografada no seu habitat, acuada, assustada e às vezes curiosa. Os rostos, expressões e modos de vida desses homens, mulheres e crianças foram associados à proposta narrativa de *Bambambã*, de modo a mostrar o extracampo da festa cívica e trazer os corpos pretos e pobres que estavam ausentes das imagens restantes do cinema¹⁸.

A autoria das fotografias e suas intenções ajudam a entender as diferenças de forma e de estilo em Augusto Malta e Guilherme Santos. Malta foi fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro sob a gestão do então prefeito Pereira Passos. De 1902 a 1936, ele percorre a cidade registrando os processos de transformação urbana - construção de praças, derrubada de morros, abertura de avenidas, remoção da população pobre. Suas fotografias são publicadas em guias turísticos, revistas ilustradas e postais da época, colaborando para a construção de um imaginário europeizante da cidade tropical. Fotografa a população pobre em casebres e ruelas estreitas, de modo a mostrar "aquilo que se pretendia extirpar das paisagens" (Silva; Rezende,

¹⁸ Há também filmes que foram feitos sobre a derrubada do morro e a região do entorno, como mostra *Bambambã*, mas estão desaparecidos.

2017, p. 263), substituindo a imagem da "cidade atrasada, suja e pestilenta por uma que sugerisse conforto, segurança e modernidade" (Silva; Rezende, 2017, p. 261). O olhar documental de Malta enquadra pessoas, construções e demolições como objetos da mesma paisagem em vias de mudança. A atenção para o equilíbrio e a nitidez da composição parece indicar um desejo de educar o olhar do novo cidadão.

O terceiro personagem de *Bambambã*, além de Silvino Santos e Augusto Malta, é Guilherme Santos, fotógrafo amador e compra sua câmera em uma viagem a Paris, em 1906, com intuito de produzir vistas estereoscópicas do Rio de Janeiro (Santos, 2016)¹⁹. Diferente de Malta, as fotografias de Guilherme Santos estavam mais circunscritas ao espaço privado familiar e, no máximo, eram doadas como presentes a figuras públicas em passeio pela capital ou visita oficial. Santos fotografou, usando chapas de vidro, a exposição do centenário, os visitantes ilustres, anônimos e os pavilhões monumentais, assim como registrou a região pobre do entorno, inclusive com auto-retratos seus no morro do Castelo. *Bambambã* mostra – através do gesto de desacelerar, parar e repetir determinada imagem - que há em suas fotografias o desejo de se aproximar do que registra; há também empatia pelo morador dos lugares em vias de desaparecimento (morros, cortiços); empatia vislumbrada na relação entre fotógrafo e fotografado, no destaque dado aos *rostos que habitam o lugar* (narração do curta). *Bambambã* explora a materialidade das chapas de vidro das fotografias de Santos, fazendo o gesto de percorrer e escrutinar sua superfície transparente e translúcida.

A busca pelo detalhe na imagem evidencia também o modo como as inscrições manuscritas na superfície das fotografias são feitas. Em Malta, as pequenas inscrições na parte inferior da imagem informam nomes de ruas, localizam os espaços e a data do registro. Em Guilherme Santos, diferentemente, as inscrições ganham destaque porque são feitas no intervalo entre as duas fotografias. Em letra cursiva e caligrafia bastante esmerada, lemos a numeração da foto, o local e a data do registro e, às vezes, uma informação sobre o fotografado e o local. As

¹⁹ A coleção de Santos, hoje guardada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), é constituída de 17 mil negativos em vidro, abrangendo o período que vai de 1914 a 1957. Em *A prática estereoscópica de Guilherme Santos e o Rio de Janeiro em perspectiva tridimensional na primeira metade do século XX*, Maria Isabela dos Santos descreve a trajetória do fotógrafo a partir de uma ampla pesquisa (2016), explicando também a técnica estereoscópica, criada a partir de uma mesma imagem capturada de pontos de vista ligeiramente diferentes. Quando esses pontos de vistas são exibidos lado a lado e simultaneamente, sendo capturados por cada olho do espectador, a percepção de profundidade e tridimensionalidade é produzida.

imagens de Santos, retomadas em *Bambambã*, se afastam da função de documentar quando buscam seu caráter de singularidade, por exemplo, os rostos de trabalhadores que posam sentados em uma escadaria enquanto sorriem encabulados para câmera, ou o próprio fotógrafo que decide posar diante da baía de Guanabara em auto-retrato. As imagens de Malta retomadas no curta, ao contrário, produzem um arquivo da cidade em transformação. Malta mostra o objeto fotografado (pessoas, obras, moradias) em meio ao seu entorno, atento ao gesto de restituir os dados visuais da cidade, ou seja, atento à produção de documentos (Chevrier, 2006 s/p). Abaixo as Figuras 6 e 7 contextualizam *Bambambã*.

Figuras 6 - Imagem de Guilherme Santos em *Bambambã*



Fonte: *Bambambã*.

Figuras 7 - Imagem de Augusto Malta em *Bambambã*



Fonte: *Bambambã*.

A seleção das fotografias retomadas, em *Bambambã*, assim como os trechos escolhidos de *Terra Encantada* são associados na montagem de modo a evidenciar o que está dentro e o que está fora dos registros; explorar quais projetos de cidade e de país as imagens revelam naquilo que jogam para as suas margens ou para o extracampo. A montagem faz esse trabalho de investigação, de crítica, de detectar elementos que são imperceptíveis à primeira vista, de modo a compartilhar essa experiência e transmiti-la.

Considerações finais

Propomos neste artigo analisar a trajetória de um filme que ficou décadas esquecido em um depósito de madeira em Manaus e ganhou vida e sentidos renovados ao ser redescoberto e recuperado nos anos 1970, retomado em curtas da época e, na década seguinte, ao integrar o acervo da Cinemateca do MAM-RJ. A película, quando recuperada e digitalizada, facilita a circulação e permite a exibição das imagens produzidas nos anos 1920 com maior facilidade em diferentes telas, transmitindo novas formas de olhar, de analisar o material nas suas articulações com outras imagens, tempos e sons. O processo de digitalização do filme de Silvino Santos incentiva essa investigação acadêmica e artística. É a partir do imbricamento de diferentes suportes, temporalidades, texturas e vestígios que temos o material sobre o qual trabalhamos e a partir do qual se dá o interesse por descrever o que se tem diante dos olhos, descobrir camadas, temporalidades, identificar elementos que não eram visíveis, agrupá-los, interrelacioná-los (Lins; Rezende; França, 2011; Didi-Huberman, 2020; França; Andueza, 2017; Fossati, 2009).

Na retomada de *Terra Encantada* para os curtas da galeria Rio Cinético, buscamos explorar os indícios (ou detalhes, como quer Daniel Arasse) das imagens na relação com a história da cidade do Rio de Janeiro e de seus respectivos suportes. Interessa ao projeto da galeria retomar imagens raras realizadas pelos primeiros cinegrafistas brasileiros - Silvino Santos, Vital Ramos de Castro, Alberto Botelho, Alberto de Sampaio e outros - de modo a interrogar as imagens, suas intencionalidades, suas memórias e temporalidades assim como seus desejos controversos de país. Os curtas dos anos 1970, dos cineastas manauras citados, que retomam *Terra Encantada* buscam restaurar e devolver ao público o que possa ter sido o fascínio pela modernidade frágil e emergente das primeiras décadas do século XX; os curtas da galeria

Rio Cinético buscam, diferentemente, investigar no material retomado as condições da tomada, os gestos, as bordas do enquadramento, os corpos em cena, o extracampo, de modo a trabalhar com a dimensão concreta das singularidades que compõem o documento audiovisual.

O processo de realização dos curtas para galeria formula um método que pressupõe a análise do contexto da produção das imagens, os caminhos que percorreram, sua sobrevivência e os novos sentidos e imaginários a partir do gesto da retomada. A pesquisa aprofundada dos filmes, o reconhecimento da sua raridade e dos índices impressos na imagem, as possibilidades de experimentação a partir da montagem são etapas que favorecem por fim a irrupção da cidade idealizada, o Rio de Janeiro dos sonhos apagados, enterrados ou esquecidos. Além da exibição na plataforma do museu virtual de modo gratuito (em telas de computadores e telefones portáteis), os experimentos migram para a tela grande quando são selecionados para mostras e festivais de cinema²⁰. Esse deslocamento por telas, espaços e formatos²¹ estimula o retorno à sala de exibição daquilo que restou do filme original, porém ressignificado a partir do gesto de montagem e de associação com outros materiais – fotografia, filme, vídeo, material de imprensa, documentos. A montagem desse material heterogêneo certamente não é algo que apenas a imagem digital permita; se ela facilita e até estimula novos modos de conceber esses materiais é porque a tecnologia digital favorece que vejamos o documento audiovisual como algo que pode e precisa ser trabalhado segundo um *campo de relações* e não apenas como algo que *representa* um evento passado.

Mais do que informar ou representar o que possa ter sido o Rio de Janeiro no início do século XX, propomos fabulações e memórias sobre os passados e futuros da imagem quando relacionamos *Terra Encantada* a materiais diversos. São como lampejos frágeis que as imagens nos ligam ao que foi. Ver, rever, selecionar, montar e desmontar as imagens e narrativas da vida na antiga capital é também abrir um fosso entre a história dos acontecimentos, a história dos suportes/mídias e a história das imagens. Observar os deslocamentos e rearranjos dessas imagens em diferentes mídias, ao longo do tempo, é perguntar o que nas imagens nos inquieta,

²⁰ *Vermelho Guanabara* foi exibido na 18ª Mostra de Cinema de Ouro Preto (Cineop), em 2022, na versão online e na Cinema Urbana, Mostra de Filmes de Arquitetura de Brasília, 2022. *Bambambã* foi selecionado para a versão competitiva do Festival É tudo verdade, em 2023.

²¹ O filme em película foi digitalizado e, para a exibição na tela do cinema, convertido do formato digital padrão para o Digital Cinema Package (DCP), que permite a exibição de conteúdos de alta qualidade de som e imagem.

como isso que nos incomoda reaparece quando elas encarnam em novos suportes - pintura a óleo, fotografia, chapa de vidro, película, digital – e, ainda, de que modo nosso presente ressurgem como problema a partir do que as imagens nos apresentam.

Referências

- A CIDADE do Rio de Janeiro. Direção Alberto Botelho. Brasil. 1924. 40 min.
- A EXPOSIÇÃO da Independência. Direção: Domingos Demasio; Roberto Kahané. 1970. PB. 15 min.
- ARASSE, Daniel. *Le détail - pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Flammarion, 1996.
- BAMBAMBÃ. Curta metragem. Direção Andréa França. Rio Cinético. Brasil. 2023. PB. 12 min.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem - para uma ciência da imagem*- KKYM + EAUM, Lisboa, 2014.
- BELTING, Hans. *Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia*. **Revista Ghrebh**. América do Norte, 1, ago. 2011. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf. Acesso em: 1 nov. 2022.
- CABRA Marcado para morrer. Direção Eduardo Coutinho. *Brasil*. 1984. 1h59 min.
- CHEVRIER, Jean-François. Documentaire, document, témoignage em: *Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 - Communications*, n° 79 (Jean-François Chevrier e Philippe Roussin), Paris, Le Seuil, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis; LINDEPERG, Sylvie. *Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg*. Catálogo do forumdoc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG, 2010.
- COSTA, Selda Vale. *Cinema no Amazonas*. Estudos Avançados, v. 19 n. 53, 2005.
- COSTA, Selda Vale; LOBO, Narciso. *No rastro de Silvino Santos*. Manaus, Governo do Estado, 1987.
- DELÍRIO Belga. Curta metragem. Direção Andréa França. *Rio Cinético*. Brasil. 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Ed 34, 2020.
- ESTIVA. Curta metragem. Direção Andréa França. *Rio Cinético*. Brasil. 2021.
- FLORÕES de uma Raça. *Direção de Alberto Botelho*. Brasil. 1928.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004.
- FRANÇA, Andréa, ANDUEZA, Nicholas. *Presente que irrompe – fotogenia e montagem*. *Revista ECO-Pós*, v. 20 n. 2, 2017.

FRANÇA, Andréa, MACHADO, Patrícia. *Rocha que voa: o cinema, a memória e o teatro de operações da montagem*. *Revista Doc-online*, n. 8, 2010.

FOSSATI, Giovana. *From grain to pixel - The archival life of film in transition*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009.

HEFFNER, Hernani. Entrevista realizada por Andréa França e Patricia Machado, em 13 de dezembro de 2021, nas dependências do Museu de Arte Moderna – RJ (com a participação de José Quental).

KAHANÉ, Roberto. Curta metragem em questão. In: *Revista Filme e Cultura*. 1970.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário contemporâneo. *Revista Galáxia*, n. 21, junho 2011.

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma- técnica, cinema, etnografia*, arquivo. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MARTINS, Luciana. *Photography and documentary film in the making of modern Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

MORETTIN, Eduardo. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, Samuel; SCHWARZMAN, Sheila. *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

NADA como o passar das horas. Direção de Albero Cavalcanti. 1926.

NÚÑEZ, Fabián. Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970. *Significação - Revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 45, n. 50, jul.-dez. 2018.

PASSEIO Público. *Documentário*. Direção: Andrea França e Nicholas Andueza. Brasil. 2016. Cor, Digital, 14min.

RESSACA. Curta metragem. Rio Cinético. Brasil. 2021.

RIO Memórias. *Rio Cinético*. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/galeria/rio-cinetico/>

SANTA Maria da Vila Amazônia. Silvino Santos. Longa-metragem. (1957).

SANTOS, Maria Isabela Mendonça. A prática estereoscópica de Guilherme Santos e o Rio de Janeiro em perspectiva tridimensional na primeira metade do século XX. In: MAUAD, Ana Maria (org.). *Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas*. Niterói: UFF/Faperj, 2016.

SGANZERLA, Sinai. *O desmote do monte*. 2018. 85 min. Rio de Janeiro.

SILVA, Luiz Pereira da Silva e REZENDE, Dolores Eugenia. *Memórias subterrâneas na fotografia de Augusto Malta: imagens, disputas e identidades no Brasil da Modernidade*. Mosaico, v. 8, n.13, 2017.

STOCO, Sávio Luis. No paiz das Amazonas (Silvino Santos) – percurso de um marco do filme natural brasileiro até o mercado doméstico. In: *Vivomatografias. Revista de estudos sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, dez. 2017.

STOCO, Sávio Luis. *O cinema de Silvino Santos (1918 – 1922) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

TERRA Encantada. *Documentário*. Santos, Silvino. Co-produzido por Agesilaude Araújo. Brasil. 1923.

VERMELHO Guanabara. Curta metragem. Direção Andréa França. *Rio Cinético*. Brasil. 2021. 1h30.

VIANY, Alex. *Disponibilização do Acervo Documental*. Disponível em: <https://www.alexviany.com.br/>.

Andréa França – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
Professora associada do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da Graduação em Estudos de Mídia da PUC-Rio. Doutora pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Líder do Grupo de Pesquisa – Imagens em Disputa (Imadis). Curadora e diretora dos curtas da Galeria Rio Cinético – Museu Virtual Rio Memórias. Autora de livros e ensaios sobre cinema e documentário.

E-mail: afranca3@gmail.com

Patrícia Machado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio
Professora Assistente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da graduação em Estudos de Mídia da PUC-Rio. Jovem Cientista do Nosso Estado-FAPERJ (2003) e coordenadora do projeto *Práticas do contra-arquivo: mapeamento e análise de imagens não-oficiais da ditadura militar no Brasil (1964 – 1985)*.

E-mail: patricia-machado@puc-rio.br