

O formato de captação analógico em filmes históricos contemporâneos: um estudo das obras lançadas entre 2013 e 2019

Thalita Fernandes de Sales

Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, João Pessoa, PB, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1638-4486>

Marcel Vieira Barreto Silva

Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, João Pessoa, PB, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6156-3059>

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o papel do formato analógico em filmes do gênero histórico produzidos nos últimos anos. Para isso, tomamos como *corpus* os 700 filmes com maior destaque de bilheteria anual entre 2013 e 2019, identificando o formato de captação e o gênero dos mesmos. Utilizando uma metodologia exploratória-descritiva a partir das informações disponibilizadas nos sites *Box Office Mojo* e *Internet Movie Database*, os dados coletados na pesquisa verificaram que enquanto houve uma acelerada adesão ao formato de captação digital em filmes de gênero não-histórico ao longo do período analisado, a quantidade de filmes históricos gravados em película permaneceu sem grande variação. Sugerimos que a escolha pelo formato analógico nos filmes históricos se dá não só por preferências estéticas, mas também pelo efeito de passado que o dispositivo carrega.

Palavras-chave

Cinema analógico; Filme histórico; Materialidade da Comunicação

1 Introdução

A virada para o século XXI concretizou o projeto de digitalização do cinema iniciado nos anos 1990. Apesar disso, ainda existem diretores que optam por trabalhar com o formato analógico de captação. Observando uma série de lançamentos captados em película nos

últimos anos, percebemos que não são poucos os títulos que pertencem ao gênero histórico, como *Trama Fantasma*, de 2017, dirigido por Paul Thomas Anderson; *Dunkirk*, de 2017, dirigido por Christopher Nolan; *O Estranho que Nós Amamos*, de 2017, dirigido por Sofia Coppola; *O Primeiro Homem*, de 2018, dirigido por Damien Chazelle; *Infiltrado na Klan*, de 2018, dirigido por Spike Lee; *Era uma vez... Em Hollywood*, de 2019, dirigido por Quentin Tarantino; *A Favorita*, de 2019, dirigido por Yorgos Lanthimos; *O Irlandês*, de 2019, dirigido por Martin Scorsese; *Adoráveis Mulheres*, de 2019, dirigido por Greta Gerwig e *Emma*, de 2020, dirigido por Autumn de Wilde.

Não se trata de novidade, no entanto, que o cinema tenha os temas históricos como objeto de fascínio. Segundo Rosenstone (2006, p. 11, tradução nossa)¹, “[...] muito antes de o cinema chegar ao seu vigésimo aniversário, nos primeiros anos do século XX, o histórico era recorrente nas telas”. Ao refletir sobre o passado, o cinema se torna não só uma ferramenta capaz de trazer ao espectador diferentes perspectivas sobre o mesmo acontecimento, como também vira peça fundamental para a construção de uma memória coletiva. Indo mais além, temos o que Landsberg (2004) chama de “memória protética”, fenômeno que ocorre quando um indivíduo é submetido à enxurrada de informações proporcionada pela cultura da massa, seja ela no cinema, na televisão ou na Internet, e cria memórias de algo que não viveu.

Quando o marketing e a comoditização da memória se apropriam dessas questões para estimular o consumo, nos deparamos com o que Grainge (2000) chama de “modos nostálgicos”, ou seja, a hiper-realização de outras épocas através de uma visão estereotipada das mesmas, com a finalidade de satisfazer a “necessidade” da sociedade em usufruir de coisas que remetam ao passado. Grainge (2000) enquadra nesta categoria, por exemplo, “filmes nostálgicos”, como *Loucuras de verão*, de 1973, dirigido por George Lucas; *Boogie nights*, de 1997, dirigido por Paul Thomas Anderson e *Forrest Gump*, de 1994, dirigido por Robert Zemeckis. O que os filmes históricos contemporâneos captados em película se diferem das obras citadas por Grainge (2000), é que além destes reconstruírem épocas anteriores ao tempo presente, também optam por utilizar uma mídia de captação considerada “obsoleta” para seu tempo. Desse modo, esses filmes não vão apenas reconstruir eventos passados a partir dos objetos de cena, cenários, figurinos e trilha sonora, mas vão mais além, no sentido de que a própria câmera enquanto aparato técnico, em um contexto de digitalização que a tornou um objeto “velho”, participa da construção fílmica do passado.

¹ No original: “[...] long before cinema reached its twentieth birthday in the mid-teens of the twentieth century, the ‘historical’ was a regular part of screen fare”.

Além dessas obras se entrelaçarem na forma como as audiências compreendem e se recordam de épocas passadas, podemos observar também sua influência na estética das imagens produzidas pela sociedade, como por exemplo, a popularização dos filtros que simulam a aparência de câmeras analógicas nas fotos e vídeos compartilhados na ferramenta *Stories* do aplicativo *Instagram*. Nesse sentido, Heijden (2015) aponta que a tensão entre as mídias analógicas e digitais estimulam o que o autor chama de “*technostalgia*”, ou seja, “[...] a reminiscência de tecnologias midiáticas do passado em práticas de memória contemporâneas” (HEIJDEN, 2015, p. 104, tradução nossa)².

Apesar das análises de pesquisadores como Bartholeyns (2014), Sapio (2014) e Caoduro (2014) acerca do comportamento e da manipulação de imagens digitais nas redes sociais e das observações sobre a prática analógica pós-digitalização do cinema apontadas por Schrey (2014), Knowles (2016), Baschiera e Caoduro (2015), ainda não há estudos que investiguem de forma direta se os filmes históricos contemporâneos captados em formato analógico podem influenciar nas expressões “tecnostálgicas” manifestadas pela sociedade. Este artigo, que busca contribuir para esse debate, faz parte de um projeto de pesquisa mais extenso, cujo objetivo é investigar as estratégias de referencialidade ao passado utilizadas por filmes históricos contemporâneos e parte da seguinte pergunta: qual o papel da captação analógica nas obras de gênero histórico produzidas em meio à transição para o cinema digital?

A partir de um panorama a respeito do uso do formato de captação analógico em filmes realizados nos últimos sete anos, delineado com base nas informações disponibilizadas nos sites *Box Office Mojo* e *Internet Movie Database* (IMDb), foi observado que dentre as 700 obras com maior destaque de bilheteria anual entre 2013 e 2019, os filmes que menos aderiram à transição para a captação digital pertencem ao gênero histórico. A escolha por continuar utilizando um formato “ultrapassado” no contexto da digitalização do cinema sugere que a câmera analógica não é apenas um instrumento de filmagem, mas um elemento que, por carregar o tempo passado na sua própria materialidade, contribui para a atmosfera histórica dos filmes deste gênero.

² No original: “[...] *the reminiscence of past media technologies in contemporary memory practices*”.

2 O filme histórico e as materialidades da comunicação

De forma a obter os resultados deste artigo, trabalhamos com uma metodologia quantitativa exploratória-descritiva (GIL, 2002), a partir da coleta de dados de filmes lançados entre 2013 e 2019. A escolha do *corpus* se limitou aos 100 filmes com maior destaque de bilheteria de cada ano observado, totalizando uma análise de 700 obras. Para isso, utilizamos as informações disponíveis nos sites *Box Office Mojo*, plataforma que publiciza as receitas de bilheteria de produções cinematográficas mundiais, e do IMDb, a maior base de dados online da indústria do entretenimento. A pesquisa observou: ano de distribuição, gênero, formato de captação, diretor, diretor de fotografia e, no caso das produções com formato analógico, a câmera e a bitola utilizadas em cada um dos filmes.

Após a coleta dos dados, comparamos o percentual do número de filmes captados em película e de filmes com captação digital em cada ano, e dentro da categoria dos filmes captados em película, realizamos também a comparação entre o número de produções que pertencem ao gênero histórico e o número de produções que não pertencem a este gênero.

Para esta pesquisa, a partir da definição de Pierre Sorlin (1980³ *apud* NAPOLITANO, 2007, p. 67), consideramos pertencentes ao gênero histórico, as obras que foram produzidas e distribuídas na atualidade, mas que abordam narrativamente eventos e personagens do passado, a partir da reprodução do “saber histórico de base”. Para tanto, incluímos nesta categoria não só filmes biográficos, como também filmes com características fantásticas e mitológicas (desde que ambientadas no contexto histórico), pois consideramos que independente do grau de fidelidade aos fatos representados, essas obras podem remeter ao passado não somente através dos acontecimentos que narram, mas também a partir das vestimentas, da cultura, das ferramentas, das construções e do linguajar típicos da época retratada.

Não é uma preocupação deste artigo julgar a capacidade do cinema em se aproximar de forma precisa acerca do passado ou em substituir a História tradicional escrita, uma vez que este tema já foi, e ainda é, extensamente debatido por historiadores e acadêmicos do cinema (CAPELATO *et al.*, 2007; ROSENSTONE; PARVULESCU, 2013; STODDARD; MARCUS, 2010; KANSTEINER, 2018). A esse respeito, Rosenstone (2006), historiador e consultor histórico no cinema, é um dos defensores da ideia de que tanto a História escrita quanto o

³ SORLIN, P. *The film in history: restaging the past*. New York: Barnes and Noble, 1980. *Apud* Napolitano (2007).

filme histórico são moldados a partir de convenções e interpretações, portanto, em nenhum dos casos há a possibilidade de se narrar os fatos exatamente como eles se deram.

Assim como a História escrita é narrada com palavras, o filme descreve o passado com imagens, sons, diálogos e montagem. São essas características específicas do cinema que possibilitam dar cor, corpo, voz e movimento para espaços e personagens históricas e que podem, portanto, compor o repertório imagético de seus espectadores. Em alguns casos, os indivíduos são influenciados a relacionar a voz ou o rosto de algum ator a uma personalidade histórica cujos registros precisos da sua aparência e tom de voz sejam inexistentes. Se os elementos que compõem o conteúdo da imagem cinematográfica, sejam eles o elenco, os figurinos, a direção de arte e o som, atuam nas nossas memórias acerca do passado, também devemos considerar qual papel a materialidade do cinema, ou seja, a câmera, o movimento, as lentes e bitolas escolhidas, desempenham nessa questão.

Nesse sentido, entendemos as materialidades da comunicação a partir da proposta de Gumbrecht (2010) da instituição de um campo do saber que ultrapasse o paradigma hermenêutico e, portanto, que se preocupe menos em interpretar e dar significado para as coisas do mundo do que em compreender como esses sentidos se estabelecem. “Materialidades da comunicação [...] são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido”. (GUMBRECHT, 2010, p. 28). A partir desta ótica, podemos olhar para um filme não somente a partir do conteúdo das suas imagens e sons, mas também para a atuação do próprio dispositivo na nossa percepção da obra. Isso nos remete a ideia de Baudry (1983) de que o aparelho cinematográfico também é responsável pela ilusão de realidade criada pelo cinema.

O uso de uma mídia de captação analógica na produção de filmes históricos em meio ao cinema digital, portanto, nos chama atenção. Apesar da obsolescência programada, da economia nos custos de produção e das possibilidades de manipulação de imagem de modo a atribuir filtros e granulações que simulem a estética analógica, a tecnologia de captação digital ainda não substituiu a analógica completamente. Hertz e Parikka (2016, p. 109) atribuem a ideia de “mídia zumbi” para os objetos técnicos que, ao sobreviverem ao “prazo de validade” estipulados pela cultura da obsolescência programada, “[...] ressurgem em novos usos, contextos e adaptações”. Esta questão nos aproxima da arqueologia das mídias, linha de pensamento influenciada pela arqueologia do conhecimento de Michel Foucault e que tem como finalidade investigar o uso de mídias do passado como forma de compreender a sua influência no comportamento humano e nas novas mídias (PARIKKA, 2012).

Por se tratar de uma forma de captação utilizada desde os primórdios do cinema, o formato analógico pode ser visto como uma mídia que por si só remete ao passado. Portanto, é possível que a escolha por utilizá-la em produções históricas contemporâneas esteja atrelada não apenas às preferências estéticas individuais dos diretores, diretores de fotografia e produtores, mas também por sua capacidade em se tornar uma ferramenta que possibilita uma aproximação técnica de tais obras com o passado a qual elas se referem. Mesmo que um filme histórico reconstrua uma época anterior ao invento do cinematógrafo, a própria ideia de que a película analógica representa uma mídia “antiga” pode ser o bastante para intensificar um efeito de passado.

Napolitano (2007, p. 67) afirma que “[...] todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época, a época que o produziu”. Sendo assim, as obras produzidas em meio a esse complexo contexto de disputas de espaços e formatos são testemunhas destas transformações. Os filmes contemporâneos de gênero histórico, portanto, possuem uma dupla historicidade. Tais obras não só são passaportes para eventos de outras épocas que nos dão pistas sobre como a sociedade que os produziu interpreta este passado, mas também participam da construção da nossa compreensão sobre o estado da arte do cinema. Nesse sentido, olhar para quantos e quais gêneros de filme resistem à transição analógico-digital também é compreender como o fenômeno da digitalização adentrou nas esferas produtivas da indústria.

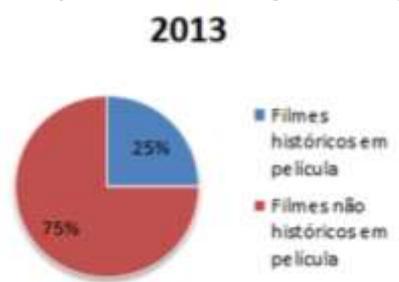
Portanto, a partir dos conceitos apresentados, iremos lançar um olhar sobre os filmes históricos produzidos e lançados nos últimos sete anos como forma de investigar o papel do formato de captação analógico nas obras deste gênero.

3 O uso da película na era do cinema digital

De acordo com pesquisa realizada pelo *Stephen Follows* (FILM, 2016), página na web dedicada a coletar e analisar dados estatísticos acerca da indústria do cinema, em 2013, a produção digital cinematográfica superou pela primeira vez a produção analógica em número de filmes lançados nas salas de cinema. Partindo deste pressuposto, nosso corpus tomou como ponto inicial a lista das 100 maiores bilheterias do ano citado e como ponto final, os dados referentes à bilheteria de 2019. Ao mesmo tempo em que é possível observar um acelerado crescimento no número de produções com captação digital ao longo do período analisado, não houve uma variação drástica na quantidade de filmes históricos gravados em

película. Isto indica que as produções mais afetadas pela transição do modelo de captação analógico para o digital foram as que não pertencem ao gênero histórico. Em 2013, dos filmes presentes na lista, 67 foram gravados com câmeras digitais e 32 utilizaram o formato analógico de captação. Não foi possível identificar o modelo de gravação de uma obra. Dos 32 filmes, oito são de gênero histórico, enquanto 24 não pertencem a esse gênero.

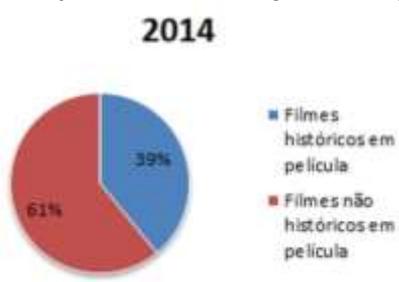
Gráfico 1 - Distribuição de 32 filmes captados em película de 2013



Fonte: Elaborado pelos autores.

Já em 2014, observa-se que o número de obras gravadas em digital teve um acréscimo de 10,4% em relação ao ano anterior, chegando a 74 filmes produzidos com câmera digital e 23 filmes captados em película. Não foi possível identificar o formato de captação de uma obra. Tendo em vista que a diminuição dos custos e as facilidades oferecidas pela tecnologia digital incentivam a escolha por este modelo de filmagem, o aumento do número de filmes gravados em câmera digital era esperado. Nota-se que este crescimento se deu em maior parte em obras de gênero não-histórico, uma vez que dentre as 23 produções captadas em película, nove são históricas, enquanto que 14 não são. Este dado mostra que o número de produções não-históricas com formato analógico de captação teve um decréscimo de 41,6% com relação ao ano de 2013. Já o número de filmes de gênero histórico filmados em película cresceu 12,5%.

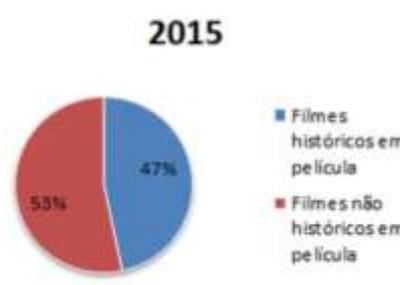
Gráfico 2 - Distribuição de 23 filmes captados em película de 2014



Fonte: Elaborado pelos autores.

No ano seguinte, o número de produções gravadas com câmeras digitais teve um novo aumento. Em 2015, das 100 maiores bilheterias, 83 foram filmadas em digital, 15 foram captadas em analógico e em duas obras não foi possível identificar o formato escolhido. O número de obras filmadas em digital representa um crescimento de 23,8% em relação a 2013 e de 12% em relação a 2014, fortalecendo a presença do digital na produção cinematográfica. Dentre os 15 filmes com formato de captação analógica, sete são obras históricas, enquanto oito pertencem a outros gêneros. Evidencia-se uma nova queda no número de produções de gênero não-histórico que optam pela filmagem em película, na qual houve um decréscimo de 57% em relação ao ano anterior. Por sua vez, os filmes de caráter histórico continuam mantendo uma média de pouca flutuação, variando em um filme em relação a 2013 e dois quando comparado ao ano anterior.

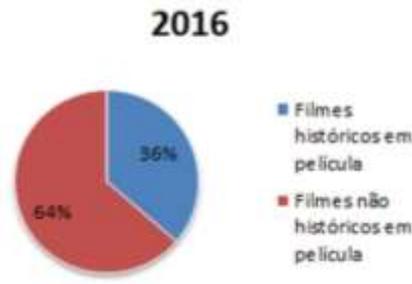
Gráfico 3 - Distribuição de 15 filmes captados em película de 2015



Fonte: Elaborado pelos autores.

Em 2016, o número de produções gravadas em digital deu um salto de 29,8% em relação a 2013. Agora, das 100 produções analisadas, 87 utilizaram este formato, ao passo que 11 foram gravadas com câmeras analógicas e em duas não foi possível identificar o modelo de filmagem. Dentre as 11 produções em formato analógico de captação, quatro obras são de gênero histórico, enquanto sete não são. Com isso, percebe-se que em 2016, pela primeira vez, a quantidade de produções filmadas em película tem um decréscimo substancial tanto nos filmes que não pertencem ao gênero histórico, com queda de 70,8% em relação a 2013 e de 12,5% com relação ao ano anterior, quanto nos filmes históricos, com queda de 42,8% quando comparada ao número de produções em 2015 e de 50% em relação a 2013. Esta queda pode ter ocorrido devido à ausência de produções dirigidas por adeptos da película como Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson, J. J Abrams e Christopher Nolan neste ano, assim como também sugere que a indústria cinematográfica como um todo se mostra cada vez mais suscetível a adotar formato digital de captação.

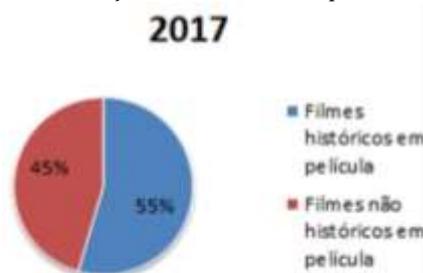
Gráfico 4 - Distribuição de 11 filmes captados em película de 2016



Fonte: Elaborado pelos autores.

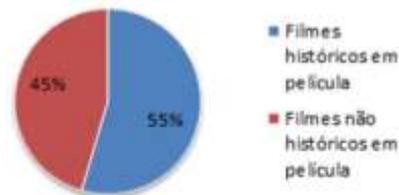
Os anos de 2017 e 2018 apresentaram números idênticos tanto na quantidade de produções realizadas com câmeras digitais, totalizando 89 obras, quanto de produções filmadas em película, número que por sua vez, não variou com relação a 2016, mantendo assim o total de 11 obras com este formato. Tanto em 2017 quanto em 2018, dentre as produções que utilizaram câmeras analógicas, seis são obras de gênero histórico enquanto cinco não são. Com isso, o número de filmes não-históricos captados em película atingiu um decréscimo de 79% em relação a 2013 e de 28,5%, quando comparado a 2016. Já o número de filmes históricos que optaram pelo formato analógico voltou a subir, após o índice de queda observado no ano anterior, tendo um crescimento de 50% em relação a 2016. A ausência de variação nos dados entre 2017 e 2018 sugere um assentamento na relação digital *versus* analógico na indústria do cinema, no qual a massificação da gravação digital nas produções não indica necessariamente a extinção da câmera analógica como instrumento de filmagem, mas sim que ambos os modos de filmar ainda permanecerão em uso por certo tempo.

Gráficos 5 - Distribuição de 11 filmes captados em película de 2017



Fonte: Elaborado pelos autores.

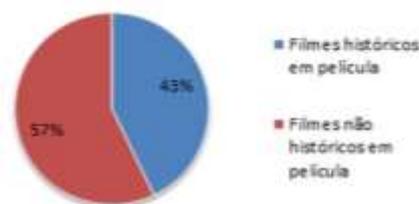
Gráficos 6 - Distribuição de 11 filmes captados em película de 2018



Fonte: Elaborado pelos autores.

O ano de 2019 foi o último a ser contabilizado, em virtude do sofrimento no calendário de lançamentos e das exibições do cinema mundial de 2020 acarretadas pela pandemia do novo coronavírus, o SARS-CoV-2. Das 100 obras analisadas, 93 optaram pelo formato de captação digital, enquanto sete utilizaram a película. Dentre as sete, três são obras de gênero histórico, enquanto quatro não são. Apesar da pouca diferença, esta é a primeira vez, desde 2016, que o número de obras de caráter não-histórico filmadas com câmera analógica ultrapassa o número de filmes históricos no modelo de captação supracitado. Além disso, este foi o menor índice de obras históricas filmadas em película registrado nos últimos sete anos, com decréscimo de 62,5% em relação a 2013 e de 50% em relação a 2017 e 2018. Este acontecimento pode tanto consolidar a dominação do digital sobre a película, como pode também ser entendido como um evento isolado, em caráter similar a queda experimentada em 2016, no qual foi observado um crescimento na produção de filmes históricos em analógico nos anos seguintes.

Gráfico 7 - Distribuição de sete filmes captados em película de 2019



Fonte: Elaborado pelos autores.

Nos últimos anos, a produção e o mercado cinematográfico mundial enfrentam diversas mudanças, em grande parte influenciadas pela chegada das plataformas de

streaming no contexto do entretenimento doméstico. Isso nos coloca numa posição de difícil julgamento acerca do caráter técnico da produção audiovisual do futuro. Apenas a partir dos lançamentos dos próximos anos teremos uma visão mais clara a respeito da situação do formato analógico de captação no cinema na década atual.

4 A presença do formato analógico em filmes históricos contemporâneos

A partir da afirmação de Greenaway (2007) de que “o cinema está morto”, Gaudreault e Marion (2015) guiam em “*The end of cinema*” um passeio pela história do cinema através das suas (pelo menos) oito mortes anunciadas, mostrando o seu potencial de resistência e reinvenção. A oitava e mais recente sentença de morte não poderia deixar de ser a chegada da tecnologia digital na esfera cinematográfica. Para Belton (2002), porém, a digitalização se mostrou uma “falsa revolução”, uma vez que a sua presença não alterou radicalmente a estrutura do filme como produto final recebido pela audiência. Esta sensação se deve, em parte, ao efeito da remediação digital (BOLTER; GRUSIN, 2000), que ao simular técnicas e protocolos já estabelecidos, assume a aparência e perpetua os modos de se operar da tecnologia antecessora. Apesar disso, não podemos negar os efeitos deste processo na indústria do cinema, já que a digitalização tensionou a cadeia cinematográfica por completo, desde as demandas dos *sets* de filmagem até a chegada das obras no circuito exibidor, passando pela ameaça de extinção a algumas profissões como reveladores de filme fotográfico e projetionistas ao surgimento de novos profissionais como o *Digital Imaging Technician* (DIT), figura responsável pelo gerenciamento, armazenamento e *backup* das gravações.

A digitalização do cinema impactou até mesmo a etimologia do termo “filme”. Em contraponto a ideia de Streible (2013⁴, *apud* FOSSATI, 2018) de que se falar em “filme digital” seria paradoxal, uma vez que tais palavras se referem a modos de captação antagônicos, o primeiro através da película de celulose e o segundo de um conjunto de códigos binários, Fossati (2018, p. 16) defende que o emprego de “filme” com o adjetivo “digital” deve permanecer em uso, não só devido à expressão da sua materialidade, já que a imagem em formato digital também necessita da estrutura física de um aparato, como uma câmera ou um

⁴ Streible, D. Moving image history and the f-word; or, ‘digital film’ is an oxymoron. Indiana: **Film History**, n. 1-2. p. 227-235, 2013. *Apud* Fossati (2018).

computador, para ser gerada, mas também porque a palavra “filme” hoje carrega uma herança para além de uma matéria prima, mas de toda a cultura cinematográfica.

O estudo apontou que dos 700 filmes analisados entre 2013 e 2019, 26,43% são obras que pertencem ao gênero histórico, porcentagem essa que se refere tanto às produções com captação analógica quanto digital. O espaço que esse gênero ocupa no cinema contemporâneo pode ser visto como uma resposta às tensões proporcionadas pelas transformações culturais e sociais proporcionadas pela emergência do digital. Esse comportamento que atravessa tanto agentes produtores da indústria cinematográfica quanto as audiências, e os leva em direção a obras que remetem a épocas anteriores ao presente, nos remetem a ideia de “presentificação do passado” proposta por Gumbrecht (2010), quando o autor sugere que a recriação de eventos e situações do passado é motivada de forma a compensar um descontentamento com o presente ou um anseio com o futuro.

A coleta dos dados demonstrou que, entre 2013 e 2019, o cinema em captação digital teve um crescimento de 38,8%. No último ano analisado, a presença deste formato representava 93% da produção. Tal valor dominante evidencia que a digitalização do cinema deixou de ser um projeto para tornar-se uma realidade. As aparentes facilidades produtivas e econômicas propostas pela chegada da câmera digital, em meio a uma indústria que já tinha as etapas de pré-produção, pós-produção e exibição em tecnologia digital como práticas regulares (BORDWELL, 2012), sinalizavam que a conversão para a filmagem em digital era apenas questão de tempo.

Observamos, porém, maior resistência a tal fenômeno em um gênero específico, o de filmes históricos. Enquanto a escolha pelo formato de captação analógico em filmes de outros gêneros sofreu uma queda de 83,3% durante o período analisado, os filmes históricos captados em formato analógico apresentaram um decréscimo menor, de 62,5%.

Para nós, a menor variação no número de filmes que utilizam película em filmes de gênero histórico não é uma coincidência, mas reflexo de uma operacionalização que busca reconstruir o passado não somente a partir do conteúdo, dos figurinos e dos espaços cenográficos a serem filmados, mas também através das características que a câmera analógica incute na imagem, como os ruídos, a aparência das cores e o surgimento de eventuais falhas e ranhuras, por exemplo.

Essa perspectiva nos distancia do pensamento de Rosenstone (2006, p. 14), que defende que as propriedades e as transformações da mídia, como a chegada do cinema sonoro, do filme em cores ou da tecnologia digital, não influenciam na compreensão do

espectador diante do filme histórico. Com isso, o autor leva mais em consideração as técnicas narrativas de abordar fatos passados do que a capacidade dos dispositivos tecnológicos em contribuir para a construção desse universo. Para nós, um debate que pensa apenas a linguagem cinematográfica em termos de roteiro, montagem, trilha sonora e direção de arte como ferramentas para a compreensão da História, limita o potencial do cinema ao seu conteúdo. Não só aquilo que é filmado pode provocar e gerar discursos, mas também os dispositivos que possibilitam a sua captação.

Nesse sentido, a escolha por filmar obras históricas diretamente com a película, em oposição à mera simulação da estética analógica em filmagens digitais por meio da manipulação em *softwares* de processamento e edição de vídeo, pode ser compreendida como um ato consciente que acena para o próprio passado do cinema, uma vez que essa foi a mídia utilizada majoritariamente na indústria por mais de 100 anos, o que consolidou a película como um aspecto fundamental para compreender a história da sétima arte. A partir dessa ótica, enxergamos que a utilização de um instrumento de captação desenvolvido em um tempo anterior ao presente também pode contribuir para reforçar o efeito de passado almejado em filmes de cunho histórico. Esse efeito, por sua vez, intensifica-se a partir das características próprias do seu processo fotoquímico, como o surgimento de manchas e pontos de queima, além da aparência das cores, que são convertidas de maneira distinta da produção digital no que tange a profundidade, alcance dinâmico e contrastes.

As práticas midiáticas contemporâneas têm mostrado cada vez mais que a formação das nossas memórias se articula com os dispositivos midiáticos que permeiam o cotidiano. Nesse sentido, Heijden (2015, p. 105, tradução nossa)⁵ sugere que “[...] o que e como nós lembramos, tanto individual quanto coletivamente, não podem ser vistos separadamente das tecnologias de mídia que possibilitam esses processos de lembrança”. Também pensando na influência das mídias na percepção histórica e na memória, Landsberg (2012, p. 85, tradução nossa)⁶ acredita que a maneira como o cinema apresenta e nos conecta com épocas distantes “[...] altera o entendimento do espectador acerca do que significa lembrar-se do passado e, a partir disso, inaugura uma nova forma de memória”. Assim como os filmes históricos podem influenciar como compreendemos e lembramos os eventos do passado, a estética dessas obras também pode ser assimilada pela audiência e reproduzida nas suas próprias tentativas

⁵ No original: “*What and how we remember, both individually and collectively, cannot be seen apart from the media technologies that enable these processes of remembrance*”.

⁶ No original: “*I will suggest that cinema’s ability to connect viewers to distant and foreign pasts altered viewers’ understanding of what it means to remember the past, and in so doing inaugurated a new form of memory*”.

de mimetizar outras épocas, fenômeno observado na popularização de filtros e aplicativos que simulam a experiência da fotografia analógica (CAODURO, 2014; JUNGERTON, 2019; SAPIO, 2014).

Utilizar a película na pós-digitalização do cinema não significa necessariamente um comportamento preciosista, que se opõe às transformações propostas pelas novas tecnologias. Nem seu papel deve se limitar ao de apenas captar imagens em movimento. Para além do seu lugar na história do cinema ou da sua funcionalidade técnica, o formato analógico também pode ser entendido como uma ferramenta tão capaz de remeter ao passado como roupas de época ou carros antigos, e o seu continuado uso em filmes históricos realizados neste contexto são um indicativo desta potência.

5 Considerações finais

Esse artigo teve como objetivo compreender o papel do formato analógico em filmes históricos produzidos entre 2013 e 2019, no contexto da transição para o cinema digital. A análise dos dados coletados mostrou que a conversão para a captação digital ocorreu de forma mais acelerada em filmes de gênero não-histórico, enquanto os filmes históricos gravados em película tiveram menor variação. A partir disso, sugerimos que a escolha pelo dispositivo analógico não está apenas ligada a preferências estéticas, mas também devido ao potencial efeito de passado que carrega uma mídia obsoleta na sua própria materialidade. Com isso, abordamos a ideia da nostalgia provocada perante as tensões entre as transformações tecnológicas e culturais trazidas pelo digital.

Ao mesmo tempo em que vivemos num mundo em que frequentemente o mercado de objetos tecnológicos de última geração propõe dispositivos cada vez mais “invisíveis”, como as TVs e *smartphones* com borda infinita, nós testemunhamos também a exploração da memória como bem de consumo, seja através da moda ou design retrô, da reconstrução do passado em séries, filmes e livros ou de produtos manufaturados atualmente, mas com características e roupagem de objetos antigos, como as vitrolas com tecnologia USB, eletrodomésticos, como geladeiras coloridas e liquidificadores de vidro, relançamentos de consoles de *videogames*, como o *Atari Flashback* e de câmeras, como a *Instax*, que simula o funcionamento da Polaroid. A estética do passado se articula de modo a compensar os conflitos e transformações tecnológicos, culturais, políticos e sociais enfrentados nos últimos anos.

Embora este artigo tenha se restringido apenas ao gênero e ao modelo de captação das obras produzidas entre 2013 e 2019, a coleta de dados também registrou outras informações, como subgêneros, modelo de câmera, tipo de bitola e nome do diretor de fotografia, no caso dos filmes gravados em formato analógico, além da época retratada, no caso dos filmes históricos. Enquanto que nas obras históricas com captação em película se destacam o subgênero “filme biográfico”, presente em 39,53% dos casos, as produções de cunho não-histórico captadas em formato analógico se sobressaem nos subgêneros “ação/suspense” e “aventura/fantasia”, que por sua vez ocupam 26,87% e 22,39% da lista, respectivamente. Esses dados vão contribuir, no futuro, para novos estudos que se aprofundem no uso do formato analógico pós-digitalização do cinema, como quem são os profissionais que optam por este modelo, quais câmeras e bitolas são mais utilizadas em tal contexto e em que tipo de produção. Além disso, as informações coletadas sobre os filmes históricos podem revelar quais são os eventos e situações do passado escolhidos nessas obras ou se há uma tendência acerca de momentos históricos específicos na produção contemporânea deste gênero.

Por se tratar de uma amostra que levou em consideração os filmes de maior bilheteria do cinema mundial, e mesmo que nesta lista tenham sido incluídas produções de diversos países, uma parte significativa das obras analisadas é de origem estadunidense, seguida de produções pertencentes ao cinema asiático, oriundas principalmente da China, Coreia do Sul e Índia. Desse modo, o estudo reflete mais o comportamento da produção cinematográfica desses territórios.

Apesar de o artigo contribuir para a compreensão do uso do formato analógico no cinema dos últimos anos, não é possível afirmar que as tendências apresentadas nos resultados permanecerão do mesmo modo no futuro. Ao mesmo tempo em que esta pesquisa foi realizada, o cinema enfrenta um novo desafio. Com o fechamento das salas de cinema mundiais por grande parte do ano de 2020 devido à pandemia do Covid-19 e com isso, um inédito estacionamento no calendário de estreias, o circuito comercial passou a olhar para o *streaming* com novos olhos, percebendo nesse momento um caminho necessário. A lógica de produção para plataformas de vídeo sob demanda, por sua vez, privilegia ainda mais o modelo de captação digital.

Diante de um futuro cinematográfico tão incerto, somente os próximos lançamentos nos dirão a situação do formato de captação analógico no cinema da atualidade. Os dados analisados no artigo, por sua vez, nos mostram que as produções que mais resistiram à

filmagem digital são as de gênero histórico. A partir disso, nossos próximos passos procurarão compreender a articulação desse modelo de captação na *mise-en-scène* fílmica, em conjunto com outros elementos como a direção de arte, os figurinos e os efeitos sonoros para o acionamento de um efeito de passado nas obras do gênero histórico.

Referências

- BARTHOLEYNS, G. The instant past: nostalgia and digital retro photography. *In*: NIEMEYER, K. **Media and nostalgia**: yearning for the past, present and future. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 51-69.
- BASCHIERA, S; CAODURO, E. Retro, faux-vintage, and anachronism: When cinema looks back. **NECSUS**: European Journal of Media Studies, Amsterdam, v. 4, n. 2, p. 143-163, 2015.
- BAUDRY, J. L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. *In*: XAVIER, I. (org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-399.
- BELTON, J. Digital cinema: a false revolution. **October**, Cambridge, v. 100, p. 99-114, 2002.
- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R.. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BORDWELL, D. **Pandora's digital box**: films, files and the future of movies. Madison: The Irving Way Institute Press, 2012.
- CAODURO, E. Photo Filter Apps: Understanding Analogue Nostalgia in the New Media Ecology. **Networking Knowledge**: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network, United Kingdom, [S. l.], v. 7, n. 2, 2014.
- CAPELATO, M. *et al.* **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.
- FILM vs digital: what is Hollywood shooting on? **Stephen Follows Film Data And Education**, London, 11 jan. 2016.
- FOSSATI, G. **From grain to pixel**: the archival life of film in transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- GAUDREAU, A; MARION, P. **The end of cinema**: a medium in crisis in the digital age. New York: Columbia University Press, 2015.
- GIL, A. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas, 2002.
- GRAINGE, P. Nostalgia and style in retro America: moods, modes and media recycling. **Journal of American Culture**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 27-34, 2000.

GREENAWAY, P. Greenaway announces the death of cinema - and blames the remote-control zapper. [Entrevista concedida a] Clifford Coonan. **Independent**, London, 10 out. 2007.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC- Rio, 2010.

HEIJDEN, T. Technostalgia of the present: from technologies of memory to a memory of technologies. **NECSUS: European Journal of Media Studies**, Amsterdam, v. 4, n. 2, p. 103-121, 2015.

HERTZ, G.; PARIKKA, J. Mídia zumbi: desvio de circuito da arqueologia da mídia para um método de arte. **Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, São Paulo, n. 14, p. 98-113, jul-dez. 2016.

JUNGERSON, N. **The social photo**: on photography and social media. London: Verso, 2019.

KANSTEINER, W. History, memory, and film: a love/hate triangle. **Memory Studies**, Thousand Oaks, v. 11, n. 2, p. 131-136, 2018.

KNOWLES, K. Slow, methodical and mulled over: analogue film practice in the age of the digital. **Cinema Journal**, Texas, v. 55, n. 2, 2016, p. 146-151, 2016.

LANDSBERG, A. **Prosthetic memory**: the transformation of american remembrance in the age of mass culture. New York: Columbia University Press. 2004.

LANDSBERG, A. Cinematic temporality: modernity, memory and the nearness of past. *In*: KEIGHTLEY, E. **Time, media and modernity**. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 85-101.

NAPOLITANO, M. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. *In*: CAPELATO, M. H. *et al.* **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.

PARIKKA, J. **What is media archeology?** Cambridge: Polity Press, 2012.

ROSENSTONE, R. **History on film/film on history**. Harlow: Pearson Education. 2006.

ROSENSTONE, R; PARVULESCU, C. **A companion to the historical film**. Malden: John Wiley and Sons, 2013.

SAPIO, G. Homesick for aged home movies: why do we shoot contemporary family videos in old-fashioned ways? *In*: NIEMEYER, K. **Media and nostalgia**: yearning for the past, present and future. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 39-50.

SCHREY, D. Analogue nostalgia and the aesthetics of digital remediation. *In*: NIEMEYER, K. **Media and nostalgia**: yearning for the past, present and future. New York: Palgrave Macmillan, 2014. p. 27-38.

STODDARD, J; MARCUS, A. More than “showing what happened”: exploring the potential of teaching history with film. **The High School Journal**, Chapel Hill, v. 93, n. 2, p. 83-90, jan-fev, 2010.

The analogue capture format in contemporary historical films: a study of the features released between 2013 and 2019

Abstract

This paper aims to analyze the role of the analog format in historical genre films produced in recent years. To achieve this, we took as a corpus the 700 films with the highest annual box office sales between 2013 and 2019, identifying their capture format and genre. Using an exploratory-descriptive methodology based on the information available on the Box Office Mojo and Internet Movie Database websites, the data collected in the research verified that while there was an accelerated adherence to the digital capture format in non-historical films throughout the analyzed period, the number of historical movies recorded on film remained unchanged. We suggest that the choice of analog format in historical films is not only due to aesthetic preferences, but also due to the “effect of past” that the device carries.

Keywords

Analog cinema; Historical movie; Materialities of communication

Autoria para correspondência

Thalita Fernandes de Sales
thalita.cinema@gmail.com

Marcel Vieira Barreto Silva
marcelvbs@hotmail.com

Como citar

SALES, Thalita Fernandes de; SILVA, Marcel Vieira Barreto. O formato de captação analógico em filmes históricos contemporâneos: um estudo das obras lançadas entre 2013 e 2019. **Intexto**, Porto Alegre, n. 53, e-110039, jan./dez. 2022. DOI: <http://doi.org/10.19132/1807-8583202253.110039>

Recebido em 18/12/2020

Aceito em 20/03/2022

Copyright (c) 2022 Thalita Fernandes Sales, Marcel Vieira Barreto Silva. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

