

Em busca de um conceito de restauração audiovisual¹

Débora Lúcia Vieira BUTRUCE²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O campo da preservação audiovisual no Brasil vem passando, nos últimos anos, por um processo de amadurecimento que pode ser observado, entre outros fatores, pelo aumento dos estudos sobre a área. No entanto, dentre as práticas que compõem a atividade, a restauração audiovisual ainda é tema pouco explorado. Neste trabalho, pretendemos debater o conceito de restauração audiovisual a partir das definições existentes na tentativa de conferir-lhe maior precisão, visto que o primeiro entrave para seu estudo é o impasse conceitual acerca da área.

Palavras-chave: audiovisual; preservação; restauração; materiais cinematográficos.

Texto do Trabalho³

O campo da preservação audiovisual⁴ no Brasil vem passando, nos últimos anos, por um processo de amadurecimento e transformação⁵ que pode ser observado, entre outros fatores, pelo significativo aumento dos estudos sobre a área⁶. No entanto, apesar de ser um importante aspecto do conjunto de práticas que constituem a atividade de preservação, a restauração audiovisual⁷ ainda é tema pouco explorado no Brasil. A bibliografia estrangeira

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, email: deborabutruce@usp.br.

³ Este trabalho está inserido em um projeto de pesquisa mais amplo sobre a área de restauração audiovisual, em âmbito de doutorado, iniciado no primeiro semestre de 2016.

⁴ Preservação audiovisual será entendida aqui conforme a definição de Carlos Roberto de Souza: “(...) conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. (...) A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação das condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades” (SOUZA, 2009, p. 6).

⁵ Podemos incluir a criação da disciplina “Preservação, Restauração e Política de Acervos Audiovisuais”, no curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2000, por Hernani Heffner, como um dos momentos que auxiliaram no processo de consolidação da área de preservação audiovisual no Brasil. Fui integrante da primeira turma, fator decisivo para meu ingresso na área desde então.

⁶ Uma listagem abrangente, porém, desatualizada, pode ser encontrada na dissertação de mestrado de Silvia Ramos Gomes da Costa, “Ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual”. (2013, pp. 120-121).

⁷ Audiovisual é entendido aqui como o conjunto de todas as tecnologias, formas de comunicação e produtos constituídos de sons e imagens com impressão de movimento. Apesar deste projeto estar circunscrito ao universo da restauração de

sobre o assunto também é escassa, são poucos os autores que se dedicam à área. No entanto, algumas tentativas no sentido de definir o campo da restauração audiovisual vêm sendo realizadas, em especial por pesquisadores europeus. A primeira dificuldade que se coloca é o impasse conceitual acerca da área, visto que as definições que circundam o campo ainda carecem de consenso. Para Paolo Cherchi Usai, em *Silent cinema: an introduction* (2000), por exemplo, a restauração audiovisual é

o conjunto de procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais destinados a compensar a perda ou degradação do artefato⁸ imagem em movimento, e, desta forma, trazê-lo de volta ao estado mais próximo possível de sua condição original. (CHERCHI USAI, 2000, p.66) [tradução nossa]

A restauração já acarretaria, pela definição de Cherchi Usai, alterações no estado em que se encontra o objeto visando o restabelecimento de seu estado original. O autor considera que a remoção de alterações ou manipulações detectadas no artefato durante o processo de reprodução, a inclusão de elementos faltantes (a partir de práticas de reconstrução), visando recuperar e reverter os efeitos do tempo e o desgaste óptico e cromático dos suportes de imagens em movimento são etapas integrantes do trabalho de restauração. Tomadas individualmente, nenhuma delas é suficiente para cumprir os requisitos de uma restauração audiovisual. (CHERCHI USAI, 2000).

Já Paul Read e Mark-Paul Meyer, em *Restoration of motion picture film* (2000), livro voltado, sobretudo, para os aspectos técnicos e práticos da restauração audiovisual, afirmam:

restauração de filmes consiste, essencialmente, em duplicação. (...) A duplicação é, por conseguinte, a única forma de salvaguardar as imagens em movimento, mas técnicas de duplicação fotoquímicas possuem limitações intrínsecas e, portanto, cada duplicação é uma alteração em comparação aos materiais de origem. (READ e MEYER, 2000, p. 1) [tradução nossa]

Os autores deixam ainda mais clara a característica interventora da restauração, explicitando que a natureza do próprio processo de reprodução já acarreta inevitáveis alterações e que, por conta disso, determinados princípios devem ser sempre observados.

Quando falamos [...] sobre restauração nos referimos a todo o espectro de duplicação em película, seja a mais simples, com um mínimo de intervenções, até as mais complexas, com um máximo de manipulações.

filmes, acreditamos que o termo audiovisual é mais abrangente e, portanto, mais adequado atualmente, pois inclui campos distintos da produção e realização de imagens em movimento.

⁸ Artefato: forma individual de cultura material ou produto deliberado da mão de obra humana (Dicionário Houaiss).

Uma vez que todo procedimento de duplicação apresenta alguns momentos de decisão que podem influenciar a qualidade do produto final, é importante que certos princípios sejam respeitados. Por exemplo, a restauração implica que não é suficiente apenas transferir a informação do filme para outro suporte, o que pode corresponder a uma transferência para vídeo, mas manter o formato original do filme tanto quanto possível, em particular os filmes de 16mm e 35 mm. (READ e MEYER, 2000, p. 01) [tradução nossa]

Desta forma, o retorno do material à sua condição original, mesmo que de forma parcial, não seria possível. Ainda que as definições de Read e Meyer se restrinjam aos procedimentos fotoquímicos da restauração audiovisual, o conceito pode se estender ao universo digital, pois mesmo que a reprodução de um artefato digital não implique em perdas inerentes de qualidade, a natureza da formação da imagem (e da gravação dos sons) é diferente do padrão analógico e, portanto, a reformatação dos materiais é imprescindível. Ou seja, alterações são inevitáveis.

A definição de Julia Wallmüller, expressa em seu artigo *Criteria for the use of digital technology in moving image restoration* (2007), também reforça o caráter interventor da restauração audiovisual:

Para imagens em movimento, restauração pode ser entendida como uma intervenção na parte visual ou física de um filme. Restauração pode reduzir ou remover danos e erros, e ao mesmo tempo preservar defeitos⁹ inerentes ao trabalho no momento da produção como parte de suas características individuais. (WALLMÜLLER, 2007, p. 79) [tradução nossa]

A autora evidencia as diferentes possibilidades de intervenção em uma obra audiovisual e destaca a importância de se respeitar todas as características originais do material, mesmo em relação ao que possa ser considerado “defeito” de produção. Este aspecto de sua definição é bastante relevante, pois chama atenção para os limites de um trabalho de restauração audiovisual, antecipando questões acerca das complexas decisões que um profissional da área pode vir a ser obrigado a tomar.

É importante ressaltar que as práticas da restauração audiovisual começaram a ser sistematizadas a partir dos anos 1980. Três festivais surgidos nessa década foram

⁹ Segundo Wallmüller, dano (*damage*) “se refere à condição físico-química de uma imagem em movimento. Sua origem remonta à história do trabalho. Dano inclui vestígios do tempo, degradação, além do uso ou mau uso do material, como riscos, rasgos, impressões digitais, manchas, encolhimento e perda de cor.” Erro (*error*) “se refere à modificação da imagem em movimento que não pertença a seu conteúdo original, e sim ao tratamento para o qual o trabalho foi submetido”. Por último, defeito (*defect*) “pode ser um dano ou um erro ocasionando um efeito visual (e/ou acústico) na imagem em movimento, que pode ser oriundo da produção original e, portanto, parte de suas características originais. (...) Por serem derivados da produção original, os defeitos devem ser encarados como parte integral do trabalho original.” (WALLMÜLLER, 2007, p. 79) [tradução nossa]

importantes para chamar atenção sobre a iminente perda dos filmes e, ao mesmo tempo, para iniciar o processo de consolidação da área. São eles: Le Giornate del Cinema Muto, mais conhecido como Festival de Pordenone, por ser realizado nesta cidade italiana, criado em 1982; o *Il Cinema Ritrovato*, surgido em 1986 e organizado pela Cinemateca de Bolonha; e o *Cinémemoire*, organizado pela Cinemateca Francesa e cuja primeira edição aconteceu somente em 1991¹⁰.

As chamadas “restaurações editoriais”, prática corrente nos arquivos de filmes antes da década de 1980, eram constituídas por procedimentos que visavam a recuperação da ordenação original de um filme que porventura tivesse sido adulterado por motivos diversos (cortes de censura ou de produtores, versões para televisão, motivação do diretor, entre outros), priorizando o aspecto “narrativo” das obras. Uma vez que não intervém diretamente nos constituintes imagéticos e sonoros de um filme, a restauração editorial também costuma ser classificada por alguns autores como sendo “recuperação” ou “reconstrução” (*reconstruction*) (BUARQUE, 2011). A compreensão da restauração audiovisual como processo de restituição da integridade visual e sonora de um filme começou a se disseminar, de fato, somente a partir dos anos 1980, sendo que os festivais anteriormente citados contribuíram de maneira decisiva para esse entendimento.

Apesar disso, foi somente a partir dos anos 2000 que um conjunto de publicações mais aprofundadas sobre os aspectos concernentes à restauração audiovisual começou a ser lançado. Entre esses trabalhos, além dos de Paolo Cherchi Usai (2000 e 2002), Paul Read e Mark-Paul Meyer (2000) e Julia Wallmüller (2007), já citados, podemos destacar a tese de Arianna Turci, *Digital restoration within european film archives* (2004), além de seu artigo *The use of digital restoration within european film archives: a case study* (2006), artigos de Andreas Busche, como *Just another form of ideology? Ethical and methodological principles in film restoration* (2006) e o livro de Giovanna Fossati, *From grain to pixel* (2010).

A maioria das definições sobre restauração audiovisual inclui a ideia de retorno à condição original do filme. A ideia subjacente é que existiria um estado de origem ao qual seria possível retornar (ou ao menos se aproximar) através da restauração. O conceito de “original” é bastante controverso no universo audiovisual. Segundo Cherchi Usai (2000), “a versão ‘original’ de um filme é um objeto múltiplo, fragmentado em um número de

¹⁰ O festival Cinémemoire não existe mais, mas não conseguimos localizar informações sobre seu período de existência e sua data de término até o momento. Desde 2012, a Cinemateca Francesa organiza o festival *Toute la mémoire du monde*, também dedicado ao universo da restauração audiovisual.

diferentes entidades equivalente ao número de materiais sobreviventes” (CHERCHI USAI, 2000, p. 84, tradução nossa). O autor considera que os artefatos fílmicos (negativo de imagem, negativo de som, máster, internegativo, cópia etc.) são objetos que possuem uma “evidência histórica”, uma vez que cada um deles possuiria características muito particulares que são determinantes nos resultados de um trabalho de restauração (CHERCHI USAI, 2000)¹¹. Logo, cada objeto seria merecedor de um tratamento peculiar, podendo, por exemplo, tanto os negativos ou uma cópia de difusão ser considerados as matrizes de uma restauração, já que ambos detêm características originais intrínsecas à sua própria materialidade.

Andreas Busche (2006) concorda com Cherchi Usai. Deve ser reconhecido, por parte dos profissionais de arquivo de filmes e restauradores, este valor de “evidência histórica” dos artefatos fílmicos, uma vez que estes “apresentam características comuns às obras de arte tradicionais no sentido de que cada um deles possui qualidades estéticas únicas que não podem ser reproduzidas (sem perda)” (BUSCHE, 2006, pp.12-13, tradução nossa). Desta forma, é necessário questionar o conceito tradicional de “original” e procurar uma definição mais adequada aplicada ao contexto das artes que se caracterizam por sua reprodutibilidade, como a audiovisual. O conceito de “original” tem uma grande implicação na prática da restauração, pois orienta as intenções pretendidas pelos profissionais de restauração em um processo de trabalho.

Ambos os autores baseiam suas definições no universo analógico. No entanto, um filme e, por conseguinte, seu processo de restauração, estão intrinsecamente ligados à tecnologia e ao desenvolvimento tecnológico. Ou seja, o restauro sempre carrega as características do período em que foi realizado.

O progressivo aumento da quantidade de filmes restaurados a partir dos anos 1980, muito por conta da importante vitrine que os festivais mencionados acima possibilitaram, e a introdução das tecnologias digitais na restauração audiovisual provocaram transformações substanciais e ofereceram possibilidades de intervenção tecnicamente inviáveis até cerca de uma década atrás, levantando questões de natureza ética que vêm fomentando intensos debates. É importante ressaltar que a Federação Internacional de Arquivo de Filmes (FIAF), fundada em 1938 e que reúne as mais importantes instituições de guarda de imagens em

¹¹ Cherchi Usai procura entender os artefatos fílmicos que compõem as imagens em movimento utilizando a mesma referência da restauração nas artes plásticas, onde cada objeto é considerado como o original, conforme veremos mais adiante através das formulações teóricas de Cesare Brandi (2005).

movimento, só lançou seu Código de Ética em 1998¹². A publicação não estabelece normas ou recomendações voltadas especificamente para a restauração de filmes, mas sim uma conduta ética global para os arquivos de imagens em movimento.

Ainda que os parâmetros éticos sejam fundamentais para definir os limites dentro dos quais o trabalho de restauração audiovisual deva ser realizado, a “conduta ética”, muitas vezes invocada como o eixo primordial na prática dos arquivos de filme, talvez não seja necessariamente o que os profissionais de restauração precisem neste momento. O Código de Ética da FIAF constitui-se como um documento válido de diretrizes gerais para o campo, como dito¹³. No entanto, dependendo do quadro teórico específico priorizado quando da realização de um projeto de restauração, um diverso conjunto de posições éticas pode ser invocado, conforme pretendemos discutir nessa pesquisa.

A partir desta perspectiva, um dos exemplos mais emblemáticos é a discussão em torno da definição de “original”, que pode ser entendido de diversas maneiras, conforme colocado anteriormente. Exemplificando mais detalhadamente, o “original” pode ser desde o filme como o cineasta queria, o filme como efetivamente foi realizado, ou o filme como ele foi recuperado pelo arquivo em um dado momento, carregando as marcas da deterioração do material. Também no discurso em torno do “original”, a tensão entre os artefatos materiais e os artefatos conceituais¹⁴ torna-se central. O “original” pode realmente ser um dos possíveis artefatos materiais (por exemplo, o negativo de câmera original ou o único fragmento existente recuperado pelo arquivo) ou um dos possíveis artefatos conceituais (por exemplo, o corte do diretor/produtor ou do filme, conforme exibido para o público) (FOSSATI, 2010). Neste sentido, é importante entender toda a complexidade de conceitos acerca do que seria o “original” no universo audiovisual e, especialmente, a questão da “autenticidade” que tais formulações acarretam para um trabalho de restauro.

Os conceitos sobre restauração de Cesare Brandi, em seu livro *A Teoria da restauração*, publicado inicialmente em 1963, servirão para construir a base teórico-metodológica da pesquisa sobre restauração audiovisual. Embora localizadas no campo das artes plásticas, as formulações de Brandi reuniram, ao mesmo tempo, questões filosóficas,

¹² No preâmbulo do texto já encontramos novamente a ideia de “original”: “Arquivos de filmes e arquivistas de filmes são os guardiães do patrimônio mundial de imagens em movimento. É sua responsabilidade proteger esse patrimônio e transmiti-lo à posteridade nas melhores condições possíveis e na forma a mais fiel possível da obra original.” Disponível em http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/Codigo_Etica_FIAF.pdf. Acesso em 05/10/2015.

¹³ O único trecho que se refere diretamente à restauração é o seguinte: “Ao restaurar materiais, os arquivos se empenharão em completar o incompleto e em eliminar a ação do tempo, do uso e do mau uso. Não modificarão nem distorcerão a natureza dos materiais originais, ou a intenção de seus criadores.” A citação é da mesma fonte anterior.

¹⁴ Para Giovanna Fossati (2010), os artefatos conceituais são entendidos como as diferentes versões de um filme.

éticas e práticas da restauração, dando passos primordiais para a consolidação da área como campo disciplinar e buscando associá-la ao pensamento crítico e às ciências, em contraponto ao empirismo que prevalecera até então.

Em meados do século 20, por proposições de variados autores, passa-se a encarar o restauro como ato histórico-crítico, o qual deve respeitar as várias fases por que passou a obra e preserva as marcas da própria translação da obra no tempo. Ademais, assume-se que qualquer ação sobre a obra intervém inexoravelmente em sua realidade figurativa, e a restauração assume para si a tarefa de prefigurar e controlar, justificar e fundamentar essas alterações, respeitando seus aspectos documentais, materiais e formais. (KÜHL, 2007, p. 199).

Os conceitos de Brandi – como tratamento da lacuna, reversibilidade das intervenções e historicidade do objeto – foram, desde sua publicação, incorporados pelos profissionais da área, passando a ser adotados em grande escala e impactando profundamente a teoria da conservação moderna. Seus conceitos também impactaram a área de restauração audiovisual, sendo que os debates iniciados a partir da década de 1980, ocorridos, sobretudo, nos congressos da FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes) em 1986 e 1987, também tiveram como base a teoria desenvolvida por Brandi.

Para o autor, a “restauração é qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana” (BRANDI, 2005, p. 25). Mas ele defende que é no ato do reconhecimento da obra de arte como tal que as “premissas e condições” da relação da restauração com ela são reveladas. A partir desse reconhecimento, o restaurador encontrará a “dúplice instância estética e histórica” que deverá ser pesada e avaliada durante todo o processo de restauro. Essa dupla instância da obra de arte é um dos pontos centrais de sua teoria. A “instância estética” considera as características da “artisticidade”¹⁵ da obra enquanto obra de arte. A “instância histórica” traz a contextualização da obra quanto ao tempo e lugar em que foi realizada e o presente do processo de restauração. Em vistas a prolongar essa obra para o futuro, Brandi afirma: “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua atuação prática.” (BRANDI, 2005, p. 30).

Segundo o autor – talvez seja esta a chave do conceito de restauração de Brandi – a restauração dos objetos de arte não deve satisfazer à mera função de recuperação da integralidade de um objeto, uma vez que está intervindo não em um objeto industrial *stricto*

¹⁵ “Artisticidade” é um neologismo criado por Brandi.

sensu, mas em um objeto reconhecidamente artístico, e cuja intervenção deve se balizar fundamentalmente por essa condição.

Embora a área audiovisual tenha chegado bem mais tarde a esta discussão, a lacuna teórica sobre a restauração audiovisual vem, paulatinamente, sendo preenchida, sobretudo a partir da primeira década dos anos 2000. Neste sentido, utilizaremos as premissas teóricas do campo da preservação e restauração audiovisual. As reflexões de Paolo Cherchi Usai, principalmente as expressas em seu artigo *Film as an art object* (2002), serão cotejadas com os conceitos de Brandi. Embora Cherchi Usai não trabalhe diretamente com o campo da restauração, existem interseções com o tema por conta de sua inserção na área de preservação audiovisual e seus estudos sobre cinema silencioso. O livro de 2010 de Giovanna Fossati, *From grain to pixel*, é voltado para os arquivos de filme e contém formulações importantes sobre preservação e restauração audiovisuais, áreas que, segundo a autora, se transformaram substancialmente com o advento da tecnologia digital. A primeira parte de seu estudo, cujas premissas teóricas e práticas serão abordadas por este projeto, se direciona para a configuração histórica atual, de transição tecnológica, e analisa quais as questões que esta transformação acarreta. A segunda parte é dedicada aos estudos de caso de restauro audiovisual.

Especificamente sobre restauração audiovisual utilizaremos as discussões mais recentes desenvolvidas por Andreas Busche, Arianna Turci e Julia Wallmüller, além das definições de Eillen Bowser e Raymond Borde. A publicação de Paul Read e Mark-Paul Meyer, *Restoration of motion picture film* (2000), servirá de base para o desenvolvimento sobre questões técnicas da área.

Apesar do aumento do número de estudos sobre preservação audiovisual no Brasil, conforme citado acima, e da quantidade de filmes restaurados no país a partir dos anos 2000, a área de restauração audiovisual ainda é temática pouco investigada. A pouca atenção dada ao estudo da restauração audiovisual no Brasil em termos teóricos parece ter seus efeitos práticos: é notória a falta de rigor com que o conceito de “versão restaurada” vem sendo apropriado pelo mercado exibidor de cinema nos últimos anos, principalmente após a consolidação do sistema de projeção digital¹⁶.

¹⁶ Um dos exemplos é o programa “Clássicos Cinemark: seu filme em alta definição”. Entre os títulos consta o anúncio da “cópia restaurada” de Carlota Joaquina, (Carla Camurati, 1995). Disponível em <http://www.cinemark.com.br/classicos-cinemark>. Acesso em 11/06/2016.

Estamos a caminho de uma época de convergência digital, envolvendo a produção, a exibição e a preservação audiovisuais, e a experiência de fruição das obras em seus formatos de origem, pelo menos na forma consagrada durante o século XX, o padrão fotoquímico, pode vir a se transformar em uma experiência museológica. Neste sentido, as práticas de restauração (e de preservação audiovisual) têm grande responsabilidade, pois agem diretamente sobre o artefato material do filme, (re)definindo a forma como ele estará disponível para pesquisadores, espectadores e, inclusive, arquivistas audiovisuais no futuro. Isto vale tanto para o formato analógico, bem como para a tecnologia digital.

Neste momento de transição tecnológica, juntamente com a mudança das práticas, diferentes perspectivas, expectativas e exigências estão em jogo. Estudiosos estão reavaliando o objeto de seu estudo, e arquivistas audiovisuais estão repensando os objetivos do seu trabalho. Ambos estão questionando a natureza do filme e é neste período de transição que o diálogo com a academia pode ser particularmente valioso tanto para a teoria quanto para a prática. Neste caso, uma análise aprofundada sobre a área de restauração audiovisual, tanto em termos conceituais quanto em sua dimensão histórica e estética pode, portanto, contribuir de maneira decisiva para esse debate.

REFERÊNCIAS

BORDE, Raymond. "Film restoration: ethical problems." *Archives I* (1986), pp. 90-98.

BOWSER, Eileen. "Some principles of film restoration". *Griffithiana*, n° 38/39, Ottobre 1990, p. 32.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

BUARQUE, Marco Dreer. *Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes: o caso de Terra em transe*. Dissertação (Mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2011.

BUSCHE, Andreas. *Just another form of ideology? Ethical and methodological principles in film restoration*. *The Moving Image*, Volume 6, Number 2, Fall 2006, pp. 1-29. University of Minnesota Press.

CHERCHI USAI, Paolo. *Film as an art object*. Danish Film Institute, 2002.

_____. *Silent Cinema: an introduction*. London: British Film Institute, 2000.

COSTA, Silvia Ramos Gomes da. *Ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Rio de Janeiro, 2013.

DOSSIÊ PRESERVAÇÃO, RESTAURAÇÃO E DIFUSÃO. *Contracampo* – revista de cinema, n. 34, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/artigos>>. Acesso em: 09 jun. 2016.

EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.

FOSSATI, Giovanna. *From grain to pixel: the archival life of film in transition*. Amsterdam University Press, 2010.

JAMIESON, Krista. *Ethics & film restoration theor(ies): a comparative study of the concept of “original” in restorations of le voyage dans la lune*. Master’s Thesis. Department of Media Studies, Universiteit van Amsterdam, 2013.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Cesare Brandi e a teoria da restauração. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, [S.l.], n. 21, p. 197-211, June 2007. ISSN 2317-2762. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43516>>. Acesso em: 01 jul. 2016.

READ, Paul; MEYER, Mark-Paul. *Restoration of motion picture film*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2000.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

TURCI, Arianna. *Digital restoration within european film archives* (tese). University of Amsterdam, 2004.

_____. *The use of digital restoration within european film archives: a case study*. The Moving Image, Volume 6, Number 1, Spring 2006, pp. 111-124. University of Minnesota Press.

WALLMÜLLER, Julia. *Criteria for the use of digital technology in moving image restoration*. The Moving Image, Volume 7, Number 1, Spring 2007, pp. 78-91. University of Minnesota Press.