

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Vanessa Maria Rodrigues

Filmes de arquivo: possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades

Juiz de Fora

2019

Vanessa Maria Rodrigues

Filmes de arquivo: possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Karla Holanda de Araújo

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Vanessa Maria.

Filmes de arquivo : possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades / Vanessa Maria Rodrigues. – 2019. 242 f. : il.

Orientadora: Karla Holanda de Araújo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2019.

1. arquivo. 2. memória. 3. cidade. 4. audiovisual. I. Araújo, Karla Holanda de, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Vanessa Maria Rodrigues

Nome do aluno

Filmes de arquivo: possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades

Título

Profª. Drª. Karla Holanda de Araújo

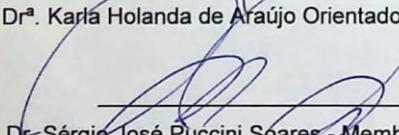
Orientadora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 23/05/2019

Banca Examinadora:


Profª. Drª. Karla Holanda de Araújo Orientador - Universidade Federal de Juiz de Fora


Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares - Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora


Profª. Drª. Patricia Furtado Mendes Machado - Membro externo - PUC-RIO

Para Geraldo e Eufr asia, pelas muitas
vidas que me d ao.

AGRADECIMENTOS

A Deus: por tudo, sempre.

Pai e mãe: obrigada por estarem comigo em todos os momentos. Por apoiarem minhas decisões e acreditarem em mim, mesmo quando eu não tinha muita certeza se estava fazendo a escolha certa. É por vocês e para vocês.

Rafael: sei que estes últimos anos não devem ter sido fáceis. Quanta loucura e falatórios sobre filmes de arquivo! Mas você não soltou minhas mãos, meu bem. Teve amor, abrigo e paciência.

Ana: pela força, torcida, incentivo e escuta durante toda minha vida. Por me buscar depois das aulas e ler, pacientemente, um dos capítulos. Minha admiração, amor e gratidão por você são infinitos!

Mírian, Gilson e Arilson: por todo apoio, segurança e afeto. Nossos laços são de amor.

Pedro, Júlia, Valentina e Miguel: por transformarem, mesmo meus dias de maior exaustão, em calma, mansidão, felicidade e vigor.

Prof^a. Dr^a. Karla Holanda: suas aulas me apresentaram os filmes de arquivo e germinaram a sementinha adormecida do universo acadêmico. Só por isso os agradecimentos já seriam essenciais. Mas vai além: obrigada pela orientação, confiança e liberdade durante todo o processo. Aprendi muito com você e passei a acreditar mais em minha intuição como pesquisadora a partir das nossas conversas e trocas de e-mails.

Prof^a. Dr^a. Patricia Machado e Prof. Dr. Sérgio Puccini: pelas riquíssimas e generosas contribuições durante a etapa de qualificação. Elas ajudaram muito a chegar neste resultado final. Obrigada também por aceitarem participar da defesa.

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo e alunos da disciplina “montagem e edição”: obrigada pelo estágio docência. Vocês me abriram importantes portas de saber, análise e troca. Estarão sempre comigo.

Professores do PPG/ACL: pelas aulas, dicas, conversas e toda a interdisciplinaridade que fizeram com que o mestrado fosse, além de aprendizado, um processo de amadurecimento pessoal.

Fernanda Teixeira, Mariana Schwartz, Igor Bastos, César Ramos, Raquel Valadares e demais amigos do PPG/ACL 2017: pelas trocas, incentivos, sugestões e todas as dores e delícias do universo acadêmico.

Carlos Eduardo Couto e Daniel Couto: pela disponibilidade constante durante a elaboração do projeto de pesquisa e a etapa de qualificação.

Lara Velloso e Flaviana Polisseni: pela ajuda e conforto no preenchimento de relatórios, pedidos de auxílio viagens e tantas outras questões burocráticas relacionadas ao Programa.

Miguel Miana Netto, Haydée Miana Guedes e Nilo Araújo Campos: pelo compartilhamento de memórias.

Marcos Pimentel: obrigada pelo carinho incrível com esta pesquisa. Por responder minhas inúmeras dúvidas, sempre de forma solícita e bem-humorada. Suas muitas palavras me arrancaram sorrisos e a certeza de que *Cemitério da Memória* foi o objeto certo de estudo. Sigo acompanhando seus documentários.

“Para os navegantes com desejo de vento, a memória é um ponto de partida”. (Janela Sobre a Memória (II) - Eduardo Galeano).

RESUMO

RODRIGUES, Vanessa Maria. **Filmes de arquivo**: possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

Esta dissertação investiga a reutilização das imagens de arquivo em produções audiovisuais que abarquem a memória das cidades e seus habitantes. Para isso, pressupõe um processo constante de cruzamento de informações como forma de recontextualização e assimilação de sentido para as lacunas provenientes dos arquivos e da própria memória. A ideia de que essas imagens preexistentes ajudam a construir a história de um passado no presente reforça, ainda, a importância da preservação e acesso a esses materiais antigos. Sabemos, no entanto, que muitas vezes a obsolescência do suporte se constitui como um empecilho para a conservação dos acervos audiovisuais — especialmente daqueles pertencentes à esfera privada, aos desconhecidos anônimos — e, sendo assim, entendemos também o trabalho de reutilização desses materiais em novos filmes como uma possibilidade de salvaguarda. Diante dessas questões, dividimos a pesquisa em seis capítulos. O primeiro deles versa sobre as argumentações sobre o que é o filme de arquivo e um pequeno histórico sobre a sua produção ao longo das décadas. O segundo aborda a relação entre os temas cidade, memória individual e coletiva, arquivo e montagem. O terceiro traz um pouco da trajetória do documentarista Marcos Pimentel e as características de suas produções mais antigas e atuais. No quarto, falamos sobre questões relacionadas à preservação, acesso e retomada dos arquivos. No quinto, é a vez de contarmos sobre a história de alguns formatos audiovisuais. E na última seção, é feita uma análise do documentário *Cemitério da Memória* (2003), de Marcos Pimentel, sob a luz das discussões anteriores. O curta utiliza material de arquivo para retratar a vida cotidiana em Juiz de Fora entre as décadas de 1930 a 1990.

Palavras-chave: Arquivo. Memória. Cidade. Audiovisual.

ABSTRACT

This work investigates the reuse of archival images in audiovisual productions that embrace the memory of cities and their inhabitants. For this purpose, it's assumed to exist a constant process of crossover of information as a way of recontextualization and sense assimilation of the gaps from the archive and the memory itself. The thought that these pre-existing images help build the history of a past in the present reinforces the importance of preservation and access to those old materials. However, we know that, often, the obsolescence of the support constitutes an obstacle to the conservation of audiovisual collections – especially those belonging to the private sphere, the unknown anonymous – and therefore, we comprehend the work of reusing these materials in new films as a possibility of safeguard. In the face of those questions, we divided this research into six chapters. The first one addresses the arguments about what it is an archival film and presents a brief history concerning its production over the decades. The second chapter covers the relationship between the themes city, individual and collective memory, archive and montage. The third one contains a little bit of the life story of the documentary filmmaker Marcos Pimentel and the characteristics of his oldest and current productions. In chapter four, we discuss issues related to the preservation, access and resumption of archives. In chapter five, we tell the history of some audiovisual formats. And in the last section, an analysis of the documentary *Cemitério da Memória* (2003), by Marcos Pimentel, is carried out in the light of the previous discussions. The short film uses archival material to portray the daily life in Juiz de Fora between the decades of 1930 and 1990.

Keywords: Archive. Memory. City. Audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Painéis <i>Atlas Mnemosyne</i>	21
Figura 2: <i>O almoço do bebê</i> (1895).....	28
Figura 3: <i>The future is behind you</i> (2004).....	33
Figura 4: <i>Cemitério da Memória</i> (2003).....	56
Figura 5: <i>Cemitério da Memória</i>	62
Figura 6: Acervo Nahim Miana.....	79
Figura 7: Relatório descritivo.....	81
Figura 8: Relatório Cinemateca Brasileira.....	83
Figura 9: Formatos 35 mm, 16 mm, Super 8, Betacam e Mini-DV.....	87
Figura 10: Diferenças entre bitolas.....	88
Figura 11: <i>Cemitério da Memória</i>	89
Figura 12: <i>Cemitério da Memória</i>	91
Figura 13: Diferenças negativos 16 mm e Super 16 mm.....	93
Figura 14: <i>Cemitério da Memória</i>	95
Figura 15: <i>Cemitério da Memória</i>	97
Figura 16: <i>Cemitério da Memória</i>	105
Figura 17: <i>Cemitério da Memória</i>	111
Figura 18: <i>Cemitério da Memória</i>	115
Figura 19: <i>Babás</i> (2010).....	116
Figura 20: <i>No Intenso Agora</i> (2017).....	117
Figura 21: <i>No Intenso Agora</i>	118
Figura 22: <i>Travessia</i> (2017).....	119
Figura 23: Acervo Nahim Miana.....	121
Figura 24: Equipamentos Nahim Miana.....	122
Figura 25: <i>Cemitério da Memória</i>	123
Figura 26: Acervo Nahim Miana.....	123
Figura 27: Acervo Nahim Miana.....	124
Figura 28: Acervo Nahim Miana.....	125
Figura 29: Relatório <i>Um dia com Nilton Miana Agosto 59</i>	126
Figura 30: Acervo Nahim Miana.....	126
Figura 31: Acervo Nahim Miana.....	127
Figura 32: Acervo Nahim Miana.....	128

Figura 33: <i>Cemitério da Memória</i>	129
Figura 34: <i>Cemitério da Memória</i>	133
Figura 35: <i>Cemitério da Memória</i>	134
Figura 36: <i>Cemitério da Memória</i>	135
Figura 37: <i>Cemitério da Memória</i>	136
Figura 38: <i>Cemitério da Memória</i>	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: MUITOS FILMES, DIFERENTES OLHARES	21
1.1. — Entre o privado e o público	27
1.1.1 — Filme de família	29
1.2.2 — Filme amador.....	34
CAPÍTULO 2: QUANDO ARQUIVOS SE UNEM ÀS MEMÓRIAS	37
2.1 — A cidade e as imagens.....	37
2.2 — Arquivo e montagem	41
2.3 — De memórias	48
CAPÍTULO 3: MARCOS PIMENTEL E DOCUMENTÁRIO.....	52
3.1 — Entre arquivos e memória	52
3.2 — Ontem, hoje, amanhã: de <i>Cemitério da Memória</i> ao porvir	55
CAPÍTULO 4: PRESERVAÇÃO, ACESSO E RETOMADA DOS ARQUIVOS.....	68
4.1 — As imagens de Juiz de Fora	69
4.2 — Outras imagens e locais	82
CAPÍTULO 5: ENTRE MEIOS.....	86
5.1 — 35 milímetros	87
5.2 — 16 milímetros	90
5.3 — Super 16 milímetros.....	92
5.4 — Super 8	93
5.5 — Betacam	96
5.6 — Mini-DV.....	98
5.7 — Ponderações	99
CAPÍTULO 6: AS MUITAS CAMADAS DE UMA JUIZ DE FORA DO PASSADO .	101
6.1 — Uma política para as imagens	104
6.2 — Nas bordas da imagem.....	114
6.3 — O privilégio da imagem	128
6.4 — Diga “X”!.....	132
6.5 — Em meio aos arquivos, muitas histórias.....	133
6.6 — Um filme sobre filmes	138
6.7 — Entre ditos e não ditos.....	140

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	154
APÊNDICE A: Entrevista Marcos Pimentel.....	158
APÊNDICE B: Entrevista Miguel Miana Netto	174
APÊNDICE C: Entrevista Nilo Araújo Campos.....	190
APÊNDICE D: Entrevista Haydée Miana Guedes	213
ANEXO: Ficha técnica <i>Cemitério da Memória</i>	242

INTRODUÇÃO

O propósito desta dissertação é pensar a reutilização dos arquivos audiovisuais para a construção de filmes que reflitam sobre a memória das cidades e seus habitantes.

A priori, meu interesse pelos arquivos se manifestou em virtude dos filmes de família e o caráter cotidiano desse tipo de imagens: geralmente, elas mostram a vida doméstica de pessoas comuns, gente desconhecida que não protagonizou grandes acontecimentos e não está incluída nas páginas da história oficial. Nas cenas, é recorrente vermos episódios do dia a dia, como o primeiro passinho do bebê, batizado, casamento, Natal, férias, aniversário e outros eventos felizes do convívio familiar. Acredito que, inicialmente, fui fisgada para esse assunto porque meus pais, irmãos e eu, que sou a mais nova da casa, temos poucos arquivos e, mesmo assim, são em fotografias. Então, ao visualizar filmes de família, que de tão genéricos poderiam ter sido os meus, estabeleci afetos, uma identificação imediata que me gerou empatia e cruzamento de histórias.

E aos poucos, junto aos filmes de família, foram me chegando outras palavras como memória, arquivo, ressignificação¹, montagem, cidade. Mas como colocar tudo isso em um mesmo balaio e conseguir costurar fluidez sem me perder em meio ao mar de possibilidades que avistava? A solução foi começar a assentar as ideias por meio de um estudo de caso. Busquei um realizador que tivesse reutilizado esses arquivos de família para uma nova produção audiovisual. Mais uma vez, a escolha se deu por afinidade. Desde a época da graduação, mais ou menos em 2010, já acompanhava a obra do cineasta mineiro Marcos Pimentel e a ligação de alguns de seus trabalhos com os cenários urbanos. Quando, em 2016, (re)descobri *Cemitério da Memória* (2003), veio uma luz: refletir sobre como as imagens de família, que geralmente são registros de caráter mais pessoal, contêm vestígios que ajudam a construir a memória de um mesmo espaço urbano, época e maneiras de viver em sociedade.

Mas o filme de Pimentel não usa somente arquivos de família. Ele mistura a esses acervos domésticos trechos de cinejornais, reportagens e outras imagens de cinegrafistas profissionais e amadores. No início, esse arsenal de formas de registro me soava como um empecilho, um quebra-cabeça difícil de analisar e colocar no papel. Estava muito apegada ao pensamento de só trabalhar com os arquivos audiovisuais de família. Sai, então, à caça de outros filmes, outros realizadores que tivessem se apropriado unicamente dos filmes de família para a construção de seus trabalhos. Vi muito material interessante. Porém, *Cemitério*

¹ Para Bernardet, ressignificação é “a transposição de um contexto filmico para o outro, modificando-lhe a significação” (2004, p. 71).

da Memória sempre voltava. Parecia que tinha me tornado refém dele, da sua história de amor com Juiz de Fora (MG). Rendi-me ao perceber que meu interesse principal não era só o registro familiar, mas o cotidiano, hábitos e vivências das pessoas dessa cidade que tão bem me acolheu e que, sendo assim, poderia acrescentar a meus estudos esses outros modelos de retrato do dia a dia.

Com *Cemitério da Memória* definido como objeto que sustenta as amarras da pesquisa e dialoga com todas as suas seções, a costura da dissertação passou a ser o eixo filmes de arquivo e seus entrecruzamentos com a experiência urbana. É o estudo de uma produção local, mas que nem por isso perde de vista o cenário dos arquivos em geral. E a hipótese que norteia todos esses fios é: com a reutilização e montagem das imagens preexistentes, é possível resgatar memórias sobre uma cidade, contribuir para a preservação dos acervos antigos e criar novas possibilidades estéticas, narrativas e experimentais para a produção audiovisual.

A partir disso, o trabalho é dividido em seis capítulos. O primeiro fica a cargo de explicitar melhor o que definimos como filmes de arquivo: as produções que se reapropriam e criam conteúdos a partir das imagens preconcebidas. Nesse caso, o acervo agenciado pode ser bastante rico: de trechos de filme de família e filme amador a fragmentos de rolos da indústria cinematográfica, cinejornais, publicidade, telejornalismo, fotografia, câmeras de segurança, dentre outras possibilidades de registros antigos. Além disso, traçamos um breve histórico sobre a trajetória dos filmes de arquivo ao longo das décadas. Consideramos que esse tipo de retomada é importante tanto para o resgate de imagens que poderiam se deteriorar devido ao correr do tempo quanto para possibilitar novas ensaísticas para a prática do audiovisual.

Já no segundo capítulo, é analisada a relação entre imagens do passado e a memória de uma cidade e seus habitantes. Nesse cenário, compreendemos a cidade como um organismo vivo, que se transforma constantemente a ponto de quase se tornar outra com o passar dos anos. Essa ideia vai ao encontro do pensamento do escritor italiano Italo Calvino, no livro *Cidades Invisíveis*. Na publicação, ele nos diz que, embora existam elementos inerentes à constituição das urbes que reverberam o que elas já foram, quando descrevemos uma cidade, não é possível relatar todo o seu passado, uma vez que muito dele só permanece nos pequenos processos:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas

antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1972, p. 07).

Assim como Zaíra, a Juiz de Fora anterior não está inteiramente contida fisicamente no presente ou, muitas vezes, é percebida apenas em poucos vestígios materiais. E é nessa perspectiva que os arquivos podem ser uma possível forma de reencontrar essa localidade do passado e trazê-la à tona.

Contudo, é preciso salientar também que, embora com o transcorrer dos anos a cidade seja estruturalmente outra, seus habitantes criam reminiscências sobre ela e a sua formação social que passam pelos eixos particular e conjunto. Entre os anos de 1920-1940, o sociólogo francês Maurice Halbwachs, por exemplo, falava sobre a existência de uma memória coletiva. Para ele, ela é “uma construção social, constituindo-se a partir das relações mantidas entre os indivíduos e grupos”. E uma de suas principais características é a conservação e concordância das ações de uma comunidade, fatores importantes para o estabelecimento de uma identidade local (RIOS, 2013, p. 04-07).

Já nas décadas de 1970-1980, o sociólogo austríaco Michael Pollak retoma os estudos de Halbwachs e, apesar de concordar com ele nesse ponto da memória coletiva, também credita a ela um caráter individual. Nesse sentido, Pollak argumenta que existem as memórias de acontecimentos vivenciados pessoalmente ou “por tabela”, que seriam aqueles que foram:

vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. (POLLAK, 1992, p. 02).

O mesmo é válido para pessoas e lugares que podemos de fato ter conhecido, estado lá, ou só termos tido contato indiretamente por meio das lembranças do grupo, de uma “memória quase que herdada” (POLLAK, 1992, p. 02).

E é a relação de memórias individuais e coletivas que pretendemos analisar a partir dos arquivos que compõem *Cemitério da Memória*. A ideia é pensar como que as imagens de uma cidade carregam memórias que passam em permanente troca entre os níveis privado e público e o quanto elas contribuem para o sentimento de identidade, pertencimento e reconstrução do passado no presente.

Além disso, trabalharemos as visões de Halbwachs e Pollak de que toda memória é fragmentada e, por isso, seleciona e organiza o que deve ou não ficar registrado, e atrelar a

esse pensamento a noção de arquivo que, segundo o filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman, também é incompleto, lacunar, sendo necessária uma constante sistematização.

Assim, se memória e arquivo são construídos e dotados de fissuras, suas aplicações no audiovisual precisam ser trabalhadas de acordo com a lógica da montagem: é esse processo que vai estabelecer a articulação de um raciocínio mais íntegro feito por meio do cruzamento de imagens e outros materiais e dar a possibilidade de novos significados e conexões entre situações, personagens, tempos e espaços diferentes. Nesse ponto, encontramos elementos de interseção entre a teoria de Didi-Huberman, as pesquisas da historiadora Sylvie Lindeperg e a prática do cineasta Harum Farocki.

No terceiro capítulo, é a vez de explorarmos a trajetória de Marcos Pimentel. Nele, abordaremos questões como: quem é esse cineasta? Qual o contexto de produção de *Cemitério da Memória*? Quais as diferenças entre esse curta, que é um dos primeiros de sua carreira, e o que produz hoje? Como Juiz de Fora se impõe em seus documentários mais antigos e atuais?

O capítulo quatro fica reservado à abordagem das dificuldades encontradas ao se trabalhar com arquivo e a importância da preservação, acesso e reutilização desses acervos. As imagens preexistentes — principalmente aquelas produzidas em suportes mais antigos, como o analógico — sofrem com o desgaste natural do tempo, a deterioração provocada pelo não uso, má conservação e abandono em virtude de tecnologias mais modernas para a captação, montagem e exibição.

No capítulo cinco, a ideia é contar um pouco da história e dos usos dos diferentes suportes audiovisuais utilizados ao longo do século XIX e XX, com ênfase nos seis formatos reutilizados por Marcos Pimentel em *Cemitério da Memória*: 35 mm, 16 mm, Super 16 mm, Super 8, Betacam e Mini-DV. Ainda que sucintamente, falamos, também, sobre os donos de cada uma dessas imagens.

Por fim, o sexto e último capítulo traz uma análise do documentário *Cemitério da Memória*. Destacaremos algumas sequências para apoiar os conceitos trabalhados nas divisões anteriores, entre eles: como a montagem é usada para recontextualizar e dar novos sentidos ao conteúdo preexistente, a política por trás de um registro, imagens e classe social, a chegada da industrialização e a mudança nos hábitos dos moradores e outras questões que reforçam a rememoração sobre a existência do passado no presente de uma cidade.

Para endossar mais os estudos, fizemos quatro entrevistas. A primeira delas foi com o roteirista e diretor de *Cemitério da Memória*, o juiz-forano Marcos Pimentel, para entender

um pouco sobre sua trajetória enquanto documentarista, como surgiu a ideia de produção do filme, o processo de busca e seleção das imagens, o trabalho de montagem e o próprio olhar dele diante de um material tão heterogêneo.

A análise das imagens retomadas por Pimentel no documentário nos levou, também, à procura por informações sobre a fonte primária dos registros, o que conduziu ao encontro da figura de Nahim Miana, um apaixonado por cinema que produziu uma variada coletânea de filmes de família e amador sobre Juiz de Fora e região, entre as décadas de 1940 e 1950. Por falta de material bibliográfico sobre a sua vida e relação com as imagens, é que recorremos a mais duas das entrevistas: Miguel Miana Netto e Haydée Miana Guedes, filhos de Nahim². Pontuo que encontrar essas duas pessoas foi um processo longo, que exigiu uma pesquisa demorada na internet e bancos de dados. Isso porque, apesar de Nahim ter doado seu acervo para a Divisão de Memória da Funalfa — Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, responsável pela política cultural de Juiz de Fora —, ele e a esposa são falecidos e o contato dos herdeiros é inexistente nos cadastros da instituição. Sendo assim, encontrar esses dois depoentes foi também uma forma de dar visibilidade a personagens que, ainda, estão à margem da história oficial.

A outra entrevista foi feita com o historiador da Funalfa, Nilo Araújo Campos. Ele explicou sobre os acervos audiovisuais que fazem parte da Divisão de Memória, como esse material chegou até o local e a política de preservação do município. Nilo, também, permitiu-me a visualização dos arquivos de Nahim depositados na instituição e ajudou a entender melhor quais imagens reutilizadas por Pimentel são de Nahim Miana e quais são da Carriço Film³, além de ceder cópias digitalizadas de alguns filmes para serem analisados em casa.

Os quatro entrevistados se mostraram muito receptivos e disponíveis à pesquisa e foram muito importantes para a compreensão e análise do objeto de estudo e os entrelaces de conteúdo ao longo do processo de escrita. Sabemos, no entanto, que o relato oral, por vezes, é subjetivo e envolto na visão particular de cada pessoa e, por isso, propenso a inexatidões, esquecimentos, omissões e desvios que levam a assuntos perpendiculares que atravessam a memória e são comuns em conversas mais soltas, estilo bate-papo. Mas nem por isso o resultado é menor, ao contrário: nessas fissuras, é possível encontrar muito de quem fala e de quem é falado, enriquecendo a trama de significados e rearranjos da construção narrativa.

² Nahim Miana morreu em outubro de 2001.

³ Produtora juiz-forana comandada por João Gonçalves Carriço. Entre as décadas de 1930 a 1950, ela produziu cinejornais e documentários sobre o cotidiano e a vida social, política, religiosa e cultural de Juiz de Fora.

As entrevistas seguiram a metodologia “despadronizada ou não-estruturada”, técnica segundo a qual “o entrevistador tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversação informal” (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 197). E entre as abrangências dessa categoria, optamos pela entrevista não dirigida que, de acordo com Ander-Egg, é aquela em que o entrevistado tem liberdade de expressar seus pontos de vista e emoções e o entrevistador age mais no sentido de instigá-lo a discorrer sobre um tema sem, contudo, coagi-lo a responder qualquer coisa (ANDER-EGG, 1978 apud MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 197).

Já a sistematização dos dados coletados foi feita por meio da análise de conteúdo — segundo o método de Laurence Bardin (2009) —, uma vez que levou em consideração o que foi dito pelo entrevistado durante a conversa com o pesquisador.

As entrevistas estão transcritas na íntegra, nos apêndices deste trabalho.

CAPÍTULO 1: MUITOS FILMES, DIFERENTES OLHARES

Entendemos o filme de arquivo como aquele tem como princípio fundamental a reutilização de imagens preexistentes. Esses registros podem ter origem e formatos diversos, indo dos tradicionais filme de família e filme amador às imagens provenientes de videoclipes, publicidade, indústrias, cinejornais, câmeras de vigilância, televisão, fotografia, entre outras possibilidades de inscrição visual.

O reemprego das imagens tem objetivos plurais e atravessa diversos campos do conhecimento. Está presente desde as vanguardas artísticas do início do século XX, sendo uma prática corrente na História da Arte. O historiador da arte alemão Aby Warburg, por exemplo, voltou suas pesquisas à sobrevivência da cultura da antiguidade clássica ao desenvolver, a partir de meados dos anos de 1920, o *Atlas Mnemosyne*, um conjunto de mais de 70 painéis móveis constituídos por diferentes tipos de imagens e outros objetos heterogêneos para serem constantemente montados, desmontados e remontados. A proposta do atlas era que, por meio da reunião de todo esse material preconcebido em vários tempos e espaços, fosse contada “uma versão alternativa da História da Arte, determinada não por estilos ou períodos, e sim por aproximações entre formas e temas de diferentes épocas” (FREITAS, 2013). Warburg instaura uma espécie de saber a partir da montagem, em que a organização dos materiais é pensada menos como uma sequência narrativa linear lógica do que com as diversas possibilidades de correspondência, afinidade ou mesmo contradições existentes entre eles: é um “saber-movimento das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19).



Figura 1: Imagens de alguns painéis que compõem o *Atlas Mnemosyne*. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929>.

Já no cinema, o histórico da reapropriação começa durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com os cinejornais que reconstituíam visualmente as frentes de batalha. As imagens feitas pelos cinegrafistas dos exércitos eram organizadas e justapostas a fim de garantir uma narrativa sobre o curso dos acontecimentos. A ideia era criar uma visão geral da situação e, por isso, os vários planos, tomados em diferentes circunstâncias e períodos, eram montados, compondo um caleidoscópio de registros que ilustravam de forma lógica a evolução do conflito. Esse tipo de produção foi chamada de *film composé* e experimentou uma baixa entre os anos de 1920 a 1926, mas reassumiu seu espaço a partir de 1927, 1928, com a retomada das imagens para os festejos de aniversário dos conflitos. Na ocasião, o reemprego passa a ter um caráter mais retrospectivo e de exaltação (BLANK, 2015, p. 144).

Nesse cenário, surge aquele que é considerado o primeiro filme feito a partir de imagens de arquivo: *A queda da dinastia Romanov* (Esther Choub, 1927), realizado na antiga União Soviética como parte das comemorações do décimo aniversário da revolução bolchevique de 1917, e fundamentado em noticiários e registros domésticos. Nesse filme, a montagem não é mais como a feita até então pelos cinejornais, baseada na compilação de sequências, mas por meio de combinações e contrastes, de forma a levar ao raciocínio e interpretação das cenas registradas (CRUZ; GRINER; MACHADO; BLANK, 2017).

É também mais ou menos nessa época, e diante dessa atual conjuntura, que a expressão *film de montage* desponta. Em 1935, o termo aparece pela primeira vez em uma publicação: o livro *Histoire du cinema*, escrito por Maurice Berdèche e Robert Brasillach. Ao longo das páginas, os autores analisam a reutilização de imagens da Primeira Guerra nos cinejornais e destacam negativamente questões como montagem, sonorização e comentário. Para eles, o modelo ideal dessa prática de reapropriação de registros anteriormente concebidos resulta em filmes como *Três canções para Lênin* (Dziga Vertov, 1934)⁴. Essa nova forma de montagem, mais voltada à ideia de fragmentação e recomposição das imagens, estaria relacionada às questões estéticas que marcaram a cena artística dos anos pós-Primeira Guerra e que levaram a uma concepção diferente da forma de pensar o mundo (BLANK, 2015, p. 144-145). Assim,

Entre os primeiros *films composés* da Grande Guerra e os *films de montage* do entreguerras, influenciados por essa nova concepção de montagem, há uma mudança de postura diante das imagens do passado. Nessas obras, a simples justaposição de planos dá lugar à reflexão e à interpretação, a partir da montagem, do passado filmado. Não se trata mais de uma compilação, mas de articulações, associações e

⁴ Esse documentário é uma espécie de ode a Lênin no décimo aniversário de sua morte. Reúne imagens de arquivo feitas durante a vida e funeral do revolucionário russo, além de registros que mostram os impactos de sua ideologia sobre o desenvolvimento econômico da União Soviética. Mais do que uma simples compilação, a força do filme reside na potência sugestiva dos encadeamentos de planos.

contraposições que visam fazer emergir das imagens uma nova compreensão da realidade. (BLANK, 2015, p. 146).

A partir desses procedimentos, a reutilização dos arquivos ganhou cada vez mais potência dentro de um panorama de crítica e indagação sobre as imagens do passado, encontrando porto em contemporâneos como Alain Resnais (França), Chris Marker (França), Jean-Luc Godard (França), Harun Farocki (Alemanha), Peter Forgacs (Hungria), Agnes Varda (França), Patricio Guzmán (Chile), Jonas Mekas (Estados Unidos), entre outros. E, apesar de cada um deles operar a lógica da montagem a partir de particularidades próprias, em comum há o pensamento de deixar o mero caráter ilustrativo e refletir sobre a natureza dos registros, buscando novas questões que se interligam ao presente e ampliam a diversidade de produções que se agrupam sob o campo “filme de arquivo”⁵.

No Brasil, de acordo com o professor e pesquisador Hernani Heffner, os primeiros filmes que fizeram o reaproveitamento das imagens preexistentes começam na década de 1920. A ideia do reemprego é despertada a partir da comemoração do Centenário da Independência, momento em que desponta a consciência de que o país tem história e que o cinema pode ajudar a contá-la. No entanto, as produções dessa época rompem de forma distintiva: mostrar o presente. Isso porque as mudanças que os registros, por exemplo, de 15, 20 anos antes traziam, pouco divergiam da época vigente e, em função disso, os arquivos não eram qualificados como arquivos (HEFFNER, 2018)⁶.

Até a década de 1930 o passado era mais encenado nas produções filmicas. E é só na passagem para os anos de 1940 que se começa a voltar mais para o arquivo como fonte de reconhecimento das questões pretéritas. Isso se dá, em grande medida, quando Jurandyr Noronha⁷ traz a consciência de que é preciso preservar os filmes feitos até então. Em julho de 1948, ele escreve, na revista *Cena Muda*⁸, o artigo *Indicações para a organização de uma filmoteca brasileira*, considerado o primeiro a falar sobre a urgência de se pesquisar o cinema

⁵ É importante dizer que, no campo teórico das imagens, por conta das múltiplas naturezas de formato, estética e estilo de reemprego, as terminologias para definir a prática da reutilização do arquivo são bastante heterogêneas: *filmes de compilação* (LEYDA, 1964), *found footage* (WEINRICHTER, 2009), *cinema intertextual ou de reciclagem* (BRENEZ, 2002), *cinema de segunda mão* (BLÜMLINGER, 2013), *perfect film* (WEES, 1993), entre outras. No entanto, a proposta aqui não é adentrar a questão das diferenças pragmáticas em relação à conceitualização de cada um desses nomes. A informação foi colocada mais a título de curiosidade, sob o entendimento de que o assunto é amplo e pode ser estudado também sob outras perspectivas.

⁶ Essas informações foram repassadas por Hernani Heffner durante a oficina *Cinema e Memória*, realizada nos dias 10, 11 e 12 de agosto de 2018, no Sesc Palladium, em Belo Horizonte.

⁷ Jurandyr Passos Noronha nasceu em Juiz de Fora (MG), em 1916. Ele foi cinegrafista, montador, redator, roteirista e diretor de filmes. Informação disponível em: <https://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-jurandir-noronha/>. Acesso em: 4 fev. 2018.

⁸ Foi uma revista brasileira sobre cinema, com edições entre 1921 a 1955. Foi a primeira do país especializada no tema.

nacional, guardar e conservar os arquivos (HEFFNER, 2018). Entre os apontamentos dessa reportagem podemos destacar também: o levantamento da produção nacional, contato com pessoas que tivessem negativos e cópias antigas, organização do acervo fotográfico e de outras informações sobre os filmes, reconstituição do que não fosse possível recuperar e regulamentação da conservação. Tudo isso porque, para Jurandyr:

a perda de tantos filmes passados – o que vem acontecendo – é coisa que me tem deixado aturdido, por considerá-los verdadeiro patrimônio nacional. [...] considero da maior importância o levantamento e recuperação imediata de tudo quanto já fizemos de mais significativo, pois, em caso contrário, dentro em breve nada mais restará, com imenso e deplorável prejuízo artístico. (CENA MUDA, 1948)⁹.

A publicação foi escrita em uma época de ebulição de um pensamento preservacionista sobre o audiovisual brasileiro. Dois anos antes, por exemplo, em 1946, é criado o *Segundo Clube de Cinema*, que tinha o objetivo de incentivar o estudo, a defesa e o desenvolvimento da cinematografia no Brasil¹⁰. O grupo é bastante ativo e, em 1949, faz um acordo com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) para instituir uma filmoteca, logo se filiando à Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Com isso, cada vez mais são incorporados novos títulos e realizadas mostras, o que fortalece a importância da instituição no campo cultural brasileiro. Já em 1956, em busca de maior autonomia, a Filmoteca se desliga do MAM e dá origem à Cinemateca Brasileira, até hoje, principal referência na divulgação, preservação e restauro do acervo audiovisual do país (CINEMATECA BRASILEIRA).

Ainda mais ou menos nesse mesmo período, surge também o que é tido como o primeiro filme de arquivo brasileiro, realizado por Alexandre Wulfes: *Jornada Heroica* (1948) retoma imagens feitas por soldados nos campos de batalha durante a Segunda Guerra Mundial. É uma produção ufanista, toda feita com material de arquivo de cinejornais, e que estabelece uma leitura da participação brasileira no conflito. Alguns anos depois, também foi feito o documentário *Getúlio, glória e drama de um povo* (Alfredo Palácios, 1956), que reutiliza cinejornais e outros conteúdos para mostrar a vida do ex-presidente Getúlio Vargas (HEFFNER, 2018).

⁹ O artigo foi publicado na revista *Cena Muda*, nº 28, do dia 13 de julho de 1948. A edição pode ser conferida por meio do link: http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1948_00028.pdf. Todo o acervo da revista, de 1921 a 1955, também está disponível na página da “Hemeroteca Digital Brasileira”: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/scena-muda/084859>. Acesso em: 6 fev. 2018.

¹⁰ Em 1940, existiu o *Primeiro Clube de Cinema*, mas ele foi fechado um ano depois pelos órgãos de repressão do Estado Novo.

Mas, no Brasil, segundo Hernani Heffner, a profusão dos filmes de arquivo começa a engatinhar mesmo a partir do final da década de 1960 e início dos anos de 1970. É nessa época que surge o documentário *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968). O longa-metragem é uma retrospectiva da história do cinema nacional, feita por meio de fotos e fragmentos de filmes realizados entre o período de 1898 a 1966. Um ano mais tarde, também surge o curta *Carmen Santos* (Jurandyr Noronha, 1969), que retoma arquivos para contar a vida da atriz, produtora, roteirista e diretora Carmen Santos, uma das pioneiras do cinema brasileiro. Esses dois filmes, produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema (INC)¹¹, utilizam os registros preexistentes para ilustrar o texto em *off* que sedimenta toda a narrativa.

Depois desses, apareceram cada vez mais filmes brasileiros que reutilizaram o arquivo para a construção narrativa, com gestos de apropriação heterogêneos em suas formas, linguagens e sentidos, entre eles: *70 anos de Brasil (da belle époque aos nossos dias)* (Jurandyr Noronha, 1974), *Mulheres de Cinema* (Ana Maria Magalhães, 1976), *Libertários* (Lauro Escorel, 1976), *Cildo Meireles* (Wilson Coutinho, 1979), *Os anos JK: uma trajetória política* (Silvio Tendler, 1980), *Jango* (Silvio Tendler, 1984), *Cabra Marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Josué de Castro, cidadão do mundo* (Silvio Tendler, 1994), *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1999), *Pan-Cinema permanente* (Carlos Nader, 2008) *Santos Dumont: pré-cineasta?* (Carlos Adriano, 2010), *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014), *A Paixão de JL* (Carlos Nader, 2015), *Não me fale sobre recomeços* (Arthur Tuoto, 2016) só citando alguns, já que o objetivo aqui é mais exemplificar a diversidade e crescimento das produções do que propriamente listar.

A partir da década de 1980, muitos cineastas percebem também a força da retomada dos filmes domésticos — comuns desde os anos de 1920, quando foram lançados equipamentos mais simples de filmagem e projeção — para a construção de documentários de cunho mais subjetivo (LINS; BLANK, 2002 p. 54-58). A partir desse momento, esses acervos pessoais começam a migrar da esfera privada para a pública, o que culmina em maior possibilidade de acesso e preservação para que possam ser remontados em outras obras audiovisuais e analisados diante do contexto de produção e de suas demandas e embates do passado e presente (BLANK, 2017, p. 06). Disso, resultam filmes nacionais como: *Seams* (Karim Aïnouz, 1993), *Person* (Marina Person, 2007), *Histórias Cruzadas* (Alice de Andrade, 2008), *Diário de Sintra* (Paula Gaitán, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Elena* (Petra

¹¹ O INC foi um órgão público criado em 1966, durante o regime militar, para gerir o cinema brasileiro. Ele foi extinto em 1975, e substituído pela Embrafilme.

Costa, 2012), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *Família Movie* (Ana Moreira, 2015), *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017), entre outros.

Essa pluralidade de produções fundamentada na reutilização das imagens preexistentes fez com que, nas últimas quatro décadas, surgissem debates que levaram a várias vertentes de análises: alguns pesquisadores, por exemplo, têm uma perspectiva mais historicizante sobre o assunto, e vão ao encontro do princípio de que é preciso recuperar o contexto de produção dos registros a fim de escavar suas possibilidades de latência e os olhares portados sobre eles ao longo dos processos de tomada e retomada. É o caso do espanhol Vicente Sánchez-Biosca e dos franceses Laurent Véray e Sylvie Lindeperg — nos próximos capítulos, exploraremos um pouco melhor as ideias desta última.

Há, também, autores que continuam com a intenção de historicizar o uso das imagens de arquivo, mas com um viés diferente: sob a prerrogativa de se debruçar sobre as diferentes estratégias estéticas, poéticas e ideológicas que a prática assume. Nesse campo, podemos mencionar trabalhos como o da pesquisadora francesa Christa Blümlinger. Em 2013, ela lançou o livro *Cinéma de seconde main: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, no qual cataloga as diversas possibilidades de reemprego das imagens preconcebidas. Indo ao encontro dessa mesma proposta, temos o espanhol Antonio Weinrichter, que publicou, em 2009, o livro *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Na obra, ele discute conceitos relacionados à reutilização e nomenclaturas para definir as produções que se reapropriam do arquivo (CRUZ; GRINER; MACHADO; BLANK, 2017).

Temos, ainda, a pesquisadora francesa Nicole Brenez, que propõe uma classificação em dois níveis para a retomada dos registros. No artigo *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinema expérimental*, ela fala que há o nível intertextual — pensado como uma presença “em espírito”, ou seja, a ideia é a mesma (por inteiro ou em partes), mas há uma refilmagem, outra possível versão do filme antigo — ou de reciclagem. Nessa segunda categoria, Brenez aponta para outras duas subdivisões: a reciclagem endógena (quando há o reuso das imagens do(s) próprio(s) filme(s) para fazer outro trabalho. Por exemplo, um *trailer* ou um filme no qual o cineasta resume sua obra a partir do material bruto, de fragmentos de filmes realizados por ele mesmo) e a reciclagem exógena, resultado do reemprego de imagens alheias, muitas vezes encontradas ao acaso ou com origem, personagens e contextos desconhecidos (BRENEZ, 2002).

No Brasil, apesar do crescimento, principalmente nas duas últimas décadas, de produções audiovisuais e festivais que abordam a temática da retomada do arquivo, a

sistematização do estudo ainda é pequena. Entre os trabalhos que se dedicam ao assunto, podemos citar as dissertações de mestrado de Lígia Diogo (2010), Hermano Callou (2014), Máira Bosi (2016) e Ricardo Lessa Filho (2016), e as teses de doutorado de Thaís Blank (2015), Patrícia Machado (2016) e Lila Foster (2016), além de artigos de Anita Leandro, Arlindo Machado e Consuelo Lins. Fora isso, em novembro de 2016, foi realizado o *Seminário Internacional de Documentário de Arquivo*, na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. As discussões do evento deram origem a uma coletânea de 11 textos — feitos por diferentes autores, reunidos no *e-book Arquivos em movimento: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo* (2017) —, entre os quais as imagens preexistentes são pensadas a partir de proposições como: o olhar de perpetradores sobre suas vítimas, reutilização de material de ficção junto a registros documentais para um discurso sobre o passado, mudança de sentidos, elaboração de memórias pessoais, de conflitos e ditadura militar, circulação em plataformas como o *Youtube*, desmontagem da ótica patriarcal dos filmes domésticos, passagem de questões pessoais para o político.

O fato é que a retomada do arquivo não se restringe a uma metodologia fechada e nem a uma tradição cinematográfica singular. Esse *corpus* de produções que se reapropriam dos registros preexistentes — e são, nesta pesquisa, acolhidas sob a expressão “filme de arquivo” — é bastante vasto e reúne estratégias, intenções e necessidades heterogêneas de reemprego, que vão do questionamento crítico da fonte e do que aparece (ou não) em cena, o simples compêndio de registros como prova, marca de autenticidade, refutação ou ilustração de uma narrativa, resignificação completa, aos usos irônicos, metafóricos e fetichistas, perpassando também variações no que tange à materialidade, temporalidade, estética, gêneros (ficção, documentário, experimental, autobiográfico, ensaio, videoarte), temas (questões políticas, pessoais, históricas, sociológicas, psicológicas, poéticas, memória afetiva e visual etc.) e diversas outras formas de citação, montagem e deslocamento.

Nos tópicos abaixo, apresentaremos algumas características dos filmes de família e amador, subdivisões que podem fazer parte do campo dos filmes de arquivo e que têm peculiaridades próprias.

1.1. — Entre o privado e o público

Há quem considere que o cinema nasceu como doméstico devido ao caráter intimista de muitas das suas primeiras produções. As pesquisadoras Thaís Blank e Consuelo Lins

citam, por exemplo, um artigo escrito pela jornalista francesa Laurence Allard¹², no qual aponta para a ideia de que o curta *O almoço do bebê* (Irmãos Lumière, 1885) foi o primeiro filme de família da história. O registro teria sido uma espécie de tentativa de substituição dos tradicionais álbuns de fotografia familiar, muito comuns na época (LINS; BLANK, 2012, p. 58-59).



Figura 2: *Frame do filme O almoço do bebê.*

No entanto, apesar dessa longa trajetória que abarca os primórdios do cinema, durante muitos anos o filme de família e o filme amador foram vistos como um tipo de cinema inferior, por terem atributos caseiros, produzidos como forma de entretenimento e, por isso, com quase nenhuma qualidade estética e histórica. É só partir dos anos de 1990, quando a academia começa a valorizá-los como parte dos estudos cinematográficos, que essa perspectiva muda e eles passam do status de à margem para documentos que compõem a memória do cotidiano de uma época e modo de vida. O reconhecimento da academia também ocorre mais ou menos no mesmo período em que esses filmes começam a ser pensados como patrimônio e incorporados a centros de preservação do audiovisual, fato que se dá por volta do final dos anos de 1980 (BLANK, 2017, p. 06).

Mas quando se fala nas circunstâncias de realização — tanto dessas duas classes específicas de imagens em movimento quanto de outras formas de registros que podem compor um filme de arquivo —, é preciso também pensar na necessidade de cruzar, desconstruir informações para entender o que motivou a tomada, os enquadramentos e o próprio gesto de quem estava por trás da câmera. Isso porque em uma imagem, tanto dentro quando fora de campo, existem indícios que, mesmo não sendo tão evidentes, podem ser trabalhados a fim de ser tornarem constituintes de um novo saber, uma nova visibilidade sobre as coisas:

¹² Segundo as pesquisadoras, o artigo é: “L’amateur: une figure de la modernité esthétique”.

Na imagem, o registro do evento pode preceder a compreensão, e pode haver elementos que não foram selecionados e que estão lá, esperando por quem saiba como desvendá-los e interpretá-los. Dependendo do contexto histórico, de memória, mas também de nova atenção que se presta à imagem, de repente olhamos para algo que estava na imagem e que não havia ainda chegado até nós. (LINDEPERG, 2008, p. 58)¹³.

Assim, pensamos que, mesmo diante de uma imagem sorridente de uma criança em um filme de família, é possível ver as marcas da conjuntura histórica, social e política em que o plano está inserido e enxergar a relação entre essas pequenas cenas pessoais e amadoras como elementos que podem compor uma macro-história.

1.1.1 — Filme de família

O filme familiar é “qualquer filme (ou vídeo) feito por um membro da família sobre personagens, eventos ou objetos relacionados de algum modo à história dessa família e de uso prioritário para seus membros¹⁴”. Uma das particularidades relacionadas a esse gênero é que o objetivo primeiro de quem detém a câmera não é a feitura de um filme tal como a gramática cinematográfica prevê: o cineasta familiar, inicialmente, quer fazer os registros pelo simples prazer de explorar e conhecer as múltiplas funcionalidades que o equipamento possui. E depois, pela satisfação de reunir os membros da família ao seu redor. Assim, ele vê a câmera não essencialmente como um meio de gravação, mas como uma espécie de catalisador, um mensageiro para um acontecimento presenciado em família. Como parte integrante dessas cenas, os familiares criam uma relação afetiva que foi produzida antes mesmo da projeção, no momento da filmagem, o que faz com que pouco importe, por exemplo, a qualidade dos registros — fato que, possivelmente, não ocorreria com um espectador desconhecido, sem o *background* dos episódios experienciados. Há ainda uma maior dimensão do ato da filmagem em si, ponto que se apoia na constatação de que muitas das películas familiares são apenas gravadas, sem que o cineasta familiar sinta a necessidade de revelá-las (ODIN, 2007, p. 199).

¹³ Tradução nossa para o original: “En la imagen, el registro del acontecimiento puede preceder a la comprensión, y puede haber elementos que no han sido seleccionados, y que están ahí, esperando a quien sepa develarlos y interpretarlos. Em función del contexto histórico, de la memoria, pero también de una atención nueva que se presta a la imagen, de repente miramos algo que estaba en la imagen y que no había todavía llegado hasta nosotros”.

¹⁴ Tradução nossa para o original: “[...] cualquier film (o vídeo) realizado por un miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros”.

Nessas imagens são comuns cenas de casamento, nascimento, entrega de presentes, passeios, festinhas de aniversário, férias e outras cerimônias rituais vivenciadas no âmbito familiar. Além disso, como são registros feitos por um parente ou amigo próximo, são comuns imagens que demonstram bastante cumplicidade entre quem está atrás e a frente da câmera, com a presença comum de acenos, trocas de olhares, caretas, sorrisos e diálogos (ODIN, 2007, p. 200-203). A interação com o equipamento, que vai de encontro à norma do cinema comercial, também opera no sentido de transformar “o status do espectador que passa de testemunha a cúmplice da ação flagrada” (BLANK, 2017, p. 10).

As normas que regem a feitura desse tipo de material também são diferentes das da ficção e mesmo das do documentário. Isso porque as imagens não são pensadas com a intenção de narrar uma história, mas como pequenos registros para serem lembrados e complementados pelo próprio público familiar no momento da exibição no ambiente doméstico. Muitas vezes, por exemplo, em um mesmo rolinho de filme há cenas de acontecimentos sem interligação ou sequência lógica e é esse espectador familiar, tido como produtor de sentido, quem vai contar os acontecimentos que ficaram de fora das imagens e trazer de volta suas próprias narrativas memoriais ou mesmo as dos parentes. Por ele conhecer os signos do que é retratado, também pouco importa a qualidade técnica, se as cenas foram mal enquadradas, tremidas, cheias de zoom ou desfocadas. O que interessa são os sentimentos e as lembranças que elas transmitem (ODIN, 2005, p. 40-41).

Dessa forma, mesmo que se diga que o cineasta de família pode filmar com a ideia de fazer um filme, esse propósito, ainda assim, é diferente: ele, geralmente, só quer registrar a própria família, no sentido de uma espécie de obrigação de guardar memórias. E essa gravação “se deve mais a uma pressão externa do sujeito, ao resultado da ideologia familiar que o penetra e o constitui, que a uma verdadeira intenção pessoal”¹⁵ (ODIN, 2007, p. 200).

Roger Odin comenta que, em um primeiro momento, a forma como os filmes de família são interpretados segue a ideia de uma leitura privada, diante da qual os registros não têm a pretensão de servir com uma representação, prova ou questionamento sobre a verdade — já que as pessoas que assistem a eles, geralmente, estiveram presentes durante o acontecimento gravado —, mas como índices que vão operar sobre as imagens e ajudar no processo de lembrança futuro. Essa lembrança segue dois níveis:

¹⁵ Tradução nossa para o original: “se debe más a una presión externa sobre el sujeto, al resultado de la ideología familiarista que lo penetra y lo constituye, que a una verdadera intención personal”.

um processo de rememoração *coletiva*: ver um filme de família em família é trabalhar para reconstruir em comum a história (mítica) da família (fala-se muito durante a projeção dessa classe de filmes); um processo de rememoração *individual*: aqui seria útil recuperar a noção de “linguagem interior” proposta por Boris Eichenbaum. Uma das características desta linguagem é que não é necessário referir-se ao contexto para compreendê-lo: o contexto já está, digamos, no sujeito (“o processo de discurso interior está na cabeça do espectador”). Isso é precisamente o que ocorre com o filme familiar, em que o contexto não é senão a vivência do sujeito. Isso é o que explica que um filme de família seja tão entediante para os que não são membros da família: não têm o contexto de referência e por isso não entendem nada das imagens reveladoras que são apresentadas. E isso também é o que explica que os membros da família vejam nas imagens muito mais do que se representa com elas. Imagens totalmente banais podem remeter então, a representações que estão longe disso¹⁶. (ODIN, 2007, p. 202).

Mas além da dialética da leitura privada dos filmes de família dentro do contexto familiar — em que o que importa não é o que é dito ou o que aparece nas imagens, mas as interações feitas (tanto nos níveis individual quanto coletivo) durante a exibição —, há aquela que transpõe a circunscrição do ambiente doméstico e faz com que esse material também seja explorado como um documento, que é questionado em termos de verdade e avaliado segundo as qualidades informativas do que é mostrado. Quando isso acontece, há o que Roger Odin chama de “modo documental de leitura” (ODIN, 2007, p. 201).

No entanto, essa movimentação da natureza privada para o documento apresenta três dificuldades. A primeira delas é relacionada ao clichê das imagens: o caráter estereotipado faz com que todos os registros sejam praticamente iguais — com os mesmos ritos sociais, hábitos do dia a dia, tomadas de viagens — e tenham uma carga elucidativa pequena. Em contrapartida, é esse mesmo lugar-comum que sedimenta sua representatividade:

Uma imagem de um filme familiar, na medida em que é uma manifestação de todo um conjunto de imagens análogas, tem uma extraordinária força exemplificadora. Cada imagem é uma condensação, uma cristalização de centenas, de milhares de imagens análogas. Basta que o espectador saiba que tem diante de si uma imagem de filme familiar para que esta evidência seja imposta. Não há, certamente, imagens de reportagem que tenham tanta força¹⁷. (ODIN, 2007, p. 204).

¹⁶Tradução nossa para o original: “un proceso de rememoración colectiva: ver un film familiar en familia es trabajar para reconstruir en común la historia (mítica) de la familia (se habla mucho durante la proyección de esta clase de films); un proceso de rememoración individual: aquí sería de utilidad recuperar la noción de “lenguaje interior” propuesta por Boris Eichenbaum. Una de las características de este lenguaje es que no es necesario referirse al contexto para comprenderlo: el contexto ya está, digamos, en el sujeto (“el proceso de discurso interior está en la cabeza del espectador”¹¹). Eso es precisamente lo que ocurre con el film familiar, donde el contexto no es sino la vivencia del sujeto. Esto es lo que explica que un film familiar sea tan aburrido para los que no son miembros de la familia: no tienen el contexto de referencia y por tanto no entienden nada de las imágenes deshilvanadas que les enseñan. Y esto también es lo que explica que los miembros de la familia vean en las imágenes mucho más de lo que se representa en ellas. Imágenes totalmente banales pueden remitir así a representaciones que están lejos de serlo”.

¹⁷Tradução nossa para o original: “Una imagen de un film familiar, en la medida en que es una manifestación de todo un conjunto de imágenes análogas, posee una extraordinaria fuerza ejemplificadora. Cada imagen es una condensación, una cristalización de cientos, de miles de imágenes análogas. Basta con que el espectador sepa

Contudo, Odin pontua que, mesmo com toda essa potência em nível de representação, no momento da retomada, é necessário trabalhar o filme de família a fim de que produza outros sentidos e não caia na trivialidade dos assuntos costumeiros. Para que isso ocorra, há diversos modos, entre eles: comentário sobre as imagens, escolha de um tema comum vivenciado em períodos diferentes ou uma nova observação perante a história daquelas cenas — fato que geralmente se dá com o olhar de fora, de alguém que não pertence ao grupo familiar e vê nos registros algo de único, que não faz parte do seu contexto espacial, cultural, étnico ou social, como o comportamento de determinada população em períodos de guerra, por exemplo (ODIN, 2007, p. 204).

A segunda dificuldade da transposição da leitura privada para a documentalizante (que tem como base o questionamento sobre a verdade do que é mostrado), é a censura do próprio grupo na hora da realização do filme de família. Nesse tipo de conteúdo, é proibida qualquer imagem que tire a ideia da família feliz: não há discussões, doenças ou qualquer outra problemática que afete essa atmosfera de contentamento. As rugas típicas de qualquer encontro são excluídas da gravação e é construída uma fantasia que não condiz totalmente com a realidade. Só é possível ver um lado: o da bem-aventurança familiar, que pode existir (em maior ou menor escala) ou ser enganosa. Entretanto, ainda assim, os filmes de família têm sua função informativa e documental ao mostrar episódios íntimos, banais do cotidiano, que não são documentados, por exemplo, pela reportagem profissional que preza pelos assuntos mais gerais. Além disso, por meio de muitos dos filmes de família, é possível conhecer setores da sociedade que só foram registrados dessa forma e entender seus hábitos, culturas e formas de viver em comunidade, ainda que com as restrições sobre o que merecia ou não ser mostrado. Nesse sentido, é também um tipo de documento importante (ODIN, 2007, p. 205-206).

A terceira e última dificuldade é relacionada à escassa informação que há ao se assistir um filme de família que pertence a outro grupo: pouco se sabe sobre quem são as pessoas que aparecem nas imagens, a relação de parentesco/amizade entre elas, as ações que são desenvolvidas. Assim, só é possível fazer uma leitura rasa do que acontece, o que é visivelmente mostrado, sem entender ligações externas que muitas vezes são o cerne da situação. Mas ao mesmo tempo em que isso pode soar como algo negativo, também pode ser positivo ao permitir criar outros enunciados, outras relações que talvez não passassem pelo crivo das constrições familiares, e ainda ler elementos que estão em segundo plano: a roupa, o

que tiene delante una imagen de film familiar para que se imponga esta evidencia. No hay, seguramente, imágenes de reportaje que tengan tanta fuerza”.

penteados, a infraestrutura do ambiente, a qualidade da película, só para citar algumas possibilidades (ODIN, 2007, p. 206-207).

Um exemplo que pode ser dado sobre a retomada e ressignificação dessas imagens de família em outras obras audiovisuais e da viabilidade de se criar outras associações a partir do não conhecimento da origem do material — só privilegiando o caráter ilustrativo das cenas — é o curta *The Future is Behind You* (Abigail Child, 2004). Segundo Menezes (2013), Child encontrou os registros que compõem o filme em um mercado de pulgas em Nova York. A cineasta não sabia nada sobre a origem do material, mas teve a impressão de se tratar de judeus que viviam na Áustria na década de 1930 e, assim, elaborou todo um roteiro para a vivência da família e as circunstâncias que a levou ao holocausto e à emigração para os Estados Unidos e a Palestina. Por meio da inserção de cartelas, é a suposta filha que conta a rotina da família, seus pensamentos e o destino de cada um dos que aparecem nas cenas. O trabalho destaca as condutas sociais, de gênero e todo o contexto da época, e em função disso:

Os fatos (o material encontrado em si) e a ficção (o relato que se sobrepõe ao material) se fundem em uma leitura crítica/criativa verossímil em termos históricos e psicológicos. *The future is behind you* está no limite dos campos ficcional, documental, experimental e das práticas do cinema doméstico. Não é exatamente um documentário, mas não deixa de ser documental; pode ser ficcional quando sugere relações afetivas entre os personagens, é experimental dentro dos ‘limites’ da estética documental, é ensaístico sobretudo na forma narrativa quando, por exemplo, lança questões a nós, espectadores, utilizando, tal como nos filmes mudos, cartelas em que indaga as imagens e os gestos constantes no cinema doméstico. (MENEZES, 2013, p. 134).



Figura 3: Frames do filme *The future is behind you*.

A retomada dos filmes de família pode ainda ser pensada para além das produções de leitura privada ou documentalizante. É possível, por exemplo, serem lidas segundo o modo de autenticidade (quando criamos uma relação de afeto tão grande com imagens que não são do nosso grupo familiar, que mesmo não conhecendo suas origens temos o que é mostrado como verdade, sem indagações) e/ou ficcionalizante (ODIN, 2007, p. 211-214). Tudo vai depender de qual é o interesse do diretor no momento da (re)apropriação.

1.2.2 — Filme amador

Uma das diferenças entre o filme de família e o filme amador é o posicionamento de quem está atrás da câmera: enquanto o cineasta familiar se mostra participante da cena e sem muita preocupação com a qualidade formal dos registros, o amador opta por manter um distanciamento e se concentra na dramatização dos fatos, vendo os episódios da vida cotidiana como uma atração que deve ser pensada e filmada de acordo com a lógica estética do cinema tradicional. E é por essa razão que, enquanto o filme amador admite regras como as de corte e montagem para que seja compreendido e obtenha o estatuto de bem ou mal feito, o filme de família prima pela menor interferência técnica possível — quanto mais rudimentar e menos comentado, melhor — sob a alegação de que esses artifícios de construção filmica podem representar situações incômodas para os demais membros da família (ODIN, 2007, p. 200-201).

O cineasta amador, assim como o de família, a priori, filma sem pretensão comercial. Ele registra a casa, os familiares, os hábitos comuns da rotina no ambiente doméstico, mas também tem interesse no que acontece na sociedade ao seu redor: a câmera está sempre a postos para a captura de um fato *sui generis* — uma manifestação, desfile, apresentação pública em uma praça, por exemplo. Assim, ao contrário do cineasta de família, a intenção do amador, desde o início, não é só um registro para o seu grupo familiar, mas para um público mais abrangente (ODIN, 2007, p. 207).

A questão do domínio da técnica, também, é outro tema distintivo do olhar: o cineasta amador tem em vista a profissionalização e, por isso, apoia-se nas regras, nas cartilhas que ensinam as boas práticas de estética, roteiro, enquadramento e montagem de um filme — muitas vezes, utiliza até mesmo títulos, letreiros e sonorização para passar a sua mensagem (ODIN, 2007, p. 207). Dentro desse entendimento, podemos dizer que: “o amador é um

observador, se coloca de fora da cena para registrá-la; o cineasta familiar é antes de tudo um participante” (LINS; BLANK, 2002, p. 62).

Segundo Roger Odin, a mudança de comportamento entre esses dois tipos de realizadores ganhou ainda mais impulso com o surgimento da televisão e do vídeo, momento segundo o qual passa a valer a cartada da imagem como valor documental: os amadores começam a ir em busca dos acontecimentos sociais, políticos ou até mesmo pessoais (com o viés de uma procura por identidade) sob a ótica do plano exclusivo —, muitas vezes motivados pela monetarização desses filmes.

As variações do registro documental amador são muitas. O autor assinala quatro categorias pragmáticas para essa ação (ODIN, 2007, p. 208-210):

- o documento: geralmente, é composto por poucos planos, não há muita explicação sobre o que é visto. Seu peso reside no fato de alguém estar em um local, ver e gravar um acontecimento. Muitas vezes, a cena é tomada por acaso, sem a consciência de que ela resultaria em um fato de relevância coletiva. Odin cita como exemplo a imagem do assassinato do presidente dos Estados Unidos, John Kennedy, em 1963, feita por um cinegrafista amador;
- a reportagem: desde o início, há uma intenção fundamentada e, por isso, o registro é mais estruturado (algumas vezes tem até um comentário para explicar o que é mostrado);
- o testemunho: nesse tipo de produção, é acentuada a ideia de ter vivenciado e gravado o acontecimento de perto, ser parte dele, e não apenas tê-lo presenciado como observador;
- os documentos ego-centrados (as ego-produções): são as imagens que têm como eixo principal a vida do realizador, reapropriadas de forma subjetiva, como uma espécie de relato autobiográfico para falar sobre uma situação pessoal ¹⁸.

Apesar das diferenças entre os filmes de família e amador, uma característica é comum entre eles: a afetividade que criam com o espectador. Isso porque são registros simples, muitas vezes parecidos entre si, o que cria uma relação de proximidade, de se enxergar naquelas cenas ou de poder tê-las feito. Assim, quando vemos, por exemplo, os planos de um aniversário de criança, mesmo que as pessoas que aparecem nas imagens não sejam nossos conhecidos ou membros da nossa família, o “roteiro” da gravação costuma ser tão similar

¹⁸ De acordo com as explicações de Odin, pensamos a exemplificação dessa categoria com o filme *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003). A produção conta a história de vida do próprio diretor e seu relacionamento com a mãe, mentalmente perturbada. Utiliza imagens familiares, a maioria gravada por Caouette ao longo de mais de 20 anos, misturando Super 8, VHS, fotografias, entre outros recursos.

(geralmente, algumas brincadeiras, a hora dos parabéns e a distribuição do bolo) que faz com que rememoremos nossas próprias festas. “Esta relação imprime às imagens destes filmes um poder de sedução e de atração, uma magia que as distingue radicalmente das imagens das reportagens ou dos documentários tradicionais: as vejo com outros olhos” (ODIN, 207, p. 210-211)¹⁹.

¹⁹ Tradução nossa para o original: “Esta relación imprime a las imágenes de estos films un poder de seducción y de atracción, una magia que las distingue radicalmente de las imágenes de los reportajes o de los documentales tradicionales: las veo con otros ojos”.

CAPÍTULO 2: QUANDO ARQUIVOS SE UNEM ÀS MEMÓRIAS

Neste capítulo, teceremos as relações entre as imagens de uma cidade e como elas podem contribuir para um sentimento de pertencimento aos habitantes dessa urbe.

Nossas argumentações seguem também a trilha de que o arquivo é lacunar e, por isso, precisa de um processo de construção e montagem para adquirir sentidos. Nisso, procuramos unir as discussões de George Didi-Huberman e Sylvie Lindeperg sobre o estado de latência das imagens à prática do cineasta Harun Farocki.

Apresentamos, ainda, um pouco dos estudos sobre a memória a partir de dois sociólogos: Maurice Halbwachs e Michael Pollak. A escolha desses dois pesquisadores, em detrimento de tantos outros que trabalham essa temática, foi motivada pela ideia de que os arquivos criam vínculos entre a memória individual de cada habitante de uma cidade e a memória coletiva desse local, levando-nos à compreensão de que essas lembranças andam reciprocamente juntas e são responsáveis pela unidade social e afetiva de um grupo.

2.1 — A cidade e as imagens

Entendemos a cidade como um aglomerado dinâmico que se mostra múltiplo ao olhar intrínseco de cada indivíduo e às possibilidades de vivência, significado e formas de narrativa oferecidas a ela. Toda cidade tem certa potência de vida e, por isso mesmo, está em constante mudança: tanto no âmbito físico quanto nas relações e existências pessoais e coletivas de quem nela habita.

Sendo assim, registrar a cidade e o cotidiano de seus moradores é também uma forma de refletir sobre a sociedade, com seus hábitos, comportamentos sociais e culturais e toda a infraestrutura que envolve o seu espaço físico. A pesquisadora Maria Henriqueta Creidy Satt nos fala sobre a existência de um “imaginário urbano” presente nas imagens que corrobora para a ideia de estar, viver e compartilhar um mesmo lugar:

as cidades contemporâneas já não podem ser dissociadas dos plurais e ininterruptos fluxos de imagens que as constituem ao mesmo tempo em que são constituídas por elas em um jogo intercambiável e permanente. A cultura visual, bem sabemos, integra nossos sentidos e afirma-se como prótese e extensão dos habitantes citadinos neste século XXI. (SATT, 2007, p. 08).

Satt analisa que o documentário que aborda essa temática das urbes é um processo de construção em que as imagens estão em consonância com o que se passa no cotidiano de um lugar, mas simultaneamente também criam mundos circundados pela observação, experiência e a inventividade do documentarista e sua forma de desenvolver uma narrativa. É, portanto, não a cidade em si, mas uma cidade audiovisual singular em que há “realidades que existem nas imagens e nascem com elas” (SATT, 2007, p. 16).

Além do mais, o processo cinematográfico não contém a totalidade de uma urbe, mas fragmentos dela, já que é atravessada por uma práxis de circulação constante. Para explicar essa questão, Comolli recorre ao pensamento de Walter Benjamin sobre o movimento ininterrupto do tempo, pessoas e coisas que perambulam por uma cidade e fazem com que ela seja lugar contínuo de passagens. Logo, por essa localidade estar sempre em trânsito, quando se liga a câmera é possível registrar apenas uma porção do ambiente fracionado por um olhar que filtra, reenquadra, funde e até mesmo censura os múltiplos acontecimentos e existências cotidianas que ela abriga (COMOLLI, 2008, p. 180-181).

Mesmo assim, em toda imagem do dia a dia de uma cidade há índices e apagamentos que fazem parte da memória de uma época pretérita, mas que, por conta do processo cinematográfico, passam a também pertencer ao momento presente — ainda que de forma fragmentada por conta das passagens que já citamos acima. O crítico, ensaísta e cineasta francês Jean-Louis Comolli chama a isso de vestígios.

Vestígios? São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas todo o emaranhado de encontros tão intensamente vividos quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas. Cidade como corpus dos corpos e rede de signos. (COMOLLI, 2008, p. 180).

Nesse sentido, para o autor, a imagem reproduz o mundo, é um tipo de inscrição sobre ele. Dito isso, pensamos que em *Cemitério da Memória* — documentário que analisaremos mais atentamente nos próximos capítulos —, por exemplo, essa forma de inscrição é visível no modo com que se mostra cada época, com seus hábitos, entretenimentos, questões políticas e comportamentais, vestimentas e até mesmo as relações de classe, a elitização do que é mostrado, do quem e quê está diante da câmera. Todos esses pedaços — mesmo às vezes sendo planos de curtíssima duração e que só têm a cidade como plano de fundo — se impõem como componentes de uma experiência urbana, de certa aura do vivido em um

espaço e época que de fato existiram, ficaram para trás por conta do correr do tempo, mas ainda hoje contribuem para um sentimento do que é viver e pertencer a esse mesmo lugar.

Existe, também, a noção de uma urbe “digerida” pelos moradores. Mesmo que ela seja só insinuada nas imagens — como no interior de uma residência, por exemplo —, é como se as pessoas refletissem o que é a cidade e o quanto dela está entranhada em seu próprio ser, na sua constituição física e subjetiva, nas relações, gestos e formas de pensar a vida, em uma simbiose entre o habitar e ao mesmo tempo ser habitado por esse espaço. Assim, todo morador, toda imagem que se faz e monta em um documentário a partir dele, é também uma fração da cidade, uma peça que ajuda a compor a visão de um espírito urbano (SATT, 2007, p. 25-28).

Dentro desse princípio, a reutilização de imagens preexistentes — feitas em uma mesma cidade por pessoas e propósitos variados — em um novo contexto fílmico é importante para a memória dessa localidade ao mesmo tempo em que tece relações diversas entre os próprios registros. É, também, o encontro de uma disposição do olhar feito no passado e a percepção do diretor que, posteriormente, vai retrabalhar esse material em uma reunião de temporalidades. Já na etapa de exibição, é possível que o espectador que vivenciou essa urbe do passado, ao revisitá-la novamente por meio das imagens daquela época antiga, possa trazer à tona memórias e “reconstruir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas” (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Ao longo da história do cinema, muitos foram os realizadores que perceberam o conteúdo das urbes e seu cotidiano em processo de modernização como assuntos a serem trabalhados em um filme. Comolli diz, inclusive, que “o cinema ao nascer é terrivelmente urbano”, já começando sua incursão pelo território da cidade com dois dos primeiros registros cinematográfico que conhecemos: *A saída da fábrica* (Irmãos Lumière, 1895) e *A chegada do trem na estação* (Irmãos Lumière, 1895), que mostra, respectivamente, partes das localidades de Lyon e La Ciotat, na França.

E daí em diante essa ligação entre cinema e cidade não parou. Na década de 1920, por exemplo, foram comuns as chamadas sinfonias metropolitanas, entre elas a alemã *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927), a soviética *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), e a francesa *A propósito de Nice* (Jean Vigo, 1930). O Brasil, também, não ficou de fora dessa tendência e, na mesma década, fez *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, 1929), baseada no clássico alemão de Ruttmann. Muitos anos mais tarde, *Cemitério da Memória* vai ao encontro dessa mesma

temática narrativa, dialogando principalmente com as ideias de *Um homem com uma câmera*²⁰.

É certo que várias são as camadas de registro sob o tema cidade: da exaltação à tristeza da destruição, do desejo à repulsa, do mistério à conspiração, entre outros. Mas a pesquisadora Maria Henriqueta Creidy Satt comenta que esse cenário múltiplo — especialmente o que envolve o campo do documentário — foi também possibilitado, em grande medida, pelo advento dos suportes técnicos que incidiram sobre a forma como as narrativas são feitas, a relação estabelecida entre quem está atrás e à frente das câmeras e a maneira com que a cidade e o seu dia a dia são mostrados, construindo “sociabilidades documentais” distintas. Para explicar melhor essa relação, ela recorre à genealogia do cinema, passando por Flaherty, Vertov, o Cinema Direto (EUA), o Cinema Verdade (França), o Cinema Novo (Brasil) e a filmes realizados após a retomada do cinema brasileiro na década de 1990. Ela analisa que à medida que as câmeras foram ficando menores e mais acessíveis economicamente, puderam sair às ruas com mais liberdade para captar o cotidiano e promover maior interação, formas de encontro entre equipe e personagem — seja de forma profissional ou experimental. O ambiente citadino se tornou, então, cada vez mais envolto e inter-relacionado às imagens contemporâneas (SATT, 2007, p. 33-123).

Mas a experiência do registro da cidade perpassa, também, a questão da reutilização das imagens concebidas em épocas pregressas, produzidas pelo enquadramento particular do olhar do outro que filma. Diretores como Danilo Carvalho, Mônica Simões e o já citado Marcos Pimentel perceberam o potencial dessa reapropriação das imagens de arquivo para trabalhar as transformações ocorridas em um espaço urbano e seus habitantes, e revisitar pessoas, hábitos e lugares que já não são os mesmos. Em *Supermemórias*, por exemplo, Danilo reuniu filmes de família feitos em Fortaleza (CE), todos no formato Super 8. Para realizar o curta, ele fez uma chamada pública em um site e na imprensa local, e conseguiu juntar cerca de 300 rolos de filme, produzidos entre o final da década de 1960 e início dos anos de 1980, vindos de vários acervos pessoais (BOSI, 2015). Em *Uma cidade*, Mônica, por meio de uma narrativa de caráter histórico e documental, aborda as nuances urbanas do passado de Salvador (BA), reincorporando registros domésticos em 16 mm, 8 mm e Super 8, produzidos por cinegrafistas baianos entre 1920 a 1970 (BLANK, 2015). Já em *Cemitério da Memória* (2003), Marcos apresenta a Juiz de Fora (MG) antiga por meio de imagens em 35 mm, 16 mm, Super 8, Super 16 mm, Betacam e Mini-DV, feitas entre as décadas de 1930 a

²⁰ Informação repassada pelo diretor de *Cemitério da Memória*, Marcos Pimentel, em e-mail recebido em 30 de março de 2018.

1990 — tomamos esse curta como objeto que norteia esta pesquisa e, por isso, as discussões sobre ele serão retomadas ao longo das próximas páginas. Os três documentários têm em comum a proposta de deixar de lado a história oficial e explorar aquela que surge do cotidiano.

Diante de tudo isso, acreditamos que rever as imagens do dia a dia das cidades contribui, de certa forma, para entender os percursos até o momento atual e produzir outros enfoques baseados nas interligações feitas entre os diferentes registros e nas memórias que podem aflorar a partir deles. Ademais, ao visualizarmos as imagens do passado, temos uma melhor noção da cidade de outrora, e podemos enxergar essa mesma urbe, agora do presente, como parte de um palimpsesto feito de diversas camadas que convivem entre si, seja fisicamente (um prédio do início do século XX está ao lado de um do século XXI) ou por meio dos vestígios do que ficou impresso em cena, mas não resistiu materialmente ao passar dos anos (um bosque que foi derrubado e cedeu lugar a um condomínio de casas, por exemplo).

2.2 — Arquivo e montagem

Nos últimos anos, os arquivos vêm ganhando grande destaque dentro da produção do cinema e audiovisual, especialmente, pelas infinitas possibilidades de manipulação. E quando se fala nesses registros antigos, logo vem à cabeça tópicos relativos à experiência da memória e seus encadeamentos com o tempo. O filósofo Derrida, por exemplo, argumenta que mais do que uma coisa do passado, o arquivo põe em pauta o futuro, “a questão de uma resposta, de promessa e de uma responsabilidade para o amanhã” que só teremos consciência da sua extensão e importância com a chegada mesmo desse porvir (DERRIDA, 2001, p. 50-51).

Isso acontece porque toda imagem de arquivo carrega uma marca histórica que indica o pertencimento a determinada época. No entanto, para que ela continue tendo a legibilidade necessária com o passar do tempo, deve ser levado em consideração o contexto que a envolve, a fim de promover uma análise do “momento crítico” que está inserido no registro (no campo ou extracampo). Para tanto, é preciso um constante processo de cruzamento de dados, textos, palavras e informações em um estilo de montagem interpretativa. Isso porque o arquivo é “uma massa frequentemente inorganizada de início — que só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124).

A necessidade dessa interceptação de variadas fontes de conhecimento ao lidar com arquivo provém da sua essência lacunar: ele não é completo, é cheio de espaço entre os acontecimentos, o que faz com que a memória trabalhada a partir dele também haja em constante movimentação. Dessa forma, esses registros são entendidos como histórias em andamento, que ficam à espreita de novas particularidades para se reconstruírem e reconsiderarem a análise sobre um determinado fato. É, ainda, preciso ponderar que o arquivo, apesar de ser testemunha de algo, não é o evento em si, mas uma mensagem, um fragmento da situação, e, como tal, as brechas existentes precisam ser continuamente confrontadas, atravessadas por outros arquivos — mesmo que elas nunca possam ser totalmente completadas. Não há, pois, uma imagem que contenha um todo universal ou realidade única, mas uma espécie de escritura que se junta a outros elementos para compor suas relações e dinâmicas de concordância, subordinação, enfrentamento, pluralidade, entre outros efeitos (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 130-133).

Cabe fazer um adendo para pontuar outra questão concernente à imagem: mesmo contendo hiatos, há nela especificidades, signos que se fazem vitais para o processo da memória:

A imagem-lacuna é imagem-pegada e imagem-ausência ao mesmo tempo. Algo permanece, embora não seja tal coisa, mas um fragmento da semelhança. Algo — muito pouco, uma pele — é deixado do processo de destruição: esse algo, pois, dá testemunho de uma desapareição, ao mesmo tempo em que resiste contra ela, sendo que se converte na oportunidade de sua possível memória. Não é nem a presença plena, nem a ausência absoluta. Não é nem a ressurreição, nem a morte sem descanso. É a morte na medida em que produz restos. É um mundo prolífico de lacunas, de imagens singulares que, montadas umas com as outras, suscitará uma legibilidade, um efeito do saber [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 241).²¹

Diante dessa lógica, a montagem é pensada enquanto estímulo às imagens, um procedimento capaz de possibilitar outro tipo de experiência visual (e até mesmo sensitiva) a partir da elaboração e interpretação dos registros. Citando trechos de algumas notas escritas pelo cineasta Robert Bresson sobre a montagem, Didi-Huberman articula que:

‘Uma imagem se transforma em contato com outras imagens, como o faz uma cor em contato com outras cores’; quando busca, no fundo, tudo ‘o que ocorre nas

²¹ Tradução nossa para o original: “La *imagen-laguna* es *imagen-huella* e *imagen-ausencia* al mismo tempo. Algo permanece, aunque no es tal cosa, sino jirón de la semejanza. Algo — muy poco, una película — queda del proceso de destrucción: este algo, pois, da testimonio de una desapareición, al mismo tiempo que resiste contra ella, pusta que se convierte em la oportunidad de su pusible memoria. No es ni la presencia plena, ni la ausencia absoluta. No es ni la resurrección, ni la muerte sin resto. Es la muerte en la medida en que produce restos. Es un mundo prolífico de lagunas, de imágenes singulares que, montadas las unas com las otras, suscitarán una *legibilidad*, un efecto de saber [...]”.

conjunturas'; e observa o fato estranho de 'que é a união interna das imagens o que as carrega de emoção'; quando fabrica uma norma ao 'contrapor coisas que não tinham sido contrapostas e que não pareciam predispostas a ser'; tudo isso para poder 'desmontar e montar de novo até a intensidade', tão certo é que as imagens 'se fortalecem ao mover-se'. (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 201)²².

A montagem, para Didi-Huberman, é tão importante dentro do processo do cinema que se estabelece como um dos principais elos na cadeia de pensamento para uma linha de raciocínio e reflexão sobre as imagens. Por exemplo, quando se montam dois arquivos diferentes, eles podem deixar a individualidade de lado para se transformarem em uma terceira ideia, uma outra dialética para os sentidos. No entanto, o fundamento da montagem não consiste em uma junção ou aniquilação dessas partes que a formam, mas na compreensão de outras coisas que se desdobram na própria relação e diferença que as imagens têm com um acontecimento, seus pontos singulares e temporalidades. Seria, então, uma espécie de "montagem de inteligibilidade", a qual é importante para um determinado entendimento histórico e que ajuda a dinâmica da memória a se relacionar com questões que surgem com o passar do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 204-232). Assim, devemos aprender "a dominar o dispositivo das imagens para saber o que fazer com nosso conhecimento e nossa memória"²³ (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 259).

Mas não é só Didi-Huberman que tenciona essa ideia de montagem e escavação de possibilidades para os arquivos. A historiadora Sylvie Lindeperg, de modo semelhante, traz à tona o estudo sobre a busca por camadas ainda inexploradas de um registro preexistente a partir de produções que reutilizam esse material: para ela, se o cineasta, por exemplo, não indaga o que reapropria, cabe ao pesquisador se voltar a essas imagens para trazer o que há de latente nelas, buscar suas origens, motivos de enquadramento, meios, modos de produção, condições espaciais, temporais, políticas e históricas, as relações entre quem filma e é filmado, entre outros pontos referentes à sua tomada e retomada, incluindo a história das sucessivas reutilizações e ressignificados. Em suas análises, Lindeperg se debruça, especialmente, sobre as imagens da Segunda Guerra Mundial para explorar as conexões entre cinema, história e arquivo.

²² Tradução nossa para o original: "una imagen se transforma en contacto con otras imágenes, como o hace un color em contacto com otros colores"; cuando busca, en el fondo, todo 'lo que ocurre en las juntas'; y observa el hecho extraño de 'que sea la unión interna de la imágenes lo que las cargue de emoción'; cuando fabrica una norma al 'contraponer cosas que todavía no han sido contrapuestas y que no parecían predisuestas a serlo'; todo ello para poder 'desmontar y montar de nuevo hasta la intensidad', tan cierto es que las imágenes 'se fortalecen al trasladarlas'".

²³ Tradução nossa para o original: "a dominar el dispositivo de las imágenes para saber qué hacer con nuestro saber y nuestra memoria".

A pesquisadora explica que, nas primeiras décadas após o fim da guerra, o conhecimento das diferenciações entre campo de trabalho e campo de extermínio ainda não existiam. Não se havia dado conta da escassez absoluta das imagens dos campos da morte, situação proveniente da política de invisibilidade implantada pelos nazistas. O que existe, na maior parte, são tomadas do gueto e dos campos de trabalho, feitas de acordo com uma lógica de propaganda alemã: a intenção desses registros, carregados por uma visão preconceituosa, era fazer um arquivo que mostrasse quem eram os judeus, seus hábitos e costumes, antes que fossem exterminados. São, pois, imagens que não se referem à realidade em si, mas a uma realidade fabricada, enquadrada e encenada, de acordo com os estereótipos caricaturescos e antissemitas que pairavam no imaginário nazista e que corroboravam para a justificativa da destruição (LINDEPERG, 2008).

Há, também, imagens mascaradas de alguns campos de trabalho, produzidas com o objetivo de apresentar esses espaços como locais de diversão, descanso ou potência industrial. Muitas das cenas são “bonitas”, numa visão idealizada do campo. Só entendemos seus signos com o passar dos anos: é o caso de um registro que mostra pessoas subindo no trem com calma, abraços trocados na plataforma de embarque, gestos de despedidas com as mãos, as portas do vagão sendo fechadas. Mas por trás dessa aparente tranquilidade, hoje sabemos que o destino desse comboio é trágico: é a chegada a Auschwitz-Birkenau, que enseja a morte para muitos. Além disso, se a sequência for analisada cuidadosamente, é possível perceber pequenos índices que vão de encontro a esse ambiente sereno: uma menina com um lenço na cabeça aparece na porta entreaberta do vagão e olha detidamente para a câmera com um semblante de tristeza. Com isso, instintivamente, ela foge da encenação. Essa imagem da garota foi descoberta pelo cineasta Alain Resnais e usada pela primeira vez em *Noite e Neblina* (1955).

Esse filme é considerado o primeiro documentário sobre os campos de concentração nazista, com imagens de arquivo que mostram o funcionamento desses espaços e a chegada das tropas Aliadas²⁴. No entanto, por ter sido feito há apenas cerca de 10 anos após o fim da guerra e a liberação dos campos, as informações que a equipe do documentário tinha ainda eram fragmentárias, incertas, só se sabia que eram materiais feitos pelos detentos por ordem dos nazistas. Com isso, a retomada do registro da garota no vagão e a frequente reutilização da cena a partir de então fazem com que a imagem se torne, durante as décadas de 1970 e 1980, um símbolo dos judeus no Holocausto. Só que anos mais tarde, em 1997, uma equipe,

²⁴ O diretor, também, volta a alguns campos de concentração para fazer novas filmagens.

impulsionada pela vontade de reconhecer e dar nomes às vítimas, descobre que a menina (cuja identidade é Anna Maria Settela Steinbach), na verdade, não é judia, mas cigana²⁵. É claro que esse novo dado não tira a força do registro, da troca de olhar em si e da percepção de Resnais sobre o contexto de hostilidade do fora de campo da imagem. Mas demonstra como uma investigação pormenorizada sempre pode levar a novos estratos do saber (LINDEPERG, 2008).

Por isso, no momento da retomada, o cineasta, ao montar as imagens, deve questioná-las, avaliar suas intenções primeiras e o que resiste mesmo que sem a consciência inicial ou a contragosto de quem fez o registro, como uma ordem não obedecida, um sorriso forçado, um olhar para a câmera, ou qualquer outra menor dissimulação possível. Mas é notório, também, que nem tudo é dado a conhecer de uma única vez. Há questões que só emergem com o passar dos anos e a aquisição de novos conhecimentos — como é o caso das informações sobre o Holocausto, ainda pouco manifestas durante os anos de 1950, época da produção de *Noite e Neblina*. Em função disso, Resnais mescla imagens heterogêneas, feitas por pessoas, circunstâncias e lugares diversos, em nome de um projeto unificador: o falar sobre a violência do III Reich, sem, no entanto, analisar a história específica de cada plano. Assim, ao comentar sobre os assassinatos nas câmaras de gás, ele retoma, entre outras imagens, as fotografias dos esquadrões nazistas de extermínio em massa (*Einsatzgruppen*), as quais aparecem mulheres, homens e crianças nuas, momentos antes de serem mortas a tiros em uma localidade da União Soviética, imagens que não têm relação com as câmaras. Só a partir da década de 1980 é que progressivamente se constituiu um conhecimento maior sobre essas questões (LINDEPERG, 2008).

Diante desses e outros exemplos, Lindeperg pensa a importância de sempre revisitar fontes e pesquisar outras novas, acessar materiais da época, articular, decifrar, reinterpretar, cruzar dados, buscar o contingente e o arbitrário das tomadas, explorar o fora de campo e incorporar saberes, restituindo lacunas contidas nessas imagens do passado (LINDEPERG, 2008). Nisso resulta que o arquivo “não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 89). Sua montagem deve, então, ser uma constante, um processo de gestação em sentido de potência, que aponta para o fato de que, mesmo uma imagem vista muitas vezes, pode levar à apreensão de coisas novas.

²⁵ No artigo *O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944*, Lindeperg também fala que Anna Maria foi assassinada em Auschwitz, aos 09 anos de idade. Ainda segundo ela, nesse mesmo comboio, que saiu em maio de 1944, foram transportados para Auschwitz 208 judeus e 245 ciganos. (2013, p. 29-30).

Alguns cineastas, como o tcheco-alemão Harun Farocki, fazem de modo enfático esse trabalho de empregar e problematizar um registro preexistente na sala de montagem, de forma prática no filme, o que se aproxima em muito da teoria de Didi-Huberman e do método de Sylvie Lindeperg. Segundo o pesquisador Hermano Arraes Callou, no cinema de arquivo desse diretor, a montagem constitui uma nova forma de pensamento que:

permite que as imagens de arquivo se tornem, pela primeira vez, propriamente visíveis; permite que se possa vê-las, pela primeira vez, enquanto imagens. Farocki nos convida, portanto, a olhar estas imagens. O seu cinema nos interroga o que estas imagens dão a ver. As intervenções de Farocki, os seus cortes, justaposições e reenquadramentos, esquadrinham a materialidade sensível das imagens, permitindo que o que se mantinha latente nos arquivos – um gesto, um detalhe, um sintoma - se torne manifesto na montagem. O pensamento é construído por uma investigação delicada e paciente da vida das imagens, que nunca antecipa ou salta para a forma do geral, sempre se desenvolvendo do singular ao singular, de um fragmento do mundo a um outro fragmento, que são postos no jogo sinuoso de confrontos e alianças da montagem. (CALLOU, 2014, p. 15-16).

Farocki é um cineasta engajado em questões políticas e transfere muito de sua militância para filmes que reutilizam material de arquivo. Ele reúne fragmentos distintos, tecendo relações variadas ao dissecar, interrogar, contrapor, deslocar, reenquadrar, restituir ou mesmo reinventar as combinações e sentidos dos registros preexistentes, desenvolvendo o que Callou chama de “uma anatomia política das imagens”: ou seja, “a criação de uma montagem capaz de observar e comentar com a maior calma e inteligência possível as imagens de arquivo” (CALLOU, 2014, p. 40).

Além disso, Farocki trabalha com a ideia de que os arquivos não são apenas uma forma de representar o mundo e tornar o passado visível, mas um convite a repensá-los a partir da articulação e/ou pequenas interferências do que está latente nos registros, no campo ou fora de campo. Um exemplo disso é o seu filme-ensaio *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (1989), em que reutiliza, entre outras imagens, as de reconhecimento aéreo, de identificação policial, de videovigilância e de Auschwitz. No filme, há uma discussão sobre o papel das imagens enquanto parte da engrenagem de destruição nazista, estabelecendo ligações entre imagens, tecnologia, economia e guerra. Em certa altura do ensaio, um dos fios condutores é a retomada de três fotografias aéreas dos campos de concentração de Auschwitz. Esses registros foram feitos pelos Aliados, em abril de 1944. E, até então, não se sabia da existência desses locais de extermínio. As imagens são enviadas para um centro de análise e lá são catalogados dados sobre a estrutura das indústrias, o andamento das construções e a potência produtiva e destrutiva. No entanto, os campos não são identificados. As fotografias são guardadas durante muitos anos, até que, em 1977, voltam à tona. Nessa época, novas

análises apontam para o que seria a primeira imagem de Auschwitz. O filme conta essa história e procura novos olhares sobre a imagem, explora camadas ainda não desvendadas: a fotografia é reimpressa em uma cartolina e aparece várias vezes ao longo do ensaio, ganhando significados à medida que é observada, calculada, questionada e recebe escritos à caneta. A planta quase indecifrável vai recebendo nomeação: casa do comandante, a torre de vigilância, os dormitórios, as ambulâncias, a câmara de gás. E no final do filme, é apresentada a força imanente da imagem, vista por meio de um detalhe quase imperceptível: o destroço do crematório do campo, incendiado pelos próprios detentos. Por causa desse ato de insurgência, os prisioneiros perderam a vida, mas os rastros da coragem deles permanecem nos grãos quase apagados da fotografia (CALLOU, 2014).

A existência, ainda que esmaecida, desses vestígios contidos em uma imagem permite uma nova abordagem, com uma percepção muitas vezes diversa das intenções pretendidas por aquele que efetuou o registro. Essas outras possibilidades de leitura são também reflexo da própria natureza lacunar, arqueológica e temporal do arquivo: ele é aberto a interpretações vindouras, à espera de quem possa escavar seus vários estratos e problematizá-los a partir de novas descobertas, desdobramentos e saberes provenientes do passar dos anos (CALLOU, 2014, p. 29-32). Dessa forma,

A montagem de *Imagens do Mundo e a Inscrição da Guerra* transforma o intervalo temporal entre o arquivamento de uma imagem e o momento de sua cognisibilidade nas regras do seu jogo. A história da fotografia dos campos nos mostra que as fronteiras do visível e do legível em uma imagem de arquivo estão sempre continuamente sendo remarcadas e que nunca podem ser definidas de uma vez por todas. (CALLOU, 2014, p. 53).

Em seus filmes de arquivo²⁶, que misturam registros feitos em diferentes épocas, estilos e formatos, Farocki, também, lança mão de procedimentos de montagem, como o reenquadramento, *zoom*, comentário em *off* e justaposição, a fim de tornar acessível outras possibilidades visuais e de sentidos para as imagens anteriormente produzidas. O cineasta desenvolve uma metodologia de trabalho afeita na crença da autonomia da imagem e, por isso, não ressignifica os arquivos como muitos outros cineastas fazem: ele busca explorar as

²⁶ Aqui, pontuamos somente certas características de suas obras propriamente cinematográficas. A partir de 1995, com *Interface*, ele começa uma série de instalações que continuam a fazer uso dos arquivos. No entanto, a montagem — chamada a partir de então de *soft montage* — é submetida a outro tipo de estatuto: é feita a partir da composição de monitores colocados em uma sala expositiva, onde vão sendo simultaneamente exibidas diferentes séries de imagens, com intervalos indeterminados, a fim de que o espectador crie suas próprias relações de sentido, tire suas próprias conclusões sobre as questões apresentadas. Dessa forma, a montagem passa a ser exposta em si, propícia à problematização enquanto tal, e o espectador ganha um novo lugar. A voz *off*, tão comum nas produções anteriores, aos poucos também vai perdendo espaço para pequenos comentários, deixando a imagem ‘dizer’ mais por ela mesma (CALLOU, 2014).

profundezas das suas diversas camadas, interroga-as ao máximo, fazendo emergir delas o que até então escapava, à espera de um olhar, gesto ou indício mais atento e/ou mesmo de pequenas intervenções (CALLOU, 2014).

Assim, os três — Didi-Huberman, Lindeperg e Farocki —, cada um à sua maneira (seja na teoria, na pesquisa a partir do filme pronto ou na montagem prática da nova produção audiovisual), pensam a montagem como elo que possibilita outras arrumações e sentidos para os arquivos, buscando nos detalhes e no cruzamento de fontes os deslocamentos até então imperceptíveis das imagens, aquilo que está contido na intimidade, no momento singular do acontecimento e que só o olhar mais atento e a aquisição de novos conhecimentos fazem possível revelar. A junção dessas três ideias é o que objetivamos operar no último capítulo desta dissertação, durante a análise de *Cemitério da Memória*.

2.3 — De memórias

A boa receptividade dos arquivos fílmicos, principalmente os mais antigos e provenientes do meio analógico, pode ser pensada como característica da chamada cultura da memória. Ela, segundo o crítico cultural Andreas Huyssen, levou à “retromania”, uma tendência ao saudosismo de elementos do passado e à (re)assimilação deles no presente. Dentro dessa perspectiva, passou a ser cada vez mais comum a retomada a vestuários, móveis, imagens e outros artigos cotidianos de épocas antecedentes, além do registro constante da vivência atual como forma de resguardar o presente para o futuro (HUYSSSEN, 2014, p. 15-16).

Mas para além desse viés mais saudosista, há pesquisadores que discutem a memória enquanto uma ocorrência-chave para a manutenção da coesão social e afetiva. Entre eles, está o sociólogo francês Maurice Halbwachs. Para o autor, é na própria sociedade que se encontram todos os indicativos para o complemento e reconstrução das lembranças do passado. A memória não é um mecanismo pronto e com respostas bem definidas: muito ao contrário, é seletiva. E por isso mesmo, precisa do apoio de outras pessoas, outras interações para reforçar, enfraquecer ou até mesmo completar os pontos de referência (em maior ou menor grau) que se conservam presentes em nós. Halbwachs fala, então, da existência de uma memória, sobretudo, como manifestação coletiva e social. Ele explica que a memória individual só existe a partir de uma coletividade, uma vez que as lembranças são organizadas dentro de um grupo específico: assim, as pessoas do nosso núcleo de relacionamento

interatuam sobre nossas percepções e, peça a peça, vamos construindo uma imagem e a transformamos em lembranças mais consistentes. No entanto, isso só acontece quando esse grupo concorda no essencial, quando existem pontos de contato entre as memórias de seus membros para ajudar a manter a coerência dos quadros sociais comuns (HALBWACHS, 1990).

Ademais, para o sociólogo, nós nunca estamos sozinhos: em qualquer pensamento ou sentimento que temos, somos inspirados em referências, seja de uma leitura, um conselho, uma frase ouvida ou qualquer outra marca compartilhada pela comunidade a qual fazemos parte. A memória individual seria, então, apenas um elemento de convergência de diversas interferências sociais da cadeia da memória coletiva, uma espécie de ponto de vista que se distingue do pensamento comum, mas que também é interpenetrado, articulado e adequado a ele.

A organização das lembranças, ainda, abarca conexões estabelecidas a partir da experiência grupal: o que os membros dizem sobre determinado acontecimento pretérito, nossas próprias impressões ou a existência de uma memória histórica — esta última em relação mais estreita com uma memória oficial, baseada na macro-história. Assim, a imagem de uma recordação, a reconstrução de um passado no presente, está contida, interceptada e partilhada por várias dessas camadas.

Nesse sentido, para Halbwachs, a potência fomentada às lembranças da sociedade e aos vínculos entre as pessoas de um mesmo núcleo de vivência faz com que as memórias individuais estejam condicionadas às coletivas. Estas, por sua vez, desempenham, ainda, uma atribuição significativa na estruturação e dinâmica dos processos históricos e do resguardo das tradições do passado.

Além de Halbwachs, outros pesquisadores fizeram importantes contribuições ao estudo dessa temática, entre os quais o sociólogo austríaco Michael Pollak. De acordo com ele, os elementos constitutivos da memória (tanto a individual quanto a coletiva. Na sua concepção, cada uma das duas pode se manifestar separadamente) fazem parte de dois grupos: os acontecimentos “vividos pessoalmente” e os “vividos por tabela” — estes últimos seriam os eventos aos quais a pessoa não necessariamente participou, mas o grupo em que ela pertence sim, e, por isso, as memórias foram absorvidas e tomadas como se todos os membros tivessem vivenciado o fato. Esse experienciar indireto pode tanto acontecer dentro de um mesmo “espaço-tempo” de um indivíduo ou grupo quanto “por meio da socialização política, ou da socialização histórica”, a partir de “um fenômeno de projeção ou de identificação com

determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (POLLAK, 1992, p. 02).

O mesmo acontece com pessoas que, de fato, venhamos a conhecer ao longo da vida e aquelas que são nossas conhecidas somente “por tabela”, sejam elas da nossa mesma época de existência ou de um tempo anterior (POLLAK, 1992, p. 02). Mas não é só isso. Nesse mesmo esquema, haveria, ainda, a questão dos lugares:

Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu. Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. Os monumentos aos mortos, por exemplo, podem servir de base a uma relembração de um período que a pessoa viveu por ela mesma, ou de um período vivido por tabela. (POLLAK, 1992, p. 02-03).

Pollak comenta ainda que, nesses três casos — acontecimentos, pessoas e lugares —, as lembranças (pessoais ou por tabela) podem fazer parte de situações que aconteceram concretamente ou por meio de transferências, projeções. Isto é, as memórias de uma pessoa se fundem às do grupo, criando lembranças que se atravessam e complementam. Como exemplo, ele cita as entrevistas que fez sobre a guerra na Normandia, ocorrida na década de 1940: os entrevistados, que na época da ocupação tinham entre 15 a 17 anos, relataram que os soldados alemães usavam capacetes pontudos. No entanto, essa característica do acessório não é comum desse período, mas da Primeira Guerra. Dessa forma, houve uma transferência das memórias dos pais para esse outro evento vivenciado posteriormente pelos filhos.

Dentro desse quadro de explicações, Pollak também argumenta — assim como Halbwachs — que a memória, em todas as suas formas, é seletiva: “nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”. É um “fenômeno construído”, negociado, que está frequentemente em movimento e estruturação por conta de escolhas que se faz a partir das “preocupações pessoais e políticas de um momento” e que se organiza tanto a nível individual quanto coletivo (POLLAK, 1992, p. 04-05). Além disso, ela tem uma ligação com a construção da identidade, uma vez que ambas seguem o norte de um sentimento de continuidade, coerência e unidade do indivíduo e sociedade.

Com base nesse panorama geral dos estudos de Halbwachs e Pollak, é que dialogamos nossos pensamentos a respeito dos registros sobre o cotidiano de uma cidade. Acreditamos que eles se inserem como um apoio ao processo de identificação e manutenção de memórias coletivas e individuais que se interpenetram e refletem sobre a narrativa de uma época, formas

de vida de um lugar e relações que os habitantes constroem e referenciam a partir desse espaço. Isso porque, quando olhamos para uma imagem preexistente, podemos instigar as brechas da memória e conhecer mais a respeito dos hábitos, comportamentos, formas de lazer, religiosidade, política, infraestrutura, sociabilidade, condições de vida, moda, entre outras questões que envolveram a rotina de uma cidade no passado e que convidam a pensar as temporalidades²⁷ antigas e contemporâneas que existem em um mesmo ambiente urbano. As lembranças provenientes dessas imagens podem, pois, ser atravessadas e contaminadas por aquilo que foi vivenciado pessoalmente ou “por tabela”, bem como pelas memórias conjuntas dos moradores dessa localidade, sejam elas baseadas em experiências concretas, “herdadas”, nas tradições ou história oficial.

Disso resulta o nosso entendimento de que, quando retomados e montados em um novo filme, os arquivos — tidos aqui como vestígios, devido à sua natureza lacunar — servem como “templos da memória”, atuando como dispositivos potentes “para ajudar a sociedade a lembrar-se de seu passado, de suas raízes, de sua história” (COOK, 1998, p. 143-144).

Assim, as imagens preconcebidas reutilizados em *Cemitério da Memória* (e esse documentário como um todo) se tornam uma espécie de suporte à memória, à medida que auxiliam na criação de um sentimento de pertencimento aos juiz-foranos que assistem esses registros, agora montados no novo filme, e dão a eles um tipo de afirmação do passado da cidade. Os arquivos sonoros reapropriados no filme, também, auxiliam na imersão de uma aura saudosista que envolve as imagens, contribuindo ainda mais para o aflorar das lembranças e sentimentos.

²⁷ Essa ideia de temporalidade está ligada ao próprio conceito de memória. É que tanto para Halbwachs como para Pollak, a memória é tida como uma construção do passado feita no presente, numa espécie de convivência dos dois tempos.

CAPÍTULO 3: MARCOS PIMENTEL E DOCUMENTÁRIO

A proposta deste capítulo é apresentar quem é o diretor Marcos Pimentel e contar um pouco sobre a sua trajetória, da produção do documentário *Cemitério da Memória* — objeto de nossa análise nos capítulos posteriores — aos dias atuais. Para isso, adentraremos questões que envolvem a relação dele com os arquivos, memória, Juiz de Fora e a mudança no estilo de produção, que vai da dependência da palavra ao silêncio quase total.

A fim de entendermos as características de *Cemitério da Memória*, que é um dos primeiros trabalhos da carreira de Pimentel, abordaremos também o contexto de produção em Juiz de Fora no final dos anos de 1990 e início dos 2000, período marcado por uma mobilização dos cineastas na cidade, o maior fomento da Lei Murilo Mendes, de incentivo à Cultura, e a criação do Primeiro Plano, importante festival de cinema do município.

3.1 — Entre arquivos e memória

Marcos Pimentel é um diretor, roteirista e produtor independente, nascido em Juiz de Fora (MG). Formado em Comunicação Social, habilitação em Rádio e TV, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e em Psicologia, pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), começou as produções audiovisuais ainda na época da faculdade: seu primeiro documentário foi *Reconstituição* (1998), sobre a forma como a imprensa reconstrói os crimes²⁸. Em 2002, pouco tempo depois de concluir as graduações, foi selecionado para o curso regular de Documentário da Escola Internacional de Cinema e TV (EICTV), em Cuba. Ficou lá cerca de dois anos. Em seguida, fez uma especialização em Cinema Documentário pela *Filmakademie Baden-Württemberg*, na Alemanha (MARQUES, 2017, p. 10-17).

O foco do trabalho de Pimentel são os documentários, feitos em variados formatos: em cinema (35 mm e 16 mm), vídeo e televisão. *Cemitério da Memória*, que é o objeto da nossa análise, foi feito em 35 mm e exibido em diversos festivais, mostras e programas pelo Brasil.

O curta ganhou os prêmios de: melhor documentário Festival Primeiro Plano (Brasil), menção honrosa Mostra Curta Minas (Brasil) e finalista do Grande Prêmio TAM do Cinema

²⁸ Segundo Pimentel, trata-se também de um trabalho sobre a história do primeiro assassinato em série que aconteceu em Juiz de Fora.

Brasileiro, promovido pela Academia Brasileira de Cinema (Brasil – 2004)²⁹. O diretor conta sobre um dos projetos a que o trabalho foi contemplado e que teve grande repercussão em Juiz de Fora:

Em 2004, tinha um programa que chamava Curta Petrobrás às 6, que era um programa que a Petrobrás bancava, que era a exibição de curta-metragem gratuito nos cinemas às 06 da tarde. O festival Curta Petrobrás às 6. Então eles tinham um programa que circulava em 14 cidades do país, onde eles faziam programas temáticos. Passava ali 04 ou 05 curtas entre 06 e 07 da tarde e isso era gratuito, sabe? Era uma forma de atrair gente pra ir ao cinema. Então eles montavam lá, por exemplo: um programa era memória, o outro programa era brasilidades, o outro era circo, tinham os temas assim. Todos os curtas falavam sobre essa mesma coisa. E aí o *Cemitério da Memória* foi selecionado pra esse programa, rodou as 14 cidades. Depois era até ruim, porque a lata 35 mm voltava toda sambada de tanto exibir, sabe? Porque era exibição diária, ficava três semanas em cartaz em cada cidade. Então são quase 04 meses de exibição, é muita coisa, né? Só que aí, quando esse filme entrou no circuito em Juiz de Fora, ele passava no Palace às 06 da tarde, era fantástico o que acontecia, porque como todas as imagens são feitas na cidade e o filme é muito rapidinho, né? É difícil achar uma imagem que dure muito tempo nele. Ele tem um ritmo meio frenético, porque as pessoas filmavam de forma frenética. Os planos são curtos, é difícil achar um plano mais longo. Então aí acontecia uma coisa que era fantástica: acontecia de em alguma sessão o povo ir e achar que viu alguém em alguma imagem. Só que não tem como voltar. Não é [como] ver em casa, que você congela ou que você volta alguma coisa. Então as pessoas voltavam no dia seguinte levando mais gente pra ver se era fulano ou não era. “Naquela imagem ali, olha só, a lá, vai aparecer agora, vai aparecer, vai aparecer”. Era muito engraçado, acontecia isso porque era o desejo da cidade se ver também, das pessoas reconhecerem gente que elas sabiam quem era. Alguém foi para assistir o programa, viu e falou que tinha fulano, aí o outro achava mais uma outra pessoa. Então eram sessões que ficavam cada vez mais cheias e onde o povo conversava muito durante a sessão, o que é horrível sempre, né? Mas pra você ver como que mexia com o imaginário das pessoas. Era muito louco, porque elas estavam ali, porque acho que é o mesmo prazer que ver filme antigo, de ver filme de família, que é se reconhecer em outros tempos, né? Ou recordar momentos que já não existem mais, hábitos que já não existem mais. (PIMENTEL, 2017, p. 161-162).

Essa ideia do arquivo aflorar percepções e estar intimamente ligado a certa memória pode ser compreendida, segundo o pesquisador Luiz Augusto Rezende, porque:

ao mesmo tempo, um arquivo é, em si mesmo, uma memória, não tanto por ser algo determinado e limitado pelo tempo e pelo espaço, que se conserva depositado em algum lugar, mas por ter um modo particular de durar, de se “conservar”, que estabelece um determinado campo de virtualidades. (REZENDE, 2013, p. 161).

O pesquisador explica esse campo de virtualidades partindo do princípio de que todo registro é composto por uma complexa rede de situações e estruturas que vão além do materialmente visível. De acordo com essa premissa — que também leva em consideração os

²⁹ Informações do site da produtora “Tempero Filmes”, a qual Pimentel é um dos sócios. Disponível em: <http://www.temperofilmes.com/2013/06/marcos-pimentel.html>. Acesso em: 16 mar. 2018.

pensamentos dos filósofos Pierre Lévy e Henri Bergson — todo acontecimento filmado e passado adiante deixa de ser o fato em si para se tornar um recorte, uma mensagem que diz respeito àquela situação concreta. Sendo assim, tanto o arquivo quanto a memória contêm janelas, brechas que levam a outros lugares e momentos e que a todo instante fazem emergir significados e interpretações diversas (REZENDE, 2013).

Além desse processo intrínseco de registro e memória já serem dotados de hiatos, Marcos Pimentel comenta que durante a construção de seus filmes sempre opta por deixar alguns elementos de fora, em aberto, para instigar os espectadores a verem além, pensarem por conta própria e dar espaço para o inesperado:

Eu gosto muito de lacuna, de parêntese, de quebra-cabeça, de montar algo e começar a tirar algumas peças que ao tirar você entende o que é, mas é convidado a completar, eu acho que meu filmes, de uma forma geral, eu aposto muito nisso, de tentar deixar a história sempre sabendo mais do que você sabe daquela situação, mas menos do que você poderia saber. Ao ficar nesse meio termo eu acho que você acaba convidando o espectador a completar essa imagem que foi propositalmente deixada de forma incompleta, construída de forma incompleta. Então eu acho que a coisa do quebra-cabeça faltando uma ou duas peças é uma metáfora que eu acho que combina com isso, é uma preocupação que eu tenho de não esmiuçar tudo, de não entregar tudo. Eu não gosto de filme onde você defende uma tese ou entrega tudo mastigado pro espectador, eu prefiro convidar o espectador para aquela experiência ali, para aquela jogada de não completar o filme na tela e sim na cabeça do espectador. (PIMENTEL, 2017 apud MARQUES, 2017, p.181).

Em *Cemitério da Memória*, desde o princípio, foi levado em consideração essa ligação do arquivo e o manifestar das lembranças: “O tempo todo eu pensava muito, eu lia muito sobre memória na época também, porque eu ficava tentando fazer alguns paralelos entre o processo do inconsciente, de como que a gente guarda as recordações da gente, de como você lembra uma coisa e como é que funciona” (PIMENTEL, 2017, p. 164).

O documentário é também uma espécie de ode à forte ligação do cineasta com Juiz de Fora³⁰ e suas memórias, somada à percepção de que há várias cidades em uma mesma cidade e que elas precisam ser conhecidas e preservadas. Assim, a junção e retomada de imagens do passado pode ajudar a redescobrir muitas das camadas de um lugar que foram escondidas pelo transcorrer do tempo:

³⁰ Segundo Marcos Pimentel, Juiz de Fora é algo crucial para a existência dele: “Só sou a pessoa que sou, porque nasci e cresci naquela cidade. Por isso, a cidade e coisas relacionadas a ela me tocam tanto, como família, amigos, arquitetura, Tupi, torresmo, pinga e uma série de hábitos ligados àquela terra... Pra mim, tudo que está relacionado a JF exala afetividade e me toca profundamente. Está ligado à minha essência e não poderia deixar de atingir as obras que faço. Acaba reverberando nos meus filmes”. Comentário enviado por e-mail no dia 20 de janeiro de 2019.

Eu acho que a única forma que a gente tem pra poder ter contato com essas cidades que a gente não conheceu, essa Juiz de Fora que a gente não conheceu, é somente através desse trabalho de resgate de memória. É como se a gente conseguisse eternizar no filme um pedacinho de hábitos e costumes de uma cidade que não volta mais. Aqui nunca mais vai ser daquele jeito. Por isso que eu acho que sempre a gente precisa filmar e depois precisa preservar isso. (PIMENTEL, 2017, p. 171).

Dentro dessa lógica, como nos diz o crítico, ensaísta e cineasta francês Jean-Louis Comolli, “filmar as cidades significa conhecer seus mistérios” (COMOLLI, 2008, p. 179). Apesar de ser preciso pontuar mais uma vez que o próprio processo de filmagem envolve uma fragmentação do espaço ao eleger os enquadramentos, cenários, pessoas e outros signos do que deve ou não permanecer no registro, se tornar visível ou mesmo conjugado a outras histórias. E por isso, o cinema nunca será a representação do mundo tal qual o vemos/vimos, mas vestígios da passagem do tempo e da memória de um lugar (COMOLLI, 2008, p. 180-181).

3.2 — Ontem, hoje, amanhã: de *Cemitério da Memória* ao porvir

São muitos filmes no filme de Pimentel. Os registros são provenientes de mais de dez fontes diferentes, entre arquivos pessoais e públicos, como o da Fundação Alfredo Lage (Funalfa), da Produtora de Mídias da Universidade Federal de Juiz de Fora, do jornalista Décio Lopes e da professora Olga Stussi, só para citar alguns exemplos. *Cemitério da Memória* resgata, por meio de arquivos de filmes de família, filme amador, cinejornais, propagandas, músicas, *spots* e *jingles* de rádio, a vida cotidiana em Juiz de Fora, Minas Gerais, durante as décadas de 1930 a 1990. Além disso, há também nele uma tentativa de imprimir uma marca de Juiz de Fora em todos os elementos que aparecem. Segundo o diretor, praticamente todas as músicas, letras, fragmentos de poesia, textos e imagens são de autores juiz-foranos ou de pessoas que têm uma relação próxima com a cidade, que viveram certo tempo nela (PIMENTEL, 2017).

Pimentel separa as imagens e áudios referentes a cada uma das épocas em blocos de dez em dez anos e, além das datas, nomeia-os como se fossem dias da semana (anos 1930 é sábado, 1940 é domingo e, assim, sucessivamente até a sexta-feira, que ele coloca como hoje, mas podemos entender como a década de 1990). Essa proposta de trabalhar a montagem a partir da ideia de um dia a dia da cidade foi inspirada no cineasta soviético Dziga Vertov, que

na década de 1920 também utilizou material de arquivo para a elaboração de um filme sobre o cotidiano de Moscou:

A grande referência para este trabalho era mesmo Dziga Vertov. Gosto de toda a obra dele e, ao assumir o desafio de fazer um filme inteiro com material de montagem, não tive dúvidas de que o teria como referência máxima. Revi vários filmes dele durante o processo de pesquisa, como se estivesse me preparando para a empreitada. *Um homem com a câmera* (1929) é, entre muitas coisas, um filme sobre um dia na vida de Moscou. Como estava trabalhando com cotidiano e tinha o desejo de fazer um filme que fosse um experimento formal, bebi muito da água dele. Mais tarde, voltei a usá-lo também como referência quando fiz *Pólis*, *Taba* e *Urbe*³¹. Não pensei muito em outros autores, enquanto fazia *Cemitério da Memória*. E me meti tão profundamente nele, que decidi dedicar o filme às duas pessoas cujas obras mais me influenciaram no momento de construir este filme: Vertov e Rachel Jardim³². (PIMENTEL, 2018).³³



Figura 4: Frame de *Cemitério da Memória* com a dedicatória à escritora juiz-forana Rachel Jardim e ao cineasta soviético Dziga Vertov.

Cemitério da Memória é o quarto documentário de Pimentel — anteriormente foram feitos *Reconstituição* (1998), *As princesas de Minas* (2001) e *Sobreviventes* (2002) —, realizado antes de ele ir estudar cinema fora do país:

ele foi antes de eu ir pra Cuba. Foi o filme que eu fiz antes. Quando ele foi lançado, em 2003, eu já estava estudando lá. Mas eu fiz ele antes de ir. Aliás, eu atrasei, cheguei duas semanas depois do início das aulas pra conseguir acabar esse filme. Aí acabei, prestei contas e fui. Só que não lancei. Quando eu voltei de férias, é que eu lancei. Foi essa jogada. Mas, então, também me ajudou a botar um prazo pra que eu

³¹ *Pólis* (2009), *Taba* (2010) e *Urbe* (2009) são uma trilogia de curtas que abordam a questão da experiência urbana, o habitar os grandes centros nos dias de hoje, e as múltiplas conexões estabelecidas por essa vivência.

³² Rachel Jardim é uma escritora juiz-forana nascida em 1926. Em muitos dos seus livros, ela retrata o cotidiano antigo dos moradores e da cidade de Juiz de Fora.

³³ Comentário enviado em 30 de março de 2018, via e-mail.

mesmo acabasse com o trabalho, porque podia ser eterno, em cada imagem que você acha muda completamente a história. (PIMENTEL, 2017, p. 166).

Para analisar e entender um pouco melhor as características do curta — considerado bem diverso das suas criações posteriores —, é preciso, também, situá-lo em seu contexto social, histórico e de produção, levar em conta os campos com que dialoga, o que acontecia no cenário audiovisual de Juiz de Fora no início dos anos 2000, e a própria trajetória do diretor.

Marcos Pimentel, em entrevista concedida ao projeto *Minas é Cinema*³⁴, contou que estava na Faculdade de Comunicação entre 1996 a 1999, ainda descobrindo a paixão pelo cinema. E por volta desse período, acontecia um momento de impulso da produção cinematográfica em Juiz de Fora, motivado pela presença do cineasta José Sette, que veio à cidade para a realização de um dos seus filmes. Essa presença de Sette acaba também por incentivar as produções locais e servir como uma espécie de “laboratório” de cinema:

Naqueles anos, isso era 1996, Juiz de Fora viveu uma certa efervescência nessa área. O José Sette de Barros saiu de Belo Horizonte e veio para cá fazer *O rei do samba*. Ele tinha equipamentos e nenhum dinheiro. Aí ele começou a encontrar pessoas dispostas a experimentar e a fazer num sistema de cooperativa. Então começou todo mundo a trabalhar com ele. O mercado publicitário local deu uma certa aquecida. Como ele tinha esses equipamentos aqui, começaram a acontecer alguns comerciais filmados em 16 mm e telecinados depois. Então era uma grande produção para as dimensões da cidade. Começou a mesma equipe trabalhava num filme, fazia as publicidades também. Ele [José Sette] emendou um outro trabalho depois sobre o Murilo Mendes, *O janela do caos*. Como não tinha dinheiro para pagar a gente, ele pagava em equipamento. O que ele tinha ele dava pra gente continuar trabalhando com ele. (PIMENTEL, 2014 apud PUCCINI; RANGEL, 2017, p. 169).

José Sette nasceu em 1948, na cidade de Ponte Nova (MG), e foi criado no Rio de Janeiro. Ele se muda para Juiz de Fora em 1994, com duas câmeras 35 e 16 mm, gravador Nagra e microfones, em um contexto onde o cinema não andava muito bem: dois anos antes, a produção de longas no Brasil tinha chegado a quase zero, estagnada devido à política do Plano Collor, que extinguiu a Embrafilme e vários outros órgãos do governo relacionados à cultura. Quando chega à cidade, ele já era renomado na área, com diversos curtas, médias e o longa-metragem premiado *Um filme 100% brasileiro* (1986)³⁵. A carreira de Sette no cinema teve início durante a segunda metade da década de 1960, como diretor do curta *O bem aventurado* (Neville D’Almeida, 1966). E sua produção é bastante diversa, sendo associado

³⁴ “Minas é Cinema” é um levantamento das atividades cinematográficas de Minas Gerais, desenvolvido pelo grupo de pesquisa “CPCine: História, Estética e Narrativas em Cinema e Audiovisual”, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

³⁵ O longa retrata a vinda ao Brasil do poeta francês Blaise Cendrars (MELO, 2017, p. 134).

algumas vezes como parte de uma espécie de segunda geração do Cinema Novo e também do Cinema Marginal. Embora ele mesmo classifique seu trabalho como algo mais experimental. Sette fica em Juiz de Fora até 2004, período que é considerado como o de maior estabilidade em sua produção, com a realização de dois longas, um média, um curta³⁶ e vários filmes publicitários (MELO 2017, p. 133-136).

O fato é que, para a história do cinema juiz-forano, a atuação de José Sette não só reconfigurou e impulsionou durante alguns anos a paisagem da produção local, como significou para os jovens que buscavam trabalhar com cinema e teatro na cidade uma possibilidade real — e até então inédita para aquela geração — de ter contato com a prática cinematográfica em um período anterior à popularização da tecnologia digital, isto é, quando cinema e vídeo ainda significam coisas muito diferentes, tanto em termos de suporte de produção quanto de processos de difusão. (MELO 2017, p. 137).

Em Juiz de Fora, além de José Sette, nessa época, outras pessoas que também tinham equipamentos, instigados pela ideia de fomentar a feitura de filmes na cidade, emprestavam suas câmeras e demais acessórios:

Você sabia quem tinha câmera na cidade e essas pessoas queriam fazer filme, você batia na porta, você ia e se você está numa grande cidade você não tem acesso a essas coisas, então eu acho que o porte de Juiz de Fora, essa coisa de cidade média, era interessante porque eu acho que era a medida certa para que eu tivesse acesso a algumas coisas, ela não era grande demais para ser frio e me fechar as portas, mas também não era pequena demais para não existir esse tipo de atividade que eu resolvi fazer. (PIMENTEL, 2017 apud MARQUES, 2017, p. 165-166).

Nesse contexto, Pimentel foi picado de vez pelo cinema. Embora na cidade o foco principal de produção fosse a ficção, estilo bem diferente do que ele veio a desenvolver ao longo da carreira:

Quanto ao cenário audiovisual de JF no início dos anos 2000, praticamente não se fazia documentários na cidade neste momento. Havia um movimento de cinema pequeno, mas com vontade de crescer. E todos se dedicavam a ficção: Zé Sette, Xanxão, Mauro Pianta, Rogério Terra, Alexis Parrot, Franco Groia, Alexei Divino... O único que abraçou o documentário fui eu. Portanto, não havia nem um parâmetro de comparação. Os primeiros filmes do Rogério até tinham uma base documental, mas estavam muito mais conectado com vídeo arte, cheios de intervenções digitais sobre o material. E depois ele abraçou a ficção e só filmou isso nos curtas em película que fez. No fim dos anos 80, tinha o Zé Santos, que fez alguns documentários em JF antes de se mudar pra São Paulo, mas os filmes dele não tem nada a ver comigo e nunca me influenciaram. Hoje, ele é autor de livros infantis. Então, apesar de ter participado ativamente deste movimento de cinema do fim dos anos 90 e início dos anos 2000 em JF (produzi vários filmes do Rogério e Zé Sette,

³⁶ Os quatro trabalhos são: *O rei do samba* (1999), *A janela do caos* (2000), *Vertigem* (2002) e *Labirinto de pedra* (2003) (MELO, 2017, p. 135).

fui assistente de direção do Xanxão por quase 3 anos, produzi vídeos e filmes do Parrot e Alexei...), sempre fui um corpo estranho dentro do movimento. O único documentarista ativo durante este período. Então, não tinha nem como ser influenciado pelos filmes que aconteciam na cidade naqueles anos. (PIMENTEL, 2019)³⁷.

Por isso, com a percepção de que o documentário era mesmo sua vocação, Pimentel começou também a buscar conhecimento na área, frequentando alguns cursos de curta duração no Rio de Janeiro (PUCCINI; RANGEL, 2017, p. 170).

Ainda segundo o diretor, outro fator importante dentro desse contexto de meados da década de 1990 e início dos anos 2000 foi a criação da Lei Murilo Mendes (LMM), um edital de fomento que começou a financiar projetos na área da Cultura³⁸:

Então o acesso era possível, começou a ter a Lei Murilo Mendes que é desses anos, é 1996 a primeira edição, eu não peguei essa primeira parte, mas na terceira edição eu já estava inserido nesse meio e aí com isso eles davam um pouco de dinheiro que era pequeno, mas era suficiente para o tipo de cinema possível de ser feito em Juiz de Fora naqueles anos. (PIMENTEL, 2017 apud MARQUES, 2017, p. 166).

Para ele, esse edital, ainda hoje, é essencial para a manutenção e incentivo às produções audiovisuais, tanto para novos quanto experientes cineastas de Juiz de Fora e região:

A Lei Murilo Mendes é fundamental para a manutenção de uma certa constância de produção audiovisual na cidade. Uma experiência incrível, uma das primeiras leis de incentivo que vingaram em uma cidade de médio porte e que foi responsável por dar força a uma cena cultural iniciada no meio dos anos 90 e que se estende até hoje. Claro que muita coisa mudou de lá pra cá. Antes, a LMM era a única fomentadora de obras audiovisuais na cidade. Fora os filmes feitos pela LMM existiam apenas os exercícios de faculdade, numa época em que a FACOM era a única faculdade de comunicação da cidade. Depois, outras foram abrindo, veio a democratização do acesso aos meios de produção, os equipamentos digitais, as câmeras cada vez mais baratas, os laptops que rodam programas de edição, os celulares com câmera, etc... Hoje, em dia, a LMM está longe de ser a única responsável pela manutenção da atividade audiovisual independente na cidade. Nas faculdades, muitos alunos têm câmeras e computadores melhores e mais potentes do que os disponíveis nas instituições de ensino em que estudam. Então, são outros tempos, outra era, outro momento que possui formas de produção bem específicas. Estamos cheios de filmes de guerrilha, de financiamento coletivo, de brothagem, etc... Mas a LMM está lá: resistente e sobrevivendo como um canal de fomento fundamental para a produção artística da cidade. (PIMENTEL, 2019)³⁹.

³⁷ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019, via e-mail.

³⁸ “Lei Municipal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Murilo Mendes [...]. Criada na década de 1990, foi a primeira lei de incentivo cultural a ser criada no interior do Brasil que, ao aprovar o projeto, destina o recurso necessário a sua realização, possibilitando ao artista executar o seu trabalho. [...]. Ao longo dos anos destinou recursos às mais variadas manifestações culturais, do teatro à dança, da literatura à música, do cinema ao vídeo, passando pelas artes plásticas e outras expressões da arte”. Disponível em: https://www.pjf.mg.gov.br/administracao_indireta/funalfa/lmm/index.php. Acesso em: 14 jan. 2019.

³⁹ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019, via e-mail.

Ao longo dos anos, oito de seus documentários foram feitos por meio dessa lei. São eles: *As princesas de Minas* (2001), *Cemitério da Memória* (2003), *Biografia do tempo* (2004), *Urbe* (2009), *Século* (2011), *Sopro* (2013), *Ministrinho voou* (2015) e *A parte do mundo que me pertence* (2017)⁴⁰.

Fora isso, mais ou menos nesse período de produção de *Cemitério da Memória*, há também um movimento de cineastas e produtores locais para a criação de um polo audiovisual na cidade, pretensão que culminará, em 2002, no surgimento do Festival Primeiro Plano — Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades (PUCCINI; RANGEL, 2017, p. 157). Já no primeiro número, foram “77 filmes exibidos, entre eles 28 em competição”⁴¹. A iniciativa ajuda a fortalecer ainda mais o espaço de produção e exibição do cinema no município.

Pimentel ressalta que “festival sempre foi uma coisa que eu participei muito, eu estou nessa há anos” (PIMENTEL, 2017 apud MARQUES, 2017, p. 166). Tanto que, em 2003, na segunda edição do Primeiro Plano, ele recebe o prêmio de melhor documentário com *Cemitério da Memória*, e de melhor vídeo com *Sobreviventes* (2002). Ao longo dos anos, também já foram exibidos muitos outros de seus filmes nesse festival, entre eles: *Ilha* (2004), *Urbe* (2009), *Taba* (2010), *A poeira e o vento* (2011), *Século* (2011), *Pequenas lonas* (2012), *Sanã* (2013), *Sopro* (2013), *Ministrinho voou* (2015), *Família Muniz* (2016) e *A parte do mundo que me pertence* (2017)⁴².

Desde que começou, apesar de algumas modificações, o evento é realizado em Juiz de Fora todos os anos, valorizando produções audiovisuais e reconhecendo “os trabalhos desenvolvidos por profissionais em categorias como som, fotografia, montagem, atuação, trilha musical, direção de arte e melhor filme”⁴³. Em 2018, foi a 17ª edição do festival.

Mais ou menos na primeira década dos anos 2000, o cinema brasileiro como um todo começa a também vivenciar um processo de impulso ao audiovisual, com políticas específicas para o desenvolvimento do setor, como a adoção de mecanismos de renúncia fiscal e, em 2001, a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), responsável por fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica do país. Os anos 2000, também, experimentaram um *boom* do cinema documentário nacional, potencializado em grande medida pelos editais de incentivo e pelas facilidades da tecnologia digital (BLANK, 2015, p. 152). E essas

⁴⁰ Comentário enviado por Marcos Pimentel em 18 de janeiro de 2019, via e-mail.

⁴¹ Informações retiradas da página da primeira edição do evento, em 2002. Disponível em: <http://www.primeiroplano.art.br/site/primeiro-plano-2002/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

⁴² Comentário enviado por Marcos Pimentel em 20 de janeiro de 2019, via e-mail.

⁴³ Disponível em: <http://www.primeiroplano.art.br/site/selecionados-primeiro-plano-2018/>. Acesso: 15 jan. 2019.

transformações não reverberam apenas no número de filmes, mas na própria forma de fazer, nos métodos de abordagem, narrativa e experimentação, tanto em termos de tratamento de imagens quanto na faixa sonora, que experimentou uma “nova compreensão do vínculo entre som e realidade” (MATTOS, 2013, p. 37).

Cemitério da Memória, por ser um dos primeiros filmes de Pimentel, contém uma característica que foi diminuindo ao longo das suas produções posteriores: a presença do verbal. Em todo o curta há espaço para a palavra, seja por meio das músicas, interferências radiofônicas, fragmentos escritos sobre a tela e a leitura de *Carta aos Mortos*, que é um texto e locução do escritor Affonso Romano de Sant’Anna. Inclusive esse poema, lido na íntegra no bloco correspondente aos anos de 1980, quando se trata do sonoro, é um ponto bastante significativo do filme: são cerca de dois minutos falados, sendo que essa fala funciona como uma espécie de direcionamento para as imagens de filmes de família e amator reutilizados, é ela quem guia o bloco dessa década, o imagético é apenas um tipo de ilustração para provocar uma reflexão acerca da condição de ser humano. Ou seja, a palavra complementa a imagem e dá sentidos a ela. Segundo Marcos Pimentel:

CEMITÉRIO DA MEMÓRIA é um excelente exemplo do tipo de cinema que eu fazia em minha etapa inicial como cineasta, um momento onde me dediquei a filmes que tinham uma dependência grande da **PALAVRA**. Ela estava sempre presente em suas mais variadas formas: entrevistas de personagens, locuções, letterings, letras de música, fragmentos de imagens de arquivo... Eu usava a **PALAVRA** como matéria-prima. Sempre partia dela e, então, ia esculpindo as obras, organizando minhas ideias e articulando meu discurso a partir de um somatório de palavras. Em *CEMITÉRIO DA MEMÓRIA* (2003), só não temos entrevistas (palavras saindo da boca dos personagens), mas temos **PALAVRAS** em tudo quanto é canto do filme: letterings que narram a história, letras de música, locução do Affonso Romano de Santanna, outras de locutores de rádios de JF, discursos de comercias e jingles... Por isso, concordo com você que é um filme muito representativo deste meu período, que foi marcado também por:

- *AS PRINCESAS DE MINAS* (2001), que tem entrevistas, letterings, e letras de música.
- *SOBREVIVENTES* (2002), que também tem entrevistas, letterings, e letras de música.
- *RECONSTITUIÇÃO* (1998), que é uma costura de muitas entrevistas e também possui algumas letras de funk costuradas no corpo do filme.
- *BIOGRAFIA DO TEMPO* (2004) e *ILHA* (2004), que são filmes muito centrados na locução. Estes dois últimos têm datas que coincidem com meu período em Cuba. *ILHA* foi feito lá e *BIOGRAFIA DO TEMPO*, feito entre Havana e JF, mas acho que são filmes onde eu ainda estava impregnado por esta questão da **PALAVRA** em suas mais variadas formas. [Grifos feitos pelo próprio autor]. (PIMENTEL, 2019)⁴⁴

⁴⁴ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019, via e-mail.



Figura 5: Frame de *Cemitério da Memória*, do final do bloco dos anos de 1980⁴⁵.

Entendemos também que essa sequência dos anos de 1980 teria certa relação com o que o jornalista e crítico de cinema Carlos Alberto Mattos chama de “naturalismo documental”, um tipo de produção comum desde o surgimento do cinema sonoro e respaldado no modelo de filme expositivo de John Grierson⁴⁶, onde a palavra prevalece sobre o imagético — conduzindo por meio de falas, músicas e continuidades — e reforça a apresentação das ideias e emoções que o documentário quer propor:

Estruturado em sua grande maioria por uma retórica verbal (entrevistas e narração), o filme documental acostumou-nos a subordinar a imagem ao som, ao contrário do que costuma ocorrer no filme de ficção. A voz humana, em especial, exerce sobre as imagens um poder quase discricionário, mesmo quando não provém sincronicamente da imagem que se vê na tela. (MATTOS, 2013, p. 37).

A mudança no estilo dos filmes de Pimentel começou a partir das experiências em Cuba e Alemanha, ocasiões em que se dedicou ao estudo do documentário em instituições de referência na área, refletindo também em maturidade pessoal e profissional:

Cuba e Alemanha foram experiências cruciais para minha formação como pessoa e cineasta e influenciaram diretamente o tipo de cinema que faço hoje. Foram duas experiências completamente distintas (até mesmo antagônicas), onde vivenciei um processo de imersão cinematográfica fundamental para a descoberta de formas e

⁴⁵ O escrito sobre a imagem é a poesia *Jamais*, do escritor juiz-forano Murilo Mendes. Segundo Pimentel, essa imagem da criança e de um homem brincando num carrinho de bate-bate foi retirada do acervo de filmes de família de Olga Carmelita Stussi, uma ex-professora dele.

⁴⁶ John Grierson nasceu em 1898, na Escócia. É considerado um dos principais nomes da história do documentário. Ele, inclusive, teria sido o primeiro a usar o termo documentário, ao escrever um artigo, em 1926, sobre *Moana* (Robert Flaherty, 1926). Dirigiu um único filme, *Drifters* (1929), sobre a vida de pescadores de arenque. Sua vocação era mesmo trabalhar como produtor e estudioso do cinema. Fundou também a escola inglesa de documentário, sendo ela uma das responsáveis pela afirmação do que hoje se chama de “documentário clássico”. Fonte: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/grierson.htm>. Acesso em: 20 de jan. 2019.

estilos de filme que me atraíam e desejo fazer. Foram etapas onde pude parar a vida e mergulhar de cabeça em filmes que desconhecia e processos de criação que me fizeram entender a forma como queria expressar para o mundo as ideias que levo dentro de mim.

Nestes dois países, experimentei praticamente exílios voluntários e, como em toda situação de exílio, você fica distante de todos e acaba por se aproximar de você mesmo. Cresci e amadureci muito naqueles anos no exterior. Voltei para o Brasil mais próximo de mim e com mais certezas sobre o cinema que pretendia realizar. Os filmes que faço hoje só são possíveis porque passei por aqueles períodos na EICTV, em Cuba, e na Filmakademie, na Alemanha. (PIMENTEL, 2019)⁴⁷.

Desde então, seus filmes caminharam para uma direção diferente, com uma pegada cada vez mais intimista, pessoal, com planos estendidos que levam à contemplação, à observação mais detalhada sobre o cotidiano e as pessoas retratadas:

Pimentel desenvolveu um estilo de observação contemplativo e silencioso, com planos esteticamente bem elaborados, cujas ações transcorrem com interferências mínimas. Para tanto, ele trabalha com uma equipe reduzida e escolhe personagens e locais que dialoga com seu estilo. Entre os temas de interesse destacam-se: o tempo, a memória, o isolamento, o cotidiano, a intimidade. (PUCCINI, RANGEL, 2017, p. 167).

Com isso, o som, também, foi se desvinculando da tendência naturalista da voz como meio informativo e contextualizante para acompanhar as imagens, e passou para um estilo cada vez mais calado, com pausas, sussurros, e menos narração, diálogo, música e textos para transmitir suas ideias. No encarte do DVD *Sopro*⁴⁸, por exemplo, Mattos analisa que:

O itinerário de Marcos Pimentel evidencia uma progressão das palavras ao silêncio. De uma certa retórica sobre o mundo a algo que eu chamaria de contemplação seletiva. Do expositivo ao imersivo. Do “sobre” ao “em”. Assim se mede a integridade e a unidade de uma obra em constante evolução. (MATTOS, 2015, p. 02).

Marcos Pimentel confirma essa análise e explica que essa supressão da palavra em seus documentários tem relação com a sua própria vivência pessoal:

Isso foi fruto de uma vontade de construir narrativas assim, mas também foi consequência de um processo natural de vida. Acho que minha personalidade mudou muito durante este período. Foi um processo de vida que acabou reverberando em minha forma de observar e me comportar diante do mundo e, conseqüentemente,

⁴⁷ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019, via e-mail.

⁴⁸ *Sopro* é um DVD duplo lançado em 2015. O nome é uma referência ao primeiro longa de Pimentel: *Sopro* (2013), que é um documentário que aborda questões relacionadas à vida, morte e natureza, a partir do cotidiano dos poucos habitantes de um lugarejo isolado do interior de Minas Gerais. Além desse filme, há no DVD outros 10 curtas realizados pelo cineasta entre os anos de 2003 a 2013: *Cemitério da Memória* (2003); *Biografia do tempo* (2004); *O maior espetáculo da terra* (2005); *A arquitetura do corpo* (2008); *Urbe* (2009); *Pólis* (2009); *Taba* (2010); *A poeira e o vento* (2011); *Sanã* (2013) e *Século* (2011).

reverberou nos filmes que realizei. Eu fui me calando ao longo da minha existência. Comecei falando demais e fui fechando a boca e me dedicando cada vez mais a ver e a escutar. Não foi influência das escolas ou países por onde passei, foi mais um processo de formação da minha visão de mundo e da forma como acesso o universo ao meu redor. Em NADA COM NINGUÉM, abro o filme dizendo “*Sou de poucas palavras. O silêncio é um exercício diário da minha personalidade*”. Nem sempre fui assim, mas sempre fui mais assim do que de outro jeito. Até que acabei me tornando essencialmente assim. Claro que não posso ser sempre assim, afinal de contas, dou aulas, palestras, conferências, entrevistas, debates... Tem situações em que preciso falar e falar muito! Mas no cotidiano sou muito mais calado, introspectivo, observador do que um ser falante... Nos bares, sou o que fica observando e rindo e não o que comanda a roda contando causos, piadas, etc... Sou capaz de passar dias em silêncio se estiver sozinho e isso me conforta, me traz uma paz enorme. Gosto de ser assim e de acessar o mundo desta forma. Me tornei esta pessoa ao longo da minha trajetória e isso influenciou de forma profunda os filmes que realizo. (PIMENTEL, 2019)⁴⁹.

No entanto, apesar da subtração da palavra, não é que o som tenha sumido de suas produções. Ao contrário, ele continua preponderante durante todo o processo de criação, sendo o desenho sonoro fundamental para explorar a plasticidade dos “ruídos e as ambiências sonoras, os ruídos que auxiliam narrativamente, completam o que a imagem não revela e, em determinadas histórias, assumem papel de personagem”. Por conta disso, o som original do ambiente de cada espaço em particular é captado e trabalhado individualmente para cada sequência, a fim de que acrescente novas questões ao objeto do filme e corrobore ainda mais com a perspectiva do documental. A imagem, também, é elaborada cuidadosamente (tanto no nível narrativo quanto artístico) para que a junção dela com o som potencialize a imersão do espectador na história. E não há uma hierarquia entre um e outro, imagem e som são pensados como partes iguais, constituintes do processo do audiovisual em si (MARQUES, 2017, p. 39-42).

Eu me sinto cada vez mais confortável com o silêncio e ele vai se tornando cada vez mais potente, só que eu não faço filme mudo, eu faço filme que prescindem da palavra, é diferente, prescindem do diálogo, mas então para isso, para continuar exercitando esse tipo de observação que é recatada, que é discreta, para não perder o espectador eu preciso preencher de alguma forma com o som, então por isso para mim é fundamental esse trabalho de desenho sonoro. (PIMENTEL, 2017 apud MARQUES, 2017, p. 177).

Pimentel comenta que o embrião dessa transmutação da palavra ao silêncio começa com *Nada com ninguém* (2003), um filme que conta a história de um homem que vive isolado nas montanhas cubanas. É nesse documentário que o diretor começa a trabalhar a menor utilização das palavras, aposta em ruídos, sons ambientes e planos mais contemplativos, apesar de ainda haver espaço para perguntas e textos sobre as imagens:

⁴⁹ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019, via e-mail.

A grande virada na minha carreira veio com *NADA COM NINGUÉM* (2003). Este é o divisor de águas. Neste filme, ainda tenho a **PALAVRA** ajudando a construir o discurso do filme, mas foi onde pela primeira vez me permiti utilizar na construção discursiva o extremo oposto: o **SILÊNCIO**. Foi nesta obra que experimentei por primeira vez entregar-me em uma construção que fosse marcada também pelo vazio, pela ausência, pela falta... E gostei disso. Me atraiu muito a possibilidade de dizer coisas prescindindo da PALAVRA para narrar, como se estivesse dizendo sem dizer verbalmente. Nos filmes seguintes, comecei a mergulhar cada vez mais nesta experiência e passei a buscar formas de me aproximar cada vez mais de narrativas visuais, que fizessem com que o som dos meus filmes se tornasse mais sensorial e menos explicativo. Menos cabeça e mais estômago. Não foi um processo imediato, mas foi um processo sem volta. Hahahahaha A cada filme, fui prescindindo cada vez mais da **PALAVRA** e me entregando cada vez mais ao **SILÊNCIO** e suas possibilidades: vazio, vácuo, incompletude, falta, pausa, suspensão, tempos mortos, silêncios dramáticos... Isso me obrigou a apurar meu senso de observação, já que já arrancava o processo de cada filme desejando usar a menor quantidade possível de PALAVRAS e a maior quantidade possível de SILÊNCIO. [Grifos feitos pelo próprio autor]. (PIMENTEL, 2019)⁵⁰.

Ele explica ainda que, depois de *Nada com ninguém*, há uma coluna vertebral de filmes que vão potencializando essa forma de observar o mundo de forma contemplativa e silenciosa. São eles: *O maior espetáculo da terra* (2005), *Ruminantes* (2005), *A arquitetura do corpo* (2008), *Pólis* (2009), *Urbe* (2009), *Taba* (2010), *A poeira e o vento* (2011), *Sanã* (2013), *Sopro* (2013), *Horizontes mínimos* (2012), *Pequenas lonas* (2012) e *A parte do mundo que me pertence* (2017). De acordo com Pimentel, se assistirmos a esses documentários em ordem cronológica, veremos que a palavra vai desaparecendo à medida que vamos avançando na linha do tempo, até chegar a filmes onde a palavra praticamente não existe e corresponde a porcentagens extremamente baixas da obra⁵¹.

Essa supressão da palavra ajuda, também, a criar uma atmosfera de linguagem mais universal, que pode ser compreendida em qualquer parte. No caso de *Sopro*, por exemplo, que é o primeiro longa de sua carreira, ele comenta que:

o filme não tem diálogo, de 73 minutos, tem um minuto e meio de som de vozes, que é aquele momento que estão enterrando o Cauã, que ficam chamando o nome do Cauã, "não, na boca não" esses negócios e a TV só, 71 minutos e meio sem diálogos, então não tem um idioma e a paisagem e a tonalidade do tratamento de imagem que é da foto do céu holandês, fazia com que as pessoas chegassem pra falar que tinham quase certeza que eram os campos da Sérvia. Outra pessoa chegava em outro momento e falava "isso daqui é aquela região da toscana", outro falou "é a Mongólia, eu tenho certeza que é a Mongólia, principalmente pelos traços da mulher benzedeira", teve um cara que falou assim "Eu achei que era Irã, mas lá não pode ter vaca desse jeito, lá seria mais um bode, mas é Irã ou não é?". Então era louco, porque eu tinha certeza que eu tinha acabado de fazer o mais mineiro dos meus filmes, mas as pessoas estavam relacionando o filme com os seus jardins interiores e como é um filme que fala de coisas universais como vida e morte, sobrevivência e existência, a forma como o filme está trabalhado fazia com que as pessoas o

⁵⁰ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019 via e-mail.

⁵¹ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019, via e-mail.

relacionassem com os seus quintais, com as suas aldeias, eu fico até arrepiado com essa parada porque era uma coisa de você ser profundamente regional, mas trabalhando com aspectos universais e aí estender essa possibilidade. (PIMENTEL, 2017 apud MARQUES, 2017, p. 202).

Porém, embora a linha vertebral citada acima conduza a filmes cada vez mais universais, a relação com Juiz de Fora, presente em *Cemitério da Memória*, continua forte em muitas outras de suas produções, sejam elas especificamente sobre a cidade mineira ou que a usam como pano de fundo para outras histórias. Para Pimentel, mais do que um lugar, esse ser, estar e retratar Juiz de Fora está ligado à sua própria identidade, à noção de pertencimento, memória e raízes:

JF está presente em mim. Logo, se fará presente nos filmes que faço. Se eu estou neles, levo JF também. Tem relação com este processo de cinema autoral [...]. JF tá muito presente em AS PRINCESAS DE MINAS, CEMITÉRIO DA MEMÓRIA, BIOGRAFIA DO TEMPO, URBE, SÉCULO, SOPRO, MINISTRINHO VOOU, A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE... Em URBE, seguimos um cachorro vira-latas pelas ruas da cidade. Foi uma experiência incrível da qual nunca me esquecerei. Levo guardada aqui dentro com muito carinho. Mas acho que JF está presente também em outros filmes, como por exemplo RUMINANTES, um filme que fiz na fronteira de Suíça, Áustria e Alemanha, mas que é das obras mais mineiras que já realizei. Vejo as vacas de RUMINANTES e me remeto imediatamente a um ritmo e um gesto de ruminar que me parecem extremamente juiz-foranos. Mesmo muito longe de JF, pensava na cidade o tempo todo enquanto filmava e, ao ver o filme, sinto JF ali metida nas camadas subterrâneas da obra. Em ILHA, acontece algo parecido. Estou falando de Cuba e de morar em uma ilha, mas as reflexões são as mesmas que tenho quando penso em JF e nas possibilidades de recordar um lugar que amo e do qual tive que partir. (PIMENTEL, 2019)⁵².

Vale lembrar, ainda, que sua produção não é uma coisa fechada e, por isso, apesar do desenvolvimento de um “sotaque”⁵³ próprio de filmar que incide no gosto por esse estilo mais silencioso, Pimentel se permite, vez ou outra, experimentar filmes que fogem um pouco dessa dinâmica e que são essencialmente ligados ao uso da fala:

Claro que sempre há coisas que fogem deste esquema, como o SÉCULO (2011), que foi feito no meu período já introspectivo e silencioso, mas que é muito calcado na locução. Temos silêncios e vazios, mas duas vezes nos conduzem o tempo todo. Tem também filmes que não tem nada a ver com nada que já fiz antes como MINISTRINHO VOOU (2015) e A MELODIA DA SAUDADE (um filme que está pronto desde 2010 e nunca foi lançado por uma questão de direitos autorais que pintou quando o filme já estava pronto. É sobre o compositor Ataulfo Alves e os herdeiros brigaram entre si e achei melhor esperar a briga terminar para não resvalar no filme). São dois filmes sobre músicos marcados por depoimentos, muita música,

⁵² Comentário enviado em 20 de janeiro de 2019, via e-mail.

⁵³ Termo usado por Pimentel em entrevista à pesquisadora Raphaela Benetello Marques (PIMENTEL, 2017 apud MARQUES, 2017, p. 204).

imagens de arquivo e quase nada de silêncio. Pelas datas de realização, verá que estão no período mais silencioso, mas fogem completamente do estilo de filme que faço, então nunca dá pra colocar as coisas dentro de caixinhas. (PIMENTEL, 2019)⁵⁴.

O mesmo acontece em relação ao uso do arquivo, que, apesar de não ser o foco de seus trabalhos, ganhou espaço em produções anteriores a *Cemitério da Memória*, como em *As princesas de Minas* (2001), bem como em posteriores, como os documentários *O chão e o céu* (2004), *Biografia do Tempo* (2004), *Ministrinho voou* (2015) e *A melodia da saudade* (como dito acima, um filme de 2010, mas ainda não lançado por questões de direitos autorais). Em todos os casos, o gesto de reutilização e montagem das imagens preexistentes tem um caráter mais ilustrativo, sem propriamente questionar e explorar o que está latente nesses registros.

Em mais de mais de uma década de produção, Marcos Pimentel conta com 32 obras concluídas, das quais 19 são curtas e médias⁵⁵, 06 telefilmes⁵⁶, 04 séries para TV⁵⁷ e 03 longas⁵⁸. Desse total, 31 são documentários e 01 ficção⁵⁹. Além disso, atualmente, está produzindo 04 longas: um documentário já em fase de finalização, mas ainda sem título. Segundo ele, “este filme é super verborrágico! Tem entrevista até não poder mais! É muito diferente de tudo que já fiz”. O documentário *Saudade*, ainda em pré-produção, e cujas filmagens devem começar em março de 2019. É um trabalho que “mistura silêncio com palavra”. O documentário *Pele*, em etapa de pesquisa, e com filmagens previstas para o segundo semestre de 2019. É um documentário “extremamente silencioso, praticamente mudo!”. E a ficção *O silêncio das ostras*, sobre mineração e crimes ambientais. Ela está tramitando em processo final de contratação e com gravações ainda sendo definidas para o segundo semestre de 2019 ou o primeiro de 2020. É uma produção “extremamente silenciosa” (PIMENTEL, 2019)⁶⁰.

⁵⁴ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019, via e-mail.

⁵⁵ São eles: *Reconstituição* (1998); *Sobreviventes* (2002); *Cemitério da Memória* (2003); *Nada com ninguém* (2003); *Biografia do tempo* (2004); *Ilha* (2004); *O chão e o céu* (2004); *O maior espetáculo da terra* (2005); *Ruminantes* (2005); *A arquitetura do corpo* (2008); *Pólis* (2009); *Urbe* (2009); *Taba* (2010); *A melodia da saudade* (2010); *Baldio* (2010); *A poeira e o vento* (2011); *Século* (2011); *Sanã* (2013) e *Família Muniz* (2016).

⁵⁶ São eles: *As princesas de Minas* (2001); *Terra Brasilis, Terra de Gols* (2007); *Horizontes mínimos* (2012); *Pequenas lonas* (2012); *As Batalhas da Fé* (2017) e *Dia de Reis* (2018).

⁵⁷ São elas: *Mutirão Carcerário* (2010); *Ser um Ser Humano* (2011); *Fé* (2013) e *Diários sobre o corpo* (2017).

⁵⁸ São eles: *Sopro* (2013); *Ministrinho voou* (2015) e *A parte do mundo que me pertence* (2017).

⁵⁹ *Dia de Reis* (2018) é sua primeira obra de ficção. Um telefilme de 42 minutos (versão que foi exibida em dezembro de 2018 na Rede Globo) ou 52 min. (versão exibida em março de 2019 no Canal Brasil).

⁶⁰ Comentário enviado em 18 de janeiro de 2019 via e-mail.

CAPÍTULO 4: PRESERVAÇÃO, ACESSO E RETOMADA DOS ARQUIVOS

Neste capítulo, entendemos que reutilizar os arquivos audiovisuais analógicos — tanto os públicos quanto os privados — em novas produções fílmicas pode ser um modo de estimular a salvaguarda das imagens do passado. O formato analógico foi mais utilizado até os anos de 1990, quando houve o desenvolvimento de novas tecnologias de captação e edição das imagens. Essa modernização também fez com que muito dos acervos antigos ficassem abandonados às vicissitudes do tempo e da própria obsolescência do suporte.

A reapropriação que abordamos parte da ideia da reutilização enquanto forma de sobrevivência dos registros, o que leva à continuação, à permanência, à conservação desse material, que quando é reincorporado em outros trabalhos, de certa forma, pode ser preservado ao deixar os baús e estantes empoeiradas das casas e acervos públicos, voltar ao convívio e ganhar nova visibilidade.

Com base nisso — e com o entendimento de que os arquivos são dotados de memórias pessoais e do mundo, que ajudam a contar a trajetória do passado no presente e a entender as mudanças sociais, culturais e políticas de um espaço, tempo e população —, refletiremos sobre o processo de pesquisa, retomada das imagens e produção do curta *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003). A partir de documentários como esse, que reutilizam arquivos, nós, enquanto pesquisadores, podemos despertar para a importância de estudar e recuperar os acervos originais, retirar os registros do “anonimato” e possibilitar o (re)encontro e novas significações para os materiais preexistentes.

Fomos ao encontro de informações sobre determinadas imagens reutilizadas em *Cemitério da Memória* para entendermos melhor suas circunstâncias de produção e os motivos pelos quais algumas deixaram o contexto de arquivo privado para se transformarem em acervo público, perpassando para isso questões referentes à consciência de preservação do audiovisual.

Em grande medida, o capítulo só foi possível a partir das conversas que tive com Marcos Pimentel, Miguel Miana Netto, Haydée Miana Guedes e Nilo Araújo Campos. As memórias orais dos quatro entrevistados ajudaram a compor parte do quebra-cabeça relacionado à produção, acesso, guarda e reutilização das imagens de Juiz de Fora.

O contato com muitas outras pessoas relacionadas aos registros retomados em *Cemitério da Memória*⁶¹ — como Marita de Assis Ribeiro de Oliveira, Décio Lopes, Olga Carmelita

⁶¹ As informações sobre quem fez as imagens reutilizadas por Pimentel estão na ficha técnica do filme. Encontram-se disponíveis também nas páginas finais desta dissertação.

Stussi, Carlos Marcos, Joana Oliveira e Papaulo Martins — não foi possível, fosse pela dificuldade de sua localização ou pelo próprio tempo de desenvolvimento da dissertação, que é curto. Apesar disso, acreditamos que esses fatores não comprometeram a totalidade do trabalho.

Para fechar o capítulo, faremos um paralelo geral com a política de preservação do audiovisual nacional, que encontra problemas até mesmo em instituições pensadas justamente para a defesa desse material, como o caso da Cinemateca Brasileira. Além disso, mostraremos mais alguns exemplos de cineastas e organizações que se reapropriaram dos acervos audiovisuais em outras produções e de eventos voltados para a preservação, catalogação, debate e difusão das imagens preexistentes.

4.1 — As imagens de Juiz de Fora

Muitas vezes, para fazer um trabalho audiovisual com material de arquivo, também é preciso se desprender da ideia da montagem de um roteiro⁶² muito fechado, já que há grande probabilidade de alterações no pensamento original e até de interferências inesperadas. Isso acontece porque podem surgir conteúdos à medida que a produção toma corpo ou até mesmo se abortar uma imagem que antes era considerada muito importante, mas que não se encaixa na sequência, não cria liga com as demais cenas na hora da montagem propriamente dita. Marcos Pimentel, por exemplo, diz que *Cemitério da Memória* foi construído aos poucos e teve início antes mesmo da proposta concreta no papel: começou a esboçá-lo durante a realização do *As Princesas de Minas* (2001), um projeto que misturava narrativas sobre mulheres juiz-foranas do presente aos arquivos de mulheres do passado, todas personagens desconhecidas da história oficial, mas que fazem parte da vivência da cidade⁶³. Conforme os arquivos iam chegando, aumentava a vontade de encontrar mais e mais imagens e fazer um filme só com esses acervos antigos. Cerca de dois anos depois, *Cemitério* começou a ganhar forma:

⁶² Segundo Eduardo Leone e Maria Dora Mourão, no livro *Cinema e Montagem*, “a montagem não é apenas a etapa terminal de um processo, mas também a modalidade articulatória que participa do conjunto, indo do roteiro até o resultado/produto” (LEONE; MOURÃO, 1993, p.15).

⁶³ *As Princesas de Minas* aborda ainda temas atuais, como empoderamento feminino, tolerância, identidade local, discussões centro-periferia, foco em personagens anônimos, entre outros assuntos. O comentário foi enviado por Marcos Pimentel em 22 de dezembro de 2017, via e-mail.

Foi um processo vivo. Como eu já conhecia algumas imagens, o que eu encontrei eu comecei a tentar fazer uma espinha dorsal, mas a cada novo material que chegava, mudava um pouco a história. Mudava um pouco pra que lado ia, porque não foi um filme onde primeiro eu achei tudo e depois sentei e editei tudo de uma vez. Eu fui achando e editando aos poucos. Claro que na hora de arrancar eu já tinha uma quantidade boa de material, mas alguns desses materiais chegaram ao longo do processo. (PIMENTEL, 2017, p. 164).

Além da vontade de fazer um documentário que abordasse o passado e as memórias de Juiz de Fora, o diretor argumenta que a motivação de usar material audiovisual de arquivo foi a compreensão de que as imagens sobre a cidade se configuram como um importante patrimônio imaterial a ser protegido:

A gente está resgatando parte da memória da cidade. O tempo todo a gente tem a coisa de se conviver. Todo dia morre uma cidade e outra cidade ocupa o mesmo lugar. Por acaso elas têm o mesmo nome, mas são cidades completamente diferentes. Mas todo dia você está implodindo ou derrubando algum prédio, construindo outro no lugar, acabando com um costume, começando com outro, disseminando outros, os valores vão mudando, os hábitos vão mudando, os costumes. Então isso me interessa muito. (PIMENTEL, 2017, p. 168).

Outro ponto que norteou a construção do curta foi o entendimento de que a reutilização desses arquivos em outra produção audiovisual criaria uma espécie de estímulo à sobrevivência das imagens, já que no Brasil a política de preservação ainda é escassa:

não tem mesmo política de preservação e era uma das coisas que eu pensava na hora desse filme: eu estou pegando um monte de memória morta. Em cada rolo que voltava para mim, quando não conseguia restaurar, era pra mim um grande pesar. Como se tivesse matado mesmo um pedaço da história. (PIMENTEL, 2017, p. 170).

Pimentel compara o trabalho de procura pelos arquivos — principalmente os privados —, à ação de um detetive: “Porque você tem que ir fuçando coisas em todos os acervos, porque isso tudo está em lugar nenhum, não tem um museu específico onde você pega e fala assim: ‘olha, está tudo aqui. Aqui estão depositadas as imagens de família’. Você tem que ir atrás das famílias” (PIMENTEL, 2017, p. 159).

No entanto, o diretor comenta que essa busca ainda teve que esbarrar em um problema maior: o péssimo estado de conservação dos arquivos. Ele precisou, então, levar muito material para produtoras maiores, como a Labo Cine, no Rio de Janeiro, e a Mega Color, em São Paulo, para a recuperação. Como o restauro era um processo caro, também comprou projetores 16 mm e Super 8 para tentar visualizar alguns rolos em casa. Contudo, a maior parte não dava para ver e aí a solução foi mesmo o reparo.

Mas não foram somente os filmes de família que apresentaram sinais de deterioração. No geral, as imagens que ele teve contato:

estavam sempre terrivelmente guardadas, todas em baús, em porões e dentro de um monte de caixas velhas. E então tinha que restaurar e era uma encrenca, porque você não sabe o que tem dentro do material antes de restaurar. Então você acaba gastando uma grana e pode ser que não salve nada. (PIMENTEL, 2017, p. 160).

Porém, ao dinheiro se sobrepuja a expectativa de descobrir imagens que revelassem hábitos antigos da cidade, muitos dos quais persistiram somente na memória ou no boca a boca saudosista de quem viveu esse passado e repassou a experiência a outras pessoas. Assim, “quando você achava alguma coisa que pudesse ser conectada com a história era muito gratificante” (PIMENTEL, 2017, p. 160).

O acesso, recuperação e retomada das imagens de arquivo também antecederam a um lento processo de convencimento. Segundo Pimentel, principalmente no caso dos filmes de família, era preciso persuadir as pessoas — a maioria desconhecidas dele — sobre a importância daquele material para a história da cidade, pois, muitas vezes, elas acreditavam que os rolos continham algo muito íntimo, com interesse restrito a um núcleo familiar específico. Todavia, as imagens corriam risco de aniquilamento por causa do seu mau estado de conservação e da própria obsolescência do suporte que dificultava que elas fossem visitadas novamente. Entre a possibilidade de rever ou perder, elas acabavam considerando a primeira opção. Em contrapartida, após o restauro, Pimentel entregava aos donos uma cópia do que salvou. O acordo deu tão certo que a quantidade de material recolhido daria até para fazer um filme maior (PIMENTEL, 2017). No total, foram reunidos em torno de 04 horas e meia de arquivos ⁶⁴.

Para entender melhor a relação família, preservação e trânsito do acervo do espaço privado para o público, fui em busca de quem fez as imagens, de parentes e outras pessoas que tivessem contato mais direto com a história desses registros. Não foi um processo fácil, uma vez que o período que separa o trabalho de Pimentel da presente pesquisa é grande e, sendo assim, o contato dele com algumas famílias se perdeu no tempo. No caso dos acervos públicos da Divisão de Memória da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (Funalfa) — entidade responsável pela política cultural de Juiz de Fora —, e que foram incorporados ao

⁶⁴ Comentário enviado por Marcos Pimentel no dia 07 de fevereiro de 2019, via e-mail.

documentário, também há poucas informações, especialmente no que tange aos filmes domésticos de Nahim Miana, doados à instituição por ele e a esposa em junho de 2000⁶⁵.

Fui, então, atrás de possíveis pistas que pudessem me levar ao paradeiro dos Miana. Lembrei-me de, na época da faculdade, ter sido caloura de uma moça que tinha esse mesmo sobrenome. Entrei em contato, mas ela não os conhecia. Passou o telefone do pai, contudo, apesar da boa vontade, disse também não saber o paradeiro das pessoas que eu procurava: Virgínia, Miguel, Eliane e Dyonée⁶⁶. A busca continuou pela internet. No Facebook, encontrei duas pessoas com o nome “Miguel Miana”. Enviei solicitação de amizade, mas nada de aceitarem o convite. Já estava desistindo de contatá-los quando surgiu uma possibilidade: na descrição do perfil de um deles constava profissão e antigo local de trabalho. Por coincidência, meu namorado trabalha na mesma empresa e conseguiu o telefone. Era mesmo Miguel, filho de Nahim.

Há quase 50 anos Miguel já não vive em Juiz de Fora⁶⁷. Atualmente, mora em Jundiaí (SP). Muito simpático e acessível, conversamos por telefone sobre suas memórias em relação aos registros feitos pelo pai. Segundo ele, muito do acervo de Nahim se perdeu antes de chegar à Funalfa:

Celuloide? Isso deteriora muito fácil, então muita coisa foi jogada fora. Muita coisa foi queimada. E de molecagem a gente pegava algumas latas, né, e punha fogo, porque era bonito ver o fogo correr ali dentro, até queimar o final. Então muita coisa foi queimada e inutilizada. (MIANA NETTO, 2018, p. 182).

Além disso, como eram muitos filmes tomando o espaço na casa — da década de 1940 até os anos de 1990 — e sem ter consciência sobre a importância da preservação do material, a esposa de Nahim se desfez de muitas imagens:

Depois do falecimento dele, a minha mãe falou que não queria mais aquelas caixas dentro de casa, que ela não queria mais ver aquilo, porque aquilo ocupava uma parte grande das prateleiras lá em cima e ela não queria mais saber. Eu não sei o que foi que ela fez, se ela levou para doar, não sei, sinceridade, se alguém levou... Talvez a Haydée possa te informar. (MIANA NETTO, 2018, p. 182).

⁶⁵ No próximo capítulo, falamos mais sobre quem foi Nahim Miana, as características de sua produção e como chegamos ao seu acervo.

⁶⁶ Filhos de Nahim Miana. Antes de iniciar a procura por eles, estive na Divisão de Memória da Funalfa, e, por meio da visualização dos filmes de Nahim e da leitura de um relatório descritivo sobre o conteúdo das imagens, cheguei a esses nomes. Lá também descobri que Nahim e a esposa Wanda são falecidos.

⁶⁷ Miguel Miana Netto é o segundo filho de Nahim. Ele nasceu em 1948 e aparece em boa parte das imagens doadas à Funalfa.

Haydée Miana Guedes é a sexta filha de Nahim. Só soube da existência dela e de outros dois filhos (Nilton e Leonardo) após a conversa com Miguel⁶⁸. Ele sugeriu que eu entrasse em contato com a irmã, já que ela viveu mais tempo com os pais em Juiz de Fora e poderia ter mais informações sobre o acervo, preservação e os motivos pelos quais os registros foram doados.

Encontrei Haydée em seu apartamento em Juiz de Fora. Solícita, demonstrou grande admiração pelo pai e satisfação em contar sobre a história da família e da relação com as imagens domésticas. Ela me mostrou e comentou alguns filmes, além de falar que a iniciativa de doar os registros foi de Nahim, a partir da constatação de que muitos deles estavam se deteriorando:

Ele morava na Gil Horta, então tinha aqueles apartamentos muito grandes, então ele tinha uma parede de fora a fora, era só de fita VHS, porque antes eram aquelas latas, eram os filmes mesmo, aí com a entrada do VHS o papai passou tudo para VHS. Mas aí começou a dar mofo e ele perguntava “gente, quem quer isso?” e ele perguntava, mas ninguém queria “ah, não vamos querer não” “não vamos não”, aí foi quando ele doou para a Funalfa. (MIANA GUEDES, 2018, p. 214-215).

Mas a doação foi só das latas em 16 mm e 8 mm, pois, de acordo com Haydée, a Funalfa não se interessou pelos VHS’s:

Então, na época, o pessoal meio que não deu valor não. Porque, quando o papai ofereceu, eles foram lá, pegaram tudo, entendeu? O pessoal com luva, aparados tudo direitinho, um esquema todo para fazer. Eu acho que, na época, foi até aquele Décio Facio, que era diretor do Colégio [...] Machado Sobrinho. Ele ficou louco com o material, ele falou: “Nahim, pelo amor de Deus, isso aí não pode perder”. E aí o pessoal interessou e, na época, também eu acho que o prefeito era um amigo dele, eu não lembro quem é que estava. Então, tipo, teve tudo, mas depois que ele morreu, mamãe queria arrumar as coisas, aí depois ela até mudou e tal. Aí ela pegou e perguntou, ninguém apareceu. Ela não ia levar, a gente também não ia levar. E eu olhei alguns, alguns estavam tão mofados que não valiam a pena. Aí teve um até, mas que entra muito a parte nossa, que eu passei para DVD, entendeu? Eu fiz a reprodução. (MIANA GUEDES, 2018, p. 216).

E sem o apoio da instituição pública, as fitas tiveram um destino um tanto quanto infeliz:

HM - [...] a sorte é que o papai doou as latas em vida, porque com a morte dele a mamãe acabou com tudo. Jogamos fora.
VR - Os VHS’s todos?

⁶⁸ As imagens que foram doadas à Divisão de Memória da Funalfa são de 1947 a 1959. Nessa época, Haydée e Leonardo ainda não eram nascidos. Nilton sim, mas só há dois filmes com ele, e no relatório descritivo das cenas não consta sua relação de parentesco com os Miana. Na Funalfa, chegaram a dizer que se tratava de um sobrinho de Nahim.

HM - Jogou fora tudo! Ninguém quis, a gente não queria, porque onde você vai guardar aquilo? (MIANA GUEDES, 2018, p. 215)⁶⁹.

Além dos VHS's, Haydée contou que a mãe também queimou muitas fotos. E disse que antes via esse material do passado como lixo, mas que hoje começa a enxergar a representatividade deles e a importância da ação do pai ao doar o acervo como forma de salvaguarda dos registros:

Eu acho muito interessante, porque às vezes, quando a gente estava arrumando as coisas, jogando fora, o meu marido ficava: “gente, mas isso aí é um acervo. Não pode!”. E ele acha tão legal, às vezes a gente está em um lugar e ele vê alguma coisa, ele fala: “aí tem o seu pai ali!”. Até então eu não pensava nisso não, assim, eu achava esse material para ir para o lixo mesmo, se dependesse de mim, eu acho que jamais pensaria em guardar, mandar como acervo. E hoje em dia eu vejo que é interessante, porque os meninos, meus filhos, usaram bastante coisa em trabalho escolar e você não é a primeira, já teve várias pessoas perguntando. Então eu falo: “gente, é interessante isso!”, porque a gente, às vezes, vê na novela filmagens, coisa e tal, e a gente “uai, essa daí eu conheço!”, quer dizer que usam para poder mostrar. (MIANA GUEDES, 2018, p. 239-240).

Além dos filmes que estão na Funalfa e os que estão com os irmãos, Haydée também pontuou a existência de registros “espalhados por todo lado” em Juiz de Fora, como em colégios e clubes frequentados pela família. Esse material é importante na medida em que pode ser pensado segundo o caráter memorialístico das imagens, da micro-história que mostra muitos dos hábitos e comportamentos típicos do cotidiano da cidade e seus habitantes durante um período. Dessa forma, por meio desses registros, podemos entender ao mesmo tempo muito do mundo filmado e do mundo de quem filma:

é um acervo que a gente acha riquíssimo né, de uma família — parece que eles são libaneses, se o Nahim é descendente de libaneses —, o cotidiano, os costumes, o dia a dia. Então eles têm viagens que fizeram para Caxambu, Teresópolis, Rio de Janeiro, Cabo Frio. Então mostra o dia a dia de uma família. São cenas muito lindas, muito bonitas. Você assistiu, acho que você viu. Eu sou suspeito para falar, porque a gente fica, como você falou, encantados com a beleza, a riqueza das imagens. Aí carnaval: tinha uma banda de carnaval de Santos Dumont, “A Furiosa”, que ela tinha um ritual. Ela tocava e, de repente, saía em disparada, correndo, saía em disparada. Então ele conseguiu filmar isso de cima tudo. Ali do lado do Central [Cine Theatro] tinha um barzinho, se não me engano “Astória”, não sei se era isso, e as pessoas iam para lá. Então são cenas de carnaval, corrida de carro, que ele até chegou a filmar, tourada. Ele pega Juiz de Fora num período muito bonito, né? Parque Halfeld, as filhas passeando, os sobrinhos; na Fazenda do Salvaterra na época em que era hotel. Então acho que foi muito interessante ter esse acervo, ele é de uma riqueza muito grande. (CAMPOS, 2018, p. 193-194).

⁶⁹ As letras “VR” e “HM” se referem a “Vanessa Rodrigues” e “Haydée Miana”, respectivamente.

Ao incorporar parte desse acervo, a Divisão de Memória garantiu a sobrevivência das imagens e, de certo modo, a publicização delas ao permitir que outras pessoas tenham acesso ao conteúdo e possam inseri-lo em novas produções audiovisuais. Além dos arquivos de Nahim, de acordo com a entrevista que fiz com o historiador desse departamento, Nilo Araújo Campos, a Divisão também tem sob sua guarda outros materiais que contam sobre o passado de Juiz de Fora e seus habitantes, como é o caso dos acervos do que chamam de “Museu da Imagem e Som” — que são entrevistas, gravadas em áudio e algumas em vídeo, com poetas, cantores, artistas plásticos, jornalistas, compositores e outras personalidades locais, a partir do início na década de 1970 —, equipamentos do técnico em eletrônica, Olavo Bastos Freire — segundo Nilo, ele é considerado como a pessoa que fez a primeira transmissão em canal aberto de televisão no Brasil, em 1948. A transmissão foi feita em Juiz de Fora e mostrava os bondes percorrendo o centro da cidade. Olavo doou para a Divisão a câmera de filmar, a antena e a televisão utilizadas na época —, partituras, discos e fotografias do cantor e compositor José Duda de Moraes (De Moraes) — um dos autores da letra da canção “Oh, Minas Gerais” —, produções audiovisuais feitas durante o mandato do prefeito Mello Reis (1977 a 1983) e algumas cópias em 16mm, VHS e DVD dos documentários e cinejornais da Carriço Film⁷⁰.

Os originais da Carriço, em película 35 mm, apesar de pertencerem a Juiz de Fora, estão na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, desde a década de 1970, em regime de comodato. Isso por que:

A Cinemateca é referência na América em termos de recuperação, de conservação. E de 2 em 2 anos, a gente tem conhecimento. Eu cheguei a ter contato por e-mail, por telefone. Então, de 2 em 2 anos, esses acervos, que são técnicos, são vistoriados. Teve-se muita perda, muita história por trás disso tudo. Infelizmente, há uns dois anos atrás, houve um incêndio na Cinemateca. O nitrato, infelizmente, perdeu mais alguma partezinha do Carriço. Mas a gente está atento, está tentando digitalizar o acervo. Quando tiver prioridade, a gente crê que vai ter esses acervos aqui tudo digitalizados. (CAMPOS, 2018, p. 192).

João Gonçalves Carriço (1886 - 1959) é considerado um dos pioneiros do cinema brasileiro. Ininterruptamente, de 1933 a 1956, por meio da sua produtora, a Carriço Film, ele fez cinejornais e documentários que retratavam o cotidiano e a vida social, política, religiosa e cultural de Juiz de Fora⁷¹:

⁷⁰Apesar de o acervo da Funalfa ser constituído por essas diversas coleções, nesta dissertação, optamos por dar mais ênfase às imagens produzidas por Nahim Miana e a Carriço Film, os dois únicos arquivos da instituição que foram reutilizados por Pimentel em *Cemitério da Memória*.

⁷¹O acervo fotográfico referente a muitas dessas produções está no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.

Produzindo de um a dois cinejornais em 35 milímetros, por mês, Carriço chega a contabilizar cerca de mil edições. Manifestações populares como carnaval, festas, jogos de futebol e procissões eram alvos constantes de suas lentes. Sem dúvida, o povo nas ruas era um dos principais *personagens* em ação nos seus cinejornais. Contudo, vale ressaltar que a Carriço Film também trabalhou muito em prol do registro daqueles que detinham o poder na época: políticos, Igreja Católica e Exército. (MEDEIROS, 2008, p. 73).

E os registros feitos por ele não se restringiam somente a Juiz de Fora, sendo captados diversos acontecimentos em localidades de Minas Gerais e outras regiões, como:

Conselheiro Lafaiete, Lima Duarte, Matias Barbosa, Rio Pomba, Simão Pereira, São João Del Rei, Santos Dumont, Bom Jardim de Minas e Belo Horizonte. Fora do estado, as lentes da Carriço Film registraram municípios como Campo Grande, Aparecida do Norte, São Paulo, Petrópolis, Niterói e Rio de Janeiro. Esta última, possivelmente, depois de Juiz de Fora, foi a cidade mais trabalhada por Carriço, até mesmo em virtude da íntima relação existente entre os juizforenses e a capital fluminense. (MEDEIROS, 2008, p. 74).

Além de produtor, Carriço, também, era distribuidor e exibidor: inaugurou o Cine Theatro Popular, que funcionou em Juiz de Fora de 1927 a 1966. E nos fundos do palco do cinema, “constrói um laboratório onde revela, monta, copia e, logo depois, sonoriza sua produção cinematográfica” (MEDEIROS, 2008, p. 82). Sobre o destino dos filmes, o pesquisador Adriano Medeiros explica que:

Ainda nos anos 50, consciente da importância de seu trabalho, o próprio Carriço doa parte de seu acervo à Prefeitura Municipal. Pouco tempo depois, documentos e livros de anotações da Carriço Film foram desaparecendo entre uma gestão e outra. Três anos após a morte do cinejornalista, seu filho Manoel Carriço passa para a Prefeitura Municipal o acervo restante (202 cinejornais). Dessa vez, a aquisição é paga. O jornal Gazeta Comercial, do dia 05 de junho de 1962, publica a Lei nº 1657, de 28 de maio de 1962, autorizando o prefeito municipal Olavo Costa a adquirir da Carriço Film essa parte do acervo pela importância de até Cr\$804.000,00. (MEDEIROS, 2008, p. 97).

Mas antes de ir para a Cinemateca, esse acervo teve que resistir às precárias condições de armazenamento nas repartições municipais e aos próprios danos típicos do suporte. Depositado em local sem as condições necessárias para a sua conservação, num almoxarifado quente, misturado a vários tipos de materiais, muitas películas melaram e foram jogadas fora. Há, ainda, a história de que alguns rolos em suporte de nitrato, que é um material que se desgasta facilmente, à medida que iam se deteriorando, para evitar a autocombustão, foram jogados no rio Paraibuna — rio que corta a cidade — por funcionários da prefeitura. A partir daí, começaram campanhas na imprensa para a preservação dos cinejornais da Carriço, lideradas principalmente pelo jornalista e funcionário da Secretaria Municipal de Cultura,

Décio Lopes. Então, em 1977, os filmes foram levados à Cinemateca para um plano de restauro (MEDEIROS, 2008, p. 98-100)⁷².

O acervo da Carriço se manteve a salvo na Cinemateca até novembro de 1982, quando houve um incêndio que consumiu 208 rolos de filmes e desapareceu com outros 34: assim, “após o incêndio, são 448 rolos depositados (o que não quer dizer 448 cinejornais e documentários)” (MEDEIROS, 2008, p. 101).

Até hoje existe uma incerteza quanto ao número exato de cinejornais e documentários que sobraram do acervo da Carriço Film. Parte do material que se encontra na Cinemateca Brasileira ainda não foi restaurado e, além disso, dentro de cada lata existem negativos e positivos de som e imagem, podendo não ser um cinejornal completo, mas fragmentos ou ainda mais de uma edição. De uma forma ou de outra, as fichas da Cinemateca Brasileira dão conta de cerca de 250 cinejornais em nome da Carriço Film. (MEDEIROS, 2008, p. 102).⁷³

Novamente, em fevereiro de 2016, as chamas destruíram mais uma parte do material: a câmera incendiada continha 107 rolos de cinejornais da Carriço, produzidos entre 1934 a 1954 (BRASIL, 2016, p. 04)⁷⁴. No entanto, apesar da queima, nem tudo está completamente inacessível à visualização:

Dentre os materiais afetados pelo incêndio, parte significativa possui outras cópias no acervo da Cinemateca Brasileira. Considerando as diversas ações da instituição para a preservação de sua coleção de filmes em nitrato de celulose, estas cópias estão em diferentes formatos (película, vídeo e digital), como resultado dos fluxos de duplicação em película, restauração e digitalização, executados pela Cinemateca Brasileira em diferentes momentos históricos [...]. (BRASIL, 2016, p. 06).

Diante de episódios como esse é que a migração dos suportes, a reprodução de cópias e a própria reutilização dos materiais em outras produções audiovisuais se tornam importantes para garantir a permanência dessas imagens preexistentes.

Mas, apesar da iniciativa da Divisão de Memória de tentar abrigar esses registros do passado de Juiz de Fora, faltam investimentos mais sólidos para garantir as condições necessárias para o acondicionamento apropriado do material audiovisual. Na instituição não existe, por exemplo, uma sala climatizada com controle da temperatura e umidade, a fim de

⁷² Por conta dessas ações de Décio para a preservação do acervo de Carriço, em 2006, ele recebeu o título de “Cidadão Benemérito de Juiz de Fora” (MEDEIROS, 2008, p. 102). Mas o acervo pessoal dele — que chega a ser reutilizado em *Cemitério da Memória* — é desconhecido pela Divisão de Memória da Funalfa.

⁷³ Como o livro de Medeiros é de 2008, para não ocorrer risco de desatualização, confirmamos as informações com o historiador da Divisão de Memória da Funalfa, Nilo Araújo Campos. Segundo ele, “com relação ao restauro do acervo Carriço depositado na Cinemateca, nada avançou depois da publicação”. O comentário foi enviado por e-mail, no dia 12 de janeiro de 2019.

⁷⁴ De acordo com Nilo, todos esses 107 filmes que estavam na câmara incendiada foram destruídos pelo fogo. O comentário foi enviado por e-mail no dia 12 de janeiro de 2019.

aumentar a durabilidade da preservação. Segundo Nilo, as fitas cassetes, VHS's e os rolos de filmes estão depositados em uma sala normal, e o único trabalho de conservação é o rebobinar anual dos conteúdos, para que peguem um pouco de ar e sejam esticados. Nesse sentido, o que é feito é um trabalho “mais mecânico. É uma revisão, porque costuma, assim — mas ainda não aconteceu aqui não —, o VHS mofar, mas não mofou não. Eu tenho fita lá que está mofada, mas porque o local era úmido, está lá parada há muito tempo, essas coisas tudo” (CAMPOS, 2018, p. 206).

Para o historiador, essa precariedade da preservação do audiovisual, tanto em Juiz de Fora quanto no restante do país, é reflexo do baixo interesse político em questões relacionadas à memória e cultura:

Na área de cultura, dentro da “cadeia alimentar”, a preservação está lá por baixo, é a primeira que sobe. E essa questão da memória, ah isso é no geral [...]. Então isso machuca muito a gente. Mas, infelizmente, são prioridades dos gestores. Se o gestor tem prioridade em aplicar na cultura, se não tem não vai. Aí vai depender muito do gestor, seja o estado, o município, união. Aí que a gente está vivendo uma crise, vamos cortar primeiro a cultura. Aí a Lei Rouanet sofrendo agora todo esse... todas essas leis de incentivo. Então tem que tomar cuidado com isso hoje. Tudo vai depender do gestor, da política que vai seguir, aí vai ter os prós, os contras, vai ter sempre isso. Agradar gregos e troianos é difícil. (CAMPOS, 2018, p. 207-208).

Mesmo com esses problemas, a guarda na instituição pública costuma ser a alternativa mais viável, visto que há uma consciência um pouco mais clara do papel desses registros enquanto fonte de conhecimento do passado e memória sobre uma comunidade, fatos que, como vimos no depoimento de Haydée Miana Guedes, filha de Nahim Miana, não eram percebidos no ambiente familiar: os registros domésticos, em boa parte, eram tidos como sem utilidade, meros ocupantes de espaço, e teriam como destino final o lixo. Mas, ao serem aceitos na Funalfa, mantiveram seus lugares de resguardo. De acordo com Nilo, todo o material dos Miana está 99% excelente. Só há algumas marcas do tempo, mas elas já estavam nos originais quando chegaram ao departamento (CAMPOS, 2018, p. 197).



1

2

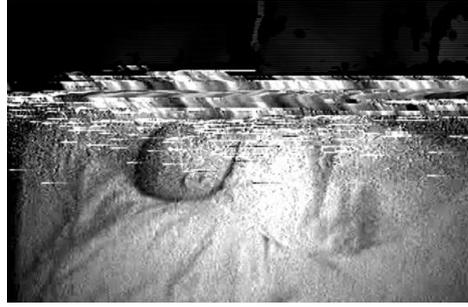


Figura 6: frames de filmes de Nahim Miana⁷⁵.

Além da salvaguarda, a instituição, também, disponibiliza o acesso e circulação desses acervos a pesquisadores e documentaristas:

Como a Funalfa é um setor cultural, a gente avisa né: “olha, a gente aceita, mas vamos disponibilizar para as pesquisas”. Igual você veio, pesquisou, você oficializou, assinou um termo de responsabilidade e tudo. No caso do seo Nahim, ele assinou um termo de doação, doando esses filmes e tudo. Quando é entrevista, as pessoas assinam uma cessão de direito sobre a entrevista. E a gente, também, pede que o pesquisador assine um termo de responsabilidade quando está levando essas entrevistas. Então tudo o que está aqui nesse acervo todo que eu te falei está disponibilizado para o público. (CAMPOS, 2018, p. 194).

Mas no início da formulação dos acervos, especialmente os dos depoimentos do Museu da Imagem e Som, não houve a percepção sobre a importância de um termo de cessão de direito sobre o uso, e, em função disso, muitos arquivos tiveram que ficar por um tempo longe da possibilidade de reutilização, à espera da assinatura dos donos do material ou dos herdeiros:

toda entrevista você tem que ter um termo de cessão do entrevistado para que você possa usar, no caso da Funalfa, né, para ceder para terceiro usar e tal. Aí eu não sei o porquê, quando nós assumimos isso aqui tinha quase umas cinquenta entrevistas, mas não tinha esse termo. Então algumas pessoas nós conseguimos [...]. Hoje, quando a gente termina um depoimento, já pede a pessoa pra assinar, porque teve alguns que a gente terminou, aí mandamos por Correio, mas a pessoa não retornou. O Renato Stheling, né, deu uma entrevista e um mês depois ele faleceu. Aí nós conseguimos com a viúva, mas agora faltam os filhos, porque na época fomos mal informados a respeito disso. Aí a gente vai tentando, aprendendo. Mas a maioria a gente conseguiu, tem a autorização. (CAMPOS, 2018, p. 200-201).

⁷⁵ A primeira imagem é um *frame* do filme *Cidade Maravilhosa*, de dezembro de 1950. O trecho mostra Wanda Miana e os filhos Virgínia e Miguel brincando na areia da praia. Já a segunda imagem é um *frame* do filme *Batisado Dyonée*, de setembro de 1954. Nesse fragmento, vemos uma mulher segurando o bebê Dyonée e um homem com uma vela. É provável que o casal seja os padrinhos. Esse filme inteiro tem as marcas do desgaste provocado pelo tempo. Por fim, o terceiro *frame* é da produção *Dyonée aos 2 e meio meses*. É uma imagem da criança deitada na cama e uma mulher sentada ao seu lado. Não sabemos a data desse filme. Tive acesso a esses registros durante visita que fiz à Funalfa para a visualização do acervo. Nilo também me cedeu algumas cópias digitalizadas.

Sem essa autorização, o documentarista, por exemplo, se vê diante de um impasse: abrir mão daquele material ou localizar os donos ou herdeiros dos filmes a fim de garantir o direito de uso. No caso de Pimentel, a reapropriação das imagens foi facilitada, já que a Funalfa tinha os documentos assinados para o repasse a outras pessoas. No entanto, há casos de diretores que não contam com esse mesmo cenário e precisam ter o trabalho de busca pela anuência, caso queiram incorporar os registros preexistentes às novas produções. Segundo a pesquisadora Thaís Blank, em grande medida, foi o que aconteceu com Eduardo Escorel em *Imagens do Estado Novo 1937-45* (Escorel, 2016): o cineasta teve que ir ao encontro de quem pudesse responder pela cessão dos direitos das imagens domésticas depositadas na Cinemateca Brasileira. Blank comenta ainda que, quando se trata de arquivos domésticos, a situação vivenciada por Escorel é mais comum do que se pensa:

A busca de Escorel por alguém que pudesse responder pela cessão dos direitos das imagens revela um aspecto importante deste tipo de acervo. Os filmes domésticos depositados na Cinemateca Brasileira e em outros arquivos filmicos estão, na maior parte dos casos, sob a guarda do arquivo que tem o dever de preservá-los, mas não possui o direito de ceder o material para terceiros [...]. (BLANK, 2015, p. 115-116).

Fora isso, os pesquisadores, também, costumam se deparar com a precariedade das informações sobre quem são as pessoas e acontecimentos que aparecem nas imagens, em que contextos foram produzidas, quais as intenções de quem fez as tomadas. De certo modo, para driblar esse problema, no caso do acervo da Carriço, a Cinemateca fez uso de uma estratégia: enviou algumas cópias, em VHS, para a Divisão de Memória da Funalfa

para ajudar na elaboração de um catálogo de identificação: “ah, quem é esse fulano?”, “quem que é aquele?”, porque as pessoas viviam aqui, tinham um conhecimento da história daqui, porque a Cinemateca é em São Paulo. Então eles não tinham “ah, quem é esse cara”, de repente não dava para ver quem era e as pessoas auxiliavam. (CAMPOS, 2018, p. 191).

O catálogo foi feito em 2000. Já o material em VHS enviado à Funalfa, posteriormente, foi passado para DVD, a fim de facilitar o trabalho dos pesquisadores e demais interessados na coleção. A proposta é que todo o acervo da Carriço seja digitalizado e fique disponível também em Juiz de Fora. Hoje, os cinejornais que não estão em Minas — ou que estão, mas possuem uma qualidade comprometida — podem ser consultados diretamente na Cinemateca:

dos 230 cinejornais a gente deve ter uns 115 aqui, mas se não tem, “ah, Nilo eu quero esse aqui do catálogo”, “ah esse nós não temos”. Então a pessoa pode ir na

Cinemateca, a gente dá autorização. Até pesquisadores de outros estados ligam pra gente, a gente autoriza a Cinemateca, não tem problema nenhum. (CAMPOS, 2018, p. 191).

Com o entendimento da importância desse ato de reconhecimento do que está em cena, nas devidas proporções, o acervo de Nahim Miana pertencente à Funalfa também ganhou uma espécie de relatório com alguns dados a respeito dos registros. Isso porque Wanda e Nahim, após doarem as películas, foram à instituição e ajudaram a descrever quem eram as pessoas, os eventos, locais e outras circunstâncias da tomada. O trabalho foi feito com a ajuda da historiadora Hilda Rezende Paula, esposa de Nilo e, na época, também funcionária da Divisão:

Convidou para eles virem aqui e passava o VHS para que assistissem os filmes, ajudando na identificação das pessoas e dos lugares. E a Hilda foi anotando isso tudo. Ela aposentou, mas era a intenção dela montar um catálogo. São aqueles relatórios que a gente tem e que você consultou, que está filme por filme. Está fora de ordem cronológica, deve fazer uma revisão. Infelizmente, hoje se o Nahim e dona Wanda faleceram, mas pelo menos a gente conseguiu informação das pessoas e dá para gente identificar legal. E isso foi um trabalho que a Hilda fez com os dois. Vinham aqui, pacientemente, a gente seguia, conversava, foi muito gostoso. Pra gente foi muito gostoso. (CAMPOS, 2018, p. 193).

O relatório é composto por 24 páginas de papel sulfite grampeadas, ainda com alguns dados escritos a mão. A proposta é que um dia, quando surgir verba, ele seja transformado em um catálogo mais elaborado, aos moldes do que foi feito na Cinemateca.

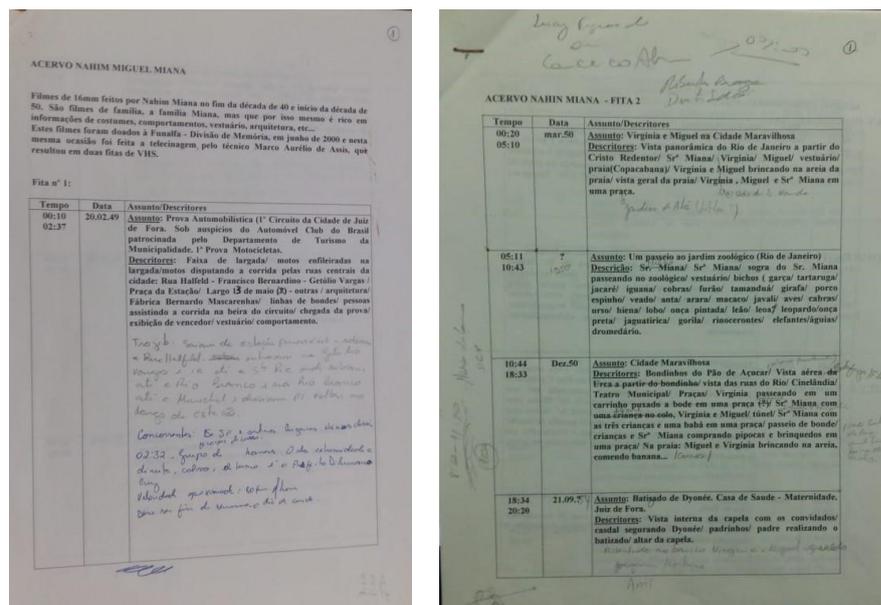


Figura 7: Imagens do relatório descritivo das cenas. Ele é grampeado em duas partes, dividido de acordo com o que está nos dois CD's que abrigam os mais de 80 filminhos produzidos por Nahim Miana nas décadas de 1940 e 1950. Foto: Vanessa Maria Rodrigues.

Apesar da boa investida, as informações são bastante sucintas e, por vezes, imprecisas, visto que a política de arquivos de Juiz de Fora (e no Brasil como um todo) ainda é cheia de lacunas. Por conta dessas dificuldades, como veremos mais à frente, tive que contatar a família Miana para conhecer mais sobre quem era Nahim, suas motivações em relação às imagens e quem eram alguns dos personagens registrados por ele. Como já pontuado antes, a Funalfa não tem informações sobre o paradeiro dos herdeiros e, por isso, tive que empreender a busca por meios próprios.

4.2 — Outras imagens e locais

No Brasil, a dificuldade de preservação e difusão da produção audiovisual antiga não se dá somente nas pequenas organizações de salvaguarda locais, mas até mesmo na maior e mais importante do país, que é a Cinemateca Brasileira. Fundada em 1940, ela “tem o maior acervo da América do Sul, formado por cerca de 250 mil rolos de filmes e mais de um milhão de documentos relacionados ao cinema, como fotos, roteiros, cartazes e livros, entre outros”⁷⁶.

Apesar da grandiosidade do conteúdo e do status da instituição como referência na defesa do audiovisual, há alguns problemas enfrentados. No relatório anual de atividades de 2016, por exemplo, os números falam por si: dos 240.836 rolos em película — dos quais 3.141 são de nitrato —, “26,03% dos rolos em suporte de acetato e 17,22% de nitrato possuem sinais de deterioração” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2017, p. 23).

Além disso, a Cinemateca analisou a situação da preservação de 676 títulos que estão na base de dados da Filmografia Brasileira⁷⁷, a partir dos acervos da Cinemateca e de outros arquivos. Os resultados demonstram a importância do fomento de políticas públicas para garantir a conservação desse material (CINEMATECA BRASILEIRA, 2017, p. 24). Vejamos:

⁷⁶ Informação retirada do site da Cinemateca. Disponível em: <http://cinemateca.org.br/institucional/>. Acesso em: 11 jan. 2019.

⁷⁷ ‘Filmografia Brasileira’ é a principal base de dados de conteúdos sobre o cinema nacional e faz parte do site da Cinemateca. É formada por mais de 41 mil registros de obras audiovisuais.

STATUS ATUAL DE PRESERVAÇÃO OBRAS BRASILEIRAS	TÍTULOS APURADOS EM 2016	
PRESERVADO, PARCIALMENTE PRESERVADO OU PRESERVADO COM IMPERFEIÇÕES	234	34,6%
PRESERVADO SÓ IMAGEM OU SOM, OU INCOMPLETO - NECESSITA DE DUPLICAÇÃO EM SEGUNDO MOMENTO	69	10,2%
NÃO PRESERVADO NECESSITA DE DUPLICAÇÃO EMERGENCIAL	312	46,2%
PARCIALMENTE PERDIDO OU PERDIDO	61	9,0%
TOTAL DE TÍTULOS APURADOS EM 2016	676	
DESAPARECIDO - INDICADO COMO "FILME DESAPARECIDO" NA BASE DA FILMOGRAFIA BRASILEIRA. DADOS ANTERIORES À 2016	1.889	
AVERIGUANDO - INFORMAÇÃO INCONCLUSIVA	49	
TOTAL DE TÍTULOS APURADOS	2.614	
TOTAL DE TÍTULOS NA BASE FILMOGRAFIA BRASILEIRA % TÍTULOS COM STATUS	41.624	6,28%

Figura 8: Relatório anual de atividades da Cinemateca Brasileira, de 2016.

Quando se fala em Cinemateca Brasileira é impossível também não se lembrar do último incêndio que atingiu a câmara 03 do depósito de nitratos, em fevereiro de 2016. Na ocasião, 1003 rolos de filmes foram queimados (BRASIL, 2016, p. 01). O nitrato de celulose — substância usada em películas cinematográficas até os anos de 1950 — é um material inflamável e a deterioração natural do suporte provoca o acúmulo de gases que podem gerar autocombustão. A situação é agravada, pois:

iniciada a combustão em um rolo de filme com base de nitrato de celulose, ela não pode ser extinta com a utilização de água, pó químico ou semelhante, já que o próprio processo de combustão do nitrato de celulose gera oxigênio suficiente para manter o processo até a destruição total do objeto. A deterioração, inerente a todos os materiais fílmicos, aumenta o risco de queima dos filmes feitos com base em nitrato de celulose. (BRASIL, 2016, p. 01).

O acervo fílmico da câmara incendiada era composto em sua maioria por “cinejornais (98,1%), curtas-metragem (1,7%), teste de atores de longa-metragem (0,1%), e um registro publicitário (0,1%), que registram diferentes aspectos da sociedade brasileira nas décadas de 1930 a 1950” (BRASIL, 2016, p. 01). A Cinemateca já tinha sido atingida anteriormente por outros três incêndios: em 1957, 1969 e 1982.

Diante da situação de incerteza quanto à sobrevivência dos arquivos analógicos, subjugados aos fantasmas da má conservação, da degradação natural e da desatualização dos formatos, urge a necessidade de se fomentar a preservação e recuperação dos acervos a fim de

resguardar a história e memória do audiovisual nacional, que é também a história e memória de toda uma sociedade. É certo que há muito trabalho a fazer, especialmente, se for levar em consideração a grandeza de materiais existentes: “Se alguém decidisse emendar todos os *tapes* e películas e dar voltas no globo terrestre, teríamos o mundo inteiro encapsulado em fitas” (MOLINARI JÚNIOR, 2003, p. 03).

Acreditamos que a reapropriação desse material antigo para a produção de novos conteúdos audiovisuais, como o caso do trabalho feito por Pimentel em *Cemitério da Memória e As Princesas de Minas*⁷⁸, pode, de certa forma, ser uma possível alternativa para o acesso, conhecimento e reflexão sobre esses arquivos fílmicos por tantas vezes abandonados.

Muitos outros cineastas — tanto brasileiros quanto estrangeiros — já perceberam o potencial desses acervos públicos ou privados e também investiram na reutilização deles em novos filmes, como é o caso de Alan Berliner em *The Family Album* (1988), Jonas Mekas em *This Side of Paradise* (1999), Paula Gaitán em *Diário de Sintra* (2007), Mariana Musse em *Jonathan* (2015)⁷⁹, Mônica Simões em *Um Casamento* (2016), só pra citar alguns exemplos⁸⁰.

Há, também, o caso da incorporação de acervos de filmes, muitas vezes desgastados pelos efeitos do tempo, em videoclipes de músicas contemporâneas, procedimento que tem um dos seus principais expoentes o diretor americano Bill Morrison. Entre seus trabalhos desse tipo, podemos mencionar o experimental *Light is Calling* (2004). Já no Brasil, a ideia do reaproveitamento dessas imagens preexistentes para a composição de curtas-metragens musicais pode ser percebida em *Pra Sonhar* (2012), do cantor paulista Marcelo Jeneci. O videoclipe foi feito de forma colaborativa, com cenas de casamentos reais enviadas por casais de todo o país. Assim, “o gesto da retomada é em si mesmo diverso: ilustração, documento

⁷⁸ Em *O chão e o céu* (2004), *Biografia do Tempo* (2004), *A melodia da saudade* (2010) e *Ministrinho Voou* (2015), Pimentel novamente usa materiais de arquivo para a construção dos filmes.

⁷⁹ Mariana Musse é uma diretora juiz-forana. Nesse curta de ficção, assim como Marcos Pimentel, ela também reutiliza arquivos dos acervos de Nahim Miana e da Carriço Film.

⁸⁰ É interessante reforçar que, embora essas produções reutilizem arquivos e tenham sido colocadas aqui sob uma mesma dimensão geral, são filmes de naturezas, propósitos e movimentos diferentes. O longa *The Family Album*, de Alan Berliner, por exemplo, é um documentário experimental que interroga e apresenta reflexões sobre memória, nascimento, mortes e outros assuntos que poderiam compor o universo de qualquer grupo familiar. Para tanto, o diretor estabelece uma montagem baseada em filmes de pessoas desconhecidas, imagens antigas de sua própria família e uma série de depoimentos. Já *This Side of Paradise*, de Jonas Mekas, é um curta-metragem experimental que mostra o cotidiano dos Kennedy, com registros feitos durante vários verões que o diretor passou com essa família. Em *Diário de Sintra*, Paula Gaitán parte em uma espécie de viagem de busca, e retorna à Sintra, uma vila em Portugal onde viveu com o marido Glauber Rocha e dois filhos. Ela cria um documentário-ensaio poético em que utiliza imagens intimistas em fotos e filmes do próprio acervo familiar, feitos em 1981, e os intercala com as gravações realizadas após mais de duas décadas. Na ficção *Jonathan*, Mariana Musse retoma os arquivos audiovisuais para representar as memórias antigas da personagem principal, que vive em conflito com o presente. Já o documentário *Um Casamento*, de Mônica Simões, aborda o conservadorismo das famílias tradicionais baianas de meados da década de 1950. Para isso, a diretora cria uma espécie de biografia, utiliza a história da mãe como tema central do longa e se reapropria de antigas fotografias e filmes da própria família.

histórico e sociológico, marca de autenticidade, memória afetiva e visual, são inúmeros os papéis representados pelas imagens de arquivo” (BLANK, 2015, p. 140).

Além disso, algumas instituições realizam eventos voltados para a preservação, catalogação, debate, difusão e acesso de seus acervos audiovisuais. Um exemplo é o Arquivo em Cartaz⁸¹ — Festival Internacional de Cinema de Arquivo, realizado pelo Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro. Em 2017, foi a terceira edição do evento, que já é tido como um dos principais do país voltados à memória cinematográfica brasileira e ao cinema de arquivo. A temática desse ano foi “os filmes de família, caseiros e amadores” e teve como proposta discutir o cinema feito com materiais de arquivo — principalmente aqueles produzidos em ambiente privado — e como a reutilização dos acervos em outras produções contribui para a sobrevivência das imagens. Na ocasião, também foram realizados exposições de filmes, workshops, oficinas, debates, encontros e exposições artísticas. Uma iniciativa interessante dessa edição foi a videoinstalação “Memórias Afetivas”, construída a partir de imagens em VHS de acervos de família: as fitas de vídeo, comuns nas décadas de 1980 e 1990, foram recebidas pela equipe do Arquivo Nacional, digitalizadas e, posteriormente, devolvidas aos donos. O objetivo foi resgatar as memórias contidas nesse suporte, que muitas vezes estão sob o risco de apagamento devido à redução gradual da tecnologia.

Outro exemplo interessante é a Traça⁸² — Mostra de Filmes de Arquivos Familiares, promovida pelo Arquivo Municipal de Lisboa, em Portugal. Em outubro de 2017, foi a segunda edição do evento, que tem o objetivo de apresentar alguns desses filmes — muitas vezes com origem desconhecida — depositados na instituição e, assim, tentar encontrar os personagens e lugares que aparecem nas imagens. A cada ano as projeções são realizadas nas ruas de um bairro para facilitar o contato e interação com as pessoas. E além de exibir o material bruto, a mostra propõe que artistas criem produções audiovisuais a partir da reapropriação desses acervos. Algumas escolas infantis também recebem oficinas para estimular as crianças a pensarem a montagem do material de arquivo. A descrição do evento na página da internet do Arquivo Municipal fala que a Traça tem o propósito “de contrapor uma outra história à história oficial da cidade, construída com as imagens e memórias privadas dos seus habitantes, aproximando os lisboetas da construção da memória da cidade”.

⁸¹ Disponível em: <http://arquivoemcartaz.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

⁸² Disponível em: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/eventos/traca-madragoa/>. Acesso em: 15 jan. 2018.

CAPÍTULO 5: ENTRE MEIOS

Após falarmos de preservação e retomada audiovisual, é necessário também ponderarmos a questão da inovação tecnológica e a obsolescência provocada por ela, fator que pode contribuir para o desuso e, por vezes, o conseqüente desamparo de registros feitos no passado.

A trajetória do surgimento dos meios de captação e reprodução das imagens (tanto em suporte químico, base tradicional do cinema; quanto em eletrônico, cerne do vídeo) perpassa peculiaridades no que tange à forma dos filmes, o que resvala na própria maneira de olhar e interagir com um acontecimento. Isso porque, com o passar dos anos, não só as câmeras ficaram menores e mais leves, permitindo o acesso delas a uma parcela maior de lugares, mas o próprio formato também sofreu alterações, culminando em padrões variados, voltados à prática amadora e/ou profissional.

Há, ainda, que se considerar a existência do analógico e digital. Esse primeiro, desde o surgimento do cinema, foi a principal forma de produção e distribuição de filmes ao longo do século XX. Mas hoje, muitas vezes, resiste, divide, perde espaço e até mesmo é aposentado para ceder lugar ao digital, tecnologia mais prática e barata.

E é pensando na importância do que há nos registros feitos em suportes mais antigos (especialmente os analógicos) para a memória do audiovisual nacional e na possibilidade iminente de seu esquecimento e deterioração que traremos nas próximas páginas a história de alguns deles. Sabemos que são várias as etapas que marcam as mudanças desses formatos, mas nos restringiremos a seis. A linha que conduz nossas escolhas irá ao encontro das imagens reutilizadas por Marcos Pimentel em *Cemitério da Memória*, documentário que a todo o momento delinea esta pesquisa. Sendo assim, nosso campo de escrita abarcará o 35 mm, 16 mm, Super 16 mm, Super 8, Betacam e Mini-DV⁸³.



1



2

⁸³ Nos anexos desta dissertação é possível ver a ficha técnica do filme, na qual aparece o nome das pessoas que fizeram os registros e os respectivos suportes utilizados por elas.



Figura 9: Imagens dos formatos 35 mm (1), 16 mm (2), Super 8 (3), Betacam (4) e Mini-DV (5). Disponível em: <https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide>.

5.1 — 35 milímetros

É uma das principais bitolas⁸⁴ utilizadas comercialmente no cinema. A diferença entre ela e as demais está na largura da película cinematográfica, que, neste caso, tem 35 mm. Esse suporte analógico requer câmeras e outros equipamentos maiores e mais caros para a captação, também proporciona uma qualidade superior aos registros, já que a área do fotograma é maior e, por isso, durante a ampliação na projeção da tela, é possível ver as imagens com definição mais nítida. Esses quesitos fazem com que o emprego desse formato⁸⁵ seja mais comum entre os profissionais (EMERY).

⁸⁴ O termo bitola se refere à largura da película cinematográfica.

⁸⁵ Apesar de sabermos que existem algumas separações conceituais em relação aos termos “bitola” e “formato”, neste trabalho, não entramos nas discussões pragmáticas relacionadas ao assunto. Usamos as duas palavras como sinônimos para suporte.

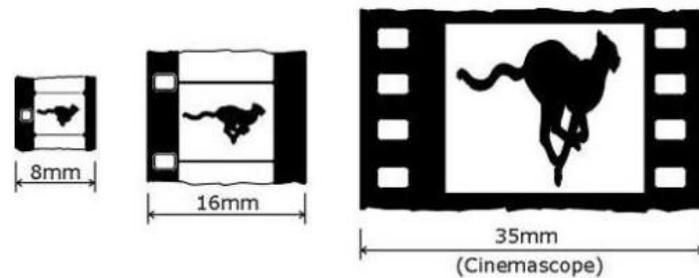


Figura 10: A imagem mostra a diferença entre os tamanhos das bitolas e a definição das imagens registradas em cada uma delas. Disponível em: <http://ctav.gov.br/tecnica/bitolas-e-formatos-de-filmes/>.

O 35 mm foi desenvolvido pelo empresário George Eastman, em 1888, com o objetivo de servir à fotografia fixa — até então a fotografia era feita em chapas de vidro, que precisavam ser utilizadas de modo instantâneo, além de serem pesadas e quebrarem facilmente. Assim, Eastman desenvolveu uma tecnologia que permitiu a comercialização em rolos de tiras fotográficas flexíveis. O invento foi uma encomenda de Thomas Edison para as novas experiências com as imagens em movimento e o incipiente cinema feito a partir de seu *Kinetoscópio*⁸⁶ (SALLES, 2009).

O resultado foi tão positivo que, até hoje, o 35 mm preserva muitas de suas características iniciais, com diferenças no que se refere ao número e forma das perfurações (atualmente, são em menor quantidade e retangulares), além, é claro, do tempo disponível para as filmagens — no início, por exemplo, os rolos tinham, no máximo, 17 metros, o que possibilitava só até um minuto e meio de gravação. Essas mudanças também estão intimamente ligadas ao surgimento do cinema propriamente dito, a partir do desenvolvimento do *cinematógrafo* e a realização dos primeiros filmes dos Irmãos Lumière, em 1895, que popularizaram a demanda de produção e o grau de alcance das exibições. Desde então, novas tecnologias surgiram — tanto em nível de som e cor, quanto de equipamentos para a captação, projeção e outros formatos de bitolas —, impulsionadas, entre outros fatores, pela concorrência comercial, patenteamento e praticidade de uso (SALLES, 2009).

Em *Cemitério da Memória*, as imagens reutilizadas feitas em 35 mm são da *Carriço Film*: uma produtora que tinha as condições necessárias para arcar com os altos custos da realização de imagens em movimento nessa época (entre 1933 a 1956) no Brasil. Os registros jogavam com interesses pessoais, mas ao mesmo tempo se rendiam às regras do poder público para a produção, distribuição e exibição — na década de 1930, por exemplo, o Estado assina o decreto 21.2140/32, por meio do qual passa a regular a atividade cinematográfica no país e,

⁸⁶ Uma espécie de caixa fechada em que as imagens eram projetadas dentro e vistas por meio de um pequeno visor colocado do lado de fora. Poderia ser visualizada por uma pessoa por vez.

entre as medidas, prevê a exibição obrigatória de curtas-metragens nacionais classificados como educativos e de cinejornais, o que muito beneficiava à Carriço, que era favorável e conhecida do governo Getúlio Vargas (MEDEIROS, 2008, p. 75-79). Fora isso, as câmeras de 35 mm eram grandes e pesadas e, por isso, ao registrar certos acontecimentos, mostram-se mais distantes, estanques. É o que notamos na sequência representada pelo fotograma abaixo: o cinegrafista só faz um leve movimento de cima para baixo e da esquerda para a direita, sem se aproximar muito dos assuntos em cena.



Figura 11: *Frame de Cemitério da Memória*⁸⁷.

Apesar das mudanças que propiciaram o surgimento de outras formas de abrigar um registro, o 35 mm, ainda hoje, permanece como a bitola de filme universalmente aceita, sendo comumente utilizada em diversas produções cinematográficas, especialmente na realização de longas-metragens e publicidade. O próprio *Cemitério da Memória*, ainda que tenha imagens em diversos suportes, foi finalizado nesse formato.

Sua boa receptividade e permanência por mais de um século está ligada, entre outros fatores, ao custo-benefício: apresenta qualidade final superior a bitolas menores (como o 16 mm) e preço mais acessível se comparado a bitolas maiores (70 mm, por exemplo) (SALLES, 2009).

Entre as questões relacionadas à deterioração do 35 mm estão a quebra de nitrato (no caso de o nitrato de celulose ser a base do filme), quebra do acetato ou síndrome do vinagre (se o princípio é o acetato)⁸⁸, mofo e danos físicos, como rasgos, emendas danificadas e arranhões (PRESERVATION SELF-ASSESSMENT PROGRAM).

⁸⁷ A imagem faz parte da reportagem “*Aspectos da cidade*”, contida em um dos cinejornais da Carriço Film. Originalmente, o registro foi feito em 35 mm. Informação obtida por meio da visualização do acervo da Funalfa, em Juiz de Fora.

⁸⁸ Há três bases de filme mais comuns: nitrato, acetato e poliéster. O nitrato é o material mais antigo (surgiu em 1889 e foi muito utilizado até o início da década de 1950). Ele é altamente inflamável — se iniciado um processo de combustão, é quase impossível apagá-lo — e que requer mais cuidados durante o manuseio. O acetato foi introduzido em 1909, como uma alternativa ao nitrato, já que não é tão inflamável. Ele passou a ser utilizado

5.2 — 16 milímetros

A trajetória dos usos desse suporte analógico também vem de décadas. O 16 mm foi desenvolvido em 1923, pela Kodak, com a proposta de atender ao “cinema caseiro” e ser uma opção mais barata e segura que o 35 mm, que tinha natureza inflamável (KODAK). No entanto, nessa época, a atividade cinematográfica ainda ficava restrita aos que tinham dinheiro, já que uma câmera e projetor custavam em torno de U\$ 335,00 — quantia mais da metade do preço de um carro da Ford, por exemplo, que valia uma média de U\$ 550,00 (BLANK, 2015, p. 32).

Na década de 1930, o 16 mm chegou a perder espaço para 8 mm, uma bitola igualmente pensada para a realização amadora, só que mais acessível economicamente⁸⁹. Mas recuperou novamente a cena a partir do surgimento da TV, dessa vez atrelada também a uma dinâmica profissional. Isso porque, em seus primórdios, esse meio de comunicação ainda não dispunha de recursos para gravar o sinal eletrônico de transmissão e, por isso, toda a programação era feita ao vivo. Mas certos conteúdos, como reportagens, documentários e comerciais, precisavam ser feitos antes, e aí veio mais essa viabilidade de uso. A escolha dele em detrimento do 35 mm — como vimos, também já presente no mercado — deu-se em função dos custos menores e do tamanho da tela da televisão, que, por ser pequena, não experimentava prejuízo em relação à qualidade das imagens. Posteriormente, já nas décadas de 1970 e 1980, a captação do som passa a ser possível na própria película do 16mm, o que corroborará também para os usos no telejornalismo e publicidade (SALLES, 2009).

Além desses dois empregos citados acima (amador e profissional), esse suporte também foi muito comum para a divulgação de filmes educativos e experimentais, visto que o tamanho menor da película e dos equipamentos de projeção facilitava o transporte e acondicionamento. Porém, com a chegada do videocassete, o uso do 16 mm para esses fins foi decaindo (EMERY).

na maioria das películas produzidas depois de 1950. Geralmente, apresenta um cheiro de vinagre quando o acetato se deteriora. Já o filme de poliéster é o mais jovem e quimicamente estável dos três, além disso, tem mais resistência a rasgos. Ele começou a ser usado a partir de 1955 (PRESERVATION SELF-ASSESSMENT PROGRAM).

⁸⁹ O 8 mm foi desenvolvido em 1932, também pela Kodak, e, resumidamente, consistia em um 16 mm especial (com o dobro do número de perfurações), cortado ao meio, o que implicou na redução dos seus custos e, consequentemente, maior número de praticantes. Ele foi bastante utilizado até a década de 1960 (especialmente nos anos de 1950 para a filmagem de férias e outros eventos familiares), quando foi substituído pelo Super 8, um novo formato para essa mesma bitola, só que com perfurações menores. O 8 mm funcionava aos moldes de uma fita cassete: a película era gravada de um lado, depois virada para continuar gravando o restante.

No Brasil, entre as décadas de 1940 a 1950, fazer filmes, ainda que de forma amadora, era uma prática destinada aos que tinham melhores condições financeiras, uma vez que as câmeras e demais equipamentos para a produção, revelação e exibição dos registros eram caros. E é nesse cenário de maior abonaça capital que pensamos as imagens de Nahim Miana reutilizadas em *Cemitério da Memória*, todas feitas em 16 mm. As sequências mostram características da vida dentro e fora do ambiente familiar dos Miana, seus passeios, hábitos sociais, culturais e religiosos e aspectos do cotidiano mais abastado de Juiz de Fora em meados do século XX — no próximo capítulo, falaremos um pouco mais sobre essa família e suas imagens. Todas as sequências são de dias felizes, lugares bonitos e acontecimentos rotineiros ou peculiares, tudo em preto e branco, como o fotograma a seguir:



Figura 12: *Frame de Cemitério da Memória. Imagem feita por Nahim Miana*⁹⁰.

Nessa época, as câmeras ainda eram bastante pesadas, e a metragem da película reduzida, o que implicava menor tempo de gravação, como nos fala os filhos de Nahim, Haydée e Miguel:

As câmeras eram muito grandes. Eram gigantonas mesmo. E lá ia ele, aquele negócio tinha que ir ligando, desligava num ambiente, ligava no outro, porque as baterias eram umas baterias gigantes e também não davam vazão. Você filmava estourando cinco, dez minutos. (MIANA GUEDES, 2018, p. 226).

E era muito difícil naquela época, né? As máquinas com muito pouco recurso, as filmadoras pesadonas, grandonas, e o filme de celuloide, tudo muito complicado. Hoje em dia ele estaria no céu! (MIANA NETTO, 2018, p. 183).

Além dos registros de Nahim, Marcos Pimentel também incorporou — em bem menor intensidade — imagens em 16 mm de outras duas fontes: Marita de Assis Ribeiro de Oliveira e da Produtora de Multimeios da Universidade Federal de Juiz de Fora.

⁹⁰ Na imagem aparecem Virgínia e Miguel, os primogênitos de Nahim, na Fazenda Salvaterra, em Juiz de Fora, em julho de 1951. Informação obtida por meio da visualização do acervo da Funalfa.

Apesar de antigo, o 16 mm ainda é uma bitola em uso, especialmente no mercado de filmes publicitários, produções para a TV, meio acadêmico e realizações experimentais. A utilização se deve, entre outros fatores, ao menor custo dos equipamentos e negativos, tamanho e peso da câmera, além da qualidade do registro. No entanto, ainda que as experiências de uso sejam positivas, os atributos da imagem e som são considerados inferiores ao 35 mm — principalmente quando o emprego é para o cinema (EMERY).

Os problemas de deterioração que podem acometer o 16 mm são parecidos com os do 35 mm, entre eles: quebra do acetato ou síndrome do vinagre (se o acetato de celulose for a base), mofo e danos físicos, como arranhões e rasgos (PRESERVATION SELF-ASSESSMENT PROGRAM).

5.3 — Super 16 milímetros

É uma bitola que descende do 16 mm, e que foi desenvolvida no final da década de 1960. Ela é considerada um formato profissional voltado à captação, uma vez que tem o objetivo de servir para as filmagens e não para a finalização ou mesmo exibição. Isso porque destina um espaço maior da largura da película para as imagens, cobrindo a área antes reservada ao som.

Essa cobertura não é algo problemático, pois a utilização dessa bitola, geralmente, tem em vista a telecinagem e finalização eletrônica. Dessa forma, como o conteúdo já migra de suporte (para o vídeo ou para o 35 mm), esse espaço da trilha sonora é, praticamente, desnecessário, e sua ocupação garante 25% a mais da área sensível para o fotograma, o que contribui para a melhor qualidade da imagem (SALLES, 2009).



Figura 13: Diferença dos negativos em 16 mm (primeira imagem) e Super 16 mm(segunda imagem)⁹¹.
Imagens disponíveis em: <http://cinematech.com/super-16mm/super-16>.

Nos Estados Unidos, especialmente em produções de baixo orçamento, ainda hoje, é comum filmar nessa bitola e depois finalizar em 35 mm, estratégia que causa economia, já que o Super 16 é mais barato. No entanto, no Brasil, a prática é pouco frequente, uma vez que o preço da ampliação de um formato para o outro é caro, sendo, na maioria das vezes, preferível já optar pelo 35 mm (SALLES, 2009).

Em *Cemitério da Memória*, as imagens em Super 16 mm foram feitas pelo juiz-forano Mauro Pianta. Ele é professor, diretor de fotografia e câmera em produções de ficção, documentário e comerciais para TV, além de já ter atuado como repórter cinematográfico de televisão. A meu pedido⁹², Mauro reviu o curta a fim de descrever quais são suas imagens nesse formato, mas não conseguiu localizá-las em meio aos outros registros.

5.4 — Super 8

Esse formato foi desenvolvido em 1965, pela Kodak, e, junto com ele, também foram elaborados câmeras e projetores específicos. O objetivo era ser mais acessível, prático, barato e rápido, popularizando a feitura de filmes familiares e amadores (KODAK).

O Super 8 deriva de melhorias feitas no formato 8 mm, existente desde 1932. Nesse novo modelo de câmera, agora de mais fácil manejo, foram inclusos medidor de luz, filtro próprio — que se adaptava às variações de iluminação do dia e artificial — e cartucho de filme que dispensava o carregamento no escuro. As perfurações na película foram reduzidas e

⁹¹ Note que o Super 16 mm só tem perfurações de um lado e, por isso, a área disponível para o fotograma é maior. Enquanto que no 16 mm tradicional há perfurações dos dois lados (englobando também o espaço para a banda sonora).

⁹² A conversa aconteceu via rede social, em 20 de março de 2019.

deslocadas para o centro, aumentando em cerca de 50% a área disponível para a impressão do fotograma e dando mais estabilidade às imagens. Além disso, a maioria das câmeras de Super 8 tinha motores à bateria, suprimindo a necessidade dos sistemas mecânicos de corda (SALLES). Só em 1973 é que foi incorporada uma faixa magnética à película, o que propiciou o registro do som junto com a imagem (KODAK).

Outra característica peculiar desse formato é que a película do Super 8 é reversível, ou seja, o original é positivo, já pronto para ser projetado, o que diminuía os gastos com a revelação. No entanto, o processo de cópia do filme positivo era muito caro, fazendo com que fossem, quase sempre, filmes únicos, o que também culminava em maior possibilidade de perda, caso não tivessem uma conservação adequada. Além disso, por não haver negativo preservado, qualquer corte errado ou até mesmo um risco na hora da montagem podia destruir todo o original. Somado a isso, a própria projeção demasiada levava a um possível desgaste da bitola. Anos depois, a Kodak até chegou a desenvolver Super 8 negativos, mas o propósito também não era a cópia, e sim a telecinagem e finalização em vídeo (SALLES).

Se comparados com os filmes disponíveis hoje no mercado, a definição do Super 8 não é considerada tão boa. Mas, na época, seu baixo custo frente às bitolas profissionais (35 mm e 16 mm) e a qualidade em relação ao 8 mm tradicional fizeram com que conquistasse uma grande parcela de entusiastas. Esse formato tem uma estética própria, com imagens granuladas e de alto contraste, coloridas ou em preto e branco. Em *Cemitério da Memória*, as sequências feitas em Super 8 foram muito utilizadas no bloco que compõe a vertente saudosista dos anos de 1980.



1



2



Figura 14: Frames de *Cemitério da Memória*.

Essas imagens foram feitas, respectivamente, por Décio Lopes (1), Olga Carmelita Stussi (2), Papaulo Martins (3) e Marcos Pimentel (4)⁹³. Elas foram produzidas com objetivos diversos, entre eles, retratar aspectos da cidade (o jornalista Décio Lopes⁹⁴, por exemplo, mostra o relógio da Praça da Estação, importante cartão-postal do centro de Juiz de Fora), as peraltices infantis (Olga Carmelita Stussi⁹⁵ e Papaulo Martins⁹⁶ registram cenas cotidianas da vida das filhas pequenas) e costumes de outros lugares (meninos brincando na água ao lado de barquinhos, no caso de Marcos Pimentel). Há ainda no curta cenas registradas em Super 8 por Marita de Assis Ribeiro de Oliveira, Carlos Marcos e Joana Oliveira⁹⁷.

A receptividade do Super 8 foi tão grande que seus usos foram para além da finalidade doméstica, sendo incorporados também para a prática de filmes experimentais, cinejornais, pesquisas científicas, documentários, videoclipes e até ficção. Festivais voltados a essa bitola também se multiplicaram por várias partes, aumentando ainda mais o estímulo às produções desse tipo. Em Juiz de Fora, por exemplo, de acordo com as pesquisadoras Maria Costa, Ana Clara Santos e Christina Musse, em dezembro de 1979, foi realizada a “I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8”. Décio Lopes — que citamos anteriormente como um dos donos de algumas imagens produzidas nesse formato e reutilizadas em *Cemitério da Memória* — foi um dos organizadores do evento (COSTA; SANTOS; MUSSE, 2015).

⁹³ Informação repassada por Marcos Pimentel, via e-mail, em 20 de janeiro de 2019.

⁹⁴ De acordo com o site “História do Cinema Brasileiro”, “Décio Lopes foi um jornalista, crítico de cinema, cineclubista, produtor cultural e realizador de cinema Super-8, nascido na cidade de Juiz de Fora (MG)”. Ele morreu em janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/decio-lobes/>. Acesso em: 12 out. 2018.

⁹⁵ Foi professora de Marcos Pimentel durante a graduação em Psicologia. Tentei entrar em contato com ela por meio de sua página na rede social, mas não obtive retorno.

⁹⁶ Diretor da produtora juiz-forana “Lupavideo”. Segundo Marcos Pimentel, a menininha da imagem se chama Babi Gouvêa e, hoje, tem uns 30 e poucos anos.

⁹⁷ Não consegui identificar quais são as imagens pertencentes à Marita, Carlos e Joana. Sobre os dois primeiros, não obtive informações sobre quem são. Joana é professora, diretora e roteirista de longas, curtas e produções de TV.

O Super 8 existe até hoje, mas não é muito utilizado como foi nas décadas de 1970 e 1980. Ele foi saindo de circulação aos poucos, principalmente, após o advento do VHS⁹⁸. Além disso, desde o final dos anos de 1990, não é mais fabricado filmes sonoros nesse suporte. Eles foram retirados de circulação, pois o material utilizado continha substâncias consideradas prejudiciais ao meio ambiente.

Os problemas de deterioração do Super 8 são semelhantes aos apresentados pelo 35 mm e 16 mm. São eles: quebra de acetato ou síndrome do vinagre (no caso de a base ser de acetato de celulose), mofo e avarias físicas (arranhões, rasgos, emendas danificadas, furos de roda dentada, por exemplo) (PRESERVATION SELF-ASSESSMENT PROGRAM).

5.5 — Betacam

A história desse formato analógico começa em novembro de 1982, quando a empresa japonesa Sony apresenta uma câmera baseada no padrão de gravação magnética. O equipamento é combinado com uma fita de ½ polegada para uso profissional, a Betacam (SONY).

A fita magnética é uma tira plástica coberta de material magnetizável, utilizada para registro em áudio, vídeo ou computador, tanto em formato analógico como digital. Segundo a pesquisadora Lígia Diogo (2010), ela está intimamente atrelada ao desenvolvimento da tecnologia do vídeo, que teve suas primeiras experimentações ainda na década de 1950. Logo que surgiu, o vídeo foi incorporado ao cotidiano da televisão (com isso, a TV já não precisava fazer as transmissões apenas ao vivo, podendo explorar as potencialidades da gravação) e, aos poucos, a indústria cinematográfica também aderiu ao formato⁹⁹.

No entanto, nos anos iniciais, as fitas magnéticas responsáveis pela imagem e som eletrônicos tinham peso e volume grandes, além de serem enroladas em carretéis, o que dificultava sua mobilidade, manejo e acondicionamento. Só em 1969 a Sony desenvolveu um compartimento para as tiras, chamado de “cassete”, o que propiciou benefícios em relação ao manuseio e armazenamento do material gravado. Nisso, impulsionadas pela febre do Super 8, as empresas perceberam que podiam direcionar os usos desse suporte também para o mercado

⁹⁸ O VHS (sigla de Vídeo Home System) é um padrão de gravação analógica em fitas magnéticas. Foi desenvolvido na década de 1970.

⁹⁹ Em 1961, por exemplo, o filme *The Ladies man* utilizou a tecnologia das fitas magnéticas como meio auxiliar para as filmagens. E em 1971, foram rodados os dois primeiros filmes utilizando integralmente esse suporte e com exibição comercial: o musical *200 motels* e a ficção científica *The resurrection of Zachary Wheeler* (DIOGO, 2010, p. 84-85).

de filmes domésticos. Um dos passos para isso foi o desenvolvimento do videocassete, aparelho que se acoplava à televisão para reproduzir os registros das fitas magnéticas ou gravar programas que passavam na TV. Rapidamente, o equipamento se popularizou: "somente em 1975 foram produzidos, no Japão, cerca de cem mil unidades desses equipamentos; sete anos depois, em 1982, já eram mais de vinte milhões". Consequentemente, o maior volume de vendas também trouxe uma redução no preço do aparelho, que, em cerca de 10 anos, chegou a custar $\frac{1}{4}$ do valor inicial (DIOGO, 2010, p. 85-86).

Nesse ínterim, estimulado pelo desejo de desenvolver tecnologias analógicas cada vez mais modernas no que tange ao fácil acesso operacional, baixo custo e processo simples de gravação, reprodução e copiagem, até chegar ao Betacam, foram criados vários suportes para abrigar as fitas magnéticas, passando por diferentes objetivos de uso e interesses mercadológicos. Entre esses formatos, podemos citar alguns dos mais conhecidos, como o U-matic (Sony, 1971), Betamax (Sony, 1975) e VHS (JVC, 1976).

Além das já mencionadas utilizações para a televisão, cinema e ambiente doméstico, a partir da metade dos anos de 1970, a tecnologia da fita magnética também foi incorporada para experiências com a videoarte, educação, política e até mesmo como questionamento sobre a soberania do cinema e TV como produtores de imagem e som, o que muito contribuiu para o início de uma percepção sobre a importância da democratização dos meios de produção audiovisual (DIOGO, 2010, p. 89-90).

Abaixo, vemos uma pessoa segurando uma câmera e gravando as imagens com uma fita Betacam. O registro faz parte do documentário *Cemitério da Memória* e é uma espécie de *selfie* que o cinegrafista Mauro Pianta faz durante um dia de trabalho.



Figura 15: *Frame de Cemitério da Memória*¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Imagem feita por Mauro Pianta, com câmera e fita Betacam. É o próprio Mauro quem aparece em cena, refletido no espelho. A informação foi repassada por Mauro Pianta, via rede social, em 14 de fevereiro de 2019. Na data, ele visualizou o filme e procurou as imagens que fez. Disse que, em Betacam, só conseguiu localizar a sequência que contém este *frame* e que não se lembrava do contexto do registro. No entanto, durante a entrevista

A fita Betacam ganhou acolhida, especialmente entre os profissionais, devido à sua boa qualidade imagética. E foi sofrendo modificações ao longo dos anos: em 1986, surgiu o Betacam SP. Em 1993, foi a vez do Betacam Digital (também conhecida como DigiBeta ou D-Beta), que incorporou a tecnologia para a captura de sinal digital. E por fim, em 1996, chega o momento da Betacam SX, uma versão mais econômica do modelo anterior. Os formatos dessa família têm ½ polegada e vão melhorando em termos de definição da imagem e tempo de gravação. Hoje, ela é considerada uma mídia em desuso.

As fitas Betacam mais antigas estão suscetíveis à perda de sinal devido à idade, além de poderem ser afetadas por danos causados por mofo e outros problemas físicos e biológicos (PRESERVATION SELF-ASSESSMENT PROGRAM).

5.6 — Mini-DV

Esse, também, é um tipo de fita magnética, mas com gravação feita em formato de vídeo digital (daí a sigla DV). O suporte surgiu em 1995, a partir da reunião dos principais produtores de equipamentos audiovisuais para a criação de uma tecnologia mais rápida, ágil e prática em termos de armazenamento de dados.

O cassete do Mini-DV tem um tamanho menor, o que permitiu também a redução das câmeras que o comportavam. A qualidade da imagem é considerada superior aos modelos anteriores do vídeo analógico, tendo tido boa recepção para o mercado familiar, amador e semiprofissional, especialmente para a produção de filmes domésticos, artísticos, comunitários e educacionais (PRESERVATION SELF-ASSESSMENT PROGRAM).

Mesmo com capacidade de gravar informações em forma digital, a Mini-DV é uma mídia de captura analógica, e é considerada obsoleta em relação ao mercado de produção e exibição audiovisual. Seu uso foi comum até o final da primeira década dos anos 2000. Em *Cemitério da Memória*, as imagens feitas nesse formato foram produzidas por Marcos Pimentel e Joana de Oliveira.

Os problemas físicos que podem comprometer a Mini-DV são os mesmos das demais fitas magnéticas analógicas, entre eles: queda, quebra, mofo, sujeira e deterioração. A durabilidade é tida como uma preocupação (PRESERVATION SELF-ASSESSMENT PROGRAM).

que fiz com Marcos Pimentel, ele comentou que Pianta estava em um hospital, gravando um parto para um dos seus documentários (PIMENTEL, 2017).

5.7 — Ponderações

3 mm, 8 mm, 9.5 mm, 11 mm, 13 mm, 16 mm, 17 mm, 17.5 mm, 18 mm, 22 mm, 24 mm, 26 mm, 28 mm, 30 mm, 35 mm, 50 mm, 62 mm, 63 mm, 65 mm, 70 mm, Super 8, VHS, Betacam, DV, Mini-DV, CD, DVD, HDTV, Blu-ray... muitos são os formatos que despontaram ao longo das décadas, alguns persistem até hoje, outros não resistiram. Atualmente, vivenciamos a era do digital e é aí mesmo que explode a inovação de suportes¹⁰¹. Chegou, por exemplo, a vez dos *smartphones*, que estão sempre à mão para captar os mais diversos acontecimentos e criam uma outra etapa da imagem e relação com a preservação e memória.

Em função do surgimento dessas novas tecnologias, o suporte analógico, muitas vezes, fica subjugado ao segundo plano. Mas, ironicamente, esse formato ainda é considerado como um dos mais seguros, resistentes e até mais longo vivo que o digital — que, por ser relativamente recente, ainda há poucas informações sobre seu tempo de vida útil.

Com a derrocada do sistema analógico, poderíamos estar falando de uma escalada evolutiva na trajetória da comunicação audiovisual. Mas, só para contrariar e complicar, a progressão se dá apenas na facilidade de registrar e na capacidade de armazenar a imagem. Para quem trabalha com preservação, fica uma constatação inevitável: não se observa e nem está comprovado qualquer avanço quanto à garantia de durabilidade dos meios digitais. (MOLINARI JÚNIOR, 2003, p. 04-05).

Em contrapartida, sabemos que o meio magnético (como o Betacam, por exemplo), dependendo das condições, persiste de vinte a quarenta anos, e a película cinematográfica cerca de um século (MOLINARI JÚNIOR, 2003, p. 02). Diante disso, estudiosos do digital destacam alguns artifícios para a preservação dos registros feitos nesse suporte, entre os quais está a migração para o analógico: “a estratégia consiste, essencialmente, na reprodução de um objecto digital em papel, microfilme ou qualquer outro suporte analógico de longa duração” a fim de garantir a sua longevidade (FERREIRA, 2006, p. 37).

Se o comentário se põe breve, é por que é tido mais como um dado — ainda a título de incitação e que se pretende trabalhar *a posteriori* —, do que uma questão a ser agenciada no presente estudo. Ele foi inserido devido ao entendimento de que a facilidade das novas tecnologias, e ao mesmo tempo a descartabilidade delas, faz com que vivamos em um período de devoção à imagem. Contudo, a própria rapidez do desenvolvimento dos suportes traz o

¹⁰¹ É importante ressaltar que a ideia de inovação tecnológica proposta aqui não significa que uma nova tecnologia é obrigatoriamente melhor do que a antiga. A intenção é pontuar que inovações foram feitas ao longo dos anos, mas sem entrar no mérito de que uma é melhor ou pior do que a outra.

risco de aniquilamento dos registros, já que nem sempre é possível fazer a transferência de tudo para o formato mais avançado do momento. Nesse sentido, estratégias de preservação devem ser pensadas e reformuladas constantemente.

CAPÍTULO 6: AS MUITAS CAMADAS DE UMA JUIZ DE FORA DO PASSADO

Respaldadas com as questões discutidas nos capítulos anteriores, nesta seção, analisaremos o curta *Cemitério da Memória*, do juiz-forano Marcos Pimentel. Nas sete subdivisões a seguir, trabalharemos tópicos referentes ao conteúdo e montagem, como por exemplo: a conexão dos registros com a história e política de um espaço e tempo, estereótipos sociais, o elitismo da imagem no passado, formas de se mostrar diante da câmera, a modernização na cidade e a metalinguagem contida em certos fragmentos.

Os estudos que faremos levam em consideração a ideia dos pesquisadores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Segundo eles, para analisar um filme ou trecho de filme, é preciso ir além das primeiras impressões, sendo necessário ver e rever o material pesquisado várias vezes a fim de compreender suas minúcias. E dentro desse processo de revisitação das imagens, criar uma espécie de desmonte, de desconstrução do conteúdo em si para conseguir visualizar e refletir sobre pontos que talvez não fossem perceptíveis na inteireza da produção audiovisual (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 13-15).

Outro princípio que norteará nossa análise é a noção de vestígio. Ela foi tomada de empréstimo do conceito de filme palimpsesto, cunhado pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg. As pesquisadoras Thaís Blank e Consuelo Lins, no artigo *Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo*, explicam que Lindeperg usa o termo porque os palimpsestos eram pergaminhos onde se podia registrar, desmanchar e reescrever várias vezes, mas o apagamento nunca era completo, sempre restavam resquícios anteriores que se juntavam à nova escritura. E para elas, o mesmo pode ser pensado em relação aos filmes, uma vez que eles “apresentam as marcas de sua construção e dos seus diferentes usos ao longo do tempo” (LINS; BLANK, 2002, p. 55).

O filósofo francês Jacques Rancière, no livro *O Inconsciente Estético*, compactua de pensamento semelhante. Ele fala que “tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada um traz consigo, inscrita em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). A ideia pressupõe que há certos índices na estrutura das coisas que permanecem incorruptíveis mesmo quando se quer mudar o contexto e a significação. Em *Cemitério da Memória*, por exemplo, isso pode ser percebido pelos aspectos culturais, sociais e a infraestrutura do ambiente em que as pessoas e coisas estão inseridas. Lembrando que as imagens dizem também sobre uma época e um lugar: o carro antigo que passa na rua, o maiô comportado, o

laço de fita na cabeça, a praça onde a criança alimenta os pombos, a própria qualidade e coloração das imagens.

Mas além dos vestígios contidos em uma imagem, pensamos também que um registro é cheio de intervalos, de espaços vazios. Esse entendimento vai ao encontro dos textos do historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman quando ele diz que todo arquivo é lacunar e, para que adquira legibilidade, é preciso de uma constante investigação, cruzamento entre materiais e reflexão. Para ele, tanto a imagem quanto o acontecimento a que ela se refere estão em transcurso, devem ser consideradas como um processo, como histórias em construção. Daí a importância da montagem como elo para garantir o rearranjo e diálogo entre os sentidos e a possibilidade de uma nova escritura sobre as coisas (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124).

A proposta deste capítulo é, ainda, entender, a partir dos materiais que selecionamos para a análise, quem produziu as imagens reutilizadas por Pimentel, com quais intuídos elas foram feitas, e quais sentidos ganharam em *Cemitério da Memória*. Isso porque a própria forma como uma cena é enquadrada, os elementos que aparecem no plano, um tremor na câmera ou não, dizem muito sobre um acontecimento e quem o filma, já que há diferentes ordens em jogo. O mesmo deve ser questionado em relação à montagem desses arquivos: o que foi feito deles? Obtiveram outro sentido? Mantiveram o mesmo? A historiadora Sylvie Lindeperg, no artigo *O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944*, por exemplo, discute as imagens feitas em dois guetos, dois campos de concentração durante a Segunda Guerra, e observa contrastes entre os registros (LINDEPERG, 2013, p. 16-30).

O filme sobre o campo de “Terezín”¹⁰² foi dirigido pelo cineasta judeu, Kurt Geron¹⁰³, mas por determinação e extremo controle dos alemães. O objetivo era uma propaganda favorável ao nazismo, para demonstrar o campo como um lugar paradisíaco, uma cidade “normal” com cidadãos livres, e esconder sua verdadeira função como local de passagem para os campos de extermínio. Já o outro campo, de Westerbork¹⁰⁴, foi filmado pelo fotógrafo judeu, Rudolf Breslauer, também por ordem alemã, mas foi dada uma autonomia maior na forma de filmar. O propósito, nesse caso, era mostrar positivamente o

¹⁰² De acordo com Sylvie Lindeperg, originalmente, esse filme-propaganda, gravado em agosto e setembro de 1944, ganha o nome de *Terezín. Documentário sobre a zona de povoamento judeu (Theresienstadt. Ein Dokumentar-film aus dem jüdischen Siedlungsgebiet)*. Mas, depois, passa a ser conhecido como *O Führer oferece uma cidade aos Judeus (Der Führer schenkt den Juden eine Stadt)* (LINDEPERG, 2013, p. 16).

¹⁰³ Após a filmagem, o cineasta foi levado para Auschwitz e assassinado. A equipe de judeus e diversas pessoas filmadas também foram deportadas (LINDEPERG, 2013).

¹⁰⁴ As imagens desse campo, ao contrário das de Terezín, foram mantidas em “estado de copião mudo não montado”. Elas foram filmadas entre agosto e maio de 1944 (LINDEPERG, 2013, p. 23).

funcionamento do local, a fim de promover sua mudança de estatuto para campo de trabalho e a permanência das atividades (LINDEPERG, 2013, p. 14-30).

Apesar dessas intenções iniciais, existem elementos contidos nessas imagens que podem ser esmiuçados para trazer a condição da tomada, do contexto em que foi filmado, dos sentidos produzidos ali, e do que a montagem fez (ou não) com esse material: no caso do filme de “Terezín”, de tão controlado e encenado — até os doentes nos hospitais parecem felizes e sorriem —, as imagens ganham certa dimensão ‘ficcional’, que nos faz questionar o que é mostrado. Esses sinais, também, podem ser percebidos na tentativa de subversão de alguns filmados, que eram os próprios internos do campo, ao desobedecerem às ordens nazistas e taparem, abaixarem os rostos numa mostra de rejeição, coação e mesmo violência dos registros, ou quando lançam miradas furtivas para a câmera. Assim, “esses olhares e esses gestos ‘desafinados’ criam uma distância, uma resistência; eles nos convidam a interrogar o lugar da câmera e o equipamento de gravação”. Além disso, Lindeperg analisa que, mesmo com as tensões dessa filmagem em regime autoritário, o cineasta Gerron é bastante consciente sobre o que filma: ele prima não só pela lista de personalidades judias (imposta pelos nazistas), mas ao lado delas dá destaque a rostos bonitos de mulheres e crianças desconhecidas, a fim de que fossem, realmente, olhados e chamassem atenção para a causa antissemita. Quanto à montagem do filme, especialmente no que diz respeito à trilha musical — feita por outro judeu —, Lindeperg explica que foram utilizadas composições judias e concertos gravados por Gerron, com a intenção de servir como voz e testemunho a esse povo perseguido (LINDEPERG, 2013, p. 14-23).

Já sobre o filme de Westerbork, a autonomia um pouco maior do diretor fez com que as imagens tomassem outro tipo de posição. Apesar de roteirizado, Breslauer — que era um amador na área da cinematografia e se inspirou nos códigos cinematográficos das gravações sobre empresas (como os *close-ups* nos trabalhadores e uso da câmera lenta para decompor acontecimentos) — pôde pensar mais livre e habilmente a tomada dos registros, como no caso da famosa sequência da partida do comboio para Bergen-Belsen e Auschwitz em câmera lenta: a sinopse dizia “imagens dos comboios partindo” e ele traduziu essa sentença “pela carga emocional dos rostos, pelo movimento dos corpos, pelo gesto seco do fechamento dos vagões, pela força expressiva de um olhar”. Além disso, o menor controle sobre a participação dos detentos se refletiu em atitudes diferentes perante a câmera: observação, menosprezo, gestos e risos, “como se os internos tivessem assumido o controle do filme e se apropriado dele”, o que, diferentemente do filme sobre Terezín, minimiza um pouco as tensões de hostilidade e constrangimento contidas em certos registros. Mesmo que o filme nunca tenha

sido montado, ele não ficou relegado ao esquecimento: pelo contrário, alguns fragmentos foram, inclusive, utilizados como testemunhos da existência dos campos durante julgamentos de nazistas (LINDEPERG, 2013, p. 23-30).

Apesar das distinções relacionadas à liberdade maior ou menor das gravações e aos seus objetivos, as imagens de Terezín e de Westerbork são de extrema importância, pois “para além do desígnio propagandista dos nazistas, elas transmitem através do tempo, como astros mortos, os últimos vestígios dos personagens filmados por ordem de seus carrascos, as mensagens complexas e ambivalentes dos que filmaram contra a vontade” (LINDEPERG, 2013, p. 30).

Com essas questões em mente, buscamos nas próximas páginas trazer esse movimento de dar visibilidade ao que está latente nas imagens, ao que espera ser olhado, ainda que em pequenos sinais, nas entrelinhas do registro — seja pelo ato de quem filmou, de quem retomou esses arquivos, ou pelos nossos próprios estudos enquanto pesquisadoras do presente que voltam os olhos ao passado a fim de destrinchar possíveis camadas escondidas.

6.1 — Uma política para as imagens

Há uma parte em *Cemitério da Memória* em que a proposta de alinhar arquivos para gerar outros raciocínios é bastante sintomática: década de 1960, ditadura militar. Se alguém analisar só o conteúdo dos filmes de família — que, geralmente, são registros de dias felizes — ou de cinejornais que retratam festas populares, como o carnaval, poderia dizer que a repressão não foi algo ruim para Juiz de Fora ou mesmo para o país, que as pessoas naquela época viviam satisfeitas brincando com os filhos e os amigos. E é nesse ponto que Pimentel age com bastante sagacidade: imagens de gente se divertindo fantasiada nas ruas durante o carnaval se misturam ao desfile de tropas, carros e canhões militares percorrendo as principais avenidas da cidade¹⁰⁵. Depois, aparecem cenas de pessoas protestando, correndo e se rebelando.

Segundo o diretor, essas imagens de insurreição são os únicos arquivos, em todo o filme, que não têm ligação direta com Juiz de Fora — não são sobre a cidade e nem foram

¹⁰⁵ É um compilado de registros feitos pela produtora Carriço Film e o cinegrafista familiar/amador Nahim Miana, em Juiz de Fora.

realizadas por juiz-foranos¹⁰⁶. Elas foram cedidas pelo cineasta carioca Silvio Tendler e fazem parte do documentário *Jango* (1984)¹⁰⁷. Isso porque Pimentel não encontrou imagens em movimento de levante em Juiz de Fora e ele achava importante tê-las no curta para representar a oposição entre população resistente e opressão do regime ditatorial (PIMENTEL, 2018)¹⁰⁸.

Entre esse conteúdo que não tem relação com Juiz de Fora, fragmentos merecem atenção especial: um prédio em chamas e pessoas atirando coisas¹⁰⁹. É que, originalmente, esses arquivos se referem à classe média, à direita favorável ao golpe incendiando a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), em abril de 1964. Mas eles ganham um novo sentido ao serem reutilizadas na nova montagem: de a favor ao golpe militar, as cenas passam à ideia de contrárias, de resistência popular, em um processo de ressignificação.



Figura 16: *Frame de Cemitério da Memória.*

No entanto, é preciso pontuar que, durante todo o curta, em nenhum momento, Pimentel deixa claro ao espectador de onde são as imagens que retoma. Se é possível identificar visualmente grande parte delas como sendo de Juiz de Fora, é por conta dos índices típicos da cidade, como a arquitetura de alguns prédios e o traçado das ruas e parques por onde as pessoas passam. Após a entrevista que fiz, é que essa ideia dele de só usar imagens de Juiz de Fora ou feitas por pessoas que têm algum tipo de ligação com a cidade ficou mais clara, e foi possível também constatar o registro das manifestações populares como não pertencente a essas relações locais. Mas ao público juiz-forano leigo que assiste, é crível que a

¹⁰⁶ Há no documentário, pelo menos, outras duas imagens que também não são de Juiz de Fora: trechos de um cinejornal que mostra um navio da marinha de guerra, no bloco da década de 1940; e uma sequência em que aparecem meninos pulando na água, perto de alguns barquinhos, no compilado referente à década de 1980. Mas os registros foram feitos por pessoas que têm conexão com a cidade: cinegrafistas da Carriço Film e Marcos Pimentel, respectivamente.

¹⁰⁷ O documentário conta a trajetória política do presidente João Goulart, deposto pelo golpe de 1964. É feito a partir de entrevistas e por imagens de arquivo — fotográficas e fílmicas — registradas por várias pessoas, entre cinegrafistas amadores e profissionais. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67624/jango>. Acesso em: 09 maio 2018.

¹⁰⁸ Comentário enviado em 18 de maio de 2018, via e-mail.

¹⁰⁹ Esse mesmo trecho também faz parte de outro filme de Silvio Tendler: *Os anos JK — Uma Trajetória Política* (1980).

sequência dos conflitos seja interpretada como mais um episódio da história do município — devido, entre outras coisas, à montagem dialética, que pela alternância dos planos deixa essa lógica subtendida, à duração rápida dos trechos retomados e à deterioração da qualidade das imagens —, criando um movimento de migração de significado que culmina em uma aura de cidade combatente.

Esse intento de atmosfera militante, também, pode ser explicado em virtude da trajetória política de Juiz de Fora. Como se sabe, as tropas do General Mourão saíram da cidade, em direção ao Rio de Janeiro, para depor o presidente João Goulart e prosseguir com as medidas que culminaram no golpe. Mas nem todos apoiaram essa participação da cidade nos acontecimentos de março de 1964, houve vários casos de resistência. No e-book *Memórias da Repressão: relatório da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora*, por exemplo, há diversos relatos de vítimas¹¹⁰, testemunhas e advogados de presos políticos que lutaram contra a ditadura e a violação dos direitos humanos. O trecho abaixo resume um pouco desse cenário de ativismo (local e nacional) a que cidade estava envolta:

Em Juiz de Fora, representantes trabalhistas e da classe política local foram perseguidos e presos. Pela cidade, passaram prisioneiros de várias partes do país para serem interrogados, torturados e julgados. A memória das torturas – física, moral e psicológica – sofridas em Juiz de Fora, ficam evidentes nos depoimentos de Dilma Rousseff, Afonso Celso e Antônio Messias da Rocha Filho, Ápio Costa Rosa, Nilo Sérgio de Menezes Macedo e tantos outros. Para outros, temos apenas os nomes, como os das mulheres que estiveram presas em Linhares: Gilse Maria Cozenza Avelar, Loreta Kiefer Valadares, Darcy Gonçalves de Paula, Maria do Rosário Cunha Peixoto e Laudelina Maria Carneiro (APM. Arquivos da Polícia Política. Pasta 0763, p. 16. Pdf) e também das pessoas citadas na lista no Apêndice 2 e no Capítulo 3 deste relatório. Lembramos que as torturas – física, moral e psicológica –, não foram infringidas somente aos presos políticos, mas em boa medida aos seus familiares. (LACERDA; GUERRA; GUIMARÃES, 2016, p. 77-78).

Na década de 1960, também houve organização dos movimentos estudantis locais contra o regime. A própria reitoria da Universidade Federal chegou a ser invadida pelos policiais em ato de repressão contra os estudantes (PAULA, 2016, p. 181).

A atuação de Juiz de Fora no contexto da ditadura continuou nos anos seguintes, tanto que, entre 1969 a 1981, a “Penitenciária do Linhares” foi transformada em presídio político, com um grande número de detentos de várias partes do país: “desses presos políticos partiu a iniciativa da redação do primeiro documento, relatando as torturas e maus tratos em geral sofridos por eles, que foi um instrumento fundamental de denúncia do que se passava no país,

¹¹⁰ O conceito de “vítima” utilizado na publicação refere-se a: “(1) juiz-foranos que sofreram algum tipo de violação de direitos no município ou fora dele e (2) pessoas nascidas em outras localidades que sofreram algum tipo de violação de direitos em Juiz de Fora” (PAULA; ROCHA; GONÇALVES, 2016, p. 84).

divulgado também no exterior” (MUSSE; SALLES, 2016, p. 22). Além de “Linhares”, a pesquisa identificou outras três unidades de repressão no município.

Apesar de Marcos Pimentel ter retirado trechos do filme de Tandler e, inclusive, ter pedido e obtido autorização de uso do cineasta, alguns anos mais tarde, quando viu as mesmas imagens em diferentes bancos de arquivo e a fonte nunca creditada como *Jango*, percebeu que elas não pertenciam a ele, que tinham sido extraídas de algum acervo. No entanto, Pimentel não tinha ideia de quem as fez, supunha que talvez alguma TV ou telejornal. Mas nada muito além disso (PIMENTEL, 2018)¹¹¹.

Diante do vácuo de informações sobre a origem do material e com o entendimento de que quem filma determina demasiadamente que imagem é aquela e constrói uma ideia de poder de produção de sentido, fui em busca de meios que pudessem levar à genealogia desses registros. Encontrei os primeiros indícios de uma possível resposta na série de TV *Super 8 – Tamanho também é documento*¹¹². A série foi roteirizada, dirigida e apresentada pelo cineasta e pesquisador Clóvis Molinari Júnior, e exibida pelo *Canal Brasil*, em 2010. Composta por 13 episódios com cerca de 30 minutos cada, mostra algumas imagens raras e inéditas de filmes em Super 8, ao abordar temas como o próprio surgimento e o fenômeno dessa bitola a partir dos anos de 1960, o cinema doméstico, cinejornais, aspectos da vida urbana carioca, resistência à ditadura, redemocratização, expressões artísticas, culturais e independentes nas décadas de 1970 e 1980, entre outros.

No último episódio — que aborda as manifestações no antigo prédio da UNE, na Praia do Flamengo 132, durante a ditadura militar —, vi essas mesmas imagens reutilizadas por Pimentel e Tandler. Acompanhando a sequência, uma voz *off* fala sobre a destruição do local por civis que ajudaram a dar o golpe:

De longe se via a fumaça, mas ninguém acreditou que era a sede da UNE sendo incendiada. Jovens do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) percorriam de carro as ruas do Rio de Janeiro. Depredaram o prédio antes de atear fogo. As cenas lembram o filme *Fahrenheit 451*. Quanto prazer em destruir o local onde existia o CPC (Centro Popular de Cultura da UNE)! Um bando de homens invadiu o prédio antigo e jogou, na rua, móveis, papéis e livros. E tudo queimou, queimou, queimou. (SUPER 8 – TAMANHO TAMBÉM É DOCUMENTO, 2010)¹¹³.

¹¹¹ Comentário enviado em 18 de maio de 2018, via e-mail.

¹¹² Disponível em: <https://vimeo.com/channels/1239233/215234442>. Acesso em: 19 nov. de 2018.

¹¹³ Disponível em: <https://vimeo.com/channels/1239233/page:3>. Acesso em: 12 nov. 2018.

Nos créditos finais do episódio, li que as imagens utilizadas pertenciam ao acervo de Clóvis Molinari Júnior. Resolvi, então, entrar em contato. Por e-mail, ele me informou que o material:

Está em um rolo de filme de 16mm a mim confiado. No mesmo filme existem imagens da tropa do general Mourão vindo com sua tropa para o Rio de Janeiro. Passam por Juiz de Fora, pelo menos que eu me lembre agora. Tem uma placa de trânsito escrito JUIZ DE FORA, com uma seta. Trechos do incêndio do prédio da UNE são usados no filme do Silvio Tendler - Jango. Por enquanto dizemos no Arquivo Nacional que trata-se de autoria desconhecida, mas há fortes indícios de que seja a reunião de várias reportagens da extinta TV Tupi. (MOLINARI JÚNIOR, 2018)¹¹⁴.

Partindo desses indícios de que são imagens de reportagens, busquei levantar quais poderes estavam em jogo e o porquê da presença de certos enquadramentos: uma das possíveis explicações é a de que um cinegrafista de televisão, geralmente, filma mais de longe, uma vez que não participa das manifestações em si, apenas as registra para cumprir os critérios de noticiabilidade que julga conveniente para o direcionamento editorial da emissora. Além disso, podemos pensar o que a televisão representava enquanto estratégia de comunicação nessa época.

A TV Tupi, fundada em setembro de 1950 por Assis Chateaubriand, foi a primeira emissora de televisão do Brasil e fazia parte do grupo “Diários Associados”. Esse grupamento, composto por uma rede de jornais e emissoras de rádio e TV, teve influência significativa na derrocada da democracia e implantação do regime militar. Isso porque “a linha editorial politicamente conservadora desses veículos se fez evidente não apenas em coberturas críticas ao governo de João Goulart, mas em entusiasmado apoio à quebra da ordem constitucional de 1964” (SANGLARD; LEAL; NEVES; CID, 2016, p. 133).

Posteriormente, no geral, com a ascensão do regime militar, ocorre uma censura ainda maior nas redações, acirrando o controle dos meios de comunicação nos anos seguintes e a própria prática das manifestações populares. Nesse sentido, é possível que, na conjugação desses (e outros) fatores, esteja uma das hipóteses para Pimentel não ter encontrado as imagens dessa Juiz de Fora resistente — mas que nem por isso deixa de ser recriada em seu filme, com registros ressignificados de outros lugares.

No documentário, aliás, a década de 1960 é toda uma criação, em um movimento de migração de sentidos da origem à retomada: as imagens em preto e branco da Carriço Film e Nahim Miana, reutilizadas antes e depois das sequências “cedidas” por Tendler, não são desse

¹¹⁴ Comentário enviado em 05 de novembro de 2018, via e-mail.

período, são de épocas anteriores, levando em consideração que Nahim Miana fez seus filmes entre as décadas de 1940 a 1950, e a Carriço entre 1930 a 1950.

Mas essa estratégia da reutilização de arquivos em outros contextos para reconstituir eventos não registrados e preencher as lacunas das imagens que faltam, não é uma prática nova, ela perpassa a genealogia do cinema. Em *Noite e Neblina* (1955), por exemplo, Alain Resnais — além das imagens-arquivo dos campos nazistas em funcionamento, durante a liberação, e das realizadas dez anos depois para a produção do filme — incorpora um trecho de *A Última Etapa* (Wanda Jakubowska, 1948). O plano retomado pelo diretor está nos minutos iniciais de seu filme: deportados saindo de um vagão de trem, encoberto por uma névoa, e soldados os vigiando (CARREIRO; LESSA FILHO, 2015, p. 83).

Acontece que o filme de Jakubowska é uma reencenação no campo de Auschwitz, baseada nos eventos experienciados por ela mesma e outras mulheres enquanto ex-internas desse espaço. Sendo assim, essa sequência do trem não foi filmada durante a Segunda Guerra. Sua existência é uma recriação de um possível fato vivenciado anos antes de sua gravação, portanto, uma ficção para mostrar a realidade.

Apesar das diferenças relacionadas ao método de produção dos registros (um é reencenado e o outro não), esses fragmentos de *A Última Etapa* e *Cemitério da Memória* podem ser considerados equiparáveis no sentido da criação como “ato de resistência”, de os cineastas trabalharem a montagem das imagens preexistentes para pensarem a articulação da “contrainformação” de um período vivido (DELEUZE, 1999). Esse movimento também vai ao encontro da ideia de que as imagens de arquivo não devem ser entendidas “como prova factual da história, mas como documentos em constante devir”, palimpsestos à espera de escavação e outros significados (LINDEPERG, 2005, p. 151 apud MACHADO; BLANK, 2015, p. 91).

Cabe aqui um adendo para ressaltar que a reencenação, essa possibilidade de trazer o registro de ficção para o campo do documentário, também está nas origens do cinema. Segundo alguns estudiosos, esse tipo de imagem (também conhecida como “atualidades reconstituídas”) foi muito comum no passado, especialmente nas primeiras décadas do século XX:

Sua intenção era a de recriar os eventos que não tinham sido filmados ou por serem difíceis de serem captados pela câmera, como o naufrágio de um navio, ou por não existir nenhuma imagem, como a coroação de um rei. O problema, tanto para os chamados fatos históricos quanto para os acontecimentos contemporâneos, era resolvido pela “reconstituição, reprodução e reencenação” (GAUDREAUULT, 2005, p. 547 apud MORETTIN, 2017, p. 54).

Depois, esses episódios reencenados eram exibidos em cinejornais, como se fossem reais. No documentário *Imagens do Estado Novo: 1937-45* (Eduardo Escorel, 2016), por exemplo, o diretor contextualiza, entre outras coisas, a situação política no Brasil em 1939 e o início da Segunda Guerra Mundial. Para tal, ele fala que nessa época a força aérea alemã bombardeia a Polônia, mas que esse ataque não foi filmado. E mostra o que há sobre o evento: imagens da travessia da fronteira, reencenadas por soldados alemães especialmente para a câmera do noticiário.

Outros diretores, também, incorporaram em seus filmes imagens preexistentes de reconstituição histórica, entre eles, Cecil B. DeMille, em *Land of Liberty* (1939). Além desse tipo de material, DeMille reutilizou arquivos de filmes de ficção e de atualidades de época para compor sua produção sobre a história dos Estados Unidos, da colonização a 1939 (MORETTIN, 2017, p. 44-58).

Continuando a análise, a sequência dos anos de 1960 em *Cemitério da Memória* é finalizada com a cena dos militares hasteando a bandeira nacional na Praça Antônio Carlos, no centro de Juiz de Fora. Sobreposta a essa imagem aparece o poema *Oceano Coligido*, do escritor Iacyr Anderson Freitas, onde se lê: "Inverte-se enfim a arquitetura, onde havia pedra resta agora outra figura: ruína em que o oceano se ajoelha e bate, eternamente bate, mas onde jamais se apura". Ou seja, entendemos que, a partir dos anos 60, os tempos e comportamentos são outros, mas, apesar das mudanças, das conformações e batidas — e aqui podemos tomar esse bater até mesmo no sentido literal —, há persistência, vontade que não se desliga do que foi antes.

O trabalho mistura cortes, montagens e choques entre os arquivos, além de criar relações e metáforas visuais que propõem novas lógicas de pensar as imagens, de evidenciar ligações exteriores e interiores. Além disso, Pimentel explica que a ideia da memória guiou toda a construção da narrativa fílmica e, em virtude disso, precisou criar estratégias próprias para agrupar o vasto material de arquivo recolhido e produzir o sentido almejado durante a montagem:

Na hora que foi pra fazer a montagem, eu pensava muito nisso: em como que você organiza conteúdos da memória dentro da sua cabeça e eles vão emergindo ou submergindo e construindo uma imagem mental sobre as recordações. Então eu procurava imprimir um pouco disso no processo de montagem também. É um filme onde um elemento somado com outro nos traz uma outra coisa, mas às vezes a gente acha que está vendo uma coisa, mas na verdade está vendo outra e quando viu já foi levado pra um outro momento da história da cidade. [...] É um filme onde eu fui tecendo muitos comentários ao longo da montagem. (PIMENTEL, 2017, p. 165).

Acrescido a isso, também precisamos analisar a importância da trilha musical nesse contexto de montagem, já que ela completa a imagem e adiciona significado: um exemplo é o samba *Tristeza pé no chão*, de autoria do juiz-forano Armando Fernandes, o Mamão, que é justaposto às imagens utilizadas no bloco da década de 1960. Nesse ponto, a música ajuda a aumentar o clima de contraste entre euforia (pelo batuque típico do samba) e melancolia (pela letra e o apelo visual/rememorativo das imagens).



Figura 17: Frames de *Cemitério da Memória*.

Pimentel (2017), também, explica o uso de um trecho específico dessa música de Mamão: “nas platinelas do pandeiro eu coloquei surdina...”. Para ele, o casamento entre esse pedaço da letra e as imagens de desfile do exército e manifestações populares faz alusão à ideia de que na década de 1960 os militares vão tentar calar o povo, mas não vão conseguir.

Além disso, podemos pensar as entrelinhas possíveis entre a parte final desse excerto musical que diz “marquei o dia do desfile para a quarta-feira” e a contextualização histórica da data. Como já dissemos anteriormente, o documentário foi dividido em dias da semana e, sendo assim, a década de 1970 cai numa quarta. Mas, se revisitarmos as páginas do calendário, veremos que a montagem propiciou muito mais do que isso, é uma espécie de estudo planejado sobre a história do Brasil: é que as tropas militares que derrubaram o presidente João Goulart (Jango) no Rio de Janeiro partiram de Juiz de Fora no dia 31 de março de 1964. Mas a queda da democracia e início do período autoritário é tido por alguns pesquisadores, entre eles o historiador, professor da Universidade de São Paulo e autor do

livro *1964: história do regime militar brasileiro*, Marcos Napolitano, como o dia 1º de abril, uma quarta-feira, data em que Jango perde o controle do exército e deixa o Rio (NAPOLITANO, 2014, p. 61).

Pimentel explica que esse conceito da quarta-feira é tão potente que definiu a espinha dorsal do filme:

Na hora de pensar a estrutura do filme, comecei exatamente por este ponto. (...). Então, decidi usar a música do Mamão para marcar esta transição. Tudo partiu deste ponto, definindo que a quarta-feira seria a transição dos anos 60 para os 70. Sei que poucas pessoas se atentarão a esta sincronia da data com o conteúdo da música, mas acho que os poucos que perceberem isso gritarão internamente: gol! (...). A partir deste ponto, construí o resto. Por isso, o filme começa num sábado e termina numa sexta, que foi o que rolou ao marcar de trás pra frente. O ponto zero é a transição dos anos 60 para os 70. (PIMENTEL, 2018).¹¹⁵

Além disso, a construção do pensamento, também, sedimentou-se na ideia de uma quarta-feira de cinzas — muito embora, o golpe militar não tenha sido efetivamente durante essa data. Com isso, o diretor quis fazer uma espécie de analogia entre o fim do carnaval, desse período de alegria e festa, e o fim da liberdade de expressão provocado pelo regime ditatorial:

O golpe militar não foi numa quarta-feira de cinzas. Foi numa quarta-feira, 1º de abril de 1964 (abril está longe de poder ser quarta-feira de cinzas). Só que eu relatei isso à quarta-feira de cinzas. Me parece que seria uma triste coincidência um tenebroso golpe começar justamente após o carnaval, na não menos tenebrosa quarta-feira de cinzas. Mas esta relação é minha. Foi algo que construí no filme e que não corresponde com a realidade dos fatos. O golpe militar veio alguns meses depois do carnaval. Usei da ironia para criar esta coincidência de datas (...). Na vida, não foi numa quarta-feira de cinzas, mas no filme foi! E amo isso! Tristemente irônico, como a metáfora visual que construí usando a menininha requebrando os ombros sobre o desfile militar. (PIMENTEL, 2018).¹¹⁶

Essa sequência da menina requebrando sobre o desfile militar (mencionada acima por Pimentel) pode ser encarada como uma “citação”, termo cunhado por Bernardet para referir-se a imagens utilizadas em outros contextos, mas que conservam a significação em si (BERNARDET, 1999). No entanto, quando juntas, os vestígios dessas imagens no cenário político dos anos de 1960 são tão fortes que é dada ao espectador a possibilidade de pensar em associações que vão além do registro em si e gerar ressignificações. Pimentel diz que gosta de trabalhar com essa ideia de sugerir mais do que entregar pronto, de deixar um caminho livre para que quem assista possa trilhar sua própria linha de raciocínio:

¹¹⁵ Comentário enviado em 01 de março de 2018, via e-mail.

¹¹⁶ Comentário enviado em 04 de março de 2018, via e-mail.

eu acho que a obra quando ela é construída aberta, onde você prepara o espectador pra você conduzir ele até determinado momento e chega uma hora que você solta a mão dele e, tipo "vai lá e navega, cara", mas eu preparei você antes, eu apresentei um universo, eu apresentei o ritmo de vida desse universo, eu apresentei alguns personagens, tem algumas questões deles e outras você ainda não captou todas mas viaja por aí e vê o que você acha, pode ser prazeroso se perder por esses lugares. (PIMENTEL, 2017 apud MARQUES, 2017, p. 188).

O pensamento vai ao encontro de um dos capítulos do livro *Cascas*, do historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman, na medida em que aborda a questão das muitas possibilidades de olhares — seja do diretor, do espectador ou qualquer outra categoria de contato com um registro imagético. Na publicação, o autor analisa, entre outras coisas, quatro imagens remanescentes da Segunda Guerra Mundial¹¹⁷. Esses registros foram feitos em agosto de 1944, no crematório V, do campo de concentração de Birkenau (Polônia), por pessoas que faziam parte do *Sonderkommando* — que eram os judeus obrigados a executar os outros prisioneiros — e são as únicas fotografias conhecidas até hoje, feitas dentro e nas proximidades da câmara de gás durante a sua operação. As imagens foram uma tentativa de transmitir ao mundo a violência do nazismo e expuseram o próprio fotógrafo ao perigo extremo. Em meio aos riscos e à pressa de fazer os registros e se manter vivo, as imagens não têm a visualidade ideal reconhecida pelas boas normas da fotografia: o enquadramento é ruim, a luz saturada e há certas penumbras (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Então, diante do caráter incomum desses registros, o museu de Estado Auschwitz-Birkenau instalou, em frente às ruínas do antigo crematório, lápides reproduzindo as fotografias e relatando sobre as condições adversas em que foram tiradas. Todavia, além de uma das imagens não ficar exposta por ser considerada ilegível, as outras três foram corrigidas, simplificadas, reenquadradas para um melhor apelo visual.

E é aí que entra a parte da análise de Didi-Huberman que mais nos interessa: em uma entrevista que concede à pesquisadora brasileira Illana Feldman e que se encontra nas páginas finais de *Cascas*, ele pontua que essas sobras que foram retiradas para dar mais visualidade à lápide são, antes de tudo, espécies de testemunhos, sinais que demonstram a precariedade das condições vivenciadas, como se esses vestígios fossem “pedacinhos de peles — isto é, películas — que ‘sobrevivem’ à morte daquele que os fez” (DIDI-HUBERMAN, 2017, 107). Dessa forma, diante dos arquivos, de uma imagem qualquer que seja, é preciso agir como um arqueólogo e escavar, desconfiar do que é visto.

¹¹⁷ Ele continua as discussões iniciadas no livro *Imagens apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2012), publicação que já citamos anteriormente.

Isso porque os arquivos passam por muitas condições de existência e redefinição. A historiadora Sylvie Lindeperg, em entrevista a Jean-Louis Comolli, por exemplo, sinaliza para o fato de “não podermos trabalhar com a ‘retomada’ dessas imagens, com sua utilização, sem nos interrogarmos sobre o momento único de sua ‘tomada’” (LINDEPERG, 2008, p. 47)¹¹⁸. Ela fala que é preciso levar em consideração o olhar do cinegrafista, sua intencionalidade, o que resiste na imagem e se revela nela com o passar do tempo, com a descoberta de novos acontecimentos históricos.

Assim, a montagem está imersa em uma cadeia de autorias e sentidos e pode ser pensada em, pelo menos, três momentos: o primeiro será a tomada, quando o cinegrafista tem o cuidado de selecionar o que julga ser realmente interessante para ser registrado, e aquilo que foi captado pela câmera mesmo sem a percepção do olhar dele, uma cena que está intrinsecamente inserido no contexto do fato. O outro é a organização dessas imagens já existentes, a retomada que leva a um processo de resignificação, de migração dos signos e sentidos. E o terceiro, a visão do espectador, que leva suas experiências e interpretações para o que assiste.

Dentro dessa perspectiva, “a maneira que você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político” (DIDI-HUBERMAN, 2017, 106). Gesto esse que Pimentel conhece e usa. Afinal, como ele próprio diz: a política faz parte da vida, não tem como separar, “porque por mais que você esteja filmando ali a cidade, de repente vem a história e te atravessa, te atropela” (PIMENTEL, 2017, p. 167).

6.2 — Nas bordas da imagem

Uma mulher negra dá papinha a um bebê. No entanto, o enquadramento é na criança. Pernas e cabeça da mulher, que aqui deduzimos ser a babá, são cortadas. Dela, só a parte do tronco e a ação da mão levando a colher à boca do pequeno são mostradas.

¹¹⁸ Tradução nossa do original: No podemos trabajar sobre la "retoma" de esas imágenes, sobre su utilización, sin interrogarnos sobre el momento único de la "toma".



Figura 18: *Frame de Cemitério da Memória.*

Essa imagem está presente na abertura de *Cemitério da Memória*, por volta do 1'10". No curta, em nenhum momento ela é questionada, nem submetida a qualquer processo reflexivo durante a montagem. Aparece com duração em torno de 1 segundo, misturada a outras antigas imagens de família, as quais vemos outras situações protagonizadas por crianças e adultos. O registro está inserido ali com um caráter ilustrativo, para acompanhar a música “Dona Doninha”, de Sueli Costa, que fala sobre relações e memórias afetivas de parentesco¹¹⁹.

No entanto, quando vimos esse pequeno plano, achamos que ele poderia revelar bem mais do que esses simples costumes familiares do passado: poderia ganhar “força quando comparados, confrontados, relacionados com outros documentos” (BLANK, 2015, p 09). Fomos, então, atrás de um movimento, uma pesquisa em busca de outras informações que pudessem refletir sobre seu contexto, possíveis significados para tal recorte. E diante desses questionamentos, estabelecemos um paralelo com a discussão proposta pela professora, pesquisadora e diretora Consuelo Lins, em *Babás* (2010). Nesse curta — construído a partir de fotografias e filmes de família antigos, anúncios de jornais do século XX, imagens e testemunhos de babás e empregadas domésticas —, ela analisa a presença, na maioria das vezes em segundo plano, dada a essas profissionais importantes para a criação dos filhos dos patrões, mas que ganha pouco (ou quase nenhum) espaço nos arquivos familiares.

A diretora começa o documentário com uma fotografia tirada em Recife, na década de 1860, em que aparece um menino branco se refugiando próximo ao colo de uma mulher negra, provavelmente, sua ama de leite. E reflete sobre o gesto de afeto das babás enquanto presença cotidiana na formação nos primeiros anos da infância. Reproduzindo um comentário do historiador Luiz Felipe de Alencastro, a narração em *off*, feita pela cineasta Flávia Castro, diz que “quase todo o Brasil cabe nessa foto”.

¹¹⁹ No trecho ouvimos: “o meu pai era cunhado, minha mãe era sobrinha. O meu pai era afilhado, minha mãe era madrinha. Meu avô morava ao lado, minha avó era vizinha. Meu avô partiu primeiro, minha vó ficou sozinha”.



Figura 19: Frame de *Babás*.

Mais à frente, Consuelo apresenta cinco mulheres que a ajudaram na criação dos filhos, sobrinhos e nos afazeres domésticos durante vários momentos da vida. E faz uma autorreflexão sobre o quão pouco elas estão presentes nas muitas imagens que fez sobre sua família, atentando para o fato de que quando são mostradas é de forma coadjuvante. Recorrendo a outros filminhos do início dos anos de 1920, estabelece situação similar e fala que “é raro encontrar imagens de babás e empregadas domésticas nos arquivos públicos ou familiares no Brasil. Quando aparecem, é quase sempre por acaso, em meio a cenas com crianças em filmes de família” (BABÁS, 2010).

Numa espécie de segunda parte do filme, Consuelo também entrevista babás de amigos, conhecidos e algumas que trabalharam com ela no passado. Nos depoimentos, é perceptível que, embora a relação de carinho fosse verdadeira, muitas vezes, havia situações de abuso de poder e violência psicológica entre patrão e empregada.

Essa relação paradoxal da empregada doméstica fazer parte e ao mesmo tempo ser oprimida, ignorada e tratada como uma intrusa à família dos patrões é analisada pela socióloga norte-americana Patricia Hill Collins como uma interligação da divisão de gêneros, raça, classe social e dos papéis desempenhados entre os que detêm o poder e os que são subordinados a ele (COLLINS, 2016, p. 99-100). A pesquisadora brasileira Djamilia Ribeiro, no livro *O que é lugar de fala?*, segue raciocínio similar ao refletir sobre questões que vão ao encontro do ser mulher, negra e empregada doméstica e o quanto isso corrobora para uma espécie de exclusão e falta de visibilidade dessa trabalhadora enquanto parte subalterna ao núcleo familiar dos ricos:

As mulheres negras ao mesmo tempo em que fazem parte de algumas instituições, não são consideradas como iguais, dando o exemplo das trabalhadoras domésticas que trabalham em casa de família. Há a tentativa das pessoas brancas em dizer o quanto elas são importantes e “quase da família”, ao mesmo tempo em que elas ainda seguem ocupando um lugar de marginalidade. (RIBEIRO, 2017, p. 45-46).

Fazendo coro a essas questões, outros documentaristas brasileiros também analisaram a atitude secundária dada às babás e outros profissionais responsáveis pelo cuidado do lar, respaldados na análise de filmes de família. Entre eles, João Moreira Salles, em *No Intenso Agora* (2017)¹²⁰. No início do longa, entre 1'40" a 2'26", o diretor indaga uma sequência em que, inicialmente, aparece uma senhora branca, bem vestida, que caminha dando as mãos a duas meninas. Uma delas também dá a mão a uma moça negra, com trajés mais simples, que carrega um bebê no colo. Possivelmente, a moça é a babá das crianças. O diretor diz que esse registro é do verão de 1968, no Brasil, e que as pessoas presentes nessa sequência são desconhecidas dele.



Figura 20: *Frame de No Intenso Agora.*

No plano seguinte, o bebê que a babá segurava está no chão. Ela o ajeita para que os seus primeiros passos sejam filmados. Logo em seguida, enquanto a menina anda, a babá sai de quadro. Só a senhora branca (provavelmente a mãe) e a criança menor continuam em primeiro plano. João Moreira Salles reflete que esse ato de a babá sair do espaço principal da cena é mais do que proporcionar destaque a essa nova descoberta infantil, mesmo que sem querer, sem saber, a câmera mostra as relações de classe no país: a trabalhadora não faz parte da família e, por isso, ocupa o fundo da imagem, confundindo-se com os passantes da rua.

¹²⁰De acordo com a sinopse, o filme, “feito a partir da descoberta de filmes caseiros rodados na China em 1966, durante a fase inicial da Revolução Cultural, investiga a natureza de registros audiovisuais gravados em momentos de grande intensidade. As cenas da China somam-se imagens dos eventos de 1968 na França, na Tchecoslováquia e, em menor quantidade, no Brasil. As imagens, todas elas de arquivo, revelam o estado de espírito das pessoas filmadas e também a relação entre registro e circunstância política”. Fonte: <https://ims.com.br/filme/no-intenso-agora/>. Acesso: 8 out. 2018.



Figura 21: Frames de *No Intenso Agora*.

Seguindo esse mesmo viés, Safira Moreira se dedica a buscar uma memória sobre as famílias negras e a promover uma discussão sobre a ausência e estigmatização da iconografia afrodescendente no país. Em um debate¹²¹ sobre *Travessia* (Safira Moreira, 2017), realizado durante a “9ª Semana Festival de Cinema”, em novembro de 2017, no Rio de Janeiro, a diretora comenta que, no início, a proposta era fazer um álbum fotográfico para reconstituir a própria história por meio de fotos de outras famílias negras, já que não tem imagens da bisavó e avó materna. Ela começou, então, a garimpar esse tipo de registro em feiras de antiguidades do Rio de Janeiro. E todas as imagens que encontrava, colocavam as mulheres negras em uma posição de subalternidade, o que se transformou no estalo para fazer uma denúncia sobre o apagamento histórico dessa população no Brasil.

Travessia começa com o poema “Vozes Mulheres”, da escritora brasileira Conceição Evaristo, e uma única fotografia. O texto, em primeira pessoa, fala sobre a trajetória das mulheres negras ancestrais e a esperança de uma voz que seja realmente ouvida. O conteúdo da imagem vai se mostrando aos poucos, dividida em partes, à medida que o poema é recitado em voz *off*: vemos dois pés negros calçados com chinelos simples, seguido de um pedaço de vestido, perninhas de um bebê branco segurado por mãos negras, mais vestido e pernas da mulher, até que conseguimos identificar o rosto da criança e de quem a tem no colo, abrindo

¹²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-BysMmyZMXY>. Acesso em: 10 out. 2018.

para o registro na íntegra. Depois, atrás da foto, lemos a mensagem: "Tarcisinho e sua babá. Dias D'Ávila, 15-11-63".



Figura 22: *Frames de Travessia.*

Após o poema, ouvimos um depoimento, também em *off*, que fala sobre as poucas fotografias existentes das mulheres de quem Safira descende. A voz diz que era muito caro ter uma fotografia no passado e, por isso, não fazia parte do cotidiano das famílias negras: uma única foto, emoldurada na parede, costumava ser o símbolo da existência daquele grupo. Eram as famílias brancas que tinham mais fotos por causa das melhores condições financeiras. Todo esse relato é coberto por imagens em movimento de uma mulher negra que vai mostrando diversas fotos antigas de família, quase todas elas só com imagens de pessoas brancas.

O curta termina com uma espécie de ensaio fotográfico em um parque, num contexto de distração de famílias negras, e com a proposta de dar visibilidade, memória e imagens a essa população por vezes marginalizada.

Apesar da imagem da mulher cortada no documentário de Pimentel ir ao encontro do que já foi discutido nos textos de Patricia Hill Collins e Djamila Ribeiro e nos filmes de Consuelo Lins, João Moreira Salles e Safira Moreira, achamos interessante incorporar à nossa análise o método de trabalho das pesquisadoras Thais Blank e Patrícia Machado em suas pesquisas sobre a tomada e retomada das imagens de arquivo, tanto no contexto estético quanto historiográfico, político e ideológico. Elas se inspiraram na metodologia proposta pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg¹²², a qual pensa o cinema como fonte documental e, a partir disso, explora a importância de se investigar o contexto de produção da imagem —

¹²²Lindeperg faz uso dessa metodologia ao estudar a origem e circulação das imagens da Segunda Guerra, especialmente aquelas usadas por Alain Resnais em *Noite e Neblina* (1955).

quem a fez, com quais propósitos, o que sugere certo enquadramento, atitudes e indeterminações, a fim de saber mais informações sobre o percurso migratório do registro, buscar mais uma camada de latência sobre ele — e de cruzar documentos (entrevistas, debates, versões do roteiro, decupagem, críticas de jornais, papéis oficiais, entre outros materiais textuais).

Não obstante as similaridades com o método francês, desde 2011, as pesquisadoras brasileiras vêm desenvolvendo particularidades próprias à investigação dessas imagens preexistentes, impulsionadas pela situação arquivística nacional, que é falha em termos de preservação da memória audiovisual, e as dificuldades em lidar com imagens domésticas, que desde a sua origem são submetidas “aos segredos, não ditos e aos esquecimentos que são parte constitutiva de imagens feitas com o propósito de lembrar” (BLANK; MACHADO, 2018, p. 16-17). Entre os desafios enfrentados no Brasil e que não são tidos nos objetos de pesquisa da francesa, está a precariedade ou mesmo inexistência de informações sobre as imagens arquivadas e, por isso, elas incorporaram à metodologia de Lindeperg a prática da entrevista com pessoas que participaram da produção e da conservação dos registros, além de outras fontes que estão relacionadas às imagens, mesmo que indiretamente (BLANK; MACHADO, 2018). Diante disso, tentamos utilizar procedimentos semelhantes no nosso estudo.

Blank e Machado dizem que o primeiro critério utilizado por Lindeperg na análise das imagens é o reconhecimento de quem filma, para entender as escolhas sobre o que é mostrado. A partir dessa prerrogativa, lembrei que durante a entrevista que fiz com Marcos Pimentel, em outubro de 2017, ele me disse que o registro da possível babá foi feito por Nahim Miana e que teve acesso ao arquivo por meio da Divisão de Memória da Funalfa. Então, recorri a esse departamento com a compreensão de que “a reconstituição do contexto da tomada é também uma postura ética que, diante da saturação e da hipervisibilidade do visual na atualidade, assume como tarefa a recuperação da história, dos nomes, dos destinos e das intenções dos corpos que estavam diante e atrás das câmeras” (BLANK; MACHADO, 2018, p. 07).

Assim, em entrevista, o historiador da Divisão de Memória da Funalfa, Nilo Araújo Campos, contou-me que o acervo de Nahim Miana foi doado à instituição pública por ele próprio e a esposa, Wanda Miana, em junho de 2000, e que é composto por cerca de 30 latas de película 16 mm e 8 mm. Mais ou menos nessa época, o material em 16 mm foi telecinado: o processo consistiu em projetar as imagens em uma parede branca e gravá-las em fitas VHS,

formato mais moderno na época¹²³. Mas como essa técnica de migração dos suportes era arcaica e a qualidade das imagens ficava comprometida, quando Pimentel resolveu fazer o filme, levou a parte dos rolos originais do acervo que o interessava para a limpeza e telecinagem em laboratórios especializados (CAMPOS, 2018).

Posteriormente, os arquivos em VHS, também, foram passados para DVD, formato a que assisti¹²⁴. São dois DVD's com cerca de 3h50min, compostos por mais de 80 pequenos filminhos, realizados entre 1947 a 1959, que mostram a vivência do casal, dos cinco filhos (Virgínia, Miguel, Eliane, Dyonée e Nilton¹²⁵) e outros parentes e amigos em batizados, casamentos, aniversários, almoços, passeios no clube, praia, ruas, parque, fazenda, piquenique, brincadeiras típicas da época, eventos religiosos e culturais (como uma gincana automobilística pelas principais ruas de Juiz de Fora), além de viagens a outras cidades (Cabo Frio, Niterói, Paraíba do Sul, Rio de Janeiro, Caxambu, São Lourenço, só citando algumas).



Figura 23: Nahim Miana em um dos poucos momentos em que aparece em cena, no início dos anos de 1950. Frame retirado do acervo da Funalfa.

Descendente de sírio-libaneses, Nahim Miana nasceu em 1922, em Santos Dumont (MG). Depois, mudou-se para Juiz de Fora, cidade em se casou e morou até morrer, em 2001. Ele não tinha nenhuma relação direta com o cinema enquanto profissão. Um dos filhos dele, Miguel Miana Netto, contou-me que o pai foi industrial e professor de inglês em Juiz de Fora, e que fazia as imagens de forma amadora, como lembrança, souvenir de família, para ser exibido dentro do próprio lar:

¹²³ Segundo Nilo, os rolos em 8 mm mostram as viagens dos Miana ao exterior, são imagens do final da década de 1950 até por volta de 1973. Mas esse material, por falta de equipamentos, ainda não está digitalizado e, por isso, não consegui visualizá-lo.

¹²⁴ Assisti as imagens do acervo de 16 mm de Nahim Miana na Divisão de Memória da Funalfa, nos dias 08, 09, 15, 17 e 19 de outubro de 2018. Também recebi a cópia de alguns dos filmes para análise em casa.

¹²⁵ Além desses cinco que aparecem nas imagens do acervo da Funalfa, posteriormente, nasceram Haydée e Leonardo.

Bom, o hobby dele que era filmagem, né? Então nós íamos para o Rio, ele fazia as filmagens dos filhos. Em Juiz de Fora, nós temos filmes da gente lá no Cristo, nos lugares de turismo aí, né? Tanto em Juiz de Fora quanto no Rio. E era o hobby dele, ele gostava de filmar. Essa ponte que tem, que eu até já esqueci, onde que era a Subsistência, que vai para aquele outro lado lá, esqueci até o nome dos bairros, ele acompanhou a construção da ponte todinha. (MIANA NETTO, 2018, p. 175).

Mas a paixão de Nahim não se restringia só ao fazer os filmes, que enchiam as prateleiras dos cômodos: “Na casa, ele tinha tudo. Ele tinha aquela maquininha para colar, porque era aquele filme, como é que fala? Celuloide. Então, ele editava, colava. Tinha quarto escuro para poder revelar as fotos. Tinha milhões de fotografias” (MIANA NETTO, 2018, p. 179).



Figura 24: Nas imagens, vemos, respectivamente, a máquina para visualizar, cortar e colar *frames*, e o projetor 16 mm utilizados por Nahim Miana. Ambos os equipamentos também foram doados à Divisão de Memória da Funalfa. Foto: Nilo Araújo Campos.

Ao ver as fotos acima, a também filha de Nahim, Haydée Miana Guedes, lembrou-se do processo de montagem dos filmes:

Interessante isso aí. Ele ficava com isso, ele pegava um quarto quase inteiro para botar isso, negócio ficar rodando. Aí aqui no meio é onde ele fazia a emenda para poder ter os cortes, aí ele assistia daí. Gente, que loucura isso! Parece que a gente faz um retrocesso, né?! Muito doido! (MIANA GUEDES, 2018, p. 218).

Além disso, Nahim não perdia uma sessão nos cinemas de Juiz de Fora e, para garantir a permanência na sala de exibição, lançava mão de estratégia um tanto peculiar:

Para ele poder ver os filmes, ele tinha que ir ao Central ou ao Palace. E ele se oferecia como lanterninha no cinema para poder assistir aos filmes. Para você ver, um cinéfilo ele era, né?! Não precisava, meu avô tinha uma condição econômica muito boa, mas era o jeito que ele tinha para poder ficar dentro do cinema direto, vendo todos os filmes. (MIANA NETTO, 2018, p. 184).

Também foi essa vivência dentro do espaço do cinema — e fora dele, já que Nahim tinha o hábito de alugar os filmes e exibi-los na garagem de casa para os familiares — que deu a ele os conhecimentos necessários para fazer seus próprios filmes. A afeição pelos registros foi um hábito próprio dele, pendor que não encontrou morada nos outros membros da família — nem nos parentes da época, nem posteriormente nos filhos (MIANA NETTO, 2018).



Figura 25: *Frame de Cemitério da Memória*¹²⁶.

A partir das visitas e visualização do acervo da Funalfa, pude acompanhar bem mais do que o cerca de 1 segundo da imagem da provável babá utilizada em *Cemitério da Memória*, e que motivou a presente discussão. O filminho que registra essa sequência tem aproximadamente 2 minutos e 20 segundos e se chama *Um dia com Nilton Miana Agosto 59*. Nessa sequência, diferentemente dos tradicionais filmes de família em que os registros são feitos de forma fragmentada, notei certa intenção de Nahim em criar uma história para as cenas e o uso de uma estrutura de montagem, ainda que básica: no começo do filme, por exemplo, são inseridas informações sobre o assunto retratado e a data da filmagem:



Figura 26: *Frame* retirado do acervo de Nahim Miana, com os créditos iniciais do filme.

¹²⁶ De acordo com o relatório da Funalfa, a criança brincando no cavalinho de pau é Miguel Miana, em agosto de 1950, em frente à casa da família na rua Tiradentes, em Juiz de Fora.

Nahim, também, estabelece uma espécie de cronologia para as ações de Nilton, que é o quinto filho dele: a ordem da junção dos registros começa com o menino lanchando, depois passeia, brinca, toma banho, come a papinha e, por fim, a hora do sono, como se o dia tivesse terminado. Há algumas encenações, como no final, quando o garotinho fecha os olhos e simula dormir. Provavelmente, alguém o direciona para esses atos — embora Miguel tenha me dito que era “tudo muito natural, não tinha nada de “gravando” [bate palmas]. Não tinha isso. Era tudo o que era mesmo, simples e natural” (MIANA NETTO, 2018, p. 182).



Figura 27: *Frames* retirados do acervo de Nahim Miana, na Funalfa.

Ainda em relação à montagem, a partir da visualização da íntegra do acervo, pude constatar que em muitos dos filminhos de Nahim há cartelas com uma pequena descrição do evento, local e data. Em alguns, ele também assina o próprio nome na abertura e termina com a palavra “Fim”. Para Miguel, essa era uma forma de o pai tentar “fazer alguma coisa assim aproximada do cinema oficial” (MIANA NETTO, 2018, p. 183).



Figura 28: *Frames* retirados do acervo de Nahim Miana, na Funalfa.

Assim, de acordo com as definições propostas por Roger Odin (2007) sobre filme de família e filme amador, que já pontuamos no primeiro capítulo desta dissertação, entendemos que Nahim é um cinegrafista familiar, que registra cenas de afeto e intimidade que fazem parte do imaginário doméstico do lar, mas é também amador, pois se preocupa com a narrativa, a montagem e com os procedimentos para fazer um bom filme — as imagens dele também têm relativa qualidade estética, não são muito tremidas ou cheias de zoom —, além de registrar fatos que fogem à circunscrição do lar, como os desfiles militares e o carnaval, por exemplo. É, portanto, um material rico em dados sobre costumes, comportamentos, arquitetura, vestuário, entre outros hábitos da sociedade desse período. E, após serem depositados em um arquivo público, “se transformam em fragmentos da memória coletiva, testemunhas de um tempo que não conhecemos, do cotidiano de uma época e de outras formas de vida” (BLANK, 2015, p. 25).

Como dissemos anteriormente, a Divisão de Memória da Funalfa elaborou um relatório descrevendo algumas cenas que aparecem nos registros em 16 mm feitos por Nahim. No caso de *Um dia com Nilton Miana Agosto 59*, as informações que obtive a partir desse documento foram as seguintes:

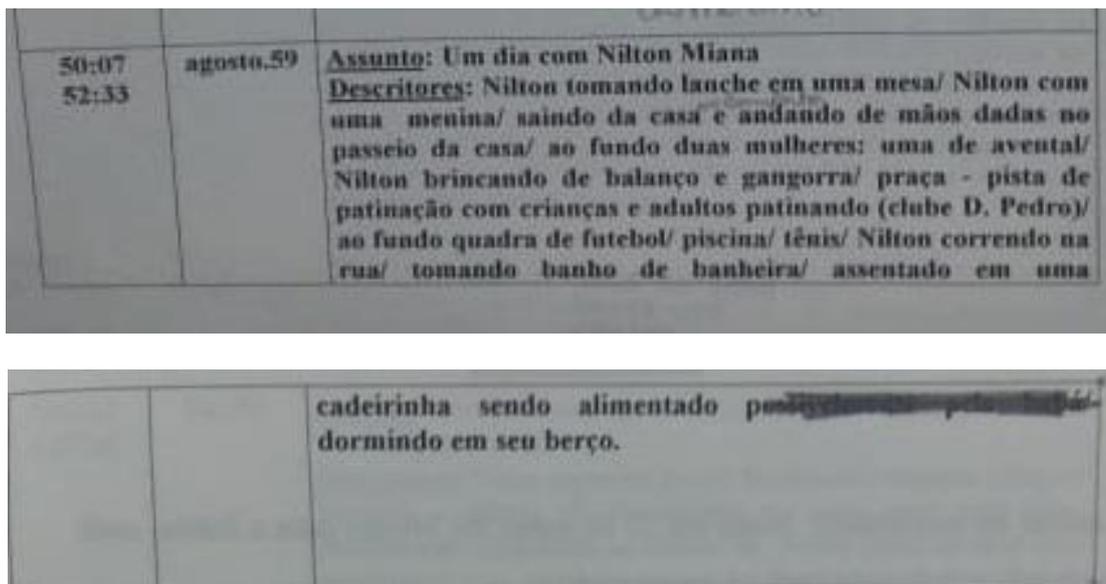


Figura 29: Fotos de um trecho do relatório da Divisão de Memória da Funalfa, com a descrição do filme *Um dia com Nilton Miana Agosto 59*.

Como se observa, na descrição não está visível o termo babá e nem referência à existência dessa mulher em cena¹²⁷. No entanto, no filminho — ao contrário do inventariado no papel e do que aparece na sequência reutilizada em *Cemitério da Memória* —, é possível ver o rosto da moça que alimenta Nilton. O cinegrafista mostra brevemente sua face, que esboça um sorriso, mas, em seguida, ele volta a câmera para o garotinho, assunto principal do registro. A sequência inteira da papinha dura em torno de 10 segundos e o rosto da mulher fica evidente em menos de dois.



Figura 30: *Frame* retirado do acervo de Nahim Miana, na Funalfa.

Apesar da presença desse breve instante que dá rosto à mulher, só consegui dados sobre ela depois da localização e conversa com Haydée, uma das filhas de Nahim. Em um

¹²⁷Há uma parte rasurada no texto do relatório. Após o analisarmos mais atentamente, notamos que o descritor “assentado em uma cadeirinha sendo alimentado” parece ser complementado por “possivelmente pela babá”, que está encoberto por um rabisco. No entanto, não conseguimos confirmar se é isso mesmo, quem fez essa interferência no papel e por qual motivo.

primeiro momento, ela parecia não se lembrar muito bem, mas em seguida disse que era Regina, confirmando ser a babá que cuidou de vários filhos do casal Miana (depois, ela transferiu a ocupação para a filha Vandinha).

Fora isso, não tive contato (nem em outras imagens, nem no relatório descritivo das cenas) com nada sobre a história de Regina — quem de fato era ela, seu sobrenome, idade, origens, em que circunstância vivia e trabalhava. É um personagem praticamente anônimo, que só sobrevive e nos é acessível devido ao resguardo dos rolinhos de filme pela família Miana ao longo das décadas, à migração do espaço privado para o público, à nossa volta às imagens do passado e ao congelamento de um *frame*, situações que se cruzam para ajudar a pensar a história e memória do mundo. Assim sendo, esse pequeno registro salvaguarda “o vestígio dessas ‘pessoas comuns’ mais tarde esquecidas, que Michel de Certeau (1973) designa como os ausentes da história” (LINDEPERG, 2013, p. 15).

Ao longo de todo o acervo digitalizado de Nahim, encontrei poucas imagens que pudessem ser relacionadas às babás ou empregadas domésticas. Um desses raros registros é de 1948 e é também uma imagem cortada. Dessa vez, não vemos o rosto da serviçal. No relatório da Funalfa, nenhuma menção à sua existência em cena, só a inscrição: “Sr. Miana e várias pessoas na varanda de casa”.



Figura 31: Imagem do acervo de Nahim Miana, na Funalfa.

Já nos dois *frames* a seguir, que fazem parte de um mesmo filminho (*Na Cidade Maravilhosa*, de dezembro de 1950), vemos dona Wanda com as três crianças (Virgínia, Miguel e Eliane) e uma babá em uma praça no Rio de Janeiro. É o único momento em todo o relatório descritivo que lemos claramente o nome “babá” — embora Miguel tenha me dito que, como eram 07 irmãos, houve momentos em que até duas dessas profissionais ajudaram no cuidado das crianças (MIANA NETTO, 2018). Ao assistir o filminho, a filha Haydée me contou que o nome dessa babá é Rosa. A criança no colo dela é Eliane.



Figura 32: Imagens do acervo de Nahim Miana, na Funalfa.

Com base em tudo que foi discutido, inferimos que o espaço dedicado aos registros de babás e empregadas domésticas dentro dos filmes de família e amador costumava ser pequeno, rápido, à margem, fora, no cantinho do quadro ou mesmo inexistente, tais como os exemplos apresentados até aqui. E é nesse contexto que a retomada a esses arquivos possibilita novas significações e que sejam vistos não apenas “como filmes ingênuos de famílias sorridentes, mas como imagens capazes de experimentar os conflitos e as tensões de seu tempo histórico” (BLANK, 2015, p. 191).

6.3 — O privilégio da imagem

A partir do estudo dessas imagens de babás, do filme de Pimentel e da noção de que é preciso uma abordagem “atenta aos detalhes e aos indícios, aos panos de fundo e aos personagens secundários” (LINDEPERG, 2013, p. 10), entrelaçamos outro ponto aos nossos estudos: a imagem da elite e o elitismo na imagem, fato observado pelos pouquíssimos registros da periferia. Em *Cemitério da Memória*, eles estão no compilado referente à década de 1970: uma mulher com pano amarrado na cabeça retira roupas no varal e, na sequência, aparecem crianças e uma senhora em ambiente externo. O cenário é de casa e modo de se vestir bem simples, diferente da estrutura mais sofisticada do centro da cidade que vemos em

praticamente todo o curta. E temos a sensação de que é um olhar de fora, que parece observar a cena mais de longe¹²⁸. Acompanhando a imagem, ouvimos parte da vinheta da rádio juiz-forana “Super B3”, que toca: “gente boa que a gente gosta, mora lá no Olavo Costa”¹²⁹.



Figura 33: *Frames de Cemitério da Memória.*

Partindo do princípio de que a produção de imagens era, geralmente, destinada às classes dominantes, vamos ao encontro do que diz a pesquisadora Lila Foster. Ela argumenta que, nos primeiros anos do cinema no Brasil, era a elite que se filmava e que dentro desse grupo a produção de filmes passava, inicialmente, por duas vertentes: da própria família fazendo seus registros domésticos — e o objetivo aí era ter álbuns de família diferentes, mais modernos; e os profissionais que filmavam a família e que gostavam de mostrar “os ritos sociais e a ostentação de propriedades e da tradição” (FOSTER, 2016, p. 235). Já no início da década de 1920, surgem equipamentos mais simples de filmagem e projeção, que dão mais liberdade, leveza e movimento aos registros, com espaço para gravação de passeios, momentos de lazer e brincadeiras. Mas os custos dos equipamentos permaneciam altos. Segundo a pesquisadora Thaís Blank, em 1923, uma câmera “Cine-Kodac” 16 mm e um projetor “Kodascope” utilizado para o uso doméstico valiam quase o preço de um carro: “a primeira Cine-Kodak pesava em torno de 7 quilos, em formato retangular e feita de alumínio, ela era vendida pelo valor de U\$ 335,00 em uma época em que outro símbolo da modernidade, o automóvel da Ford, poderia ser comprado por U\$ 550,00” (BLANK, 2015, p. 32).

Os equipamentos e a manutenção da prática cinematográfica amadora continuaram muito caros até por volta da década de 1960 — momento em que surge o Super 8 — e, por

¹²⁸ Essas imagens foram feitas por Décio Lopes, em Super 8 (informação repassada em conversa com o diretor Marcos Pimentel).

¹²⁹ Segundo a pesquisadora Laís Barbosa, o bairro Olavo Costa começou a se formar na década de 1950, com o êxodo de pessoas que se mudaram para Juiz de Fora em busca de melhores condições de vida. Desde então, ele persiste como uma das comunidades mais carentes do município (BARBOSA, 2016, p.60).

isso, quem podia produzir ou ter acesso ao consumo dessas imagens eram as classes econômicas, políticas e sociais mais ricas do país, uma elite “que tinha tempo e dinheiro para investir em cinema como hobby e dispositivo de perpetuação da memória familiar” (BLANK, 2015, p. 11). Blank ainda pontua que, nesses primeiros anos do cinema amador no Brasil, quem filmava, predominantemente, eram homens, brancos e influentes.

De modo semelhante, se a maioria dos arquivos audiovisuais analógicos do passado de Juiz de Fora, que Pimentel teve acesso, retrata o comportamento dos mais abastados, é porque são eles que têm condições financeiras para adquirir os meios de registro. Ele comenta que:

naquela época quem tinha a câmera 35 ou 16 mm eram famílias ricas. Essas câmeras eram caras, então quem tinha era gente que ou usava para outro trabalho, tipo pra fazer cinejornal igual ao Carriço e tal, né? Ou era gente que tinha muito dinheiro e podia usar esse material pra filmar as férias de família, os aniversários. (PIMENTEL, 2017, p. 158-159).

A fala de Pimentel vai ao encontro do que diz a filha de Nahim Miana, Haydée Miana Guedes, em relação ao hobby do pai de filmar o cotidiano da família e da cidade de Juiz de Fora:

Na época, ele era considerado playboy, porque ele tinha o último carro, ele, simplesmente, mandou vir de fora câmera para ele, então ele tinha acesso a essas coisas. O vovô era bem rico. Então era um hobby mesmo, era um hobby. Aí dali ele ia pegando só os top que saíam. (MIANA GUEDES, 2018, p. 225).

E se os negros aparecem pouco nessas imagens, é porque eles não têm acesso à produção, reflexo das desigualdades sociais e salariais que provêm ainda do período colonial e se arrastam até hoje pelo Brasil:

Mulheres brancas ganham 30% a menos do que homens brancos. Homens negros ganham menos do que mulheres brancas e mulheres negras ganham menos do que todos. Segundo pesquisa desenvolvida pelo Ministério do Trabalho e Previdência Social em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), de 2016, 39,6% das mulheres negras estão inseridas em relações precárias de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), mulheres brancas (26,9%) e homens brancos (20,6%). Ainda segundo a pesquisa, mulheres negras eram o maior contingente de pessoas desempregadas e no trabalho doméstico. (RIBEIRO, 2017, p. 40).

Djamila Ribeiro, também, pensa a questão das condições sociais como meio para garantir lugares de cidadania e proporcionar (ou não) oportunidades. Ela pontua que é preciso entender raça, gênero, classe e sexualidade como um conjunto dessa estrutura social de poder que pode resultar em desigualdades e pouco espaço para as falas, saberes e transcendência de

grupos historicamente menos favorecidos. Nesse sentido, a mulher negra e pobre, por exemplo, tem mais dificuldade de entrada, legitimação e visibilidade em algumas áreas — como a intelectual, acadêmica e até mesmo em certas profissões (RIBEIRO, 2017, p. 61-64).

E:

não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilitando que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Esse *locus* social aumenta também as vulnerabilidades a que estão submetidas. Djamila Ribeiro, a partir da análise de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), argumenta que as mulheres negras ainda são a maioria no mercado de trabalho doméstico e que muitas delas não têm sequer seus benefícios trabalhistas garantidos, o que reflete na informalidade, exploração e falta de carteira assinada: segundo ela, no último trimestre de 2016, quase 70% dessas profissionais não tinham o registro documentado, o que dificulta também o direito à aposentadoria no futuro (RIBEIRO, 2017, p. 66).

Consequentemente, todas essas arbitrariedades estruturais, sociais, culturais e financeiras a que muitos negros estão submetidos e que os colocam em posição de subalternidade, somadas aos preços altos das câmeras de filmar, explicam o porquê das poucas imagens deles e feitas por eles ao longo do século XX.

Com a chegada do Super 8, em meados dos anos de 1960, começa o processo de democratização na produção das imagens. Mas os equipamentos só começaram a se tornar, de fato, acessíveis economicamente às classes sociais mais pobres por volta da década de 1990, com o desenvolvimento do digital. A partir dessa época, houve um crescente processo de miniaturização e renovação no suporte das câmeras. Isso possibilitou a diminuição dos preços e uma ampliação um pouco maior do fazer fílmico, permitindo que profissionais e amadores pudessem experimentar e fabricar seus próprios registros (MUZI, 2010).

Hoje, com o desenvolvimento dos celulares, a facilidade e popularização dos registros são mais abrangentes, o que propicia, de certa forma, mais voz e imagem a grupos invisibilizados pelos processos históricos. Mas, ainda assim, há muitas hierarquias e estereótipos dominantes a romper: um informe sobre diversidade de gênero e raça no cinema, divulgado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) em junho de 2018, por exemplo, aponta que em 2016 foram lançados 142 longas no Brasil. Desse total, 97,2% foram dirigidos

por pessoas brancas (homens e mulheres). As mulheres brancas “comandaram 19,7% dos filmes e os homens negros apenas 2,1%. Não houve nenhuma mulher negra ocupando a direção neste ano” (AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – ANCINE, 2018, p. 07).

6.4 — Diga “X”!

Uma das características dos arquivos de imagens em movimento que retratam o cotidiano antigo — especialmente aqueles anteriores à primeira metade do século XX — é a pose para foto e o olhar para a câmera. De acordo com o pesquisador Arlindo Machado, respaldado pelas ideias do francês Roger Odin, isso acontece porque muito do cinema amador feito nos primeiros anos é herdeiro das convenções da fotografia: a maior parte das pessoas que quis se dedicar à nova arte era também fotógrafa e, por isso, imprimia as práticas antigas ao suporte recém-inaugurado:

As pessoas posam para a câmera, em grupos ou sozinhas, aparecem abraçadas a um monumento ou diante de uma paisagem (como que para dizer “Eu estive lá”). Às vezes o próprio realizador saía de trás da câmera para também aparecer na película. Mas todos estão parados como se fossem tirar uma fotografia. É claro que, com o tempo, os protagonistas desses filmes foram percebendo que podiam se mover, saltitar, acenar para a câmera, entrar e sair de campo e o cinema pode então almejar o status de *arte do movimento*. (MACHADO, 2017, p. 23-24).

Machado comenta também sobre o olhar dirigido à câmera, considerado como marca do cinema doméstico. Esse ato de enxergar o equipamento, a pessoa que está atrás dele e ainda sorrir confirmando sua presença, vai de encontro à estética do cinema comercial que prima pela ilusão de realidade. Assim, o que há no filme doméstico “é um filme que se denuncia a si mesmo como uma representação” (MACHADO, 2017, p. 24).

Lila Foster complementa dizendo que, ao longo dos anos, foi sendo modificada a relação do olhar para a câmera. Segundo ela, no Brasil, até por volta dos anos de 1920, prevalecia a pose social, com um enquadramento mais formal das cenas. Já a partir do final dessa mesma década, os registros se tornam mais próximos, um pouco mais descontraídos — o que é possibilitado também pelo desenvolvimento de equipamentos menores e mais leves. Dessa forma, ocorre:

um transbordamento, o enquadramento tomado por corpos abraçados, todos em contato próximo uns com os outros, evocando uma aceitação do contato físico, e não uma ode aos bons costumes ou uma separação entre coisas que homens podem e

mulheres não podem fazer. As mulheres não se escondem, somente quando a imagem que desejam para si não está de acordo com um rosto sem maquiagem, despreparado para as filmagens durante um acampamento ou um chá da tarde entre amigos íntimos. Elas posam, olham detidamente para aquele que filma, trocam beijos entre os amigos e plantam bananeira para a câmara. Esses homens e mulheres compartilhavam a atitude e o comportamento transformadores dos escritores modernistas e seu interesse pelo cinema, pelas novidades técnicas e pela vida cosmopolita. (FOSTER, 2016, p. 236).

Em *Cemitério da Memória*, podemos observar, pelo menos, dois exemplos dessa pose um pouco mais liberta. Ambas as cenas se encontram nos blocos de fragmentos referentes à década de 1940.



Figura 34: Frames de *Cemitério da Memória*.

As duas imagens foram feitas por Nahim Miana. Na primeira, que de acordo com o relatório descritivo da Funalfa é de 1948 e se refere a um passeio da família Miana à represa da Industrial Mineira (caminho do Cristo), vemos duas mulheres e um homem de mãos dadas em frente à cachoeira do Vale do Ipê. Eles riem e se balançam suavemente. A cena, aparentemente, faz parte de um piquinique, hábito comum do juiz-forano nesse período. Já na outra imagem, sem data registrada, notamos a presença de quatro mulheres sentadas. É uma visita à piscina do Sport Clube, em Juiz de Fora. Elas, também, estão em um momento de lazer, de maiô, e se posicionam para a câmara. Apenas uma delas parece querer se esquivar do olhar direto para o cinegrafista.

6.5 — Em meio aos arquivos, muitas histórias

Além dos hábitos comuns do cotidiano de Juiz de Fora em determinadas épocas, como o futebol, a tourada e as festividades religiosas típicas do sábado, ou o piquinique, passeio no clube e corrida de cavalos no jóquei nos dias de domingo, muitas imagens reutilizadas em

Cemitério da Memória também podem ser percebidas como uma tentativa das pessoas que estavam por trás da câmera — sejam elas cinegrafistas profissionais, amadores ou familiares — de mostrar a modernidade juiz-forana.

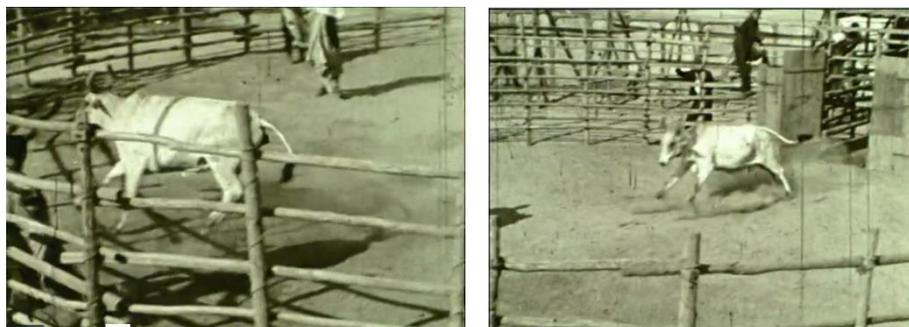


Figura 35: *Frames de Cemitério da Memória, do bloco dos anos de 1930*¹³⁰.

Enquanto de 1930 a 1940 há imagens de uma rotina mais calma, a partir da metade do século começa uma mistura desse cenário provinciano e tipicamente familiar (aniversário, batizado, escola, casamento e outros encontros) com cenas que fazem referência direta a outra engrenagem do tecido social: as máquinas como agentes de transformação. E é com base nessa dinâmica que vemos nos anos de 1950 o trem que chega à estação, os passageiros que saltam dele às pressas, o bonde cheio de pessoas no centro da cidade, o trabalho setorizado nas fábricas, a chaminé da indústria, os veículos compactando terra e alargando as ruas, os andaimes altos, antena.

Para imprimir ainda mais essa ideia de progresso e mudança no estilo de vida da população, Pimentel utiliza alguns procedimentos da montagem, como a aceleração, vai e volta de alguns planos, fusão de cenas. Essa proposta do diretor vai ao encontro do que os pesquisadores Consuelo Lins e Luiz Rezende falam sobre a importância da reorganização e montagem do material de arquivo para dar um novo sentido às imagens e fazer com que elas provoquem o raciocínio:

Reutilizar uma imagem, congelá-la na tela, deixá-la mais lenta, fazê-la voltar, ou acelerar, dissociá-la do som, são procedimentos utilizados pelos diretores para imprimir uma distância entre a imagem e o mundo, entre a imagem e o espectador. Gestos que fazem com que o espectador experimente as imagens como um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias e não como uma ilustração de um real preexistente. (LINS; REZENDE, 2009, p. 113).

¹³⁰ Essas imagens foram feitas por Nahim Miana e, de acordo com o relatório da Funalfa, são de 1949. São registros do “Circo Touromático. Companhia de rodeios”. A arena ficava em um local próximo à Praça da Estação, em Juiz de Fora.

O filósofo italiano Giorgio Agamben aponta a montagem como característica indissolúvel do cinema e fala sobre duas condições que considera como possibilidades para o processo de criação filmica: a repetição e a paragem. Segundo ele, esses dois recursos são importantes no sentido de se constituírem como elementos que deixam evidente o filme como um método de montagem de imagens. Ele explica que o objetivo da repetição não é apenas o retorno de um registro enquanto tal, mas uma maneira de pensar as contingências daquilo que foi. Dessa forma, equipara-se em certa medida à própria memória, uma vez que ela também nunca é idêntica ao já passado, age envolta em novas e constantes potencialidades. Já a paragem é o ato de estacar a imagem não com a proposta da pausa em si, mas de trabalhá-la, levá-la ao questionamento por meio da exposição no filme, sem que precise, por exemplo, da associação com o sonoro para estabelecer seus significados. Isso porque a força visual em si é grande, ela mesma já é potência narrativa (AGAMBEN, 2007).

Em *Cemitério da Memória*, notamos a repetição como um elemento presente no bloco dos anos de 1950. Em especial, na sequência sobre a chegada do trem à estação: ela é reutilizada duas vezes por meio do recurso de vai e volta da imagem.



Figura 36: Frame de *Cemitério da Memória*, no bloco dos anos de 1950¹³¹.

Ainda retratando esse período, o bonde no centro da cidade é apresentado com o mesmo dispositivo do vai e volta, sendo que a cena já tinha sido retomada anteriormente no bloco dos anos de 1930:

¹³¹ Originalmente, essa imagem faz parte do documentário institucional *Material Bélico*, produzido pela Carriço Film, em 1941, sobre a fábrica de estojos e artilharias do exército em Juiz de Fora. Na íntegra do conteúdo (que me foi cedido em cópia pela Funalfa), uma voz em *off* ressalta, entre outras coisas, o maquinário, sua eficiência de produção, os cuidados com os operários, a chegada deles à parada de trem. Vemos também o tamanho, características das instalações e o processo de fabricação dos artigos até a sua expedição. As cartelas inseridas pela Carriço dizem que o filme recebeu menção honrosa no "Concurso de Complementos Nacionais". Segundo o pesquisador Adriano Medeiros, esse é o único documentário institucional que sobrou do acervo da Carriço (MEDEIROS, 2008, p. 125).



Figura 37: Frames de sequências iguais incorporadas por Pimentel nos blocos das décadas de 1930 e 1950, respectivamente¹³².

Ademais, esses procedimentos de parar, voltar, repetir, acelerar a imagem, estão na origem do gesto de dissecar um registro, tendo em Dziga Vertov um dos seus principais precursores. E como já vimos anteriormente, esse cineasta soviético e o seu filme *Um homem com a câmera* (1929) foram referências fundamentais para a realização de *Cemitério da Memória*.

Pimentel, também, utiliza outros métodos para potencializar o entendimento sobre a relação entre modernidade e as alterações na infraestrutura e costumes vivenciadas nesse período: justaposto às imagens, ele coloca o letreiro “já não és a cidade confidencial e borralheira de outrora...”¹³³ e o trecho do samba *Último Abrigo*, dos juiz-foranos Ministrinho e Cesário Brandi Filho, que diz “Dim, dim! Dim, dim! Dim, dim! O bonde chegou ao fim, respeitamos o sinal! Dim, dim! Dim, dim! Dim, dim! O progresso quis assim e fez o ponto final”¹³⁴.

Logo, acreditamos que esse cenário de mudança formulado por Pimentel segue em concordância com os argumentos propostos por Ben Singer no texto *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. No artigo, entre as concepções pontuadas sobre a modernidade, duas se encaixam a esse trecho de *Cemitério da Memória*: a de modernidade como conceito socioeconômico, atrelada à ideia das mudanças tecnológicas e sociais, que envolvem fatores como industrialização, urbanização, crescimento populacional, meios de transporte e capitalismo exacerbado. E a de modernidade como compreensão neurológica, discutida por Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, e segundo a qual se considera também como essas mudanças socioeconômicas afetaram as experiências físicas e psicológicas do homem urbano, imerso em estímulos constantes:

¹³² O registro faz parte do *Cine-jornal Actualidades n° 17*, produzido pela Carriço Film (informação obtida por meio da visualização de cópias do acervo que foi cedido pela Funalfa. A data provável da filmagem é 1935). Pela arquitetura, acreditamos ser a Avenida Getúlio Vargas, no centro de Juiz de Fora.

¹³³ Não conseguimos identificar a quem pertence a citação literária.

¹³⁴ A música foi composta em 1969, como uma homenagem ao fim do bonde São Mateus, o último a operar pelas ruas de Juiz de Fora.

A modernidade implicou um mundo fenomenal — especificamente urbano — que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER, 2001, p. 96).

Mas julgamos útil fazer um adendo quanto à análise de Ben Singer, já que ela se refere à modernidade como reflexo das transformações ocorridas em Nova York entre o fim dos anos de 1800 e o início dos 1900: nessa época, Nova York já era considerada uma metrópole, enquanto que no Brasil, principalmente as cidades mais do interior, eram pequenas, com características e estilos de vida tipicamente agrários. Vejamos o caso de Juiz de Fora: de 1890 a 1920 a população ainda era predominantemente rural. Apenas cerca de 25% dos moradores viviam na cidade (KLÔH JÚNIOR, 2008, p. 62). Contudo, em 1955, a situação já havia se invertido: mais de 81% estavam na área urbana. Além disso, a quantidade de pessoas também cresceu bastante, passando dos 13.000 habitantes na cidade em 1890 para 110.109 em 1955 (MINAS GERAIS, 1957, p. 91).

Podemos dizer que esse trabalho de resgate e memória do cotidiano antigo de Juiz de Fora que Marcos Pimentel empreendeu por meio das imagens de arquivos é, em certo modo, comparável ao da historiadora Arlette Farge ao pesquisar os acervos judiciais de prisioneiros da França do século XVIII (FARGE, 2009). Em ambos os casos, há uma busca e percepção sobre a importância dos elementos extraoficiais para costurar os pedaços de história, muitas vezes desalinhavados da tessitura conhecida, e dar vida a personagens anônimos.

Eu sempre gostei do comum, do pequeno, do ordinário, do não espetacular, por isso que me interessa tanto o cotidiano e eu exploro tanto ele nos filmes que eu faço. Eu acho que essa parte da história é tão importante quanto a história oficial, a história dos grandes astros, dos grandes homens que ficam registrados, que dão nomes para as ruas depois. Se a gente não cuidar dessa memória pequena, a gente vai acabar perdendo acesso aos nossos próprios sentidos mesmo. (PIMENTEL, 2017, p. 170).

É interessante ainda pensarmos que os arquivos que compõem *Cemitério da Memória*, muitas vezes, têm significado particular, mas dentro do contexto de produção do curta passam a ter caráter coletivo e documental para a cidade. O teórico Roger Odin explica que isso acontece porque há duas formas de analisar os filmes: o *espaço coletivo da memória* — durante a exibição das imagens há um compartilhamento de uma história comum e um sentido

de pertencimento àquela comunidade retratada, o que corrobora para a criação de um relacionamento com as memórias do grupo — e o *espaço comunicacional do documento* — que é quando um pesquisador busca dados sobre sociedades que nunca foram documentadas por fontes oficiais ou relatórios profissionais. Nesse caso, o registro é tratado como um meio de informação (ODIN, 2014, p. 22-24).

No entanto, sabemos que a prática documentária tem liberdade de criação e não precisa se ater a um compromisso fiel com a realidade — diferente, por exemplo, da prática historiográfica, que tem interesse em uma espécie de prova de um acontecimento. Sobre essa autonomia em relação aos fatos e ao tempo diegético dentro do documentário, Pimentel analisa *Cemitério da Memória* e argumenta que:

[...] minha preocupação é fazer um filme e não produzir um documento, né? Pode ser que eu tenha um material que é de uma década seguinte e eu uso na década anterior, porque ele combina melhor com a imagem ali e eu acho que vai passar batido. Eu não tenho tanta preocupação. É claro que ele está editado de forma cronológica, mas pode ser que, em algum momento, eu me permita fazer umas pequenas inversões, porque eu estou fazendo um filme, tenho plena consciência de que eu estou fazendo uma coisa para ser consumido pelas pessoas ali, que estou produzindo um documento específico sobre cada época ali. (PIMENTEL, 2017, p. 171-172).

6.6 — Um filme sobre filmes

Podemos considerar *Cemitério da Memória* também como um exercício metalinguístico sobre a relação entre o cinema e a sociedade. Isso porque é um filme que contém vários outros filmes e que se propõe a pensar o imaginário de uma época e lugar por meio da reutilização de imagens captadas ao longo do século XX, ao mesmo tempo em que convida esses registros a falarem de si, da sua existência, e do próprio curta como material de arquivo.

O documentário é quase todo feito com arquivos, com exceção da parte dos anos de 1990: esse trecho é filmado por Pimentel na época da realização do curta, dentro de uma cinemateca, para que as latas e rolos depositados no local transmitissem a ideia de um cemitério de memórias fílmicas:

Na década de 90, que eu chamo o filme de *Cemitério da Memória* por conta disso, porque eu acho que uma cinemateca é um grande cemitério de memória, memória de gente que está naqueles túmulos. É como se cada filme daqueles fosse um túmulo. [...] Dasquelas imagens finais da década de 90, que é onde eu vou filmar dentro da cinemateca e aí eu até escrevo sobre elas um verso de poema que é do Affonso

Romano de Sant’Anna dizendo: “aqui jaz... julgou eterno e que olhando o passado...” e continua. Ali estão depositadas as memórias do século passado. Então, pra mim, era muito especial fazer esse filme sobre esse século, porque todos os séculos daqui pra frente vão ser extremamente registrados e cada vez mais registrados, né? É o que está acontecendo agora: eu estou em frente à minha janela aqui e tem câmeras pra tudo quanto é lado. A vida está sendo filmada neste momento aqui, até por satélite. Mas antes não. (PIMENTEL, 2017, p. 169)¹³⁵.

A utilização da metalinguagem no cinema, do filme referenciar a si mesmo, é chamada por alguns estudiosos de “metacinema”. A pesquisadora portuguesa Fátima Chinita explica que:

o epíteto metacinema é aplicável a todos os filmes que se expressam/expõem de duas formas em simultâneo: como enunciação, reveladora da técnica cinematográfica em geral e do fabrico filmico, e como enunciado, denotador de uma vocação narrativa que se exprime no enredo estruturante de um tema que é o próprio cinema. (CHINITA, 2014, p. 226).

Ainda de acordo com ela, há quatro princípios que definem o metacinema: (1) ele mostra a técnica cinematográfica; (2) apresenta a visão do realizador e faz com que o trabalho seja um tipo de ensaio sobre a cinematografia; (3) assegura que o filme é mesmo sobre cinema; (4) e enfatiza o quanto a narrativa é importante para o desenvolvimento do fazer fílmico.

Sendo assim, as pilhas de rolos de filme em *Cemitério da Memória* podem ser analisadas como uma autorreflexão da linguagem, do filme querer discutir sobre o seu processo de construção enquanto arquivo que poderia estar dentro daquelas latas ou que saiu delas para se transformar nas imagens a que assistimos ao longo do documentário — mesmo os planos feitos exclusivamente para o curta, hoje, podem também ser considerados arquivos.



Figura 38: Frame de *Cemitério da Memória*.

¹³⁵ O verso completo do poema de Affonso Romano de Sant’Anna citado durante a entrevista por Pimentel e escrito no curta é: “Aqui jaz um século que se chamou moderno e olhando presunçoso o passado e o futuro julgou-se eterno; século que de si fez tanto alarde e, no entanto, já vai tarde”. O nome do poema é “Epitáfio para o século XX”.

Podemos fazer um adendo e pontuar também a relação dessas imagens feitas dentro da cinemateca com o poema “Epitáfio para o século XX”, de Affonso Romano de Sant’Anna. Compreendemos que esse texto sobreposto aos registros vai ao encontro do pensamento do crítico alemão Andreas Huyssen sobre a transitoriedade do tempo na sociedade atual, que busca o desenvolvimento acelerado de novas tecnologias e estilos de vida, tornando tudo rapidamente obsoleto, mas simultaneamente armazena cada vez mais arquivos com o desejo de assegurar o não esquecimento do passado e o resguardo da memória para a compreensão do momento presente (HUYSSSEN, 2000, p. 74-76).

6.7 — Entre ditos e não ditos

Apesar de Pimentel tentar, em alguns momentos, instituir um movimento reflexivo para as imagens, muitas das questões apontadas neste capítulo só foram percebidas por meio de uma pesquisa atenciosa, que levou em consideração a análise individual dos arquivos, a história deles e o cruzamento com outros dados e entrevistas, trazendo as circunstâncias da tomada como estratégia de investigação. Todos os elementos utilizados pelo documentarista foram potenciais, é claro, mas, muitas vezes, estavam implícitos, sugerindo, mas não revelando, à espera de um grau maior de escavação, capaz de explorar as várias camadas de um registro. Dessa forma, enquanto pesquisadores, nosso trabalho foi o de tentar retirar o véu que obscurecia algumas dessas imagens reutilizadas e deixá-las mais visíveis — em alguns casos, pensando a própria montagem, os contextos temporais e sociais, e mais respaldados com a visão de Pimentel. Em outros, eliminando o caráter ilustrativo de certas sequências e buscando relações que o próprio diretor não previu (como no caso das relações entre babás e patrões).

Logo, no geral, acreditamos que em *Cemitério da Memória* a linha narrativa se aproxima mais de uma compilação de arquivos para elucidar uma temática histórica e estabelecer uma relação de cunho memorialístico, de resgate dos registros do passado como forma de contar sobre a cidade e seus habitantes. É uma categoria diferente, por exemplo, dos filmes-ensaio *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (Harun Farocki, 1989) — explorado um pouco melhor no capítulo 02 desta pesquisa —, *História(s) do Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988) e *Sem Sol* (Chris Marker, 1982), em que os diretores interrogam, refletem e intervêm mais ativamente na vida dessas imagens preexistentes, nas questões provenientes

delas e nas conexões com o que acontece na sociedade, criando novos e mais profundos raciocínios por meio da montagem.

Não obstante, entendemos o trabalho de Pimentel como essencial na retomada e visibilidade desses arquivos juiz-foranos do passado, uma vez que retira as imagens do anonimato das salas fechadas dos acervos públicos e privados locais e possibilita novos encontros com o outro, fosse no cinema, em festivais espalhados pelo Brasil ou em DVD¹³⁶ e internet¹³⁷. Além disso, permite a articulação da micro e macro-história, compondo um encadeamento de registros e sons que reverbera em memórias individuais e coletivas que fazem parte da vivência pessoal e em sociedade.

¹³⁶ *Cemitério da Memória* e outras 10 produções de Marcos Pimentel (mais nove curtas e o primeiro longa da carreira, “Sopro”) foram lançados no DVD duplo “Sopro”, em 2015. Os onze documentários foram realizados entre 2003 e 2013, todos em 35 mm.

¹³⁷ O curta pode ser visto pelo link: <https://vimeo.com/67659753>. Acesso em: 03 jan. 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início de uma dissertação é como um enorme pedaço de pano que se quer transformar em um traje: tem uma imensidão de possibilidades em seus fios, no entanto, para fazer desse todo algo cabível em um corpo, é preciso direcionar para um sentido próprio. O processo exige tirar medidas, estudar e criar moldes, cortar meticulosamente e ao mesmo tempo sem dó — ainda que dê certo anseio de separar o fluxo que compõe a trama. Segue, então, com o alinhavo: têm horas que ele corre veloz, ao ritmo do zigue-zague da máquina; outras, rende-se à agulha manual que cose, devagarzinho, ponto a ponto. A prova é a qualificação dos primeiros resultados: agrada, desestabiliza, recompõe, expande, delimita, ressignifica, guia. Há inspiração e transpiração. E aí, volta-se, mais uma vez, aos entrelaces possíveis: abre de um lado, ajusta de outro, dá pespontos, potencializa ideias. Criatividade e prazos se misturam. Prega-se os botões, arremata as últimas linhas soltas, faz a bainha. O tecido amplo vira uma veste. Está pronto para os novos e outros usos. Mas sempre liberto a se transmutar em outra coisa.

A analogia com a costura não é por acaso. Nasci e cresci rodeada por tecidos, filha de costureira. Como acredito que tudo que fazemos está intrinsecamente ligado ao que somos, esses cruzares me pareceram necessários. Simplificando, o que quis dizer com tudo isso é que a escrita não foi fácil. Exigiu renúncias, foco, determinação e algumas “eurecas!”.

A pesquisa foi animada pela tentativa de entender como a reutilização de imagens preexistentes em novas produções audiovisuais pode ajudar na criação de memórias sobre uma cidade e seus habitantes. Juiz de Fora e Marcos Pimentel, com seu documentário *Cemitério da Memória*, foram pano de fundo para o delineamento de todas estas páginas. Tanto é que, apesar de o capítulo de análise ter sido colocado como o último desta dissertação, ele foi o primeiro a ser desenvolvido e deu base para os direcionamentos das outras seções.

Mesmo com essa ideia de um objeto local, o desafio foi não perder de vista o cenário geral dos estudos sobre os arquivos, que é amplo e consideramos como uma área de conhecimento muito importante para toda a sociedade — especialmente nos tempos atuais, em que a memória e a história devem ser revisitados a todo o momento a fim de garantir o não esquecimento de certos episódios do passado.

Ao fazer uma pesquisa como esta, que se apoia, em certa medida, em um ambiente localista e algumas vezes sem muita referência bibliográfica, foi preciso contar com o auxílio de entrevistas: Marcos Pimentel, Miguel Miana Netto, Nilo Araújo Campos e Haydée Miana

Guedes, gentilmente, cederam seu tempo e memórias para que eu pudesse entender melhor o conteúdo e contexto das imagens reutilizadas em *Cemitério da Memória*. A partir deles, fiz descobertas importantes, que levaram a variadas trilhas sobre a Juiz de Fora antiga e atual. Apesar da dificuldade de contatar alguns no início, seus relatos foram fundamentais para se chegar a algumas conexões de pensamento. Marcos Pimentel, além da entrevista por telefone, encontrou-me uma vez para assistir ao documentário e trocou diversos e-mails, sanando minhas dúvidas sobre sua trajetória e produções.

A dissertação, também, trouxe uma abordagem que leva em consideração a montagem como elemento que dinamiza, desloca e proporciona outros possíveis sentidos ao arquivo, mas a intenção não foi ser reducionista ou apontar para uma forma “correta” de trabalhá-la. Apesar de defendermos o poder do cruzamento de fontes, dados e acervos para fazer emergir o que está latente nas diversas camadas de uma imagem, também enxergamos a produção audiovisual como um processo criativo que vai ao encontro da proposta do realizador, podendo ser a de compilar, historicizar, ficcionalizar, estetizar, experimentar, intervir, entre outras possibilidades que a prática permite e sem nunca aprisionar a potência dos registros preconcebidos.

Ao longo das páginas, abrimos, também, entre outras questões, uma discussão sobre os poderes existentes nos vários estratos de um registro, o que permanece neles mesmo nas ausências, nos mais simples vestígios. Assim, pudemos compreender como a migração de uma imagem de um contexto para o outro pode revelar ideias sobre uma época e lugar e trazer à tona papéis políticos e sociais da classe dominante e dominada.

A preservação do audiovisual, principalmente dos suportes mais antigos, tornou-se uma preocupação durante a pesquisa. Em função disso, tive uma dimensão um pouco mais nítida sobre o quão incipiente é essa política em Juiz de Fora. A Divisão de Memória da Funalfa reserva aos seus acervos uma sala sem as condições técnicas de temperatura e umidade e o trabalho de conservação consiste, basicamente, no rebobinar anual dos rolos e fitas que estão sob sua salvaguarda. Somada a não conservação ideal, há, ainda, a degradação natural provocada pelo tempo. A situação traz o receio de se perder imagens sobre o passado da cidade, registros que ajudam a contar muito do que o município foi e do que pode vir a ser.

A temática não se esgota por aqui. Nem no documentário de Pimentel, que nos seus cerca de 10 minutos traz muitas imagens com força de exploração — entre elas, as de Nahim Miana, que têm um vasto repertório digno de investigações posteriores —, e muito menos em relação aos estudos relacionados à retomada, preservação e acesso aos arquivos, tanto de registros particulares como dos públicos, de personagens conhecidos ou não. Mas acredito

que o trabalho cumpriu o objetivo de pensar a reutilização dos arquivos, resgatar memórias, dar visibilidade a micro e macro-histórias e contribuir para uma discussão sobre a defesa das imagens preexistentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord por Giorgio Agamben. **Blog Intermídias**: espaço para circular ideias, criações, insights, novidades e debates sobre mídia, arte e cultura. Serra/ES, 11 jul. 2007. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 15 jan. 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – ANCINE. **Informe de mercado**: Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 1 out. 2018.

BARBOSA, Laís Maria Lima. **Desenvolvimento das forças produtivas, crescimento da população supérflua e favelização nesses tempos de crise estrutural do capital**: um estudo sobre a Vila Olavo Costa. 2016. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Faculdade de Serviço Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/4515/1/laismarialimabarbosa.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2018.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: LDA, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. p. 69-79.

_____. O espectador como montador. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 ago. 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BLANK, Thais Continentino. **Da tomada à retomada**: origem e migração do cinema doméstico brasileiro. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=16. Acesso em: 21 nov. 2017.

_____. Um cinegrafista amador na Cinemateca. **Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 6-13, 2017. Disponível em: http://www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Revista_ArquivoemCartaz2017_webnovaversao.pdf. Acesso em: 5 jun. 2018.

BLANK, Thais Continentino; MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 27., 2018, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2018. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=16. Acesso em: 21 nov. 2017.

_____. Noite e Neblina: um livro sobre um filme na história. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação**, Brasília, v. 16, n. 1, jan./jun. 2013.

BLÜMLINGER, Christa. **Le cinéma de seconde main**: esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013.

BOSI, Maíra Magalhães. A cidade de Fortaleza nos filmes de família em Super 8: representação imagética e construção da memória. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL DA CIDADE – SANDRA JATAHY PESAVENTO, 1., 2015, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: UFRGS, 2015. p. 560-572. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/38SEMairaBosi.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2016.

_____. **Filmes de família e construção de lugares de memória**: Estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Audiovisual. **Rolos de nitrato perdidos no incêndio**. Brasília: Secretaria do Audiovisual, 2016. Disponível em: http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/457807/RESPOSTA_PEDIDO_relatorio_nitrato_versao%20final.pdf. Acesso em: 29 mar. 2019.

BRENEZ, Nicole. Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinema expérimental. **Cinémas**, França, v. 13, n. 1-2, p. 49-67, 2002. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v13-n1-2-cine616/007956ar.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2018.

CALLOU, Hermano Arraes. **Uma arte das relações**: a montagem de Harun Farocki. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CALVINO, Italo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Biblioteca Folha, 1972.

CAMPOS, Nilo Araújo. **Depoimento de Nilo Araújo Campos**. Entrevista cedida a Vanessa Maria Rodrigues. Juiz de Fora, 12 dez. 2018.

CARREIRO, Rodrigo; LESSA FILHO, Ricardo. Apontamentos sobre o uso de arquivos históricos: acerca de Noite e neblina. **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 76-97, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://opiniaopublica.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/82/225>. Acesso em: 3 dez. 2018.

CHINITA, Fátima. O repeat viewing no contexto do metacinema. **Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Portugal, v. 1, n. 2, p. 226-240, 2014. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/34/55>. Acesso em: 3 abr. 2018.

CINEMATECA BRASILEIRA. **História**. São Paulo: Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/page.php?id=1>. Acesso em: 7 fev. 2019.

_____. **Relatório anual 2016**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2017. Disponível em: http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2018/12/relatorio_anual_cb_2016.pdf. Acesso em: 29 mar. 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, Brasil, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estado/article/view/21515/15369>. Acesso em: 2 maio 2018.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. In: _____. **Ver e poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 179-185.

COOK, Terry. Arquivos Pessoais e Arquivos Institucionais: para um Entendimento Arquivístico Comum da Formação da Memória em um Mundo Pós-moderno. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.

COSTA, Maria de Oliveira Barra; SANTOS, Ana Clara Campos; MUSSE, Christina Ferraz. Super 8: a memória dos festivais no Brasil e em Juiz de Fora. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10., 2015, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2015. 15 p.

CRUZ, Adelina Novaes e; GRINER, Arbel; MACHADO, Patrícia; BLANK, Thais. Introdução. In: **Arquivos em movimento**: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, p. 87-99, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/462/384> Acesso em: 7 jun. 2018.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1999. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em: 12 dez. 2018.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Imágenes pese a todo**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Portugal: KKYM, 2012.

_____. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Brasil: Contraponto Editora, 2013. Prefácio, p. 17-28. Disponível em: <http://www.contrapontoeditora.com.br/arquivos/detalhes/Apresentacao%20site%20Michaud.pdf>. Acesso em: 23 set. 2017.

DIOGO, Lígia Azevedo. **Vídeos de família**: entre os baús do passado e as telas do presente. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: http://www.ppgcom.uff.br/uploads/tese_85_f9117a580e4077d5cb085abb35e305ab.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

EMERY, Osvaldo. **Bitolas e formatos de filmes**. Disponível em: <http://ctav.gov.br/tecnica/bitolas-e-formatos-de-filmes/>. Acesso em: 19 fev. 2019.

FAGIOLI, Júlia Gonçalves Declie. O arquivo e o sonho: a montagem como processo de mediação em *Sem Sol*, de Chris Marker. **Galaxia**, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 160-171, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/13.pdf>. Acesso em: 27 set. 2017.

FARGE, Arlette. **Sabor do Arquivo**. Brasil: Edusp, 2009.

FERREIRA, Miguel. **Introdução à preservação digital**: conceitos, estratégias e actuais consensos. Guimarães: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006.

FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro**: História, discursos e práticas (1926-1959). 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10032017-164617/pt-br.php>. Acesso em: 3 set. 2017.

_____. **Filmes domésticos**: uma abordagem a partir do acervo da cinemateca brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5586/2750.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 3 set. 2017.

FREITAS, Guilherme. A arte de Warburg. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 maio 2013. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-arte-de-warburg-497082.html>. Acesso em: 23 set. 2017.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HEFFNER, Hernani. Cinema e Memória. In: **Oficina Cinema e Memória**, Belo Horizonte, 10, 11 e 12 ago. 2018.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2014.

_____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KLÔH JÚNIOR, Carlos Eduardo. **A estrutura comercial de Juiz de Fora (1888-1930)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2009/12/Carlos-Kl%C3%B4h-Junior1.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2018.

KODAK. **The History of Super 8**. New York: Kodak. Disponível em: <https://www.kodak.com/US/en/consumer/products/super8/super-8-history/default.htm>. Acesso em: 22 fev. 2019.

LACERDA, Antônio Henrique Duarte; GUERRA, Cristina Maria Couto; GUIMARÃES, Elione Silva. Reflexões sobre tortura, memória e esquecimento. *In: Memórias da Repressão: relatório da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: MAMM, 2016.

LEANDRO, Anita. Montagem e História. Uma arqueologia das imagens da repressão. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS*, 24., 2015, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: Universidade de Brasília/Universidade Católica de Brasília, 2015. 17 p. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. São Paulo: Ática, 1993.

LESSA FILHO, Ricardo. **Entre imagens e sobrevivências: notas sobre Noite e Neblina e Shoa**. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/25495/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Ricardo%20Fernando%20Lessa%20Filho.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2019.

LEYDA, Jay. **Films Beget Films**. New York: Hill and Wang, 1964.

LINDEPERG, Sylvie. Imágenes de archivo: La articulación de las miradas. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. **Images documentaires**, Paris, n. 63, 2008. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3981/6025>. Acesso em: 6 nov. 2017.

_____. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 9-34, jan./jun. 2013.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 52-74, jan./jun. 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>. Acesso em: 18 jun. 2016.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. A voz, o ensaio, o outro: arte, mídia e imagens de arquivo. *In: FURTADO, Beatriz (org.). Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games*. v. 1. São Paulo: Hedra, 2009. p. 107-119.

MACHADO, Arlindo. Um cinema cotidiano? **Rebeca**, São Paulo, edição especial XX Encontro Socine, 2017.

MACHADO, Patrícia; BLANK, Thaís. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 68-93, jul./dez. 2015.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. **Imagens que restam**: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Editora Atlas, 2003.

MARQUES, Raphaela Benetello. **O cinema de Marcos Pimentel**: da trajetória pessoal ao documentário Sopro. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: http://www.ufjf.br/ppgacl/files/2017/05/DISSERTACAO_PRONTAraphaelabenetello-1.pdf. Acesso em: 11 mar. 2018.

MATTOS, Carlos Alberto. **O olho que ouve**. Encarte DVD duplo Marcos Pimentel, 2013. São Luís: Lume Filmes, 2015.

_____. O recuo do verbal e a criação de paisagens sonoras no documentário recente. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 58, p. 37-41, jan./mar. 2013.

MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo Brasileiro**: uma visão através das lentes da Carriço Film. Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

MELO, Luís Alberto Rocha. José Sette: cinema, poesia, invenção. *In*: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio (org.). **Cinema em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2017. p. 133-156.

MENEZES, Adriana Maria Cursino de. **Poesia em forma de imagem**. Arquivo nas práticas experimentais do cinema. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MIANA GUEDES, Haydée. **Depoimento de Haydée Miana Guedes**. Entrevista cedida a Vanessa Maria Rodrigues. Juiz de Fora, 21 dez. 2018.

MIANA NETTO, Miguel. **Depoimento de Miguel Miana Netto**. Entrevista cedida a Vanessa Maria Rodrigues. Juiz de Fora/Jundiaí, 28 nov. 2018.

MINAS GERAIS (Estado). Departamento Estadual de Estatística (Órgão Regional do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). **Anuário estatístico de Minas Gerais**. Ano VII – 1955. Belo Horizonte: oficinas gráficas do Departamento Estadual de Estatística, 1957. Disponível em: <http://memoria.org.br/pub/meb000000468/anuario1952mg2/anuario1952mg2.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2018.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Apresentação. **Acervo**: Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 1-8, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/media/Imagem%20em%20Movimento%20-%205.pdf>. Acesso em: 2 out. 2016.

MORETTIN, Eduardo. Cinema de arquivo, história e exposições universais: Land of liberty (1939), de Cecil B. DeMille. *In*: NOVAES E CRUZ, Adelina; GRINER, Arbel; MACHADO, Patrícia; BLANK, Thais (coord.). **Arquivos em Movimento**: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017.

MUSSE, Christina Ferraz; SALLES, Helena da Motta. Trajetória da Comissão. *In*: **Memórias da Repressão**: relatório da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora. Juiz de Fora: MAMM, 2016.

MUZI, Daniela. Docmania: Os usos da tecnologia digital na produção de documentários no Brasil (1999-2009). **Revista Contemporânea**, Bahia, v. 8, n. 2, p. 95-107, 2010. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_15/contemporanea_n15_08_Muzi.pdf. Acesso em: 28 mar. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 27-45.

_____. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. Archivos de la Filmoteca. **Revista de estudios históricos sobre la imagen**, [S.l.], n. 57-58, p. 197-217, 2007.

_____. The home movie and space of communication. *In*: RASCAROLI, Laura; MONAHAN, Barry; YOUNG, Gwenda (ed.) **Amateur Filmmaking**: The Home Movie, the Archive, the Web. New York: Bloomsbury, 2014. p. 15-26.

PAULA, Christiane Jalles. Universidade Federal de Juiz de Fora. *In*: **Memórias da Repressão**: relatório da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora. Juiz de Fora: MAMM, 2016.

PAULA, Christiane Jalles; ROCHA, Marta Mendes da; GONÇALVES, Tuane Oliveira. Vítimas da ditadura. *In*: **Memórias da Repressão**: relatório da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora. Juiz de Fora: MAMM, 2016.

PIMENTEL, Marcos. **Depoimento de Marcos Pimentel**. Entrevista cedida a Vanessa Maria Rodrigues. Juiz de Fora/Belo Horizonte, 30 nov. 2017.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 5 fev. 2018.

PRESERVATION SELF-ASSESSMENT PROGRAM. **Film**. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, [2013?]. Disponível em: <https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide/film>. Acesso em: 18 mar. 2019.

_____. **Videotape**. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, [2013?]. Disponível em: <https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide/videotape>. Acesso em: 8 mar. 2019.

PUCCINI, Sérgio; RANGEL, Cláudia. O cinema contemporâneo de Juiz de Fora: tendências e perspectivas. *In*: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio (org.). **Cinema em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2017. p. 157-183.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário**: ensaio sobre criação e ontologia do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. **Intratextos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2013. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/7102/9367>. Acesso em: 5 fev. 2018.

SALLES, Fillipe. **Bitolas e Formatos no Cinema**. Mnemocine, 2 maio 2009. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/146-bitolasformatos>. Acesso em: 18 fev. 2019.

_____. **Tudo sobre Super 8**. Mnemocine. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8.htm>. Acesso em: 22 fev. 2019.

SANGLARD, Fernanda Nalon; LEAL, Paulo Roberto Figueira; NEVES, Teresa Cristina da Costa; CID, Wilson. Os impactos da ditadura sobre as instituições. *In*: **Memórias da Repressão**: relatório da Comissão Municipal da Verdade de Juiz de Fora. Juiz de Fora: MAMM, 2016.

SATT, Maria Henriqueta Creidy. **A construção do imaginário urbano no documentário brasileiro contemporâneo**. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-211227/pt-br.php>. Acesso em: 8 fev. 2018.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In*: CHERNEY, Leo; SCHWARTZ, Roberto (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 95-123.

SONY. **Historia Corporativa**. Disponível em: https://www.sony.com.mx/corporate/MX/acerca/infocorporativa/historia_corporativa.html. Acesso em: 26 fev. 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2011.

WEES, Willian. **Recycled Images**: the art and politics of found footage films. New York: Anthology Film Archives, 1993.

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado**: la apropiación en el cine documental y experimental. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- A ARQUITETURA DO CORPO.** Marcos Pimentel, Brasil. 21 min., 2008.
- A CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO.** Irmãos Lumière, França, 01 min., 1895.
- A JANELA DO CAOS.** José Sette, Brasil, 28 min., 2000.
- A MELODIA DA SAUDADE.** Marcos Pimentel, Brasil. Ainda não lançado.
- A PAIXÃO DE JL.** Carlos Nader. Brasil, 82 min., 2015.
- A PARTE DO MUNDO QUE ME PERTENCE.** Marcos Pimentel, Brasil, 84 min., 2017.
- A POEIRA E O VENTO.** Marcos Pimentel, Brasil, 18 min., 2011.
- A PROPÓSITO DE NICE.** Jean Vigo, França, 25 min., 1930.
- A QUEDA DA DINASTIA ROMANOV.** Esther Choub, União Soviética, 90 min., 1927.
- A SAÍDA DA FÁBRICA.** Irmãos Lumière, França, 01 min., 1895.
- AS BATALHAS DA FÉ.** Marcos Pimentel, Brasil, 52 min., 2017.
- AS PRINCESAS DE MINAS.** Marcos Pimentel, Brasil, 52 min., 2001.
- BABÁS.** Consuelo Lins, Brasil, 20 min., 2010.
- BALDIO.** Marcos Pimentel, Brasil, 06 min., 2010.
- BERLIM, SINFONIA DE UMA METRÓPOLE.** Walter Ruttmann, Alemanha, 65 min., 1927.
- BIOGRAFIA DO TEMPO.** Marcos Pimentel, Brasil / Cuba, 08 min., 2004.
- CABRA MARCADO PARA MORRER.** Eduardo Coutinho, Brasil. 119 min., 1984.
- CARMEN SANTOS.** Jurandyr Noronha, Brasil, 11 min., 1969.
- CEMITÉRIO DA MEMÓRIA.** Marcos Pimentel, Brasil, 10 min., 2003.
- CILDO MEIRELES.** Wilson Coutinho, Brasil. 11 min., 1979.
- DIA DE REIS.** Marcos Pimentel, Brasil, 52 min., 2018.
- DIÁRIO DE SINTRA.** Paula Gaitán, Brasil, 90 min., 2007.
- DIÁRIOS SOBRE O CORPO.** Marcos Pimentel, Brasil, 5 x 26 min., 2017.

- DRIFTERS.** John Grierson, Suécia, 49 min., 1929.
- ELENA.** Petra Costa, Brasil, 82 min., 2012.
- FAMÍLIA MUNIZ.** Marcos Pimentel, Brasil, 17 min., 2016.
- FÉ.** Marcos Pimentel, Brasil, 4 x 26 min., 2013.
- GETÚLIO, GLÓRIA E DRAMA DE UM POVO.** Alfredo Palácios, Brasil, 85 min., 1956.
- HISTÓRIAS CRUZADAS.** Alice de Andrade, Brasil. 53 min., 2008.
- HISTÓRIA(S) DO CINEMA.** Jean-Luc Godard, França, 266 min., 1988.
- HORIZONTES MÍNIMOS.** Marcos Pimentel, Brasil. 52 min., 2012.
- ILHA.** Marcos Pimentel, Cuba, 09 min., 2004.
- IMAGENS DO ESTADO NOVO 1937-45.** Eduardo Scorel, Brasil, 227 min., 2016.
- IMAGENS DO MUNDO E INSCRIÇÃO DA GUERRA.** Harun Farocki, Alemanha, 73 min., 1989.
- JANGO.** Silvio Tendler, Brasil, 117 min., 1984.
- JONATHAN.** Mariana Musse, Brasil, 18 min., 2015.
- JORNADA HEROICA.** Alexandre Wulfes, Brasil, 80 min., 1948.
- JOSUÉ DE CASTRO, CIDADÃO DO MUNDO.** Silvio Tendler, Brasil, 50 min., 1994.
- LABIRINTO DE PEDRA.** José Sette, Brasil, 80 min., 2003.
- LAND OF LIBERTY.** Cecil B. DeMille, Estados Unidos, 138 min., 1939.
- LIBERTÁRIOS.** Lauro Scorel, Brasil. 27 min., 1976.
- LIGHT IS CALLING.** Bill Morrison, Estados Unidos, 8 min., 2004.
- MINISTRINHO VOOU.** Marcos Pimentel, Brasil, 84 min., 2015.
- MOANA.** Robert Flaherty, Estados Unidos, 77 min., 1926.
- MULHERES DE CINEMA.** Ana Maria Magalhães, Brasil. 38 min., 1976.
- MUTIRÃO CARCERÁRIO.** Marcos Pimentel, Brasil, 4 x 26 min., 2010.
- NADA COM NINGUÉM.** Marcos Pimentel, Cuba, 14 min., 2003.

- NÃO ME FALE SOBRE RECOMEÇOS.** Arthur Tuoto, Brasil. 70 min., 2016.
- NO INTENSO AGORA.** João Moreira Salles, Brasil, 127 min., 2017.
- NOITE E NEBLINA.** Alain Resnais, França, 32 min., 1955.
- NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS.** Marcelo Masagão, Brasil. 73 min., 1999.
- O ALMOÇO DO BEBÊ.** Irmãos Lumière, França, 01 min., 1895.
- O BEM AVENTURADO.** Neville D'Almeida, Brasil, 12 min. 1966.
- O CHÃO E O CÉU.** Marcos Pimentel, Cuba, 26 min., 2004.
- O MAIOR ESPETÁCULO DA TERRA.** Marcos Pimentel, Brasil, 15 min., 2005.
- O REI DO SAMBA.** José Sette, Brasil, 80 min., 1999.
- OS ANOS JK: UMA TRAJETÓRIA POLÍTICA.** Silvio Tendler, Brasil, 110 min., 1980.
- OS DIAS COM ELE.** Maria Clara Escobar, Brasil. 107 min., 2013.
- PACIFIC.** Marcelo Pedroso, Brasil. 72 min., 2009.
- PAN-CINEMA PERMANENTE.** Carlos Nader, Brasil, 83 min., 2008.
- PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO.** Jurandyr Noronha, Brasil, 140 min., 1968.
- PEQUENAS LONAS.** Marcos Pimentel, Brasil, 52 min., 2012.
- PERSON.** Marina Person, Brasil. 55 min., 2007.
- PÓLIS.** Marcos Pimentel, Brasil, 22 min., 2009.
- PRA SONHAR.** Marcelo Jeneci, Brasil, 4 min., 2012.
- RECONSTITUIÇÃO.** Marcos Pimentel, Brasil, 13 min., 1998.
- RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO.** Anita Leandro, Brasil. 71 min., 2014.
- RUMINANTES.** Marcos Pimentel, Alemanha, 20 min., 2005.
- SANÃ.** Marcos Pimentel, Brasil. 18 min., 2013.
- SANTOS DUMONT: PRÉ-CINEASTA?.** Carlos Adriano, Brasil. 63 min., 2010.
- SÃO PAULO, SINFONIA DE UMA METRÓPOLE.** Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, Brasil, 90 min., 1929.

- SEAMS.** Karim Aïnouz, Brasil. 30 min., 1993.
- SÉCULO.** Marcos Pimentel, Brasil. 11 min., 2011.
- SEM SOL.** Chris Marker, França, 110 min., 1982.
- SER UM SER HUMANO.** Marcos Pimentel, 6 x 55 min., 2011.
- SOBREVIVENTES.** Marcos Pimentel, Brasil, 14 min., 2002.
- SOPRO.** Marcos Pimentel, Brasil, 73 min., 2013.
- SUPERMEMÓRIAS.** Danilo Carvalho, Brasil, 20 min., 2010.
- TABA.** Marcos Pimentel, Brasil, 16 min., 2010.
- TARNATION.** Jonathan Caouette, Estados Unidos, 88 min., 2003.
- TERRA BRASILIS, TERRA DE GOLS.** Marcos Pimentel, Brasil, 52 min., 2007.
- THE FAMILY ALBUM.** Alan Berliner, Estados Unidos, 60 min., 1988.
- THE FUTURE IS BEHIND YOU.** Abigail Child, Estados Unidos, 20 min., 2004.
- THIS SIDE OF PARADISE.** Jonas Mekas, Estados Unidos, 35 min., 1999.
- TRAVESSIA.** Safira Moreira, Brasil, 05 min., 2017.
- TRÊS CANÇÕES PARA LÊNIN.** Dziga Vertov, União Soviética, 67 min., 1934.
- ÚLTIMA ETAPA.** Wanda Jakubowska, Polônia, 110 min., 1948.
- UMA CIDADE.** Mônica Simões, Brasil, 52 min., 2000.
- UM CASAMENTO.** Mônica Simões, Brasil, 80 min., 2016.
- UM DIA NA VIDA.** Eduardo Coutinho, Brasil. 94 min., 2010.
- UM FILME 100% BRASILEIRO.** José Sette, Brasil, 85 min., 1986.
- UM HOMEM COM A CÂMERA.** Dziga Vertov, União Soviética, 68 min., 1929.
- URBE.** Marcos Pimentel, Brasil, 15 min., 2009.
- VERTIGEM.** José Sette, Brasil, 08 min., 2002.
- 70 ANOS DE BRASIL (DA BELLE ÉPOQUE AOS NOSSOS DIAS).** Jurandyr Noronha, Brasil. 70 min., 1974.

APÊNDICE A

Entrevista Marcos Pimentel — diretor de *Cemitério da Memória*

A conversa aconteceu no dia 30 de outubro de 2017, por telefone. Na ocasião, eu estava em Juiz de Fora e Marcos Pimentel em Belo Horizonte. Foram cerca de 50 minutos de bate-papo, no qual Marcos, de forma bastante bem-humorada e receptível, contou-me sobre o processo de realização de *Cemitério da Memória*, bem como algumas curiosidades sobre a exibição, procura por arquivos e outros fatores inerentemente relacionados à sua vivência pessoal, profissional e ao conteúdo do documentário. A relação com a memória, Juiz de Fora e preservação também foram assuntos que perpassaram o diálogo, que segue, abaixo, na íntegra.

As letras “VR” e “MP” se referem, respectivamente, a Vanessa Rodrigues e Marcos Pimentel.

VR - Marcos, como surgiu a ideia de *Cemitério da Memória*?

MP - Eu comecei a procurar, eu queria fazer alguma coisa sobre Juiz de Fora. Eu tinha feito primeiro, antes disso, um documentário que se chama *As Princesas de Minas*, que é a história de Juiz de Fora contada através das mulheres. Até foi o [Mauro] Pianta quem fotografou. E aí eu comecei nesse material, enquanto estava fazendo *As Princesas de Minas*, que foi feito uns dois anos mais ou menos antes do *Cemitério da Memória*. Eu comecei a procurar muito material de arquivo de Juiz de Fora que pudesse mostrar um pouco da história da cidade, porque naquele filme eu estava trabalhando em duas linhas: a história de mulheres, né? E, enquanto a gente acompanhava a história de alguns personagens femininos, a gente ia vendo a história de Juiz de Fora também, que sempre foi uma história pautada muito por ações masculinas, como a maior parte da história oficial. Então, eu estava procurando esse viés feminino da história da cidade. Aí eu achei alguns materiais que me encantaram, mas que não serviam para o filme que eu estava fazendo naquele momento. Então eu falei: “cara, eu vou fazer um filme só com isso!”. Eu comecei a achar materiais, porque pra mim o grande barato era, assim, quem tinha a câmera — hoje em dia, todo mundo tem, todo mundo tem no celular, é uma outra jogada, são outros tempos, outro modo de produzir e outra relação com a própria imagem —, mas naquela época quem tinha a câmera 35 ou 16 mm eram famílias ricas. Essas câmeras eram caras, então quem tinha era gente que ou usava para outro trabalho, tipo pra fazer cinejornal igual ao Carriço e tal, né? Ou era gente que tinha muito dinheiro e podia usar

esse material pra filmar as férias de família, os aniversários. Então era um pouco também o registro de elite, mas que mostrava como essas pessoas se filmavam. E nisso me interessava esse olhar, eu comecei a ver como que esse material falava não somente daquela família, mas daquela época. Ao acompanhar uma imagem, você vê que o cara “tá” filmando os filhinhos passeando pelo Morro do Cristo ou um piquenique num final de semana, mas aí você tem revelado o hábito, o que se fazia num final de semana naquele momento, o figurino, a roupa, o vestuário que a pessoa colocava, o cabelo, como as pessoas posavam para a câmera, que era uma coisa muito mais dura, né? Hoje em dia, a gente está na era do *selfie* e tal, que é uma outra hora. Mas aqueles registros são todos muito duros, das pessoas ficarem esperando muito tempo como se estivessem sendo fotografadas, mas a imagem é em movimento e te causa até um estranhamento. E aí eu comecei a ver como que era possível, através dessas imagens, a gente descobrir como pano de fundo um monte de costumes daquela época e a gente aprender também sobre uma época, não só sobre a sociedade que produziu aquelas imagens ali, mas a sociedade em que as pessoas que produziram as imagens estavam inseridas. E aí eu comecei a achar que: “olha isso é interessante, eu vou começar a construir”. Aí começa o trabalho de detetive, né? Porque você tem que ir fuçando coisas em todos os acervos, porque isso tudo está em lugar nenhum, não tem um museu específico onde você pega e fala assim: “olha, está tudo aqui. Aqui estão depositadas as imagens de família”. Você tem que ir atrás das famílias.

VR - Você foi atrás das famílias?

MP - Eu fui atrás de um monte de famílias. Quem tinha a câmera sabia quem tinha também na mesma época. De repente tinha essa jogada de quem filmava sabia. Não era todo mundo que tinha uma filmadora, então quem tinha sabia e indicava. Aí eu me via com dois problemas: primeiro, o péssimo estado de conservação desse material.

VR - Estava muito ruim?

MP - Muito ruim. Eu tive que levar tudo para o Rio de Janeiro, para a Labo Cine, pra recuperar. Algumas coisas foram até para São Paulo, para o Mega Color, pra poder recuperar. Inclusive os do Carriço estavam ruins. Os do Carriço, que estavam na Prefeitura, na Divisão de Memória da Prefeitura, também estavam num estado de conservação ruim, porque não tem câmera climatizada pra poder guardar isso e, como é filme, isso morre a partir do momento em que se esvai, é uma coisa viva o filme, né? Vai soltando, é nitrato que vira nitrito depois e

é até por isso que há o medo de incendiar e tal, que é uma coisa que pode acontecer: mela, enferruja, corrói... Então as imagens estavam sempre terrivelmente guardadas, todas em baús, em porões e dentro de um monte de caixas velhas. E então tinha que restaurar e era uma encrenca, porque você não sabe o que tem dentro do material antes de restaurar. Então você acaba gastando uma grana e pode ser que não salve nada.

VR - Com os filmes de família também era a mesma coisa, não se sabia muito o que tinha nessas imagens? Também estavam nesse estado?

MP - Não, porque elas não estão catalogadas. Então, às vezes, num rolinho podia estar escrito “aniversário de fulano”, mas você não sabe mais do que isso. Elas não estavam num estado de conservação que você conseguia. Eu acabei comprando um projetor 16 mm e um de Super 8 pra poder assistir esses materiais projetados. Projetava na parede de casa pra conseguir ver alguma coisa, mas uma parte das coisas não dava pra ver nada, tinha que antes restaurar. Então acabou sendo um projeto caro de restauração, mas aí aquela jogada que tinha até aquele tesão: “o quê que vem”.

Ficava aquela coisa que eu mandava pra restauração e não sabia o que ia vir, então até criava uma expectativa que era boa, porque às vezes vinha uma pérola, às vezes não servia de nada, sabe? Você botava um monte de rolo lá pra revelar e algumas coisas serviam, a maior parte das coisas não servia. Mas quando você achava alguma coisa que pudesse ser conectada com a história era muito gratificante.

E a outra coisa é a seguinte: é você convencer as pessoas de que a história delas podia interessar a muito mais gente do que à própria família dela, porque a maior parte das pessoas achava que aquilo ali só tinha interesse familiar. E eu começava a tentar convencê-las para que me emprestassem os rolos porque aquilo podia interessar não somente ao núcleo familiar ali. Então, era todo um processo de convencimento.

VR - Teve alguém que preferiu não deixar as imagens com você?

MP - Não, mas foi muito custoso arrancar todas elas, nenhuma foi fácil. Porque, primeiro, são pessoas que não me conhecem e é como você estar entregando coisas da memória da família sem saber o que se vai fazer com aquilo, mas que também acaba que você vira a única forma dessa pessoa ter contato de novo com aquele material, porque ela também já não tem mais projetor, o material está num péssimo estado de conservação, ela também já não consegue ver

aquilo. Então uma coisa que eu fazia era restaurar o material e depois entregar pra elas cópias do que salvou.

VR - Então eram pessoas que, a princípio, você não conhecia?

MP - Não, não conhecia nenhuma dessas pessoas. Ou pelo menos assim: no *Cemitério da Memória* tem uma parte dos anos 70 que tem um material do Décio Lopes ali, umas coisas em Super 8 que o Décio Lopes que filmou. Eu sabia quem era o cara, mas nunca foi uma pessoa próxima a mim. Ele agora já até morreu, não está mais vivo não. Mas na época estava vivo, fui lá na casa dele. Então sabia quem era, era um cara que ama cinema e cinéfilo total: todo lançamento de filme ele estava presente, em qualquer palestra na cidade ele ia. Sabia quem era, mas não tinha nenhuma proximidade com ele. E as outras famílias eu não conhecia, nunca tive contato nenhum com a família Carriço, a família do Nahim Miana também não, então era de procurar, de conversar, de ir me aproximando, contanto, desnudando minhas intenções ali, revelando pra eles as minhas vontades com aquele material e eles iam, a partir do momento em que se convenciam, no início não era fácil, mas a partir do momento em que se convenciam era muito tranquilo, era uma coisa de confiança total e até mesmo pra conseguir ver depois esse material. Uma dessas pessoas acabou sendo a Olga. Ela foi minha professora no CES. Eu fiz Psicologia no CES e a Olga dava aula de Pedagogia. Eu consegui umas coisas com ela e tal, e ela ficou louca quando viu o material depois, sabe? Foi um filme que era muito louco essa jogada. Você não deve se lembrar disso, porque o Cris falou que você não é de Juiz de Fora, não sei quanto tempo você mora aí. O filme é de 2003. Em 2004, tinha um programa que chamava *Curta Petrobrás às 6*, que era um programa que a Petrobrás bancava, que era a exibição de curta-metragem gratuito nos cinemas às 06 da tarde. O festival *Curta Petrobrás às 6*. Então eles tinham um programa que circulava em 14 cidades do país, onde eles faziam programas temáticos. Passava ali 04 ou 05 curtas entre 06 e 07 da tarde e isso era gratuito, sabe? Era uma forma de atrair gente pra ir ao cinema. Então eles montavam lá, por exemplo: um programa era memória, o outro programa era brasilidades, o outro era circo, tinham os temas assim. Todos os curtas falavam sobre essa mesma coisa. E aí o *Cemitério da Memória* foi selecionado pra esse programa, rodou as 14 cidades. Depois era até ruim, porque a lata 35 mm voltava toda sambada de tanto exhibir, sabe? Porque era exibição diária, ficava três semanas em cartaz em cada cidade. Então são quase 04 meses de exibição, é muita coisa, né? Só que aí, quando esse filme entrou no circuito em Juiz de Fora, ele passava no *Palace* às 06 da tarde, era fantástico o que acontecia, porque como todas as imagens são

feitas na cidade e o filme é muito rapidinho, né? É difícil achar uma imagem que dure muito tempo nele. Ele tem um ritmo meio frenético, porque as pessoas filmavam de forma frenética. Os planos são curtos, é difícil achar um plano mais longo.

Então aí acontecia uma coisa que era fantástica: acontecia de em alguma sessão o povo ir e achar que viu alguém em alguma imagem. Só que não tem como voltar. Não é [como] ver em casa, que você congela ou que você volta alguma coisa. Então as pessoas voltavam no dia seguinte levando mais gente pra ver se era fulano ou não era. “Naquela imagem ali, olha só, a lá, vai aparecer agora, vai aparecer, vai aparecer”. Era muito engraçado, acontecia isso porque era o desejo da cidade se ver também, das pessoas reconhecerem gente que elas sabiam quem era. Alguém foi para assistir o programa, viu e falou que tinha fulano, aí o outro achava mais uma outra pessoa. Então eram sessões que ficavam cada vez mais cheias e onde o povo conversava muito durante a sessão, o que é horrível sempre, né? Mas pra você ver como que mexia com o imaginário das pessoas. Era muito louco, porque elas estavam ali, porque acho que é o mesmo prazer que ver filme antigo, de ver filme de família, que é se reconhecer em outros tempos, né? Ou recordar momentos que já não existem mais, hábitos que já não existem mais.

VR - Um dos teóricos que estou estudando fala que o interessante em ver um filme de família antigo é, exatamente, isso: que ele é cheio de lacunas. De repente, o Natal já está ao lado da Páscoa, não tem muita sequência nas imagens. E o que é bacana é que, antes, todo mundo se reunia e era nesse momento também que se construía a memória, entre esses intervalos que ficavam de fora muita coisa ali ia aparecendo. Talvez o pessoal meio que transferiu essa exibição que antes era em casa para o próprio filme, não é?

MP - Exatamente. É a chance que eles tinham de ver momentos da vida deles ou mesmo que não fossem deles, de hábitos que eles tinham também, né? E também partes de uma cidade que já não existe mais, porque era uma outra coisa muito legal de você ver: a Avenida Rio Branco larga, que a gente sabe que hoje em dia, apesar de ser a mais larga da cidade, ela já não é tão larga quanto era antes. Já não tem as árvores no meio da avenida, que eram uma grande marca da Avenida Rio Branco — foi até o Itamar que tirou quando foi prefeito e deu uma polêmica danada —, mas então as pessoas iam ali pra ver isso. Tem um momento nos anos 70 que mostra uma roda gigante no Parque Halfeld. Eu me lembro disso, eu me lembro de pequeno ir naquela roda gigante. Olhando para aquilo ali você fala que nem cabe...

VR - Exatamente. Quando eu vi, eu fiquei com essa sensação: se não tinham aquelas árvores, como é que era, como que cabia ali.

MP - É, é louco demais. Mas já coube. Na parte dos anos 70 tem um plano muito rápido, aliás, uma coisa que eu tentei imprimir no filme é como que se em cada década tivesse o ritmo da década também.

VR - Era até uma das coisas que eu ia te perguntar: tem umas cenas que você acelera o trem chegando, acho que começando na 70 mesmo...

MP - É, eu vou tentando imprimir o ritmo de vida das décadas: nos anos 30 e 40, que são os primeiros registros ali — a gente já começa nos anos 20, mas já no finalzinho dos anos 20. Os 30 e 40 do século passado são mais contemplativos, depois vai acelerando, mas quando chega 70 é doideira, porque aí já é a geração *hippie*. Tem aquelas imagens muito doidas da galera numa festa. Aquilo era umas imagens pra um clip que teve em Juiz de Fora. Aquilo quem filmou foi o Papaulo, que filmou aquela jogada lá e tal. E aí era essa jogada: quando você via que estava fazendo as coisas, que as pessoas descobriam que eu estava fazendo o filme, porque também aconteceu isso, tinha gente que chegava e falava assim: “olha, você está fazendo tal filme, eu tenho uns rolos aqui, você não quer ver se serve não? Você aproveita e os recupera pra mim”. Sempre tinha isso de “coloca no bolo aí e salva isso pra mim”. Tinha disso, eu tinha que ficar filtrando, porque era um projeto com pouco dinheiro, era lei Murilo Mendes, era dinheiro que não dava pra nada e o resultado final era 35 mm, que era caro. Hoje em dia, sai tudo em vídeo, HD e tal, outra jogada, né? Mas o resultado final foi 35 mm. Até o filme dura 10 minutos porque não tinha um centavo pra poder fazer maior do que isso. Ele dura o tempo que ele aguentou.

VR - Mas você teria material para dar continuidade, pra fazer maior?

MP - Tem sim. Teria pra fazer até maior. Aliás, um dos momentos que mais me toca no filme é os anos 80, que tem aquela locução do Affonso Romano de Sant’Anna. É a parte que mais me toca. Eu queria que aquilo durasse pra sempre. Eu fui ao Rio pra gravar com ele, né? É ele lendo um poema dele. Que tem essa particularidade também: eu quis fazer com que, praticamente, todas as músicas, letras, os fragmentos de poesia que eu coloco e os textos fossem todos de autores juiz-foranos, assim como as imagens fossem todas feitas por gente da

cidade. Tudo o que aparece de música são de músicos locais, todos aqueles fragmentos de poesia que vão aparecendo ao longo da história são de juiz-foranos. O Affonso Romano de Sant'Anna é até de BH, mas morou muitos anos da vida dele em Juiz de Fora. Eu fui ao Rio gravar com ele esse poema que segura os anos 80 todo. Eu queria fazer um filme só com aquilo. É lindo! Me toca profundamente quando fala que “nada mudou em essência”, bate muito comigo, sabe? Que realmente, às vezes, me identifico inventando, achando um monte de revolução, mas na verdade eu queria ter nascido em outra época. Pra você ver que nem tecnologia funciona, né?

VR - Pois é, a gente fica achando que tecnologia ajuda, ajuda... não é tão assim não! [referência aos problemas iniciais de comunicação, que, inicialmente, seria por Skype, mas que não foi possível por conta da má conexão com a Internet].

MP - É complicado! Aliás, ele fala uma dessas coisas lá, né? Tem uma das falas dele que é: “já inventaram máquinas velocíssimas que nos dispensam de pensar, mas volta e meia um vizinho tomba morto por questões de amor”.

VR - E como foi pra montar todo esse material? Você falou que tinha muita coisa. Foi aos poucos? Você fez um roteiro ou o roteiro ia se construindo à medida que você encontrava novas imagens? Como que foi esse processo?

MP - Foi um processo vivo. Como eu já conhecia algumas imagens, o que eu encontrei eu comecei a tentar fazer uma espinha dorsal, mas a cada novo material que chegava, mudava um pouco a história. Mudava um pouco pra que lado ia, porque não foi um filme onde primeiro eu achei tudo e depois sentei e editei tudo de uma vez. Eu fui achando e editando aos poucos. Claro que na hora de arrancar eu já tinha uma quantidade boa de material, mas alguns desses materiais chegaram ao longo do processo.

VR - Então, ele foi se construindo ao longo do processo de montagem também?

MP - Também. O tempo todo eu pensava muito, eu lia muito sobre memória na época também, porque eu ficava tentando fazer alguns paralelos entre o processo do inconsciente, de como que a gente guarda as recordações da gente, de como você lembra uma coisa e como é que funciona. Na verdade, eu comecei a pensar algumas coisas, que depois eu me aprofundei

mais nisso quando eu fiz *Biografia do Tempo*, que também tem bastante material de arquivo. Quando eu fiz *Biografia do Tempo*, eu não sei se você conhece esse filme: é um filme de 8 minutos que fala sobre a construção da memória, sobre o fato de você esquecer algumas coisas, não ter controle sobre elas e tal. É um tema bastante recorrente. Quando eu fiz *Século*, que é um filme bem mais recente, de 2011, também falei sobre isso. São coisas que me interessavam.

Na hora que foi pra fazer a montagem, eu pensava muito nisso: em como que você organiza conteúdos da memória dentro da sua cabeça e eles vão emergindo ou submergindo e construindo uma imagem mental sobre as recordações. Então eu procurava imprimir um pouco disso no processo de montagem também. É um filme onde um elemento somado com outro nos traz uma outra coisa, mas às vezes a gente acha que está vendo uma coisa, mas na verdade está vendo outra e quando viu já foi levado pra um outro momento da história da cidade. Essa hora do trem que acelera, tem uma montagem que eu faço de trem com trator também, que o progresso vai chegando e destruindo tudo, e aí anda pra frente, anda pra trás. É um filme onde eu fui tecendo muitos comentários ao longo da montagem.

VR - Pois é, tem uma parte que gosto muito, da década de 1960, quando você começa com o carnaval e aí, de repente, você funde as imagens do carnaval, de felicidade, com imagens de militares andando pela cidade. Eu achei interessante a forma como você construiu, que dá pra gente pensar: não são só imagens felizes não! Tem outras coisas, além disso.

MP - Exatamente. Eu construí o tempo todo ali pensando nisso, porque por mais que você esteja filmando ali a cidade, de repente vem a história e te atravessa, te atropela. E aí eu coloco nesse momento a música do Mamão, o *Tristeza Pé no Chão*, que é praticamente um hino juiz-forano, né? E na hora que ele vira e fala assim “nas platinelas do pandeiro eu coloquei surdina”, quer dizer que está tentando te calar, mas não vai conseguir.

VR - Vai dando aquela euforia do samba, mas aí, ao mesmo tempo em que você presta atenção na letra, já são outras coisas que vai pensando, né? Começa a ligar as duas coisas.

MP - A intenção era, justamente, essa: construir o tempo todo. Era um filme onde a gente construía muito discurso durante a sala de montagem. Ficava aí eu e o Marcelo, que foi o cara

que montou comigo, a gente ficava conversando horas, madrugadas. Foi um filme muito montado de madrugada, que era o horário que ele tinha disponível pra fazer isso.

VR - Esse filme você demorou muito pra fazer?

MP - Demorei. Foi um processo enorme, enorme, enorme. Na verdade, eu tive até que botar um ponto nele, porque eu acabei indo morar em Cuba depois, quando saiu a resposta que eu iria mesmo, que eu tinha sido aprovado pra estudar lá.

VR - Isso foi antes de você ir pra Cuba?

MP - Sim, ele foi antes de eu ir pra Cuba. Foi o filme que eu fiz antes. Quando ele foi lançado, em 2003, eu já estava estudando lá. Mas eu fiz ele antes de ir. Aliás, eu atrasei, cheguei duas semanas depois do início das aulas pra conseguir acabar esse filme. Aí acabei, prestei contas e fui. Só que não lancei. Quando eu voltei de férias, é que eu lancei. Foi essa jogada. Mas, então, também me ajudou a botar um prazo pra que eu mesmo acabasse com o trabalho, porque podia ser eterno, em cada imagem que você acha muda completamente a história.

VR - E é como você falou, tem imagem que é muito curtinha, né? Então demora montar tudo.

MP - É, com certeza! E todo mundo que assistia ao filme virava e falava assim: “nossa, se eu soubesse que você estava fazendo isso! Lá em casa tem uma imagem, não sei o quê”, “ah, meu pai tem não sei o quê”. Todo mundo falava alguma coisa: “ah, você tem que conhecer fulano”, aquela parada acontecia, mas, se você vai dar ouvidos, não acaba nunca. Sempre vai ter alguém que vai te mostrar uma coisa. Igual esse negócio, né? Toda semana tem alguém que vira pra mim e fala, pelo menos, umas duas vezes: “tenho uma ideia boa pra você fazer um filme”.

VR - Você sabe a origem dessas imagens? Tem uma, por exemplo, que é uma mulher que dá papinha pra um bebê. E essa mulher está cortada. Você sabe se é a babá, se é a mãe da criança? Quem que é?

MP - Não, não sei quem é. Essa imagem é do Nahim Miana, que doou o acervo dele pra Funalfa. Ele doou, então não foi uma família que eu conhecia, que eu fiz contato. Ele doou umas coisas em 16 mm, eu fiz contato só através da Funalfa. O Nilo e a Hilda, que é um casal que toma conta da Divisão de Memória da Funalfa, intermediaram isso. Eles autorizaram a utilização, aí eu levei os rolos para telecinar. Esse é um material que nem a Funalfa sabia que existia.

VR - Década de 30 e 40 é mais da Funalfa?

MP - Isso. 20 e 30 do Carriço. O Carriço filmou do final dos anos 20 até a década de 1950, mais ou menos. O Nahim Miana começou um pouquinho depois: é de 40 a 60. Então essas imagens são mais deles aí. Mas, assim, eu nunca tive preocupação de identificar quem filmou o quê. A ideia era muito mais misturar do que deixar claro.

VR - Tem outra imagem que é um protesto de bonde. Ela está no meio das imagens do grupo da década de 50. Tem uma placa escrita “saudoso o tempo em que os bondes eram puxados a burros”. Sabe o que é?

MP - Não estou lembrando agora dessa imagem não.

VR - Está na década de 50. Dei até uma pesquisada. Não sei se tem a ver com isso, mas parece que na década de 50 teve um problema com a companhia que era responsável pelos bondes. A prefeitura ia passar a tomar conta dos serviços, mas ela não queria assumir os funcionários, só o maquinário. Aí não sei se tem relação, se era dessa época. É uma imagem do povo andando na rua com essa plaquinha.

MP - Isso é coisa que você congelou a imagem.

VR - Eu fui olhando uma por uma. Eu fiquei muito tempo olhando uma por uma e anotava, anotava, porque às vezes elas passam num piscar de olhos. Eu, realmente, fui parando uma por uma e fiz a descrição de todas as imagens.

MP - Eu posso congelar aqui e tentar ver...

VR - Ela é muito rapidinha. Está no meio da década de 1950. Há alguns homens sem camisa e um deles está com essa placa. Mas aí também não sei se era carnaval ou enfim...

MP - Vou checar direitinho.

VR - Eu achei engraçado, porque, durante todo o tempo, o filme vem falando dessa questão da memória, aí na década de 50 eles achavam que o saudoso tempo também era o passado. Sempre tem essa nostalgia de um tempo anterior. Eu fiquei meio com isso na cabeça. Até dei uma pesquisada sobre quando tinha bonde puxado a burro em Juiz de Fora, acho que foi da década de 1880 a 1905, 1906. Sempre tem também essa tendência das pessoas procurarem o passado com certo saudosismo.

MP - Não sei não, vou procurar ver qual é a imagem e te falo.

VR - Pra você, Marcos, qual a importância de se trabalhar a memória da cidade por meio desses arquivos audiovisuais ou mesmo desses poemas, de todos esses elementos, fragmentos que constituem a história da cidade?

MP - Eu acho fundamental, porque isso é patrimônio imaterial. A gente está resgatando parte da memória da cidade. O tempo todo a gente tem a coisa de se conviver. Todo dia morre uma cidade e outra cidade ocupa o mesmo lugar. Por acaso elas têm o mesmo nome, mas são cidades completamente diferentes. Mas todo dia você está implodindo ou derrubando algum prédio, construindo outro no lugar, acabando com um costume, começando com outro, disseminando outros, os valores vão mudando, os hábitos vão mudando, os costumes. Então isso me interessa muito. Eu acho que a gente tem que preservar. Eu acho até que essa nostalgia, essa coisa do gosto pelo passado e tal, a gente olha assim, muitas vezes, como uma forma saudosista e nem encara os problemas que podiam ter em determinados temas. A gente vê uma fotografia, uma imagem antiga, e fala assim: “nossa, que beleza. Como devia ser lindo viver nessa época”. Mas aí você não para pra pensar que não tinha esgoto, que devia ter um monte de outros problemas na cidade. Então a gente tem uma visão até muito romântica do passado. Mas eu me atraio muito por essa coisa. Eu te confesso, Vanessa, que eu acho que nasci em tempos errados. Eu queria ter nascido numas épocas atrás. Eu não tenho Facebook e todo mundo fica assim: “como é que você vive até hoje sem Facebook?”. Eu estou apostando

quem vai morrer primeiro: eu ou o Facebook. Tem umas coisas que não me atraem. Eu não sou da época do Tinder, dessas tecnologias de hoje em dia que, sei lá, eu não me encaixo em muitas das coisas do dia de hoje. Apesar de estar correndo o tempo todo, eu faço muita coisa ao mesmo tempo e eu acabei me acostumando com isso, mas eu tenho muito gosto por ritmos de tempos anteriores. Eu acho que a única forma que a gente tem pra poder ter contato com essas cidades que a gente não conheceu, essa Juiz de Fora que a gente não conheceu, é somente através desse trabalho de resgate de memória. É como se a gente conseguisse eternizar no filme um pedacinho de hábitos e costumes de uma cidade que não volta mais. Aqui nunca mais vai ser daquele jeito. Por isso que eu acho que sempre a gente precisa filmar e depois precisa preservar isso.

VR - Principalmente a preservação, né?

MP - É, e não tem uma política de preservação audiovisual. É uma coisa inexistente neste país. A quantidade de descaso que a gente vê por aí. O próprio Carriço. Você já deve ter escutado que acharam uma vez no rio, que jogaram umas latas no rio. E foi um absurdo. E isso porque é um cara que conseguiu ter uma projeção no momento dele, então você já ouviu falar. Quantas imagens foram feitas e estão por aí apodrecendo? E aí eu falo dos meus próprios filmes. Na década de 90, que eu chamo o filme de *Cemitério da Memória* por conta disso, porque eu acho que uma cinemateca é um grande cemitério de memória, memória de gente que está naqueles túmulos. É como se cada filme daqueles fosse um túmulo.

VR - O título *Cemitério da Memória* faz referência àquelas imagens finais da década de 90?

MP - Sim, sim. Daquelas imagens finais da década de 90, que é onde eu vou filmar dentro da cinemateca e aí eu até escrevo sobre elas um verso de poema que é do Affonso Romano de Sant'Anna dizendo: “aqui jaz... julgou eterno e que olhando o passado...” e continua. Ali estão depositadas as memórias do século passado. Então, pra mim, era muito especial fazer esse filme sobre esse século, porque todos os séculos daqui pra frente vão ser extremamente registrados e cada vez mais registrados, né? É o que está acontecendo agora: eu estou em frente à minha janela aqui e tem câmeras pra tudo quanto é lado. A vida está sendo filmada neste momento aqui, até por satélite. Mas antes não.

VR - Ao mesmo tempo, hoje se filma muita coisa, mas pelo excesso, às vezes, não é preservado. Esses filmes de família, principalmente...

MP - Exatamente. É um tipo de preocupação, mas a gente não deu conta nem de fazer as coisas que têm pouca imagem. A quantidade de gente que a gente vê hoje que, assim, “fulano não tem foto”. Gente que não existe mais e que não tem arquivo. Não ficou essa jogada. Não conseguiu resolver esse problema, porque não tem mesmo política de preservação e era uma das coisas que eu pensava na hora desse filme: eu estou pegando um monte de memória morta. Em cada rolo que voltava para mim, quando não conseguia restaurar, era pra mim um grande pesar. Como se tivesse matado mesmo um pedaço da história. Mesmo sendo história privada, sempre me chamou mais a atenção a história não oficial do que a oficial. Eu sempre gostei do comum, do pequeno, do ordinário, do não espetacular, por isso que me interessa tanto o cotidiano e eu exploro tanto ele nos filmes que eu faço. Eu acho que essa parte da história é tão importante quanto a história oficial, a história dos grandes astros, dos grandes homens que ficam registrados, que dão nomes para as ruas depois. Se a gente não cuidar dessa memória pequena, a gente vai acabar perdendo acesso aos nossos próprios sentidos mesmo. Por que o que eu estou mostrando na tela ali o tempo todo? É por isso que cabe tão bem a poesia do Affonso Romano de Sant’Anna que fala que “nada mudou em essência”. O quê que a gente está mostrando ali o tempo todo? É gente caminhando, é gente prezando família, é gente amando. São as pessoas procurando um outro tipo de respiro. São todas questões ligadas extremamente à condição do ser humano, mas que têm o tempero particular daquela época em que esse material foi produzido. No registrar aquele momento, vai achar depois, porque é inerente à condição humana, vai achar de uma outra forma, com outro sabor, com uma outra roupagem, com uma outra leitura completamente diferente. Então a única forma é registrando mesmo.

VR - E é como você falou mesmo, né? Apesar de eles serem arquivos pessoais, eles retratam muitas coisas que vão além do pessoal: a própria infraestrutura do ambiente, o laço de fita na cabeça da pessoa e que faz referência à determinada época, o estilo de roupa. Tudo isso que está nessas imagens, mesmo quando elas são pessoais, são coisas que fazem referência ao habitar da cidade.

MP - Com certeza. Isso faz com que aquele negócio seja único, total. E o tempo todo você está lidando com esfera micro e macro. Mesmo que você esteja trabalhando com o que é

pequeno, mas ele dialoga o tempo todo com algo maior, que é onde ele está inserido ali. E ele vai nos dando pistas pra gente aprender um monte de coisas ou se dar conta de um monte de coisa, mesmo se aquilo não for o foco principal. O que eu acho mais legal é assim: quando começa nos anos 30 tem uma cena de cachoeira da galera comendo banana. É aquela jogada, as pessoas faziam piquenique. É uma coisa que era muito praticada.

VR - Muita coisa, né? Tourada? Eu vi o povo em Juiz de Fora indo à tourada...

MP - É, tourada. Chamava até esse negócio de “O Circo Touromático”. São uns hábitos que têm a ver com os dias da semana, que também foi uma forma que eu comecei a usar pra organizar, já que eu estava trabalhando com arquivo.

VR - Você separou isso também?

MP - Trabalhei, usei os dias da semana. Eu usei esse dispositivo para me ajudar a organizar, já que eu estou trabalhando com o cotidiano.

VR – Mas você pensou, por exemplo, assim: “domingo é dia de ir à igreja e aí coloca umas imagens mais religiosas”. Também teve essa jogada?

MP - Também tive essa preocupação dos hábitos comuns daquele dia específico e fui organizando desse jeito. Então aos domingos era piquenique, só que eu não estou falando diretamente isso. Eu estou mostrando gente caminhando, gente posando pra câmera. O tempo todo a gente tem isso. Mas são coisas que você pode pensar ao assistir o filme: “olha, tô vendo que cada dia da semana é uma década”. E aí claro que tem um monte de amarra na hora que eu escolho a música do Mamão e na hora que fala “marquei o dia do desfile para a quarta-feira” e vai para a quarta-feira.

VR - Você falou que algumas imagens são da década de 1920. A partir mais ou menos do minuto 02 é que acho que começa a década de 30. Antes você não coloca de quais épocas são. Aquelas imagens do início são da década de 20 ou ali está misturado?

MP - São as anteriores, são as primeiras que eu encontrei. Ele segue mais ou menos uma ordem cronológica. É claro também que minha preocupação é fazer um filme e não produzir

um documento, né? Pode ser que eu tenha um material que é de uma década seguinte e eu uso na década anterior, porque ele combina melhor com a imagem ali e eu acho que vai passar batido. Eu não tenho tanta preocupação. É claro que ele está editado de forma cronológica, mas pode ser que, em algum momento, eu me permita fazer umas pequenas inversões, porque eu estou fazendo um filme, tenho plena consciência de que eu estou fazendo uma coisa para ser consumido pelas pessoas ali, que estou produzindo um documento específico sobre cada época ali.

VR - Eu ficava na dúvida se aquelas imagens do início, antes de começar as divisões, eram da década de 20, de décadas anteriores ou se eram só uma mistura de 30, 40, 50...

MP - Não, não. É daquele período ali, são as primeiras que eu encontrei. Até porque de 10 não tem em Juiz de Fora não. De 20 tem, praticamente, coisa nenhuma. De 30 que eu conseguia contar, mais ou menos, a história. Então eu usei as mais antigas para fazer aquela introduçãozinha. Tinha um menino com um ferrorama, né? Aquela introdução, quando entra o título, que é a Sueli Costa cantando a música do parentesco, que vai falando do tio, do sobrinho e tal, aquelas imagens, depois, voltam nos 50 com aquele menino andando pelo Morro do Cristo. É o mesmo menino da babá, que você está falando.

VR - É o mesmo menino também que está correndo junto com as irmãs? Já vem eu falando que é junto com as irmãs, olha, já fico criando parentesco. Enfim, está com duas outras meninas andando, está num cavalinho de pau também.

MP - Ele é o filho do Nahim Miana. Ele foi à exibição. Esse menininho foi no dia do lançamento.

VR - Ele conhecia essas imagens ou elas estavam “perdidas”?

MP - Ele não tinha contato com isso há muito tempo. Ele foi no dia. No dia em que eu vi ele pela primeira vez, ele tinha 60 anos, mais de 60 anos. E era esse menininho, sabe? Então ali você viu que não é cronológico. Fiz uma abertura com algumas imagens e, depois da abertura, eu começo a fazer o filme, mas aí depois ele volta, porque ele volta quando ele está no momento dele.

VR - Tem também uma imagem de trem que você usa. Acho que é a mesma imagem em épocas diferentes, só que na de 1960 ou 1970, agora não me recordo bem. Você faz uma montagem, o trem vai e volta...

MP - Isso, que aí junta com um trem e um trator, que vai junto destruindo. Como se estivesse assim: os hábitos antigos estão acabando e os novos estão os engolindo, digamos assim. No final tem uma imagem do Maurinho. Tem o Mauro Pianta.

VR - Eu vi, eu fiquei olhando assim: “conheço essa pessoa, quem que é?”. Aí eu vi que era ele.

MP - É o Mauro na hora que fala que o “memorialista é a forma anfíbia de historiador e ficcionista”.

VR - Ele está com roupa de hospital, né?

MP - Isso, a gente estava filmando um parto, que é de outro filme meu. Aí eu o coloco num outro momento em que eu falo que “o documentarista é invariavelmente um curioso”. E aí é onde ele está filmando algumas coisas ali.

VR - Naquela imagem inicial, você coloca “ontem, hoje, amanhã”. O amanhã você deixou em preto é porque está em construção ainda? Essa foi a ideia?

MP - Exatamente. Ela está em aberto, é uma coisa que a gente precisa filmar.

VR - Marcos, eu quero lhe agradecer muito pela disponibilidade dedicada a esta pesquisa. Com certeza essas informações vão ser muito úteis ao meu trabalho.

MP - Eu quem agradeço. Foi um prazer. Precisando, estou à disposição. Pode contar comigo!

APÊNDICE B

Entrevista Miguel Miana Netto — filho de Nahim Miana

Conversei com Miguel no dia 28 de novembro de 2018. Nossa conversa foi por telefone, uma vez que Miguel mora em Jundiaí e eu estava em Juiz de Fora. Foram cerca de 30 minutos de um diálogo bastante enriquecedor, no qual pude apreender informações sobre quem foi Nahim Miana e sua relação de amor com as imagens e a família. A entrevista segue, abaixo, na íntegra.

As letras “VR” e “MM” se referem, respectivamente, a Vanessa Rodrigues e Miguel Miana.

VR - Oi, Miguel, boa noite. Tudo bem?

MM - Tudo bem!

VR - O Rafael, meu namorado, disse que começou a falar com você ontem sobre a pesquisa que faço aqui em Juiz de Fora. Vou contar um pouco melhor sobre o que é. Faço mestrado na linha de Cinema e Audiovisual, na Universidade Federal de Juiz de Fora, e estou analisando um documentário — não sei se você conhece, chama-se *Cemitério da Memória*, um documentário que foi feito aqui, em 2003, e que reutiliza material de arquivo de Juiz de Fora entre as décadas de 1930 a 1990 — para falar um pouco sobre como que essas imagens do passado são importantes para construir uma memória sobre as cidades. E foi nesse documentário que eu vi, tive contato com essas primeiras imagens que seu pai fez aqui em Juiz de Fora. O diretor falou que foi à Funalfa e que conseguiu esse material. Seu pai e sua mãe doaram o acervo da família para lá, e aí, a partir disso, eu comecei a pesquisar um pouco. Até fui à Funalfa para ver esse material, consegui assistir os filminhos que estão lá. E queria conversar um pouco para saber sobre a história da família, a história dessas imagens mesmo, queria conversar com você para ver se poderia me ajudar nessa pesquisa, nessas informações.

MM - Tem 50 anos que eu saí de Juiz de Fora, então eu não tenho muito a te informar, porque eu me desliguei. Eu fui para o interior de Minas, para uma cidadezinha que se chama “Campo Belo”, fiquei por lá mais de 20 anos. Depois viemos aqui para São Paulo, em Jundiaí. E

estamos já há mais de 20 anos. Então são quase 50 anos que eu não tenho contato. Minha mãe, de fato, fez a doação lá para a Funalfa, mas eu não sei no que eu poderia te ajudar.

VR - Eu queria saber um pouco sobre a história da família. E como eu vi que você aparece nessas imagens também, se você tem alguma memória específica delas ou de como seu pai fazia os registros, como era esse processo. Não sei se você se recorda...

MM - Bom, o hobby dele que era filmagem, né? Então nós íamos para o Rio, ele fazia as filmagens dos filhos. Em Juiz de Fora, nós temos filmes da gente lá no Cristo, nos lugares de turismo aí, né? Tanto em Juiz de Fora quanto no Rio. E era o hobby dele, ele gostava de filmar. Essa ponte que tem, que eu até já esqueci, onde que era a Subsistência, que vai para aquele outro lado lá, esqueci até o nome dos bairros, ele acompanhou a construção da ponte todinha.

VR - Eu acho que eu até vi essa imagem. É da Garganta do Dilermando?

MM - Isso! Ele acompanhou tudo, que era o hobby dele.

VR - Mas ele não trabalhava com isso não. Era só de hobby mesmo?

MM - Não, não. Ele era industrial, porque o meu avô, a família dos sírio-libaneses, né? Então eles tinham alguns parentes, os Miana ainda têm a “Casa Maiami”, na Rua Halfeld, né? E a “Glamour”, que é do Thanos. E o meu avô era industrial, ele tinha fábrica de meias. E ele passou para o meu pai, aliás, ele terminou com a fábrica e montou a malharia para o meu pai. Só que a malharia, chamava malharia “Cliper”. Lá na, esqueci, acho que Brás Bernardino. Depois da Brás Bernardino, eu sigo na outra rua lá, perpendicular à Batista de Oliveira. Só que naquela época, do terno de casimira, né, a malharia não deu certo.

VR - É a mesma que existe hoje ainda? Que acho que tem uma “Kepper” hoje. Não é a mesma não, né?

MM - Não, não é. É “Cliper”. Malharia “Cliper”. Só que, numa época de terno de casimira, a malharia não foi para frente, não deu certo. Meu avô foi viver de rendas, porque ele vendeu a fábrica de meias, e meu pai foi trabalhar com a malharia. Não deu certo. E ele tinha outro

hobby também que era estudar inglês. Então ele virou professor aí no Instituto de Educação, no Grambery, na Escola Normal, no Colégio São José e nisso foi pela cidade toda. E nos fins de semana ele gostava de curtir com a máquina fotográfica.

VR - E você falou que vocês são sírio-libaneses? Seu pai veio do Líbano?

MM - Não. Ele nasceu em Santos Dumont, porque a família, na hora que veio, parou em Santos Dumont. Já tinha outro tio-avô lá, que tinha um hotel. Então eles já ficaram por lá. E depois vieram para Juiz de Fora. Meu avô é legítimo lá da Síria, de Beirute.

VR - E a sua mãe? É de Juiz de Fora mesmo?

MM - Minha mãe é de Raul Soares. Uma cidadezinha bem do interior aí de Minas. E ela era do Colégio das Irmãs, não sei se era o “Stella Matutina”, não sei qual era não. E eles se conheceram. Ele tinha feito Engenharia também, passou, mas não quis seguir.

VR - Ele chegou a se formar ou não?

MM - Não, não. Ele resolver ser industrial e não deu certo a malharia. É a coisa certa na época errada, porque se ele tivesse feito isso 10 anos depois, ele ia ser um dos ricos que teria aí em Juiz de Fora. O pessoal ganhou muito dinheiro com malha aí, mas ele fez na hora errada e não vingou.

VR - E aí, depois disso, ele foi professor de inglês?

MM - Professor de inglês. Foi diretor da Escola Normal. Escola Normal, hoje, se chama Instituto de Educação.

VR - E a sua mãe? Qual era a profissão dela?

MM - A minha mãe era do lar, né? Dona de Casa. Tinha 07 filhos.

VR - 07 filhos? Isso que eu ia até te perguntar, porque nas imagens que eu vi na Funalfa, acho que são imagens de 1947 a 1959, só têm quatro filhos: você, a Virgínia, Eliane e Dyonée. Tem outros então?

MM - Aí tem a Haydée, tem o Leonardo, tem o Nilton. Então são 07. Ele foi professor, foi diretor da Escola Normal, substituiu o professor Panicet durante muitos anos. Panicet era muito conhecido no meio estudantil da época. E a minha mãe, ela é uma das precursoras de um restaurante que ela abriu aí em Juiz de Fora, que é de macrobiótica. Ela foi a primeira. Se pegar alguma coisa de comida macrobiótica aí em Juiz de Fora, vai ver Wanda Miana. Ela tinha um restaurante ali na rua Marechal, lá embaixo.

VR - Não existe mais o restaurante não?

MM - Não, não existe.

VR - Você falou que ele nasceu em Santos Dumont. Sua mãe em Raul Soares. Mas eles já se casaram em Juiz de Fora?

MM - Foi aí em Juiz de Fora.

VR - Aí viveram a vida toda de casados aqui?

MM - A vida toda aí.

VR - Quais são os outros três filhos que você falou, além de Virgínia, você, Eliane e Dyonée?

MM - Começa com Virgínia, mais velha, mora no Rio. Depois vem eu, aqui em Jundiaí. Depois vem Eliane, que mora nos Estados Unidos. E depois, era Dyonée, até essa falecida. Depois o Nilton, Haydée, depois o Leonardo.

VR - O Nilton, a Haydée e o Leonardo moram onde?

MM - O Nilton também já é falecido. A Haydée mora aí em Juiz de Fora. Inclusive, eu tenho o telefone dela, já perguntei a ela, e ela falou que pode dar o telefone para você.

VR - **Que maravilha! Que eu até te pedir isso.**

MM - Porque eu falei: “Haydée, eu não tenho nada para informar para ela”.

VR - **Que isso! Que quantidade de informação você está me passando!**

MM - Talvez ela tivesse mais, porque ela conviveu muito com eles, assim, depois de adulta, né?

VR - **Então o Nilton era irmão de vocês também, né? Têm umas imagens que mostram o aniversário dele, tem também um filme chamado *Um dia na Vida de Nilton Miana*, e lá na Funalfa falaram que achavam que ele era um sobrinho do seu pai. Então ele é irmão de vocês mesmo?**

MM - É irmão.

VR - **Quando seus pais foram lá doar essas imagens, eles fizeram um relatório descritivo ali das cenas, só que têm algumas informações que estão meio incompletas. Aí os funcionários falaram: “Ah, eu acho que é um sobrinho dele”.**

MM - Não, Nilton Miana é irmão. Depois vem a Haydée, essa que mora aí em Juiz de Fora, no bairro São Mateus. E Leonardo, que era o caçula, mora em Campo Belo, perto de Lavras, naquela região.

VR - **No sul de Minas?**

MM - Isso.

VR - **E os seus pais faleceram quando?**

MM - Data com homem é difícil. Eu não tenho data, não tenho.

VR - Sem problema. E você se lembra como seu pai começou fazer essas imagens? Por que ele começou a fazer? Ou se até outras pessoas da família, outros amigos, também tinham esse hábito?

MM - Não, era ele mesmo. É pendor mesmo, né, que fala. É dele mesmo. Da família toda, nenhum tinha essa neura, né?

VR - E aí ele registrava de tudo, né, porque eu vi que era casamento, batizado, festa. Tinha algum evento, era convidado também?

MM - É!

VR - Que bacana!

MM - Filmava todos os eventos e documentava. Na casa, ele tinha tudo. Ele tinha aquela maquininha para colar, porque era aquele filme, como é que fala? Celuloide. Então, ele editava, colava. Tinha quarto escuro para poder revelar as fotos. Tinha milhões de fotografias.

VR - Ele não só fazia os filmes, tirava fotografia também?

MM - Muita foto! Ele tinha todo o material. Eu fico brincando com minha mulher, porque ela faz artesanato, e tem também toda aquela parafernália de arrumar. Eu falei “você parece com meu pai”. Ele tinha tudo! Ah, nos fins de semana, nós morávamos numa casa de esquina, na rua Renato Dias, no Bom Pastor com Salgado Filho, é bem na esquina. E então tinha uma garagem muito grande e cumprida, ele chamava todos os parentes, porque dia de semana ele alugava os filmes, que passavam no Central, no Palace, e passava para a família inteira.

VR - É mesmo? Ele alugava e passava em casa?

MM - Isso, ele passava em casa. Então aqueles filmes, todos antigos daquela época, ele passava tudo.

VR - E ele passava os que ele fazia também?

MM - Não, não lembro não. Do nosso, né, do pessoal?

VR - Sim.

MM - Não, porque ele chamava a família, né, os Mianas, então eram só os filmes que ele alugava. Eu não sei onde ele alugava esses filmes. Eram filmes até que nem estavam em cartaz no cinema, porque não podia concorrer com o cinema. Ele era ligado nisso aí, né.

VR - Que bacana! Pra gente que estuda essas imagens, essas coisas do passado, é uma história e tanto!

MM - É verdade!

VR - E você se lembra de como eram as filmagens que ele fazia? Ele pedia, por exemplo, para vocês encenarem na hora de gravar? Tipo “faz isso, vira pra cá, olha pra lá”. Você se lembra de como eram esses momentos?

MM - Não, não. Tudo muito natural, não tinha nada de “gravando” [bate palmas]. Não tinha isso. Era tudo o que era mesmo, simples e natural.

VR - E vocês viajavam muito também, né? Eu vi pelas imagens que tem passeio em Cabo Frio, Niterói, Rio de Janeiro, tem várias dessas imagens. Ele gostava de passear também?

MM - Bastante, bastante.

VR - Você era bem pequenininho nessas imagens. Está com quantos anos hoje?

MM - Simplesmente setentinha.

VR - É mesmo? Era pequenininho, né? Outro dia vi seu aniversário de dois anos, seu batizado...

MM - Sim, sim... É isso aí!

VR - E você já viu esse documentário, o *Cemitério da Memória*, que reutiliza esse material do seu pai?

MM - Não.

VR - Depois, se você quiser, até te mando o link para você assistir. Tem algumas das imagens.

MM - Essas outras imagens eu tenho.

VR - Essas imagens que estão em Juiz de Fora, que estão na Funalfa, você tem elas também?

MM - É, nós temos a do período em que nós éramos pequenos. A Haydée também tem. Do tempo em que éramos pequenos, do casamento do Nilton, do Nilton que já é falecido, do casamento de outro tio também, que morava aí no Jardim Glória, só isso. Agora essa outra parte que ele filmou desde Juiz de Fora, a Rio Branco sendo reformada e tal, isso nós não temos nada.

VR - Vocês têm mais as coisas que são relacionadas à própria família, né?

MM - À família, à família. A Haydée deve ter também. Foi transformado em CD.

VR - Tem muita coisa, né? Tem desfile militar...

MM - É, isso é coisa que nós lembramos até hoje...

VR - Pois é, tem carnaval, tem muita coisa.

MM - Para acompanhar.

VR - O interessante é que a gente vê essas imagens, né, uma imagem de família, mas acaba que a gente fica conhecendo muitas coisas dos próprios hábitos, do como era a cidade nessa época, a infraestrutura, a própria forma como as pessoas se vestem, os

penteados. A gente tem muita informação a respeito dessa época como um todo vendo essas imagens, por mais que elas sejam de família. Acaba que está o universo da cidade como um todo, o que é muito interessante.

E você sabe se existem mais dessas gravações e que não foram doadas aqui para a Funalfa? Ou tudo que ele tinha, ele doou para a Funalfa?

MM - Olha, esses filmes, porque era, não sei se celulose ou celuloide, eu não sei como é que fala. Já esqueci aquela palavra.

VR - Celuloide.

MM - Celuloide? Isso deteriora muito fácil, então muita coisa foi jogada fora. Muita coisa foi queimada. E de molecagem a gente pegava algumas latas, né, e punha fogo, porque era bonito ver o fogo correr ali dentro, até queimar o final. Então muita coisa foi queimada e inutilizada.

VR - E por que ele resolveu doar esse acervo depois?

MM - Eu não sei se foi ele quem doou ou se foi a minha mãe.

VR - Na Funalfa, me falaram que foram os dois lá para doar, e que depois eles iam lá também para fazer o relatório, para contar o que tinha em cada imagem.

MM - Depois do falecimento dele, a minha mãe falou que não queria mais aquelas caixas dentro de casa, que ela não queria mais ver aquilo, porque aquilo ocupava uma parte grande das prateleiras lá em cima e ela não queria mais saber. Eu não sei o que foi que ela fez, se ela levou para doar, não sei, sinceridade, se alguém levou... Talvez a Haydée possa te informar.

VR - E como é que o material ficava? Ficava guardado na estante?

MM - Não, a gente tinha umas estantes nos quatinhos. Nos apartamentos em que eles moraram, tinha o quarto de empregada, né, então, ele colocava aquelas prateleiras de madeira e ia enchendo até em cima. Um arsenal!

VR - Lotada, cheia de coisa? Aí até por isso, né, porque é um material muito frágil, muito sensível e acabava que nesse local não tinha um cuidado específico para ele.

MM - É.

VR - Você, sua família, seus irmãos, também mantiveram esse hábito de fazer esses filmes de família? Ou mesmo foi o hobby do seu pai?

MM - Não, ninguém.

VR - É mesmo?

MM - Ficou com ele. Nenhum fez a mesma trajetória.

VR - Era coisa dele mesmo, né?

MM - Dele!

VR - Olha, que bacana!

MM - E era muito difícil naquela época, né? As máquinas com muito pouco recurso, as filmadoras pesadonas, grandonas, e o filme de celuloide, tudo muito complicado. Hoje em dia ele estaria no céu!

VR - Pois é! Eu fiquei impressionada quando assisti o material, principalmente com a montagem que ele fazia. Tem, no início, a cartela “Nahim Miana apresenta...”, colocava “fim”, o que era cada evento. Então ele tinha essa preocupação também em indicar o que era, não era só filmar ali e pronto.

MM - Ele tentava fazer alguma coisa assim aproximada do cinema oficial.

VR - É, exatamente. E ele gostava muito de ver filme também?

MM - Nossa! Para ele poder ver os filmes, ele tinha que ir ao Central ou ao Palace. E ele se oferecia como lanterninha no cinema para poder assistir aos filmes. Para você ver, um cinéfilo ele era, né?! Não precisava, meu avô tinha uma condição econômica muito boa, mas era o jeito que ele tinha para poder ficar dentro do cinema direto, vendo todos os filmes.

VR - **Todos os filmes ele estava lá... e ele também comprava, por exemplo, revistas, essas coisas também de cinema, ou era mais assistir?**

MM - Não, mais assistir. Não, revista não.

VR - **Revistas, coisas até para ler, para aprender, não? O que ele fazia era mesmo olhando ali, no próprio cinema?**

MM - Isso! Vivendo...

VR - **Que bacana. Muito bom! E você se mudou de Juiz de Fora tem muito tempo, né?**

MM - Nossa, eu tinha 20 anos! Estou com 70.

VR - **E você volta na cidade de vez em quando? Ainda tem alguma relação com ela? Ou fica mais aí mesmo em Jundiá?**

MM - Não, depois que minha mãe morreu — minha mãe morreu tem quantos anos? Tem 07 anos —, nós fomos aí eu acho que uma vez só. Onde tem a casa dessa minha irmã, aí no São Mateus. Não quisemos mais, porque ali agora só tem ela.

VR - **E a sua irmã mora na casa onde seus pais moraram ou é em outro lugar?**

MM - Não, não. Ela mora ali na rua São Mateus.

VR - **Você falou que a sua mãe era “do lar”. Ela tomava conta dos 07 filhos sozinha, alguém ajudava? Como era?**

MM - Minha mãe sempre teve, sempre teve empregada, cozinheira, né. Antigamente era mais fácil. E as babás, né, chegava a ter duas babás dentro de casa, porque a turminha não era fácil não.

VR - Pois é, são 07, né? Muita gente! Aí, às vezes, tinham duas babás para ajudar?

MM - Para tomar conta, para arrumar, porque o negócio era feio.

VR - Você se lembra do nome de alguma delas?

MM - De uma. Chamava Rosa.

VR - Rosa é uma delas... Ela ficou muito tempo com vocês?

MM - Ela ficou um bom tempo com a gente.

VR - Estou perguntando por que tem uma imagem que parece de uma babá, que está dando papinha para o Nilton, só que aí não tinha o nome dela.

MM - A do Nilton já não era a Rosa não. A Rosa foi antes. A do Nilton já não lembro mais.

VR - Não sabe o nome, né?

MM - Não, não lembro não.

VR - Mas Miguel, o que você acha desse trabalho de reutilizar esses registros de família antigos — ou mesmo outros registros que não são de família, esses como você disse, né, que são, por exemplo, da construção das coisas da cidade —, que são feitos por cinegrafistas amadores mesmo, que não são profissionais e tudo, e reutilizar esse material nessas novas produções, essa relação que acaba criando com a memória? O que você acha disso? Acha que é importante?

MM - É super importante. Isso aí demonstra um amor pela arte, né?

VR - Você acha que é importante preservar esses filmes também?

MM - É, eu acho que é. É memória, né?

VR - É verdade.

MM – Isso é memória. E sem memória não existe.

VR - É, realmente... E é impressionante, né? Você pensar, por exemplo, aquelas imagens de alguém pequenininho e, com o tempo, a pessoa vai crescendo, e você conseguir, às vezes, acompanhar uma parte da vida da pessoa por meio dessas imagens. Acho que isso é muito rico também.

MM – Verdade. É isso aí.

VR - E essas imagens que seu pai fez, você se lembra, mais ou menos, de quando as viu pela última vez?

MM - Olha, deve ter por volta de uns 05 a 07 anos que eu vi pela última vez.

VR - Mas tem aí com você algumas também, não estão todas aqui em Juiz de Fora não, né? É como você falou: doou para Juiz de Fora, mas vocês também ficaram com algumas coisas.

MM - Isso, os filhos cada um recebeu um CD que era a compilação do família, a parte família.

VR - Mas aí é o CD mesmo? O material está aqui em Juiz de Fora. Aí já passou para vocês o CD?

MM - Isso...

VR - Não são as latas mesmo não, né?

MM - Não, não. Só o CD.

VR - **Aqui em Juiz de Fora, eles me falaram que ainda nem conseguiram, porque é instituição pública e tal, mas que têm alguns rolos que estão lá guardadinhos, que não conseguiram digitalizar ainda. São algumas imagens de passeios que vocês fizeram, acho que para o exterior. Você se lembra de que imagens são essas?**

MM - Para o exterior?

VR - **É.**

MM - Não, não.

VR - **Só que aí eles não souberam me dizer também o que tem nelas...**

MM - Para o exterior nós não fomos não. Só se ele foi, porque ele andou indo para a minha irmã lá, né. Uma vez por ano ele ia lá para os Estados Unidos e ficava na casa dela. Talvez ele tenha feito filmagens lá. É bem provável.

VR - **Então pode ter sido depois desse período, né? Não com vocês tão pequenininhos.**

MM - Não, não.

VR - **A sua irmã já tem quanto tempo que foi para o exterior?**

MM - Nossa, também uma faixa de 40, 50 anos!

VR - **Ah, então deve ser isso. Devem ser as filmagens que ele foi, não com a família toda. Que eles falaram que é um material que tem lá, que está guardadinho lá, mas que eles precisam digitalizar tudo ainda.**

MM - Se for do exterior, deve ser. Bom, e ele tinha também, porque ele foi à Síria, né, então ele filmou bastante lá.

VR - Ah, pode ser isso também.

MM - Também.

VR - É, porque eles não souberam precisar o que tinha nas imagens.

MM - Na loja “Glamour”, aí em Juiz de Fora, que é na Rua Halfeld, tem o Thanos. Ele deve ter alguns filmes também.

VR - Ah, é? E ele é o quê? É irmão do seu pai?

MM - Primo. Era sobrinho do meu avô. Eles também vieram direto do Líbano. Hoje são milionários, chegaram com uma mão na frente e a outra atrás. Trabalham muito, aí deram sorte. Trabalharam bem, né?

VR - Nossa, muito bacana! Você me ajudou demais, demais, demais! Queria agradecer muito a sua disponibilidade para conversar comigo, com a pesquisa. Com certeza essas informações vão ajudar demais o meu trabalho, porque são informações que a gente só consegue conversando um pouco assim, sabendo um pouco a história da família, desse próprio hobby. Eram mais essas coisas pessoais mesmo para contar.

MM - Se você precisar, se quiser telefonar para a Haydée.

VR - Ah, eu quero sim!

MM - Posso te passar o telefone dela.

VR - Você me passa? Eu quero sim. Acho que é bacana, ainda mais ela estando aqui em Juiz de Fora.

MM - Aí é 32, né?

VR - É.

MM - Então é: x.xxxx-xxxx. Haydée. Se ela tiver mais alguma coisa para melhorar a sua parte aí, fica à vontade.

VR - **Vou ligar para ela. Você já comentou com ela mais ou menos?**

MM - Já, já falei. Ela falou que tudo bem, que pode passar o telefone.

VR - **E aí, Miguel, eu não comentei com você, é que eu gravei a nossa conversa para eu transcrever algumas coisas depois. Eu posso usar a transcrição na dissertação?**

MM - Fica à vontade!

VR - **Que ótimo! Você falou tanta coisa boa que dá vontade de usar tudo! Aí, como não tem jeito de usar tudo, eu vou transcrever e deixo lá no final, como apêndice, para quem quiser ler, porque eu acho que vai ter muito material de pesquisa aí para pesquisar agora e mais para frente também.**

MM - Ótimo!

VR - **Então está ótimo! Você me ajudou muito! Muito obrigada, Miguel! É Miguel Miana Netto?**

MM - Isso.

VR - **Você trabalhou no Banco. Hoje você está aposentado?**

MM - Isso, no Banco do Brasil. Desde 2001 que eu estou aposentado.

VR - **Então é isso! Muito obrigada, Miguel, me ajudou muito!**

MM - De nada. Boa sorte para você!

VR - **Obrigada! Um abraço! E agradece a Josane também.**

APÊNDICE C

Entrevista Nilo Araújo Campos — historiador da Funalfa

Fiz a entrevista com Nilo na tarde do dia 12 de dezembro de 2018, na pequena sala onde ele trabalha, dentro da Divisão de Memória da Funalfa, em Juiz de Fora. A conversa transcorreu de forma bastante livre e agradável e durou pouco mais de uma hora. Nesse tempo, falamos sobre os arquivos que pertencem à repartição, como chegaram ao local e as formas de acondicionamento e preservação do material. O diálogo pode ser conferido na íntegra, logo abaixo.

As letras “VR” e “NC” se referem, respectivamente, a Vanessa Rodrigues e Nilo Campo.

VR - Eu queria que você falasse um pouco sobre esse acervo audiovisual de Juiz de Fora que está aqui na Divisão de Memória da Funalfa.

NC - A Divisão de Memória tem sob a sua guarda o acervo do que chamam de “Museu da Imagem e Som”, que são entrevistas que tiveram início na década de 1970, 1976. Quem tomou a iniciativa da criação desse Museu da Imagem e Som, aos moldes do MIS no Rio de Janeiro, foi o Dormevilly Nóbrega.

VR - Como que ele chama?

NC - Dormevilly Nóbrega. Ele chegou a ser funcionário da Câmera, diretor do Departamento de Cultura aqui da Funalfa. E ele, na época do Itamar [Franco], eles criaram o Museu da Imagem e Som ao molde do Rio de Janeiro. Então começaram as primeiras gravações com Roberto Trisque, Paulinho de Oliveira, Maria do Céu. E aí teve os altos e baixos e quando a gente, eu e a Hilda assumimos aqui em 1997, reestruturamos essa Divisão, o Museu da Imagem e Som, e viemos colhendo alguns depoimentos. Além disso, dentro do organograma da Divisão de Memória, cabia à Divisão de Memória a guarda né, seriam cópias, do acervo da Carriço Film, que hoje os originais estão na Cinemateca, em São Paulo, e a gente tenta, está tentando ao longo desse tempo digitalizar todo o acervo que tem da Carriço. Eles até fizeram um catálogo, em 2000, de todo esse acervo que contém nesse catálogo pra gente ter cópias aqui digitalizadas, pra poder estar atendendo aos pesquisadores, aos cinéfilos de maneira geral. Aí nessa, vamos dizer assim, nessa que eu estou desde 1997, eu e a Hilda estamos desde

1997, que a Hilda já aposentou. Eu respondia pela Divisão de Memória de 1997, a convite do superintendente da época, José Alberto Pinho Neves, até o segundo mandato do Bruno [Siqueira]. Aí a partir dali eu não respondo mais pela Divisão. Mas nesse período que eu respondi pela Divisão, a gente tomou conhecimento e demos prosseguimento às entrevistas. Temos também sob a nossa guarda, agora, o acervo do Olavo Bastos Freire, que fez a primeira transmissão em canal aberto de televisão no Brasil, em 1948. Então a gente tem a câmera de filmar, a antena e tem a televisão, vamos dizer assim, que o receptor é aquele de três polegadas. Então o seu Olavo doou isso para a gente. A primeira transmissão foi feita aqui nesse prédio, aí mostrou os bondes e tudo. E foi transmitido na “Casa do Rádio”, que era do ex-prefeito Ademar Rezende de Andrade, ali do lado do Banco do Crédito Real. Aí foi feita essa transmissão em canal aberto e tudo. O seu Olavo, para mim, era um gênio, né. Assim dentro da parte de eletrônica e tudo. Aí nós conseguimos que ele doasse pra gente esse material. Aí chegamos a gravar uma entrevista com ele. Tem um outro acervo que está sob nossa responsabilidade, esse não chegamos a gravar, mas a viúva do De Moraes, autor daquela música “Oh, Minas Gerais...”, doou o arquivo dele, que seriam partituras, alguns discos, fotografias, e isso faz parte do nosso acervo hoje. O acervo audiovisual do prefeito Melo Reis, de 1977 a 1983, aí entra o Nahim Miana. Mas esse acervo do Carriço a gente tem algumas cópias que, na época, eles mandaram para quem respondia aqui pela Divisão de Memória, em VHS, para ajudar na elaboração de um catálogo de identificação: “ah, quem é esse fulano?”, “quem que é aquele?”, porque as pessoas viviam aqui, tinham um conhecimento da história daqui, porque a Cinemateca é em São Paulo. Então eles não tinham “ah, quem é esse cara”, de repente não dava para ver quem era e as pessoas auxiliavam. Então, quando a gente assumiu, tinham 08 fitas em VHS: umas que eles mandaram, outras que o pessoal foi na Cinemateca, aí projetava e filmava. Mas aí capturava o áudio deles, tinha um que estava tossindo, “Nilo eu tinha uma vontade de tossir, eu tinha que olhar para trás então”, aí de vez em quando você percebe isso. Aí depois eu passei isso tudo para DVD. Então esses acervos não estão numa qualidade legal, mas dá para as pessoas, pelo menos ter atendido a quem vem pesquisar, montar os seus documentários e tudo. Quem quiser uma coisa de melhor qualidade, a gente indica, vamos supor: dos 230 cinejornais a gente deve ter uns 115 aqui, mas se não tem, “ah, Nilo eu quero esse aqui do catálogo”, “ah esse nós não temos”. Então a pessoa pode ir na Cinemateca, a gente dá autorização. Até pesquisadores de outros estados ligam pra gente, a gente autoriza a Cinemateca, não tem problema nenhum.

VR - São de Juiz de Fora? As latas estão lá como se fossem emprestadas?

NC - São 35 mm, estão lá em comodato. A Cinemateca é referência na América em termos de recuperação, de conservação. E de 2 em 2 anos, a gente tem conhecimento. Eu cheguei a ter contato por e-mail, por telefone. Então, de 2 em 2 anos, esses acervos, que são técnicos, são vistoriados. Teve-se muita perda, muita história por trás disso tudo. Infelizmente, há uns dois anos atrás, houve um incêndio na Cinemateca. O nitrato, infelizmente, perdeu mais alguma partezinha do Carriço. Mas a gente está atento, está tentando digitalizar o acervo. Quando tiver prioridade, a gente crê que vai ter esses acervos aqui tudo digitalizados.

Aí com relação ao Nahim Miana. Ele doou esse acervo dele, que compõe em torno de 29 latas de 16 e 8 mm. Essa doação foi feita em 8 de junho de 2000. Na época, quem era o diretor do Departamento de Cultura aqui da Funalfa chamava-se Anderson Herédia, aí o seo Nahim entrou em contato com ele, se havia interesse por parte da Funalfa em receber o acervo desses filmes que era particular, filme da família do final da década de 1940 e início de 1950 em maior quantidade, e vai, acho, até 73 parece, pelo que diz na conversa que a gente já teve com ele aqui e tudo.

VR - Isso com as de 8 mm?

NC - De 8 mm, que é mais pra frente. Aí o Anderson encaminhou aqui pra mim e pra Hilda, nós aceitamos. Ele trouxe o material, nós acabamos conhecendo o casal, que era o seo Nahim Miguel Miana e a dona Wanda Miana. E na época, o superintendente da Funalfa, o José Alberto Pinho Neves, então a gente acabou aceitando esses 16 mm, que hoje estão guardados lá bonitinhos e tudo. Aí tinha a Divisão de Audiovisual, quem respondia era o José Maurício, e tinha um rapaz que era funcionário, ainda trabalha na Funalfa, só que trabalha no Museu Ferroviário, o Marco Aurélio de Assis. E a gente, com um projetor 16 mm, a gente projetou nesse salão aqui em frente né, que a gente trabalhava ali do lado, que ali era o Departamento de Cultura, e a gente projetou na parede. Eu tinha uma filmadora daquelas fitas pequenininhas, projetamos na parede e, como não tem áudio, então a gente conseguiu captar em VHS. Aí só mais para frente que eu consegui, com um aparelho que eu tinha, passar para DVD.

VR - Mas isso as imagens em 16 mm?

NC - 16 mm, porque a gente não tem o aparelho para captar 8 mm. Eu cheguei a assistir porque foi emprestado, mas eu não consegui gravar.

Aí a gente conseguiu essas imagens, capturou em VHS, tiramos do suporte de rolo de 16 mm e passamos para VHS, passamos uma cópia para eles e tudo. E acho que uma coisa importante pra gente é, quando a gente recebe um material, identificar as pessoas. Porque, às vezes, você recebe uma doação, igual a gente tem do Melo Reis aqui. Só para você ter uma ideia: são 23 mil negativos. Então precisa passar isso para digital e procurar alguém que consiga identificar as pessoas. Algumas a gente consegue identificar aquelas coisas tudo e tal, mas tem uma maioria que foge ao nosso conhecimento. Mas esse é um trabalho que eu ainda pretendo tentar fazer. Mas aí tem que comprar equipamento, fazer essas coisas tudo. A Hilda que teve mais contato com a dona Wanda e o seu Nahim. Convidou para eles virem aqui e passava o VHS para que assistissem os filmes, ajudando na identificação das pessoas e dos lugares. E a Hilda foi anotando isso tudo. Ela aposentou, mas era a intenção dela montar um catálogo. São aqueles relatórios que a gente tem e que você consultou, que está filme por filme. Está fora de ordem cronológica, deve fazer uma revisão. Infelizmente, hoje o Nahim e dona Wanda faleceram, mas pelo menos a gente conseguiu informação das pessoas e dá para gente identificar legal. E isso foi um trabalho que a Hilda fez com os dois. Vinham aqui, pacientemente, a gente seguia, conversava, foi muito gostoso. Pra gente foi muito gostoso. Uma outra experiência que a gente teve foi com o seo Riani. A gente colheu um depoimento dele e ele tinha mais de 600 fotografias. Então eu ia lá na casa dele, identificava foto por foto, fazia o entorno das fotografias, porque aí ele identificava as pessoas e montamos, como é que fala, um hall dessas fotografias.

VR - Está tudo aqui também?

NC - Não, está lá com ele. É do acervo do setor de memória dele. Então a gente acha importante isso. E na época, quando inaugurou o centro de memória do seo Riani, foi interessante porque a gente só montou um álbum com essas fotografias. Aí o pessoal passava ali e aí lá “ah, esse aqui é fulano”, contornava as pessoas e punha a numeração embaixo: número 1 fulano, número 2 beltrano, número 3 sem identificação. Então as pessoas quando estavam lá nessa inauguração do seo Riani, lá do memorial dele, “ah não, esse aqui é fulano” e elas mesmos iam lá e anotavam. Então foi muito bom por causa disso. E é isso que a gente fez com o acervo do seo Nahim. Para não perder, que é um acervo que a gente acha riquíssimo né, de uma família — parece que eles são libaneses, seo Nahim é descendente de libaneses —, o cotidiano, os costumes, o dia a dia. Então eles têm viagens que fizeram para Caxambu, Teresópolis, Rio de Janeiro, Cabo Frio. Então mostra o dia a dia de uma família.

São cenas muito lindas, muito bonitas. Você assistiu, acho que você viu. Eu sou suspeito para falar, porque a gente fica, como você falou, encantados com a beleza, a riqueza das imagens. Aí carnaval: tinha uma banda de carnaval de Santos Dumont, “A Furiosa”, que ela tinha um ritual. Ela tocava e, de repente, saía em disparada, correndo, saía em disparada. Então ele conseguiu filmar isso de cima tudo. Ali do lado do Central [Cine Theatro] tinha um barzinho, se não me engano “Astória”, não sei se era isso, e as pessoas iam para lá. Então são cenas de carnaval, corrida de carro, que ele até chegou a filmar, tourada. Ele pega Juiz de Fora num período muito bonito, né? Parque Halfeld, as filhas passeando, os sobrinhos; na Fazenda do Salvaterra na época em que era hotel. Então acho que foi muito interessante ter esse acervo, ele é de uma riqueza muito grande. E tem servido, agora me parece que com pouca intensidade, agora as consultas têm sido poucas tanto com relação ao Carriço como também do Nahim Miana. Mas você tem que estar divulgando isso.

VR - E tudo o que está aqui na Divisão foi doado?

NC - Tudo, tudo foi doado. E a gente sempre doa, como as entrevistas que são feitas. Como a Funalfa é um setor cultural, a gente avisa né: “olha, a gente aceita, mas vamos disponibilizar para as pesquisas”. Igual você veio, pesquisou, você oficializou, assinou um termo de responsabilidade e tudo. No caso do seo Nahim, ele assinou um termo de doação, doando esses filmes e tudo. Quando é entrevista, as pessoas assinam uma cessão de direito sobre a entrevista. E a gente, também, pede que o pesquisador assine um termo de responsabilidade quando está levando essas entrevistas. Então tudo o que está aqui nesse acervo todo que eu te falei está disponibilizado para o público. Nós temos o De Moraes, os equipamentos do seo Olavo Bastos — “ah, eu quero ver lá, eu quero fotografar”, a televisão até funciona, mas fica guardadinha lá. E de vez em quando a gente faz alguma mostra desse equipamento, até coloca aqui no “Espaço Cidadão”, que é um lugar de circulação de pessoas e é uma forma também de estar divulgando esse acervo. Então acho que do acervo dele seria isso mesmo que eu tenho pra falar. Não sei se você tem mais alguma dúvida, mais alguma coisa a perguntar.

VR - E o Nahim, também, doou a câmera e o projetor?

NC - Não, ele doou um projetor 16 mm, que era o que ele usava. Doou um aparelho que parece que é onde que ele fazia as edições, porque ele mandava revelar fora, né. Se não me falha a memória, cada rolo de filme durava acho que 12 minutos. Então ele mandava revelar a

foto. Tinham várias cenas e ele, vamos supor que ele tenha filmado dois rolos de filme, então ele cortava. Eu esqueci o nome daquilo ali de cima, que é para você rebobinar os filmes 16 mm. É um aparelho que tem uma luz, aí você projeta os filmes, que você vai ver os *frames*, os quadros. Aí você tem que fazer a montagem. Então ele editava: “ah, eu quero a cena agora do aniversário da Haydée, por exemplo. Eu quero depois ‘a cidade maravilhosa’”. Ele fazia essas montagens, picotava mesmo e cortava, ele fazia essas edições. Eu esqueci o nome, tinha lugar de cortar o filme e tudo, foi onde ele fazia isso. Então foi esse material que ele doou pra gente. Aí doou também, se não me falha a memória, uma filmadora. Só que a filmadora dessas mais modernas, só que não está funcionando não.

VR - Não é a filmadora 16 mm não?

NC - Não, não. Dessas antigas não. O que é antigo está lá, está funcionando também. Mas só que o que gente mantém, tem lugar e tudo, é o projetor dos filmes 16 mm.

VR - O projetor funciona?

NC - Funciona. A última vez que a gente ligou estava funcionando a luz, essas coisas tudo.

VR - Do Carriço, também, foi doado aqui para a Funalfa? Foi familiar quem doou?

NC - Não, porque o Carriço morre em 1959, né?

VR - Ele morreu quando? Em 59?

NC - Em 59, o João Carriço. O Manoel que é o filho, aí continuou com o Cine Popular até 1966.

VR - Mas continuava a fazer os filmes?

NC - Não. Os cinejornais começam na década de 1930 e vão até 56, se não me falha a memória. Aí o João Carriço para a produção de cinejornais, porque ele tinha um laboratório na Getúlio Vargas, onde ele revelava, editava tudo, sonorizava e fazia a distribuição também. Ele distribuía para as cidades, acho que Santos Dumont, Matias, alguma coisa assim. Mas

outros lugares, também, tinham essa distribuição. Aí em 1966, fecha o Cine Popular, aí o filho já havia doado uma parte para a prefeitura e vendido uma outra parte. Então até 1950 é nitrato, depois de 50 muda o suporte, que é acetato, parece. Porque o nitrato, dependendo do calor, ele pega fogo sozinho. Aí, se pegou fogo, não tem jeito, tem que deixar pegar, não adianta apagar. Teve uma vez que, acho que no Rio de Janeiro, pegou fogo lá e tudo, mas eles misturaram nitrato com acetato. Então hoje, lá em São Paulo, são galpões só com nitratos, mas com a onda de calor que teve, infelizmente, não teve jeito. Aí esses foram alguns doados e comprados. E na década de 1970, teve um movimento aqui em Juiz de Fora, né. O Décio Lopes, que era um jornalista, pede, vai na rua e começa a fazer um levantamento para salvar o Carriço, que ficou aqui na Câmara uma época, ficou espalhado pelo Museu, eu não sei o tempo. Tinha um parque, na entrada do Museu Mariano Procópio. Ali onde que você desce pela aquela entradinha na guarita e tudo, ali tinha um parquinho, mais na frente tinha um barzinho e um orquidário, da Sociedade Orquidófila de Juiz de Fora, e tinha uma casinha lá. Uns filmes da Carriço ficaram lá, porque já estava se perdendo, já não estava funcionando direito e tudo. Aí foi feito todo um trabalho do Décio para levar esses filmes para a Cinemateca para a recuperação, isso na década de 1970. Aí o Melo Reis assume e vai ser na administração do Melo Reis que esses acervos vão para a Cinemateca de São Paulo e começam a receber um tratamento de conservação e de preservação. Hoje a gente tem até umas cópias aqui em 16 mm. Só que não terminou, conseguiu conservar alguma parte, mas ainda falta para preservar as outras. Mas foi comprado e doado, tá? Isso na década de 1960.

VR - Já a partir do Melo Reis, o restante é tudo doado?

NC - Não, na década de 1960 já está todo o material filmico e as fotografias do Carriço, porque ele tinha um acervo fotográfico e de filmes. Estão no Museu Mariano Procópio. Aí, se você quiser ir lá, consultar, enfim, fica lá no setor de fotografia da Carriço.

VR - Voltando ao Nahim. Tinha muita coisa que não estava em um estado de conservação muito bom?

NC - Não, até que estava bom.

VR - Estava bom? Eu perguntei para o Miguel Miana e ele falou que muita coisa acabou se perdendo, porque eles, quando eram crianças, colocavam fogo nas latas porque

achavam bonito o barulhinho. Coisa de criança. Mas o que chegou aqui para vocês estava bom?

NC - É. Igual eu estava assistindo — ah, e depois você me dá um pen drive pra passar pra você, vai indo a gente esquece —, estava assistindo hoje e tem um que já dá uma marca de, como é que eu vou te falar, na imagem, né. Mas é pouca coisa, isso já é do original. Mas vamos dizer, assim, que 99% está excelente.

VR - É o quê? Umas interferências?

NC - É, umas linhas assim...

VR - Mas isso já é do original?

NC - É do original. Então assim, de ano em ano, eu pego os originais, dou uma rebobinada neles, justamente, para poder dar uma aeração, poder pegar um pouquinho de ar e também mexer neles, esticar tudo e tal. Então é assim. Mas os que chegaram pra gente, chegaram legal. Deu para fazer esse trabalho e deu pra você ter as imagens.

VR - Você falou que, na hora de passar para o VHS, vocês projetaram na parede?

NC - Na parede. Pôs um papel branco e, como o filme é preto e branco, fica mais fácil. Tinha pouco movimento, então dava pra você fazer sair naquela parede. Mas ainda pode melhorar tudo.

VR - Os que o Marcos Pimentel utilizou, ele levou para telecinar?

NC - O Pimentel levou os originais em 16 mm, levou acho que para o Rio de Janeiro. Aí até deu uma lavagem neles, voltou para cá, está lá guardadinho. Mas ele levou não igual você assistiu aqui em DVD, ele levou os originais em 16 mm.

VR - Com a família do Nahim vocês mantiveram contato só durante esse período que foi feito o relatório?

NC - É, vamos dizer assim: profissionalmente, foi só esse. Mas depois acaba que a gente ia fazer uma visita, essas coisas. A Hilda teve uma convivência mais particular com ela e tudo. Mas acaba a gente criando esses laços. Então, de vez em quando, ela [dona Wanda] vinha aqui, fazia visita. Aí falecimento do seo Nahim a gente participou. Acaba tendo conhecimento do cotidiano, da vida deles, acaba conversando coisa e tudo e tal. A parte gratificando do nosso trabalho é isso. Igual o seo Riani, até hoje, a gente tem uma convivência muito grande com a família, com os filhos. Até amanhã a gente vai lá fazer, eu e a Hilda vamos fazer uma visita. Igual a gente fez um trabalho sobre o bairro São Pedro e Borboleta, né. Nós moramos ao lado da Universidade, chama Martelos ali, e a gente chegou a fazer algumas entrevistas, tem um pessoal lá perto de casa, a gente acaba encontrando a dona Dalva, dona Maria do Perpétuo, acaba encontrando essas pessoas na rua e tudo. O seo Dirceu, lá do Borboleta, o seo Dirceu Scoralick, que aí, através dele, nós conseguimos fazer a “Festa das Etnias”. Ele deu a ideia com a esposa, dona Célia. Ele ainda está vivo, dona Célia também. Acho que é o único casal que está vivo, porque acho que a “Festa Alemã” foi feita por três ou quatro casais, o seo Dirceu e dona Célia são um deles. Isso em 69. Como nós gravamos depoimentos com eles, eles vieram até aqui e propuseram que seria a “Festa dos Colonos”, aí acabou sendo a “Festa das Etnias”. Ela foi feita acho que umas oito edições. E a gente acaba que não tem como, de vez em quando, faz uma visita, né. A coisa boa do trabalho é isso. E eles têm essa questão da tradição alemã. Então é uma coisa que eu lembro até hoje, que eu não esqueço: foi época de Páscoa e era ovo, né, de galinha que eles recebiam, aí tingia os ovos, era cookie, biscoito de rapadura. Eles fizeram uma cesta para os meninos lá de casa, eram todos pequenos, só tenho dois filhos, aí eles pegaram aquele ovo bonito e tudo. Aí de repente deixou cair, porque era com a casca e tudo. “Oh pai, é um ovo”, que é o ovo cozido, aí comiam. Com essas entrevistas que a gente fazia, perguntava: “a Páscoa?” Era ovo cozido, aí quebrava o ovo, punha balinha dentro do ovo, chocolate. Natal, que eles falavam que maçã era só época de Natal, punha nas árvores. Aí dava aquele cheiro de maçã na sala. Hoje maçã você compra em qualquer lugar. Mas é umas coisas assim que marcam a gente. Aí nessa “Festa das Etnias” a gente acabou tendo mais contato com os descendentes alemães e tudo, porque tinha a barraca deles que era comida típica, os sírio-libaneses, eram os italianos, eram os portugueses.

VR - E os alemães, também, têm acervos aqui?

NC - Não, a gente tem o depoimento deles, do casal, de alguns moradores do Borboleta e de alguns moradores de São Pedro, que a gente começou a fazer o trabalho, mas está guardado ali, porque teve outras coisas mais importantes.

VR - Nesse nível mais pessoal, de família, é mais do Nahim mesmo?

NC - De acervos de filme é. Porque do Melo é da administração dele. Então é ele inaugurando o Mergulhão; obra de construção da Avenida Rio Branco antes, durante e depois; a ponte do Manoel Honório, que é a duplicação dela, a abertura dela, porque era fechava por causa da Avenida Rio Branco; a inauguração da BR-040; Ceasa; deixa eu ver o quê mais... e obras, né, nos bairros, de calçamento, água e esgoto, essas coisas assim.

VR - Do Carriço, também, não era familiar, né?

NC - Do Carriço, os cinejornais eram apresentados antes do filme. “Ah, nós vamos assistir o filme os 10 mandamentos”, aí antes passavam os cinejornais. Aí você tem da Semana Santa, tem o Dom Justino Sant’Ana, que era o arcebispo aqui de Juiz de Fora, então tem várias filmagens com ele; de carnaval; o Getúlio Vargas tinha muita ligação aqui com Juiz de Fora, com a família dos Tostes, Lair Tostes, João Tostes, e o seo Lair chegou a ser secretário dele, então vinha na “Fazenda São Mateus”. Então tem vários cinejornais do Carriço com o Getúlio Vargas.

VR - Tem um da fábrica de armamento da Imbel, que você até gravou para mim. Aquilo foi uma encomenda de Getúlio? O que foi?

NC - Aquele que ele ganhou uma menção, não foi?

VR - É, esse aí.

NC - É que ele fez um trabalho, tipo um documentário de uns 10 minutos, sobre o cotidiano, a chegada dos trabalhadores na Imbel e tudo. E ele ganhou uma menção em um concurso que ele participou.

VR - Mas não foi uma encomenda do Getúlio Vargas não?

NC - Não, não, acho que não. Aí tem de ciclismo, tem de eleições, de inauguração de pontes, postos de saúde. Ele pegou essa parte social de Juiz de Fora todinha. E as pessoas iam lá, acabavam se vendo também. Ele era ligado ao movimento popular, “ah, morreu o prefeito”, ele ia lá e filmava. E as missas campais, procissões, tinha isso tudo.

VR - As imagens dele são das décadas de 1930 a 1950?

NC - 30, 40 e 50. Então era o cotidiano da cidade. Ele chegou a filmar, também, o Rio de Janeiro, Congonhas, um casamento em Bom Jardim de Minas, chegou a pegar, também, alguns lugares próximos.

VR - Outro dia que eu estava aqui, parece que você comentou que tem outros acervos, acho que do Ministrinho e do Mario Helênio, mas que esses não estão disponíveis para consulta pública.

NC - Não, aí o que acontece: toda entrevista você tem que ter um termo de cessão do entrevistado para que você possa usar, no caso da Funalfa, né, para ceder para terceiro usar e tal. Aí eu não sei o porquê, quando nós assumimos isso aqui tinha quase umas cinquenta entrevistas, mas não tinha esse termo. Então algumas pessoas nós conseguimos, igual a Lucimar Bastos, que ela veio aqui na época; o Arthur Arcuri, que ele era diretor do Museu e o Museu era ligado aqui à Funalfa. Tem alguns aí que a gente conseguiu: da dona Carmem e seu José de Freitas, da Filarmônica; da dona Isabel, do Pró Música, e do marido dela também, esqueci o nome dele agora, aí conseguimos a assinatura dele desse depoimento. Agora do Fernando Palha Matos: eu guardo o carro aqui em cima no estacionamento e eu acabei conhecendo lá, que eles não tiveram filhos, mas teve uma filha de criação. Então, eu conheci o filho dessa senhora, que ela, acho que seria a herdeira, e ela vai assinar cedendo o depoimento dele pra gente. O Ministrinho, o Márcio Gomes queria fazer um trabalho sobre o Ministrinho, aí “você conhece os filhos?” “conheço” “então pede a assinatura”, porque a esposa também acho que era falecida. Aí consegui a assinatura dos filhos cedendo, que são os herdeiros legítimos. O do Mario Helênio consegui também, porque teve uma pessoa que entrou em contato, foi a TV Integração, a Globo daqui, a repórter conseguiu com o filho, porque acho que ele só teve um filho, aí consegui. Então a gente vai tentando e, quando a gente assumiu essa parte, aprendemos. Hoje, quando a gente termina um depoimento, já pede a pessoa pra assinar, porque teve alguns que a gente terminou, aí mandamos por Correio, mas

a pessoa não retornou. O Renato Stheling, né, deu uma entrevista e um mês depois ele faleceu. Aí nós conseguimos com a viúva, mas agora faltam os filhos, porque na época fomos mal informados a respeito disso. Aí a gente vai tentando, aprendendo. Mas a maioria a gente conseguiu, tem a autorização.

VR - Os acervos do Ministrinho e do Mario Helênio são fotográficos e filmicos?

NC - Não, só o áudio.

VR - Legal! Então também tem acervo de áudio aqui?

NC - É, desses depoimentos dessas pessoas tudo, é tudo áudio. Aí, quando a gente começou, começou áudio e tirava uma ou duas fotos. Depois a gente começou a filmar, no digital. Hoje a gente faz isso, filma tudo. A experiência com filmagem começou com o José Carlos de Guimarães, se não me engano, acho que foi em 1980. Mas também só foi um pouquinho, depois parou. Mário Helênio tem áudio e vídeo.

VR - Esse do Mário Helênio está disponível?

NC - Está, está disponível.

VR - O do Ministrinho também?

NC - O do Ministrinho está disponível, mas é só áudio.

VR - Mas está com a assinatura ou precisa de autorização?

NC - Os filhos já cederam, já está disponível para a consulta. A gente fica receoso, né, a pessoa não gosta, “ah, meu pai e tal”, por mais que as pessoas falem “não, eu estou doando, tal, tal, tal” a gente não sabe. Têm vários aí: tem o Pedro Nava, Edmundo Lins, tem Paulinho de Oliveira, Heitor de Alencar, aí tem artistas plásticos e tudo. É interessante esse acervo, desses que a gente fala que é do Museu da Imagem e do Som.

VR - E além aqui da Divisão de Memória, tem outros locais em Juiz de Fora que guardam esses arquivos audiovisuais?

NC - O MAM começou a fazer um trabalho de entrevistas. Até publicaram esses três livros aqui: “Diálogos Abertos”. Aí tem entrevista aqui no caso com... essa daqui é a cantora, esqueci o nome dela.

VR - A Sueli Costa?

NC - Sueli Costa. Sueli Costa eu não conheço; Arthur Arcuri; Bracher; essa aqui eu não conheço também, se não me engano, é a Teresa Leite; Murílio Hingel; o Mamão; o seo Riani; o Natálio Luz; Wilson Cid; essa aqui é a primeira vereadora, esqueci o nome dela; o Marcos Pimentel; esse aqui é o fotógrafo, o Jorge Couri; esse aqui é o Almir de Oliveira. Então tem esse aqui também, não sei se está aberto, como está a disponibilização desse acervo. Teve uma época que a gente promoveu aqui pela Funalfa um “Seminário de memória e oralidade”, que vem muita cobrança e é muita demanda. Aí a gente resolveu fazer o seminário para elaborar um diagnóstico sobre a questão da memória e oralidade e também estar capacitando as pessoas. Você, por exemplo, responde lá pela Sociedade Filarmônia, a gente tentou estar qualificando, estar instruindo para você mesmo elaborar esse projeto, fazer isso lá e ter lá, porque aí é muita coisa pra gente e tudo. Tem o uso da metodologia, aí a gente estava tentando passar isso para as pessoas. Aí teve o seminário, a gente trouxe pessoas lá do CPDOC, do setor de oralidade, né. Trouxe também o pessoal lá do Museu da Imagem e Som de São Paulo, então é uma outra metodologia. Então a gente procurou estar promovendo esse seminário para ser uma maneira de estar capacitando essas instituições, porque é muito fácil, poderia estar colhendo isso. Aí tinha uma menina que trabalhava com idoso, não sei se é na AMAC, grava um depoimento com eles, monta um acervo; o pessoal da educação também, com professores e tudo. Então foi o que a gente tentou fazer com esse núcleo de memória e oralidade. A gente se reunia e tudo. A Christina Musse, ela também a gente começou a história oral, né. Ela comenta que nós apresentamos para ela essa metodologia. E ela tem feito trabalhos. Ela tem até dois livros, se não está aqui, está lá em casa, que ela passou pra gente. Assim é isso que a gente tentou fazer aqui. E estamos tocando o barco até hoje

VR - E foi quando esse seminário que vocês fizeram?

NC - Funcionou uns três ou quatros: de 2008 até 2012 por aí. A “Festa das Etnias” foi de 2007, aí teve um ano que não teve. Mais pra frente agora também parece que eles estão em crise, aí parou. Agora também tem uma outra roupagem, outra metodologia, outros contatos, outra dinâmica. Mas foi muito bom. Pra gente, muito bom. É muito gratificante por causa desse contato que a gente teve com as pessoas. Com a história oral, você pode trabalhar com histórias temáticas, né. Vamos supor: “ah, vamos trabalhar, igual a gente tem aqui, o Instituto Histórico”, então vamos trabalhar pessoas que vão falar sobre o Instituto Histórico. E história de vida, como no caso do seo Riani, que a gente chegou até a publicar um livro sobre a trajetória da vida dele.

VR - Que bacana! Eu acho fantástico história oral! E essas imagens, essas imagens todas que você está falando, como elas ficam guardadas? Tem uma sala específica?

NC - Tem uma sala que a gente consegue estar preservando também os depoimentos gravados em fita cassete. Então a gente guarda também as fitas cassete. Fita rolo, a gente também guarda. Só que a gente passou isso tudo para digital, né. Aí em 1997, quando nós começamos a gravar, deixa eu lembrar aqui, foi a Ymah Thérés, que foi uma poeta. Foi em dezembro de 2000, foi o primeiro trabalho meu e da Hilda com depoimento. Nós ficamos um período conhecendo o acervo, transcrevendo o que tinha, estudando, aí fomos ao Rio de Janeiro conhecer o CPDOC, O Museu de Imagem e Som de lá, e em 2000 fizemos o primeiro depoimento com a Ymah Thérés, que aí o MD, não sei se você já ouviu falar o que é MD, é igual um CD, só que vem em uma capinha pequenininha. Na época, eles diziam que ele ia substituir a fita cassete. Aí tinha até MD pra você colocar em carro, gravador de MD de carro, aquelas coisas todas, e você gravava e desgravava. Só que não foi pra frente. Aí chegou o CD, mais barato. Porque o MD, na época, custava R\$20,00, isso em 2000, era muito caro. Depois barateou um pouco. Então a gente tem um acervo MD, compramos um aparelho. Só que não foi pra frente. Aí do MD a gente passou para o gravador digital. Então a gente faz, hoje, tudo digital. Mas todos os antigos, os suportes, a gente guarda numa sala: fita cassete, fita rolo, os MD's, VHS — que foram filmados alguns depoimentos. Na época, a gente resistiu um pouquinho à filmagem e tudo. Mas depois vários depoimentos a gente filma também. E esse acervo fica guardado aqui na Funalfa, numa sala aqui em cima.

VR - E tem alguma coisa específica na sala, tipo temperatura?

NC - Não, não. Não tem. Isso a gente comunica sempre com quem está superintendente, que precisa estar guardado, acondicionado de uma forma mais apropriada. Mas só que eu tenho mais medo hoje do digital do que desses equipamentos, porque, quando a gente recebeu, também estava tudo à vontade e está lá, guardadinho, tudo certinho. Mas é essa questão, a gente tenta. Igual tem aquelas fitas ali, estou esperando arrumar o meu gravador para digitalizar elas. Então é um trabalho que a gente vai tentando fazer aos poucos. Mas está tudo lá guardado, está tudo digital.

VR - E tem uma periodicidade para revisar esse material?

NC - Todo ano, porque é recomendável você rebobinar tanto as fitas cassete quanto os rolos, os filmes. A gente sempre tem que dar essa rebobinada.

VR - Mas é só rebobinar mesmo? Não tem nada de limpar, é mais uma revisão?

NC - Mais mecânico. É uma revisão, porque costuma, assim — mas ainda não aconteceu aqui não —, o VHS mofar, mas não mofou não. Eu tenho fita lá que está mofada, mas porque o local era úmido, está lá parada há muito tempo, essas coisas tudo.

VR - No caso de uma política de preservação, o indicado seria uma sala climatizada?

NC - Seria ser acondicionado de acordo com a temperatura, com umidade, para você preservar mais. Já essas coisas aí de digital, né, é um grande dilema hoje.

VR - Não se sabe quanto tempo dura, como funciona, né?

NC - A gente, também, tem o acervo de fotografia. Fotografia do governo do Olavo Costa. A gente tem fotografia aqui que sabe que dura 100 anos. Até o que você imprime nessas impressoras a laser, você não sabe a questão da durabilidade. O xerox já é uma coisa ruim. É uma coisa que está aí. Isso aqui se torna obsoleto muito cedo.

VR - Tudo hoje, né? Qualquer equipamento rapidinho está obsoleto.

NC - Eu dou aula também. Aí eu tinha comprado umas revistas e vinha coisa de história, geografia, química, está lá em casa, eu achei aquilo e falei: “vou levar para os professores”. Mas não vão conseguir abrir, deve ser por causa de programa. Por mais que você conserve em uma mídia, mas daqui a 10, 15 anos, você vai ter o programa ainda? Esse é o dilema. Guardar nas nuvens? Eu fico meio assim, que essa nuvem pode mudar de lugar. Então hoje o mais seguro é o provedor. Igual fotografia digital, eu custei aderir a ela, porque eu tinha em casa um laboratório, eu revelava as minhas fotos — em preto e branco, tá? Acabou tudo, eu resisti um pouco. Agora estou revelando. Aí eu vou, faço uma viagem com a família, mas eu tenho um pé atrás. Você tem que revelar, aí o que eu fazia: revelou, pronto deletar? Não! Você tem que guardar, porque a fotografia pode sumir.

VR - Muitas vezes eu não penso nisso de guardar as originais. Revelo, está tudo muito cheio e apago. Realmente é uma coisa que se precisa pensar.

NC - Aí a fotografia hoje, que é uma coisa que eu gosto e tudo, ela popularizou, foi bom, mas aí eu vejo meus alunos, eles tiram foto, mas “você guardam foto?”. “Não”. Aí quer dizer, antes era difícil, né, fotografia não era pra todo mundo. Mas quando você tinha, igual a gente fez um trabalho sobre “Amores”, na “Festa das Etnias”, o pessoal mais humilde e tudo, a gente mostrava aquelas fotos e tal. Mas, assim, era uma coisa rara, mas está lá a fotografia.

VR - O próprio filme era um acontecimento, né? Juntava todo mundo para ver. Hoje faz o registro, às vezes, ninguém volta naquelas imagens de novo para ver.

NC - Se você pegar a fotografia, você vê, né, o digital e tudo. Mas hoje não, quando eu mando revelar, já junto umas duzentas fotos, aí põe no CD, identifico, revelo, guardo o CD e tenho as fotos. Não sei, vamos ver o que vai dar, Vanessa... Porque é uma coisa até para a gente, esses documentos de hoje.

VR - Os pesquisadores sobre a preservação falam nisso, porque apesar de ser moderno, popularizar muitas vezes, mas e aí, até quando?

NC - Aí aquela coisa: “ah, papel ocupa o lugar tudo, vamos digitalizar”. Aí aquela coisa de digitalizar, mas são pessoas desinformadas: “ah digitaliza e joga o resto fora”. Não, per aí, calma, porque você tem todo um procedimento nessa área de conservação. Então, por

exemplo, eu lembro, na época, o Olavo Bastos tinha uma coleção do Diário Regional. Aí ele ofereceu para a biblioteca, mas a biblioteca tem. Então não precisa. Então vamos supor: eu vou descartar o livro “a medicina, a cirurgia de Juiz de Fora”. O correto seria ligar para a Sociedade de Medicina e “olha, eu estou com um livro aqui, anuário de vocês de 1910. Vocês têm ele? Têm interesse?”. Aí eles vão olhar lá: “não, a gente já tem”. Então você pode descartar com tranquilidade, porque a responsabilidade da produção e da conservação é da instituição que produz, ela tem que preservar. É uma lei de 1992, se não me engano. Tem uma lei assim. Então todo o acervo da Justiça do Trabalho aqui de Juiz de Fora de 1946, se não me falha a memória, até 1986, eles queriam jogar fora. Aí na época, eu trabalhava no IPLAN, nós fomos lá, eu peguei essa documentação, levei para a Universidade. Hoje ela está no Arquivo Histórico. Mas está lá e serve para pessoas provarem que trabalharam em determinado lugar para poder se aposentar. Mas queriam jogar fora. Mas na época não tinha essa coisa de computador, então hoje a Justiça do Trabalho quer essa documentação lá. Mas não, eles podem ir, digitalizar, levar a cópia, o original fica aqui, porque é Arquivo Histórico, né. Aí o digital tem suas vantagens, mas também...

VR - É muito novo ainda, né, para a gente sabe o que vai dar...

NC - É muito novo. Parece que saiu uma lei agora também que tudo vai ser digital, não sei, os documentos. Aí eu fico meio assim. O papel ainda é importante. Mas bom...

VR - E para você, Nilo, até mesmo como historiador, o que acha da importância da preservação de todos esses arquivos, dessas imagens, documentos?

NC - A gente só consegue preservar, gostar, daquilo que a gente tem conhecimento. Então eu consigo preservar isso para as gerações. Não é que eu quero remar contra a tecnologia e tudo, que hoje, se você pegar algum repórter, por exemplo, hoje ele está no meio de uma guerra e pode filmar aquilo, pode mandar por WhatsApp. Isso é interessante, é muito bom. Fotos daquele momento, as informações podem ir rapidinho. Mas o como fazer, a importância de preservar esse como fazer. Então como que era feito, mesmo que tenha essas novas tecnologias, mas aí você também está alertando para essa questão do descarte, dessas coisas do modismo. Eu acho assim: a memória tem que ser preservada nesse sentido assim de você estar levando ao conhecimento, à preservação do patrimônio. Você só vai preservar a sua escola, por exemplo, se você conhece a realidade dela, se você passa a gostar, tem

conhecimento, senão você não vai preservar, vai rabiscar, depredar ou destruir. Então quando você fala com um aluno, igual eu falei com os meus alunos “ah, a gente tem que preservar a escola”, é por questão de as coisas estarem difíceis, e é onde você está convivendo. Então um ambiente saudável, um ambiente tranquilo e até para você fazer comparação, né, como é que era. É nesse sentido.

VR - Você consegue entender muito do que foi e do que é hoje vendo o passado também, né?

NC- É! Olhar como era feito, né. Igual o leite, quando a gente escuta falar que “vem de vaca, não é de caixinha?”. Sei lá, fico até assim meio espantado com uma criança que fala uma coisa assim: “leite vem de caixinha?”, “é da vaca? Não é de caixinha não?”. É muito coisa de modismo, sei lá. Mas a importância é nesse sentido de você estar mostrando como fazer e de como você consegue preservar essas memórias de vida, da política, da culinária. Então você passando isso de geração para geração, esse conhecimento. Então hoje você não tem laboratório como era antes, hoje você revela, tem outros métodos, mas pode mostrar como era feito. Também não é essa coisa de vamos voltar ao que era antes. Vamos, mas vamos preocupar com a preservação.

VR - São processos até para entender o que é hoje, né? Foi assim e agora é desse jeito.

NC - É, igual hoje a questão da culinária: as pessoas estão muito mais preocupadas na questão do sabor. Então você pega aí um doce de goiaba feito no tacho, o sabor, o paladar é outro. Pode comprar um industrializado, é gostoso e tudo. Mas dá diferença. Então não perder essas coisas. Comprar tudo pronto não, tem que fazer também.

VR - E você acha que aqui no Brasil, no geral, falta investimento em política de preservação?

NC - Na área de cultura, dentro da “cadeia alimentar”, a preservação está lá por baixo, é a primeira que sobe. E essa questão da memória, ah isso é no geral, aqui e ali, você vê o Museu Nacional, no Rio. Eu lembro de uma reportagem do cara que batalhou com a comunidade para poder reconstruir um esqueleto, vi aquela reportagem com o esqueleto agora. Então isso machuca muito a gente. Mas, infelizmente, são prioridades dos gestores. Se o gestor tem

prioridade em aplicar na cultura, se não tem não vai. Aí vai depender muito do gestor, seja o estado, o município, união. Aí que a gente está vivendo uma crise, vamos cortar primeiro a cultura. Aí a Lei Rouanet sofrendo agora todo esse... todas essas leis de incentivo. Então tem que tomar cuidado com isso hoje. Tudo vai depender do gestor, da política que vai seguir, aí vai ter os prós, os contras, vai ter sempre isso. Agradar gregos e troianos é difícil.

VR - Verdade, não tem jeito! E o que você acha desses filmes, como esse que eu estou pesquisando, o *Cemitério da Memória*, do Marcos Pimentel, que reutiliza o acervo audiovisual? Acha que é bacana, que é importante até para outras pessoas terem conhecimento das imagens, ou não?

NC - Que eles fazem uma releitura dentro de uma atualidade, usando todo esse material. Igual tem um, que acho que chegamos até a comentar, do seo Nahim Miana, que hoje Juiz de Fora, quem é daqui, “férias é Cabo Frio”, mas já faziam isso na década de 1940, 1950. Então mostra que é uma coisa antiga aqui de Juiz de Fora. Então eu acho legal nisso, nesse sentido de releitura dentro de uma visão atual. Então a gente está preservando isso, quer dizer, você com um olhar atual, mas está vendo uma coisa familiar que também você convive com isso. Algumas cenas ali, a questão do batismo que ele pega e joga a água. Quanto tempo tem isso? E tem gente que faz isso até hoje. Eu fiz com meus filhos...

VR - Como é que é? Joga água no pé da planta?

NC - Na época, a gente morava na casa da minha sogra e tinha um jardim, então eu fui jogar lá a água do batismo, essas coisas assim. O próprio batismo em si. Então você vê ali o padre, não sei se é padre que fala, é da Melquita, tem um outro nome. Esqueci o nome dele. Mas é um ritual mesmo. Igual meus filhos. Nós morávamos vizinhos ao padre que dava, administrava missa na Melquita, aí os meninos foram todos batizados ali na Melquita, na Igreja de São Jorge. Então assim para você ver que os rituais ainda são os mesmos. Os brinquedinhos, aquelas coisas, acho que é mais interessante o uso. Aí você pega o documento da organização de uma instituição, você pega a prefeitura de Juiz de Fora na década de 1950, 1960, por essa documentação você vê a evolução administrativa. Se deixou alguma coisa de funcionar hoje, é por questão do gestor, da política que eles queriam passar aí. Então é isso que eu penso.

VR - E tem outros documentaristas, que você se lembra, que também usaram esse material?

NC - Tem muito aluno da Faculdade de Comunicação, aí tem o Pimentel, que eu me lembro até agora...

VR - Me falaram que o *Jonathan*, da Mariana Musse, usou algumas coisas também...

NC - É, tem a filha da Christina, Mariana, né? Tem o Wilton Araújo que fez o *Hulha Branca* sobre o Bernardo Mascarenhas. Então assim são pessoas que estão filmando documentário. Por exemplo, sobre a Igreja São José você pode ter um documentário todo. Então é o Marcos, e muitos alunos da Faculdade de Comunicação vieram aqui, já pediram cópias para fazer projeto lá dentro da Faculdade. Como é que chama o professor lá? Ele é até Pró-Reitor, esqueci o nome dele, que vem muito aqui. Da História também. Mas agora parece que andou diminuindo. Mas aí eu tenho que rever. Teve gente do Rio de Janeiro. A própria Rede Globo, numa novela daquelas de época, tem a chegada do pessoal lá na FEA, ela pegou o trem chegando.

VR - Era imagem de quem? Do Carriço?

NC - Do Carriço. Teve uma do Globo Ecologia também, imagem do Carriço sobre o “Movimento Integralista”, o Plínio Salgado. Foi na Rede Globo também. Teve um, lá de São Paulo, que estava fazendo sobre a história da televisão, então ele pediu imagens do acervo do seu Olavo. Aí eu tinha umas fotos, escaneei, mandei para ele, estava ruim. Os negativos do Diário Mercantil, que o Diário Mercantil é de 1913 a 1983, o Diário da Tarde também. Os acervos dos jornais estão hoje no Arquivo Histórico, os negativos também. Aí eu lembrei “poxa, se saiu no jornal...”. Aí eu fui pesquisar com o Henrique lá no Arquivo Histórico: “ô Henrique, deixa eu olhar aqui”. Aí está numas caixas de papel fotográfico, e estava lá os negativos do Diário Mercantil e em melhor qualidade. Aí eu escaneei, que tem uns escaners próprios para isso, a imagem de melhor qualidade e mandei para esse pesquisador lá de São Paulo. Esqueci o nome dele também. Mas fez um trabalho sobre a história da televisão aqui em Juiz de Fora, do seu Olavo Bastos. Teve uma menina, agora não sei se ela é lá de Benfica, que ela começou a fazer um trabalho sobre o Olavo Bastos. O seu Olavo saiu daqui, depois dessa experiência em 1948, foi para Curitiba, RBS, não sei. Ele que ajudou a implantar ela lá

em Curitiba, e ela conseguiu contato com uma pessoa que conheceu o seo Olavo, aí o cara se emocionou: “ah, seo Olavo ainda é vivo?”. O cara então se emocionou. Quer dizer, eles devem a ele esse conhecimento todo nessa área de eletrônica, a implantação dessa televisão lá pelo sul. Depois ele volta para Juiz de Fora, ele tinha oficina de eletrônica, consertava rádio, televisão e aí ficou aqui em Juiz de Fora até falecer, acho que ele tinha 95 anos, me parece. Então você vê aí a importância da gente estar preservando esse material, que a gente consegue uma coisa de qualidade.

VR - Sempre tem alguém com alguma pesquisa, né?

NC - Pesquisa...

VR - E Nilo, você comentou sobre o Décio Lopes. É que o Pimentel usa umas imagens dele também. Você se lembra da época em que ele filmava? Dele não tem nada aqui não, né?

NC - Não. O Décio foi jornalista, sempre atuou na área de cultura. Tem muitos artigos muito bons dele e participação dele também em alguns depoimentos aqui no Museu da Imagem e do Som. E ele teve, na família Bracher, esqueci o nome, só sei que é Celina Bracher, um centro de cultura que funcionou na Galeria Pio X, acho que hoje ali é academia de Karatê. E ali né, era década de 1960, Celina morreu acho que em 1966, se não me falha a memória. Depois eles criaram esse centro cultural com o nome dela, a família Bracher. Ali era cinema e o Décio sempre foi ligado ao cinema. Tinha videoteca, discussão lá, essas coisas tudo. E o Décio era muito ligado, ele chegou a trabalhar na Funalfa, no Departamento de Cultura, e coincidiu que, nessa época, o Mello colocou ele como responsável para levar os filmes da Carriço tudo lá para a Cinemateca. Ele acompanhou todo esse processo, catalogou, fez um trabalho excelente. Aí foi no jornal e falou: “estão se perdendo cenas de Juiz de Fora” e a importância disso. E o pessoal da época entrou no balaio dele. Ele teve uma importância muito grande com relação ao Carriço.

VR - O Pimentel me falou que ele filmava umas coisas em Super 8 também...

NC - Eu não sei. Ele vinha muito aqui. Eu conheci ele aqui, ele vinha muito aqui, conversava com a gente da época dele, passava essas informações, mas nunca fiquei sabendo do arquivo

peçoal dele. E quando ele faleceu, eu não estava aqui. Aí eu fiquei sabendo quando eu voltei e tudo. Ele chegou a trazer umas coisas aqui pra gente, alguns retratos, está até guardado em uma pasta, do Pedro Nava, que ele foi na casa do Pedro Nava, então ele tinha algumas fotos dele que aí estão no arquivo. Tinha um decreto, que era Secretaria de Educação e Cultura e nessa Secretaria de Educação e Cultura tinha a parte do Museu da Imagem e do Som e Museu Mariano Procópio, então ele mostrou isso para a gente, a estrutura e tudo. Na época que ele trabalhou aqui tinha essa proposta. Mas depois ele vinha esporadicamente.

VR - Como você comentou aquela hora sobre ele, eu pensei: “vai que eles se conheceram...”.

NC - Ele tem uma importância muito grande em relação a essa parte do cinema em Juiz de Fora. Então tinham as mostras, eu não sei se ele chegou a participar, mas em 1983 teve uma mostra do Glauber Rocha, no Cine São Luís, aí não sei se ele teve participação nisso. A casa lotada na época. Mostra de Carriço... então ele estava sempre envolvido nisso. Tinha um conhecimento grande de todo esse processo.

VR - Eu li uma matéria, acho que na Tribuna de Minas, que falava que ele fez um Festival de Super 8 na década de 1970...

NC - Essa parte particular eu não sei, aí onde está esse acervo dele eu não sei. Eu não estava aqui nessa época, aí eu não sei que fim levou. Aí falam que ele queria ter dado um depoimento ao Museu da Imagem e do Som, mas ele nunca demonstrou esse interesse pessoal para mim. E a gente conversava, a gente estava lá na biblioteca, não estava aqui, então ele falava esses negócios do Carriço, como era o processo e tudo, aprendi muito com ele. São metodologias diferentes que a gente começou a adotar, agora de memória assim eu não tenho de cabeça quais são. Eu sei que do Carlos Bracher ele participou, eu também estava lá — a minha mãe foi vizinha deles, conviveu muito com a Celina, com a Nívea, quando eles eram crianças, né, que moraram naquelas casas germinadas, no bairro Fábrica. Foi o que eu lembro do Décio, mas isso eu nem trabalhava na Funalfa, mas eu lembro dele lá. Aí tem outros depoimentos aqui que eu não lembro. Me lembro que do Almir de Oliveira ele também estava, mas como coordenador de cultura aqui da Funalfa.

VR - Na Divisão de Memória você trabalha há quanto tempo?

NC - Desde 1997. Mas eu sou funcionário da Funalfa desde 1986. Só que eu entrei para a Funalfa e fui para o IPLAN, trabalhar na Divisão de Patrimônio Cultural lá. Eu e a Hilda instruíamos processos de tombamento. Igual, por exemplo, o Colégio Santa Catarina, a gente instruiu o processo. O Crédito Real, instruímos o processo do Crédito Real, então a gente fazia esse trabalho. Aí, em 1997, o superintendente da Funalfa queria que todo mundo da Funalfa trabalhasse na Funalfa. Aí como ele tinha um projeto para a Divisão de Memória, eu e a Hilda viemos para cá. Aí me nomeou como chefe de Divisão. Isso foi o José Alberto. Aí estamos aqui até hoje.

VR - Então é isso, Nilo. Obrigada aí pela ajuda.

NC - Espero que tenha ajudado.

VR - Nossa, ajudou demais! Quanta coisa bacana você falou!

NC - É muito bom, tem as coisas ruins, mas as coisas boas foram melhores. Muito melhores!

VR - Tem alguma coisa bacana que você acha importante falar, que eu não te perguntei?

NC - Não, não. Acho que é isso mesmo.

VR - Muito bom, Nilo, gostei demais. Vai me ajudar demais na pesquisa. Muito obrigada mesmo!

APÊNDICE D

Entrevista Haydée Miana Guedes — filha de Nahim Miana

Esta entrevista foi realizada no dia 21 de dezembro de 2018, no apartamento de Haydée, em Juiz de Fora. A conversa durou cerca de duas horas e aconteceu de forma amistosa e bastante bem-humorada, na sala de sua casa. Na ocasião, além de saber mais informações sobre os Miana, pude ter acesso a outros filmes de família produzidos por Nahim, pai de Haydée, alguns deles, até então, ainda desconhecidos desta pesquisa. A entrevista segue transcrita na íntegra.

As letras “HM” e “VR” se referem, respectivamente, a Haydée Miana e Vanessa Rodrigues.

HM - O papai, antes de o vovô fechar a fábrica, vamos dizer que ele era tipo, hoje em dia vamos dizer que ele era tipo um “mauricinho”, era assim. Então ele tinha carro, era aqueles modelos da época, andava todo chiquerésimo. E ele casou e construiu para a mamãe uma casa ali no Bom Pastor, aí na época o Bom Pastor era um brejo. Ali tudo era um brejo. Ali ele construiu a casa e, além do carro, o outro hobby dele era filme. Então numa época em que não tinha nem máquina de retrato, papai tinha a filmadora. E ele saía filmando tudo. Foi na época que o clube Bom Pastor foi feito. Então tem até na placa lá do clube o nome dele, sócio-fundador. Ele foi o sétimo sócio. E tudo o papai filmava. Todo final de semana ele passava, porque a nossa casa, ainda existe até hoje, era ali na esquina da Renato Dias com a Salgado Filho, e o papai ia e projetava os filmes. Então vinha gente de tudo quanto é lugar para assistir isso que ele fazia.

VR - Os próprios filmes dele?

HM - Os próprios filmes de todo mundo, porque o papai saía pegando todo mundo.

VR - Os dele e de outras pessoas que também faziam?

HM - Não, não, só os dele. Mas os dele que ele fazia dos outros. Entendeu? Então assim o clube, quando tinha alguma coisa, o carnaval na época era no Clube Juiz de Fora, décimo sexto andar, e qualquer evento que tinha, como ele era ex-militar e ele tinha acesso ao Segundo Batalhão, então todos os 7 de setembro o papai filmava, qualquer evento que tinha

em Juiz de Fora o papai filmava. O papai estudou, formou e jogou futebol com o Tarcísio Delgado, Itamar Franco, eles eram amigos. Então todos chamavam ele para poder filmar. E aí houve aquela guerra, aquela recessão de 1944, 1946, negócio assim, então aí o meu avô vendeu a fábrica, acabou com a fábrica e aí na época, se meu pai quisesse fazer igual à maioria fez, entrar em concordata, ele sairia da mesma forma, mas conversando com a minha mãe, e o papai era muito assim, ele era bom demais da conta, então ele pegou tudo o que tinha, dividiu entre todos os funcionários, entendeu? Não deixou ninguém ficar sem nada, porque na época o pessoal não tinha nem o que comer, aí ele acabou com tudo e, como de estudo ele tinha começado medicina, mas o meu avô libanês era muito cabeça fechada e não deixou que meu pai fizesse o estudo dele, porque tinha que cuidar da fábrica. Inclusive o namoro dele com a minha mãe foi uma loucura, porque os irmãos tiveram que interferir, porque os casamentos só podiam ser feitos entre libaneses e a minha mãe era descendente de alemão. Então a minha mãe estava no Rio com o pai dela, que foi até um dos responsáveis pela construção daquela estrada da Madeira-Mamoré, foi meu avô, e aí a carta dos dois tinha que ser aberta, porque era libanês e alemão, não podia. E meu avô não queria deixar e, quando meu avô conheceu a minha mãe, ele falou: “isso não é mulher para procriar, porque ela é pequena e não vai dar em nada”. E aí tem a gente ali ó, ela procriou sete filhos, já o meu tio teve uma filha só, a minha tia teve uma filha só também, os libaneses, e o papai com a mamãe sete. E aí o papai começou do zero. Foi na década de 50. Aí ele começou do zero. Aí o papai foi, como ele tinha muita facilidade com língua, ele foi para os Estados Unidos, e lá ele estudou.

VR - Nisso ele já tinha se casado?

HM - Isso. Já tinha casado, mamãe ficou aqui com a gente, e ele foi para lá e estudou, estudou fundo o inglês. Aí voltou dando aula de inglês e, juntos, ele e o professor Manoel fizeram a Brasil-Estados Unidos e aí ele começou nas escolas em parceria. Depois ele foi se tornando diretor das escolas e aí ele dava aula em todas as escolas que você pode imaginar em Juiz de Fora, dessas antigas, né: Grambery, Academia, Stella, Jesuítas, essas todas. E aí o papai começou a vida na escola. E mesmo assim ele não largava. Ele morava na Gil Horta, então tinha aqueles apartamentos muito grandes, então ele tinha uma parede de fora a fora, era só de fita VHS, porque antes eram aquelas latas, eram os filmes mesmo, aí com a entrada do VHS o papai passou tudo para VHS. Mas aí começou a dar mofo e ele perguntava “gente, quem quer

isso?” e ele perguntava, mas ninguém queria “ah, não vamos querer não” “não vamos não”, aí foi quando ele doou para a Funalfa.

VR - E foi ele mesmo quem teve a ideia de doar?

HM - Ele mesmo.

VR - Mas ele doou as latas, né?

HM - É, foram as latas. Aí fez cópias de outros, aí muita gente até pegou as cópias, muito colégio pegou cópia que ele tinha passado.

VR - Dessas que estão na Funalfa ou de outras também?

HM - De outras, algumas que estão na Funalfa. Eu até passei para um amigo meu, que ele é diretor daquela escola de samba, qual é a mais antiga aqui de Juiz de Fora?

VR - Turunas?

HM - Não sei se é a Turunas. Acho que não é a Turunas não, que é de quarenta e poucos, acho que não. Aí tinha o primeiro desfile deles, aí eu passei para o diretor também, porque, quando ele gravava no filme, ele botava aquele quadrinho com as letrinhas e ele botava “Nahim Miana...” e aquilo, assim, a gente gostava, porque nós sempre moramos em lugar muito grande e o papai fazia sessão cinema. Então botava para todo mundo, aí vinha gente de tudo quanto é lugar, todo mundo queria ver o filme do Nahim. Aí ele passava e era mudo, né? Porque era na época que não tinha som nessa filmadora dele. Aí depois veio a JVC e saia papai no carro. Eu tinha até uma foto dele lá no Líbano, que ele foi conhecer a cidade dele, aí ele está lá com o filmizinho dele e tal. Mas assim, tipo, a sorte é que o papai doou as latas em vida, porque com a morte dele a mamãe acabou com tudo. Jogamos fora.

VR - Os VHS's todos?

HM - Jogou fora tudo! Ninguém quis, a gente não queria, porque onde você vai guardar aquilo?

VR - E por que não doaram os VHS's também para a Funalfa?

HM – Então, na época, o pessoal meio que não deu valor não. Porque, quando o papai ofereceu, eles foram lá, pegaram tudo, entendeu? O pessoal com luva, aparados tudo direitinho, um esquema todo para fazer. Eu acho que, na época, foi até aquele Décio Facio, que era diretor do Colégio — aquele colégio depois da Marechal, como é que chama? Lá para cima, na Constantino Paleta. Machado Sobrinho. Era diretor do Machado Sobrinho. Ele ficou louco com o material, ele falou: “Nahim, pelo amor de Deus, isso aí não pode perder”. E aí o pessoal interessou e, na época, também eu acho que o prefeito era um amigo dele, eu não lembro quem é que estava. Então, tipo, teve tudo, mas depois que ele morreu, mamãe queria arrumar as coisas, aí depois ela até mudou e tal. Aí ela pegou e perguntou, ninguém apareceu. Ela não ia levar, a gente também não ia levar. E eu olhei alguns, alguns estavam tão mofados que não valiam a pena. Aí teve um até, mas que entra muito a parte nossa, que eu passei para DVD, entendeu? Eu fiz a reprodução.

VR - Era o rolinho de filme?

HM - Não, não. Era em VHS e eu passei para DVD. Assim, quer ver? Eu fiz tipo assim... Igual esse aqui ó, eu fiz “Filmes da Família Nahim Miana”. Aí aqui tem alguns...

Nesse momento, Haydée coloca um DVD com registros feitos por Nahim.

Conversa enquanto ela coloca o filme:

HM - Lá [na Funalfa], eles passaram para DVD ou deixaram no rolinho de filme?

VR - Colocaram no DVD e estão com os rolinhos também. Mas tem uma parte que eles não conseguiram digitalizar por falta de equipamentos. Conseguiram passar para DVD as imagens que são de 1947 a 1959. São filmes posteriores a essa data que não conseguiram digitalizar, mas estão lá. Me disseram que são até de umas viagens que ele fez para o exterior e que estão em outro suporte.

Conversa durante a exibição do filme.

HM - Aí está vendo? Este aí não tem lá, este não foi.

VR - É o quê? Uma corrida de motos?

HM - É, aquelas coisas que tinha antigamente, como é que é? Gincana.

VR - É! Eu vi, lá na Funalfa, um que ele filmou, acho que no Bom Pastor, mas é gincana de carro.

HM - Aí estava ele lá filmando.

VR - As imagens que estão lá são de 1947 a 1959. Acho que você não está nelas.

HM - Não, não. É Miguel, Virgínia, Eliane.

VR - Tem a Dyonée e o Nilton também.

HM - Ah tá...

VR - Tem do aniversário dele de dois anos, eu acho, e “Um dia com Nilton Miana”. Você nasceu depois, né?

HM - Foi. Eu sou de 1961.

VR - Mas aí ele continua filmando? Você, também, tem esses registros de infância?

HM - Continua filmando. Tenho sim.

Agora na tela passam imagens sobre outros assuntos.

HM - Aí esse....

VR - Pimentel, inclusive, usa essa imagem no documentário dele... [é um piquenique em uma cachoeira, usado no bloco da década de 1940]

HM - Esse é ele. Essa é a irmã dele, ele no meio. Se não me engano, essa é minha mãe. Essa é a irmã dele com a Virgínia, que é a mais velha. Ela está com 70 anos. Esse era cunhado. A mamãe é aquela segunda.

Agora esse é um carnaval. Não sei de onde.

VR - Ah, usa a imagem dessa menina no filme também.

HM - Usa? Ah, então esse pedaço que foi.

VR - Acho que usa essa menina também. Tem.

HM - É a Virgínia, essa é a Virgínia. Então é o que juntou mesmo, esse pedaço que tem o clube... olha ele lá!

VR - Essa imagem, também, tem no documentário. É ele com a Virgínia?

HM - É a Virgínia.

Aí agora o carnaval de 59.

Quer dizer, ele ia fazendo isso. Aí depois ele já não era em filme e aí não foram para a Funalfa.

VR - E com todos ele fazia isso de identificar o filme, de editar?

HM - Todos. Tudo ele editava.

VR - E ele tinha os equipamentos todos para editar? Na Funalfa tem, até me mandaram umas fotos, olha só, da maquininha de cortar e do projetor.

HM - Interessante isso aí. Ele ficava com isso, ele pegava um quarto quase inteiro para botar isso, negócio ficar rodando. Aí aqui no meio é onde ele fazia a emenda para poder ter os cortes, aí ele assistia daí. Gente, que loucura isso! Parece que a gente faz um retrocesso, né?! Muito doido!

VR - E você se lembra de como ele fazia as imagens de vocês? Ele pedia, por exemplo, para encenar, “faz isso, faz aquilo” ou era o que vocês estavam fazendo mesmo e ele filmava?

HM - O papai ele era... a gente ficava assim: “ah, papai, agora não, coisa e tal”. E ele falava: “olha, olha aqui para a imagem”. Ele se transformava quando ele estava filmando, entendeu? Ele gostava disso demais da conta. Então ele brinca o tempo inteiro. Deixa eu ver se eu acho a imagem do casamento do meu irmão, ele fazendo e a mamãe zangando com ele, porque ele não importava o que estava fazendo ou onde não, ele filmava. Eu falava: “papai, uma hora você ainda vai pegar uma coisa que não podia”. Quer ver...

VR - E ele filmava sempre? Não era só sábado, domingo, não?

HM - Não, não. Sempre...

Haydée coloca outro DVD com imagens do casamento do irmão (Nilton Miana) e do aniversário do filho, em 1988, e faz comentários sobre as imagens.

HM - Nesse aí alguém pegou para ele, foi fazer a filmagem para ele, mas era como ele fazia quando ele estava segurando.

Esse é o meu irmão que já faleceu.

VR - Esse é o Nilton?

HM - É. Era o xodó do papai.

Ah ele aí!

VR - É o seu pai?

HM - É meu pai. Ele passa a câmera para alguém, entendeu?

VR - Geralmente era ele mesmo quem fazia as imagens?

HM - É.

Olha, ele já sai para filmar.

Essa é a minha irmã, Dyonée, que faleceu também.

Aí ele aparece, até que ele vai e pega.

Esse ali é o pessoal da “Maiami” e os donos da “Glamour”.

VR - Fica doido para pegar a câmera de novo?

HM - É, fica.

Essa de cabelinho branco é minha avó.

Essa mesa comprida, assim, somos nós. Era o casamento do meu irmão e aniversário do meu mais velho.

Só que esse filme aí é uma loucura, porque a maioria já foi.

Era aniversário de cinco anos do meu menino.

Segurar o tempo.

VR - É no Bom Pastor?

HM - Não, no Cascatinha. Olha como era o Cascatinha, que loucura!

Essa é a minha mãe. Ela tinha arrancado um siso e ela estava inchada e ele falando com o amigo dele do canto que estava filmando e tal: “dá um foco aqui que ela está...”, sacanagem, né? Ela vai e faz uma malcriação.

Hoje está todo mundo velho. E quem não é criança não tem menos de 60.

Esses aí são os libaneses mais antigos.

Essa é sobrinha.

A Amanda. Hoje em dia ela já é mãe. Esse bebezinho aí.

Essa aí é minha irmã mais velha, essa de cá. Essa aí sou eu.

O Vitor, esse aí é o meu mais velho.

Isso também é tudo sobrinho.

Essa é minha irmã que faleceu, a Dyonée.

Esse é o caçula, o Leonardo.

Esse é o meu cunhado, da esquerda, também já faleceu. Marido daquela mais velha.

Esse é meu cunhado também, também já faleceu.

Cunhado.

Vai pegar agora o meu filho do meio.

Ah lá, ele fica: “tá pegando ó”. A pessoa não quer olhar, “ah, tá com medo”. E ele falando: “pode pegar mesmo, quero que pega, não importa se está comendo”, ele gostava de filmar. Faz essas pans assim, chegava em cima da gente.

VR - A sua mãe filmava também? Ou era mais ele?

HM - Não, mamãe não. Mamãe só era filmada.

VR - E era ele, geralmente, quem filmava?

HM - Ele. E, assim, emprestar a câmera? Era mais fácil emprestar a gente do que a câmera.

VR - Tinha ciúmes dela?

HM - Nossa! Depois que terminava, ele ficava lá esperando ela esfriar, porque aquilo esquentava pra caramba, né? Tinha toda a manutenção. Às vezes ele passava o sábado e o domingo polindo, limpando. Aí depois, no final da vida já, que ele não mexia mais com isso, a paixão dele ficou por carro, porque já era por carro, mas aí ele só ficou no carro.

VR - E ele filmou até mais ou menos quando?

HM - Até uns três, quatro anos antes de morrer ele filmava.

“Você pegou tudo? Você pegou tudo?”. Fica em cima, porque, se não pegou, ele ia pegar de novo também, não importa.

VR - Ele, também, estava filmando aí nesse dia do casamento?

HM - Estava sim.

Quando dá esses flashes assim, ele pega meu filho do meio, que eles estavam falando de olho, porque tem dois que tinham olhos azuis. Era o mais velho e o meu do meio. Aí eles ficam fazendo brincadeiras. Ele quem fica filmando.

Ele parava, conversava e dava um jeito de sair rápido, preocupado se estavam filmando os negócios.

VR - E ele teve diversas filmadoras ao longo do tempo, né?

HM - Teve.

Ah, esse é o pedaço que vai mostrar. Olha o olho dele que lindo.

O Leandro, que diferença! Hoje em dia, ele é o diretor-geral dos advogados do Itaú em São Paulo.

Esse é o meu do meio. Esse é o Vinícius. “Corta que ele vai chorar” é ótimo!

Esses netos aí já aumentaram bem.

Rafael. Ah lá, apaga a vela dele. E o Vitor fica olhando.

Essa é a minha avó, mãe da minha mãe.

Ele era assim, ele gostava dessas palhaçadas, era com ele mesmo.

Outro filminho (aniversário do Vinícius).

HM - Isso aí era o aniversário desse. Oh, está vendo? Papai vai falando. Esse é o meu também. Esse, também, era o neto xodó dele.

Às vezes a gente estava fazendo alguma coisa e lá ia ele com a câmera na mão: “papai não, papai”. E, na hora de editar, também não tirava não. Quando ele foi dar os filmes lá para a Funalfa, a mamãe falou: “eu quero ver primeiro todos os que você vai dar, se vai dar ou não”. Porque senão ele mandaria tranquilo tudo, tudo.

VR - Então teve uma seleção também?

HM - Teve, teve.

VR - Ele só filmava ou fazia foto também?

HM - Fazia muita foto. Nossa, a minha mãe queimou muita foto. Queimou demais.

Aí você vê, ele fica filmando, pegando cada detalhe, não sai.

Olha ele com o priminho dele, eu acho essa cena muito legal.

Aí, está vendo? Ele ia nos detalhes. Ele gostava desse tênis... esse meu filho era apaixonado nesse avô. Ele vê o filme, ele fica! Ah lá, está vendo? Tinha um negocinho no tênis que mexia, então ele fica mexendo para mostrar para o vovô filmar.

Ô meu Deus, coisa de louco!

Aí ele vai no detalhe que ele quer. Sai do nada para coisa alguma, mas tudo bem.

VR - E ele edita todos os filmes?

HM - Tudo.

VR - Ele sempre filmou tanto as festas de família quanto os outros episódios também?

HM - Tudo! O meu casamento, como ele entrou comigo, ele não filmou, não teve filmagem.

VR - Não teve?

HM - Não. Não aceitou que ninguém filmasse. Não vai filmar. Eu tinha só foto. Não deixou outro filmar. Ele tinha disso também. Era ele quem tinha que fazer.

VR - E ele comprava revistas com dicas para filmar? Ou era por intuição mesmo?

HM - Era por intuição mesmo. E o mais interessante é que o papai tinha uma coisa que brasileiro não tem, eu falo que brasileiro não faz isso: como as coisas dele eram todas importadas, o papai sempre leu o manual. Brasileiro não lê manual. Pega o negócio e tenta. Hoje em dia, a gente entra na internet para ver como é. E o papai não, ele tinha detalhes de parar na instrução, então ele lia aquilo e ele ia tentando fazer e consertando e, com isso, olha, ele consertava rádio, se a câmera desse defeito, ele mesmo arrumava, por que nem tinha aqui, né? A primeira câmera no Brasil Polaroid foi a dele, aquela que batia foto e saía na hora, né? Ninguém nem tinha, nem conhecia. Aí a gente achava fantástico: “bate papai!”. Aí batia aquele negócio gordo, aquela foto pesada. Mas não podia bater muito, porque a caixa vinha cinco exposições, caríssimo. Devia ser o quê na época? Uns 20 dólares, era muita coisa.

VR - E quando ele começou? Até mais no início mesmo, tinham outras pessoas que também filmavam em Juiz de Fora? Ou era só o seu pai?

HM - Não, era só o papai. Só o papai que fazia.

VR - E depois, outros amigos, parentes, tiveram esse hábito de filmar?

HM - Ninguém.

VR - Era só com ele? Nem os filhos?

HM - Só com ele. Nem os filhos. Coisa dele. Mesmo porque eu acho que nós não pegamos isso porque ele não deixava a gente encostar a mão. Então, depois, eu até tinha um pouco de mania por foto, filmagens, essas coisas, mas ele sempre estava para filmar, então a gente meio que foi deixando para lá.

VR - Ficou com ele. Ele filmou os filhos, os netos depois?

HM - É, isso, isso. E depois veio a tecnologia, acabou. Ninguém coisou mais não.

VR - Isso é fantástico, né? Pensar que tem imagens de tanto tempo e a gente está vendo e vê tanta coisa, vê costumes...

HM - É, vê todo mundo... esse pequenininho, que entrou com dentinho assim, hoje em dia, é o gerente-geral lá do Bahamas. Está todo mundo velho aí, não tem mais ninguém.

VR - Seu pai nasceu em que ano?

HM - Papai é de 1922.

VR - E quando ele morreu?

HM - Ele morreu em outubro de 2001.

VR - E a sua mãe?

HM - A mamãe é de 1925 e morreu em 2012.

VR - Eu conversei com o Miguel e ele falou que o pai de vocês nasceu em Santos Dumont e depois veio para cá...

HM - Isso! Na época, quando ele nasceu, na certidão veio como Palmira. Não era Santos Dumont ainda, era Palmira. Aí vovô chegou lá, aí depois que eles vieram para Juiz de Fora.

VR - Mas ele veio ainda pequeno para Juiz de Fora?

HM - Veio pequeno.

VR - Seu pai e sua mãe moraram a vida toda aqui depois?

HM - A vida toda. Casou aqui. Tudo aqui.

VR - E você sabe como seu pai comprou essa primeira câmera? Como que surgiu esse hobby dele?

HM - Então é o que eu estava te falando. Na época, ele era considerado playboy, porque ele tinha o último carro, ele, simplesmente, mandou vir de fora câmera para ele, então ele tinha acesso a essas coisas. O vovô era bem rico. Então era um hobby mesmo, era um hobby. Aí dali ele ia pegando só os top que saíam. Aí só de 59 para frente é que ele não foi, mas mesmo assim, quando ele faliu e foi para os Estados Unidos e voltou com a profissão e tal, ele sempre ia todo ano, e logo depois a minha irmã casou com um americano, então ele estava sempre lá e sempre pegando coisa nova, trazendo coisa nova, filmando coisa para os alunos, entendeu? Por isso que era todo mundo doido com o professor Nahim, porque a aula dele era aquela aula gostosa, não era monótona, e ele filmava os americanos falando, dando tchau para o Brasil. E na época que a gente ainda tinha disco de vinil, né, chegou pelo Correio pra gente um disco que parecia uma gelatina, mas só que não arrebentava, mas era aquele material, e nós colocamos — ele sumiu com o tempo — e ele falava: “oi Wanda, oi Miguel, oi Virgínia...”. Ele vai falando um por um o nome de cada um de nós, “papai daqui a pouco está no Brasil de volta”, e coisa e tal. Ele ia atrás dessas coisas, entendeu? Ele gostava de tecnologia. Eu fico imaginando o papai na internet. Meu Deus! Gostava demais da conta.

VR - E as câmeras eram pesadas, né? Não devia dar para ficar carregando assim para todo lado...

HM - As câmeras eram muito grandes. Eram gigantonas mesmo. E lá ia ele, aquele negócio tinha que ir ligando, desligava num ambiente, ligava no outro, porque as baterias eram umas baterias gigantes e também não davam vazão. Você filmava estourando cinco, dez minutos.

VR - E ele tinha muito filme também? Assistia em cinema?

HM - Demais. Essa parede era só de filmagem dele, a outra parede era de tudo quanto é filme e a outra era de música, porque ele adorava o Frank Sinatra, era o cantor dele. Frank Sinatra, Bing Crosby, a Doris Day, Sammy Davis Junior. Então domingo era dia da gente almoçar todo mundo junto, aí a gente chegava em casa e já sabia: estava Frank Sinatra. E outra coisa, papai, para a época dele, ele ouvia música igual ao pessoal ouve agora, os jovens. A mamãe falava: “pelo amor de Deus, Nahim”. Teve uma época em que ele até botou negócio na sala para não sair o som, porque ele botava assim no talo. Ele gostava. E aí, no que ele estava com o som lá no talo, ele estava mexendo nos filmes dele. Aí ele adorava. Teve uma vez que eu falei: “meu Deus do céu”, quando eu cheguei, sobre fita VHS. Aquilo, na época, era o boom, tinha acabado de sair aparelhagem JVC 4 cabeças, tinha um negócio lá, aí, no que eu olhei, papai abriu a fita todinha no coisa, falei: “papai, que é isso? O que você fez?” “Deu mofo”. Falei, “mas papai não é, simplesmente, mexer assim” “não, isso é porcaria, porcaria”. No dia seguinte, estava a fita lá rodando.

VR - Ele limpava tudo?

HM - Limpou, limpou todinha.

VR - E tudo autodidata mesmo? Lia e aprendia?

HM - É, ele mesmo, ele mesmo. E sempre fez direito, nunca teve problema, nunca estragou nada. Nós temos até uma cena que nós rimos, mas a gente debochou tanto dele, e aí o meu irmão filmou, mas eu não sei, porque nós juntamos o material que eu tinha. Eu mandei para o meu cunhado. Meu irmão, todo mundo juntou, que meu outro cunhado está montando um DVD com os lances para a gente. Falei: “é, espero estar viva quando tiver isso”, porque tem um século que ele está montando. Mas aí tem um lance muito engraçado, que meu marido — a nossa música era aquela “Wonderful World”— e ele foi e fez para mim, foi quando surgiu o DVD, aí ele fez para mim um DVD de uma ponta a outra só com “Wonderful World”. E eu

deixei, assim, lá na sala de som do papai e aí papai pegou aquilo e, quando foi no dia seguinte, a gente ainda era namorado: “papai, o senhor viu..” “vai lá que tem uma surpresa para você”. Meu marido estava junto, aí nós fomos. “Coloca”. Aí eu coloquei o DVD, tocou “Wonderful World”, aí estou esperando para tocar de novo e entrou outra música e outra música. Aí falei: “papai, o que o senhor fez?” “quebrei o galho para ele, né, minha filha! Ele não devia ter mais músicas, gravou só esse Wonderful World”. Ah, mas aí meu irmão já veio filmando ele: “o que é? Por que você está filmando? Qual é a palhaçada? Por que isso?”. Aí eu falei: “Geraldo, fala para ele, Geraldo”. “Ô seo Nahim é que essa é nossa música, eu fiz todo para ela”. E ele assim: “Han? Porcaria, que falta de ideia! Falta de ideia, de gosto”. E meu irmão gravando, 1,2,3 gravando. Ele fazendo gozação com ele. Papai era bem à frente da época dele, bem atualizado. Mas para umas coisas ele era bem assim, tipo, o lado libanês dele falava mais alto. Participei de um concurso uma vez, era “Glamour Girl”, e aí eu tinha que desfilar de maiô. Meu pai foi na frente, abrindo os braços para que ninguém encostasse em mim. Eu queria morrer. Falei: “ô papai, eu não vou entrar assim!”. “Você entra assim ou não vai entrar”. Ele entrou assim, andando de costas. Todo mundo: “sai daí, coroa, ô coroa”. E está ele ali. Então ele tinha esses lances. Dessas fotos, milhões de fotos que a mamãe jogou fora depois, todo final de ano as normalistas, todos paraninfos era o professor Nahim. Então era uma foto com uma por uma, era aquela quantidade de mulher e aí todas davam de presente para ele a foto. E aquilo, cara, era muita turma, muitos anos. Papai foi professor o quê? Uns 40 anos.

VR - E era ele quem revelava as fotos também?

HM - Ele revelava essas preto e branco no início. Aí depois não, depois quem fazia para ele era o Manfroi. Era um fotógrafo que tinha aqui em Juiz de Fora. Ele adorava! Era a vida dele!

VR - É fantástico, né? Ainda mais se pensarmos que dessa época tem pouquíssimas imagens, pouquíssimas pessoas que têm esses registros.

HM - Não, não tinha. No Bom Pastor, uma vez eles fizeram uma entrevista que eles fizeram uma foto antiga e uma foto com a pessoa atual, estavam fazendo isso, eu não sei o que foi. Fizeram isso, isso começou na internet e o pessoal repetindo: um antigo com o novo, as mesmas pessoas. E aí teve um senhor que deu a entrevista. Ele botou ele com a esposa dele, ele devia ter seus 30 e poucos e depois com quase 80 e tal. E aí entrevistaram ele lá na pracinha e ele falando assim: “eu me lembro muito de um senhor, ele chamava Nahim Miana,

que a gente ia todo mundo, moleque, assistir o filme na casa dele”. Aí eu falei: “olha, gente do céu!”. Ele lembrando, porque o papai hoje, se estivesse vivo, estaria com 96 anos.

VR - Esse documentário, que eu até te falei, o *Cemitério da Memória*, você chegou a assistir?

HM - Não.

VR - Você se importaria de assisti-lo comigo? Que aí você me fala se conhece as imagens do seu pai que o diretor reutiliza. Até a década de 1960 tem bastante imagens dele.

Coloco o Cemitério da Memória para assistirmos juntas.

HM - Virgínia e Miguel.

Ah, o trenzinho do papai. Isso aqui o papai, como é que foi o negócio...

Paro o filme.

HM - O papai trouxe essa máquina da Alemanha e a minha mãe, minha mãe pintava muito bem, então a mamãe fez os vagões, pintou, construiu toda essa cidade.

VR - Ele trouxe só trem?

HM - Só a máquina, a locomotiva. E aí tem um bonequinho que desce, põe leite, volta. Tudo ele e a mamãe fizeram a cidade. E um detalhe: meus irmãos e eu não podíamos encostar não, quem brincava era ele.

VR - Só podia ver?

HM - Só ver, só ver.

Continuo o filme

HM - O Nilton.

Eliane.

Do Stella [Matutina].

Virgínia com Miguel.

Só podia olhar, olha.

Miguel.

Nilton.

VR - Esta daqui é a babá?

HM - É. Essa babá chamava Regina, que foi babá de todo mundo.

A Eliane. Essa é a que mora nos Estados Unidos. A mais nova aí. Ela tem um filho que já é coronel da marinha americana.

Essa árvore aí era da mamãe. Isso é lá na casa do Bom Pastor.

VR - Essa é aquela imagem que você passou ali mais cedo, né? Do piquenique, cachoeira...

HM - É...

Mas está errada essa data: 1940?

VR - O diretor me falou que, como ele não encontrou muitas imagens das primeiras décadas, ele pega e mistura algumas. Disse que não tem muito essa preocupação de colocar as imagens nas datas certinhas, mas mais manter certa aura do que acontecia nessa época.

HM - Ah tá...

Isso aí é em 1947.

VR - Na hora de fazer o filme, ele tentou colocar imagens só de pessoas de Juiz de Fora ou que tivessem relação com a cidade.

Aquela menina ali no carnaval é dele, né?

HM - É, a Virgínia.

Aí aniversário dele. Minha avó. Esse padre que não é padre, o rabino, veio do Líbano para batizar o meu irmão.

VR - É o Miguel?

HM - É o Miguel. Primeiro homem libanês, nossa, isso tem um valor, cara. Mulher não, mas o homem...

VR - Ele veio só para batizar?

HM - É, e daí foi feita a Igreja Melquita.

VR - Não tinha a igreja ainda nessa época?

HM - Não.

Aí minha irmã, Virgínia.

Também é dele. Essas todas são dele. São amigos.

Esse é carnaval de rua, é dele.

VR - Eu fiquei procurando de quem é essa imagem. Então é dele?

HM - É, Virgínia.

VR - Essa passeata também é?

HM - É.

Isso aí é almoço dos professores.

Mamãe.

Meu avô.

Aí meu tio.

VR - É sua irmã essa daqui, a menininha?

HM - Não, minha prima. É a filha do dono das “Casas Franklin”.

VR - Essa que está requebrando?

HM - Anran.

VR - As outras imagens agora, a partir dos anos de 1970, já são de outras pessoas, porque na Funalfa, onde o diretor pegou, do seu pai só tinha de 1947 a 1959. Mais até do início da década de 1950. 1959 acho que só tem dois filminhos do Nilton. Um até se chama “Um dia na Vida de Nilton Miana”, que mostra ele acordando, comendo papinha... e depois um aniversário dele. Aí não tem depois dessa época não.

Estou com alguns filminhos aqui, que fizeram cópia para mim lá na Funalfa, se você puder comentá-los também...

Coloco os filminhos de Nahim.

VR - É esse aqui que eu falei: “Um dia com Nilton Miana”. Esse aqui é o Nilton, né?

HM - É.

Nilton com a Dyonée.

Isso aí é lá no Clube Bom Pastor.

Aí o prédio do Bom Pastor é a mesma coisa.

VR - Essa é a babá Regina, que você falou?

HM - Isso.

VR - Aí ela trabalhou com vocês, cuidou de todos?

HM - Todo mundo. Ela era uma menina. Aí quando ela parou, entrou a filha dela, a Vandinha.

VR - Vocês continuaram o contato com elas?

HM - Anran.

VR - Sabe o sobrenome delas?

HM - Não.

VR - Aí o trenzinho. Acho que essa imagem vai mostrar saindo as coisas, igual você falou.

HM - É, ele entrega o leite. E o mais incrível é que aí a minha mãe, já no final, depois que o papai tinha morrido, juntou os homens para poder ver quem ia ficar com o trenzinho e ninguém quis o trenzinho.

VR - Ninguém quis o trenzinho?

HM - Não, aí ia para o meu sobrinho, esse americano, mas ficava uma nota mandar isso para os Estados Unidos.

VR - Parece que era enorme, né?

HM - Bem grande e todo de ferro! Todo de ferro!

VR - E o que fizeram com ele?

HM - Acho que doou para algum lugar, não sei para onde. Ninguém quis. Meus filhos não quiseram, ninguém quis, porque é o tal negócio: é uma coisa, assim, é incrível para a época. Ou se você tivesse museu, porque em casa é um trambolho. Onde que você vai guardar ele? Não tem lugar. Era lindo, era grande, era imenso. Essa sala aqui não dava para botar ele não. Ele era muito grande! Era muito grande, era uma cidade.

VR - Nossa, e tinha um monte de coisinhas, né?

HM - É! Criança ficava desesperada e ele: “olha com olhinho, não põe mãozinha, não pode”.

VR - Esse filminho aqui já é de um passeio. Vocês passeavam muito também, né?

HM - Passeava. Papai adorava muito viajar. Nossa! Por isso que eu estou te falando: o hobby dele era carro e filme. E era interessante que a gente brincava assim: papai viajava, aí dois, três dias, no terceiro, mamãe a olhava para a gente e falava: “seu pai já está lá em Juiz de Fora”. Ele estava ali só em corpo, que a cabeça já estava em Juiz de Fora, porque acabou aquele boom da hora, depois acabou já quer ir embora, já tinha filmado tudo, batido foto de tudo quanto é lugar e pronto.

VR - Ele gostava de Juiz de Fora?

HM - Não, queria ir embora para casa, é hora.

VR - Revelar as fotos, ver os filmes...

HM - É, ele já queria chegar, para ele já dava por acabado. Aí, se a gente estava na praia, ele já não botava a sunga, ficava de bermuda na beirada, esperando a gente sair da praia. Era cômico!

Isso era em uma fazenda de uns amigos lá em Lima Duarte.

VR - Já esse filminho, agora, é de um passeio no Rio de Janeiro.

E você vê esse material de vez em quando?

HM - Geralmente, quando a gente junta todo mundo, a gente fica fazendo brincadeira.

VR - É muito bom, né? Que, às vezes, a gente lembra coisas que não estão na imagem, mas que aconteceram no dia.

HM - Isso, isso mesmo!

Isso aí ele estava no bondinho.

VR - E a sua mãe trabalhava com o quê?

Pausa nos filmes.

HM - A minha mãe, em 1966 por aí, começou com a macrobiótica. Aí ela fez um restaurante de naturalismo, que na época também ninguém conhecia a macrobiótica. Aí a mamãe que trouxe para cá, que iniciou isso. O arroz dela, integral, vinha do Rio Grande do Sul, que não existia aqui.

VR - Isso na década de 1970?

HM - Isso. Aí algas, que a gente veio conhecer depois o sushi, essas coisas, ela já fazia isso. E ela fazia só essa alimentação. Aí quando eles tinham que viajar para o exterior, que ela não comia outra coisa, várias vezes seguraram ela na alfândega, porque ela estava com uns bolinhos de arroz integral ou arroz, e não queriam deixar passar. Aí tinha que explicar e mesmo assim tinham uns que jogavam fora. Era complicado, era uma época difícil. Ela, quando ia nas festas, ficava todo mundo sem entender por que a Wanda não comia isso, mas ela só seguia a macrobiótica. Era na época do paz e amor, né, muito hippie, o restaurante era cheio de hippie, nossa! Inclusive, você deve até conhecer ele, o Falconi...

VR - Sim, sim.

HM - Pois é, quem iniciou o Falconi foi minha mãe. Falconi veio para Juiz de Fora, ele era um rapaz que vendia folha de fumo que o pai dele plantava. Ele mexia com isso, e aí ele ficou no restaurante da mamãe, começou com a alimentação. Aí depois ele conheceu a Cátia, ele levou ela lá para ver se a mamãe aprovava. E aí que eles começaram, ele era rapazinho quando ele começou. Era uma turma boa. A mamãe tem muito material dela na internet, fala onde está a macrobiótica, você vê Wanda Miana.

VR - E ela cuidava dos filhos e do restaurante também?

HM - Isso.

VR - E aí tinha as babás para ajudar?

HM - Não, não. Quando a mamãe começou com o restaurante, era só em casa o Nilton, eu e o Leonardo, que já nasceu na macrobiótica. Leonardo foi comer comida diferente ele já estava com uns 6, 7 anos. Até então era só alimentação integral. Então meus irmãos já não estavam,

já estavam casados, porque minha irmã para mim é uma diferença de 16 anos. Então eu fui a dama de honra dela, eu tinha 05 anos naquele casamento da Virgínia. Então é uma diferença grande, e é um atrás do outro, então deu uma diferença grandona. Depois é que se passou. Aí a Dyonée também morava nos Estados Unidos. Aí era o Nilton, eu e o Leonardo só. Aí a gente ia com ela para o restaurante, porque geralmente era só casarão, aquela casa que fica ali do lado do “Plasc”, aquelas casas grandes, foi ali. Foi na Marechal, em frente às “Lojas Americanas”. Foi na galeria Salzer. Começou lá em casa e aí ela ia só para casas grandes. E aí vinha gente de tudo quanto é lugar e ela tinha os relatos do que a pessoa tinha, qual problema que ela entrou. Que ela foi curada, ela fez isso como agradecimento, porque ela teve câncer de útero e ela não só se curou como ainda engravidou do meu irmão, e ela já estava com quase 50 quando teve o último filho, temporão.

VR - E depois ela ficou o resto da vida com comida macrobiótica?

HM - Isso. Ela morreu na macrobiótica. Ela foi tomar remédio já uns 2, 3 anos antes de falecer. Até então nada. Minha mãe, uma semana antes de falecer, jogava pingue-pongue, de pular na mesa e cortar. Então ela era muito grata a isso, à alimentação.

VR - E vocês continuaram com essa alimentação também, com a macrobiótica?

HM - Nós somos todos vegetarianos. Os homens não, as mulheres. Mas a gente come de tudo. Mas se alguém tem algum problema, na hora, a gente faz um retrocesso, entra, lembra alguma coisa, porque ela mexia com muita coisa, era cromoterapia... Nem existia isso ainda, ela já fazia isso na gente. Eu lembro eu com 15 anos, mamãe me botava no sol, sem roupa, coberta com papel celofane azul, que hoje nem mais existe esse tipo de papel, era aquele craquelado, ela cobria toda assim. Eu tinha espinha, minha pele ficava igual de porcelana. Então isso era da cromoterapia, entendeu? Hoje em dia eu fui tentar fazer isso com a minha filha, antes de dar para ela “Roacutan”, não deu para fazer porque não existe mais o papel celofane. Papel celofane, hoje em dia, é um plástico. Você vê que o papel que a gente usava antigamente para fazer ovo de Páscoa, se ficasse no sol, quebrava. Era diferente. Então muita coisa a gente segue, muita coisa a gente faz. Todo mundo.

VR - E vocês, também, iam ao Rio com frequência, né?

HM - Ia, porque minha avó morava lá.

VR - Ah, sua avó morava lá. Eu vi muita imagem na Funalfa de passeios para Rio.

HM - É, do lado do Copacabana Palace.

VR - Mãe da sua mãe?

HM - Mãe da minha mãe.

VR - Sua mãe morava no Rio? Ela é do Rio?

HM - Não, minha mãe é de Minas. A mãe do meu pai morreu quando a Virgínia nasceu. Ela não chegou a conhecer o Miguel não. Aí meu avô casou de novo com aquela que está na foto, a Juliete, que era parente também.

Mas, por exemplo, o lado libanês do papai não permitia que filmasse a mamãe tendo filho, porque ele podia ter feito isso, né? Tranquilo. Ainda mais ele, era capaz dele ir lá dentro para poder filmar, mas isso já não concordam, entendeu? A mulher é uma coisa sagrada.

Continua o filme "Cidade Maravilhosa", feito por Nahim.

VR - É a Virgínia?

HM - Virgínia. Miguel. Mamãe. Eliane.

VR - Esta é a mesma babá que você falou, a Regina?

HM - Isso, Regina.

VR - Tinha uma babá que chamava Rosa também? O Miguel me falou dela.

HM - A Rosa. Eles eram pequenininhos. Eu acho que essa daí era a Rosa. É diferente da Regina. A Regina é aquela. Essa daí é a Rosa.

VR - Miguel falou até que, como eram muitas crianças, tinha vez que duas babás ajudavam...

HM - É...

VR - Seu pai aparece pouco nessas imagens, quase não aparece, né?

HM - É, ele não entregava a câmera para ninguém, porque ninguém nem conhecia, não sabia nem o que ele estava fazendo.

VR - O pessoal devia até parar para olhar, né?

HM - Parava...

VR - Porque assim, até hoje em dia, quando vão gravar alguma coisa na rua, muitas vezes as pessoas param para olhar, imagina nessa época.

HM - É a Rosa mesmo!

Mamãe com as duas peças dela. E hoje em dia voltou a moda, né?

Aí, na praia, ele já não pega tanto ela. Está vendo?

VR - Será que é por que sua mãe estava de biquíni?

HM - Não, esse até que ela estava de maiô, olha. Que, geralmente, ela usava duas peças, mas a mamãe tinha um corpo bonitinho.

VR - Essa casa no Bom Pastor ainda existe?

HM - Existe.

VR - E eles moraram lá até falecerem?

HM - Não, quando o papai faleceu, eles estavam na Gil Horta.

Irmão mais novo sofre com a irmã velha. Pelo amor de Deus! Quando o Miguel assiste, ele fala: “aí Virgínia, você me enchendo o saco!”. Era um tal de cuidar dele, achava que ele era o boneco dela, a lá. Esse é priminho.

VR - Esse você, ainda, não era nascida, né?

HM - Não... Tinha um filme, que eu não sei onde ele está, junto com qual, que mostra ele colocando lá na rua e o pessoal todo vindo.

VR - Vendo os filmes?

HM – Ahan.

Ô inferno... Ele não queria. Miguel falava: “eu abrindo a boca e você não colocando nada”.

VR - Esta daí é outra babá, né?

HM - É outra. Essa daí eu nem sei quem é.

VR - E dos irmãos, só você mora em Juiz de Fora?

HM - Só eu. Não tem mais ninguém aqui.

VR - Vendo imagens desse tempo, o que você lembra? O que você sente?

HM - Dá muita saudade de tudo!

Aqui, é essa casa aqui ó: rua Senador Salgado Filho e essa aqui é a Renato Dias. Está vendo esse prédio aqui da esquina? Aqui você sai na Rio Branco. Tem essa daqui também que ela permanecesse igualzinha. Aqui já é o clube. E aqui fica a pracinha. Se eu não me engano, quem comprou foi aquele... foi um político, se não me engano. Mas ele fez ela para a mamãe.

Ela pega o telefone e mostra algumas fotos do perfil do WhatsApp.

Esse aqui é o povo atualmente: essa é a Virgínia. Esse daqui é o Miguel. O Miguel é muito parecido com o papai. Demais da conta! Aí essa daqui, quer ver que bonitinha? Essa é a filha do Nilton.

VR - Que bonita! E ele morreu há muito tempo?

HM - Morreu antes da mamãe.

Leonardo eu não tenho foto. Da Eliane também não tem foto.

VR - É muito bom ver essas imagens antigas, né? Eu gosto muito!

HM - É!

VR - Esses filmes que estão na Funalfa e que são imagens posteriores, em outro suporte, acho que em 8 mm, registros do exterior. Você sabe o que são essas imagens, de onde que são?

HM - São imagens que ele fazia andando por Nova York.

VR - Mas não tem os filhos nessas imagens?

HM - Ele só filmou o povo, não pegou filho, ninguém não. Ele saía e ia fazendo as filmagens.

VR - É isso que você falou que, às vezes, ele trazia para as escolas para mostrar aos alunos?

HM - Isso, isso. Aí ele conversa com um e com outro, botava a pessoa pronunciando para o aluno poder ver a diferença.

VR - E o que você acha do trabalho de reutilizar esse material, igual eu te mostrei aqui, no filme?

HM - Eu acho muito interessante, porque às vezes, quando a gente estava arrumando as coisas, jogando fora, o meu marido ficava: “gente, mas isso aí é um acervo. Não pode!”. E ele

acha tão legal, às vezes a gente está em um lugar e ele vê alguma coisa, ele fala: “aí tem o seu pai ali!”. Até então eu não pensava nisso não, assim, eu achava esse material para ir para o lixo mesmo, se dependesse de mim, eu acho que jamais pensaria em guardar, mandar como acervo. E hoje em dia eu vejo que é interessante, porque os meninos, meus filhos, usaram bastante coisa em trabalho escolar e você não é a primeira, já teve várias pessoas perguntando. Então eu falo: “gente, é interessante isso!”, porque a gente, às vezes, vê na novela filmagens, coisa e tal, e a gente “uai, essa daí eu conheço!”, quer dizer que usam para poder mostrar. Até quando eles jogaram o Clube Juiz de Fora, quando o Niemeyer fez aquela pintura da frente, e aí queriam o Clube Juiz de Fora, era um filme do papai também, em 1958, sei lá, negócio assim, foi do papai aquele filme.

VR - Às vezes não pega na Funalfa, mas pega em outros lugares que vocês doaram também?

HM - Isso. Tem filmes espalhados por todo lado.

VR - E é fantástico, porque tem a família, tem as coisas de Juiz de Fora que você consegue ver como mudou ao longo do tempo, e até os próprios hábitos das pessoas, como era o penteado, a roupa. Então é um material que tem muitos detalhes.

HM - Outra coisa muito interessante que, às vezes, a gente fica assistindo e vendo também: se você olhar as filmagens do pessoal andando nas ruas, você não vê obeso, não tinha obeso, porque eram pouquíssimas pessoas que tinham carro, né, alimentação ninguém comia fora, era tudo em casa, entendeu? Então era todo mundo bem magro. Não era questão de ter condição financeira não. É interessante isso!

VR - Muito interessante mesmo! Então hoje você acha que é preciso essa preservação?

HM - Acho muito interessante. Até para poder ver a geração futura, muita coisa a minha filha mesmo não tem nem noção. Às vezes ela para, olha assim. Ainda é nova, não dá valor a isso, mas depois é que a gente vai percebendo que isso é interessante.

VR - Na Cinemateca, em São Paulo, tem até alguns acervos de família. Não são muitos. No Brasil, não tem muito esse hábito, ainda, de preservar. Eu estava lendo e eles falam

que, na França, tem bem mais coisas: eles, realmente, guardam como documentação, não só como simples filme de família, porque tem muita coisa além da família ali.

HM - Muito interessante sim.

VR - **É muito bacana.**

HM - Ela tinha também, essa minha vizinha, ela tinha uma câmera antiga. E eu falei para ela: “por que você não doa lá no Espaço Mascarenhas? Eles pegam as coisas e tudo”. Ninguém quis não. Ninguém quis. Ela deu sei lá para onde. Inclusive as coleções do papai, também, ninguém quis. Aí eu doei para a “Aldeia SOS”, doei para outra coisa. Papai tinha todo o “Tesouro da Juventude”, toda a primeira edição do Monteiro Lobato, a Enciclopédia Britânica, ela era um encadernado azul marinho, com as páginas tudo em prata, coisa mais linda. Mas ninguém quis.

VR - **Acho que ainda não existe muito essa questão da consciência de preservação até por parte das instituições...**

HM - É verdade. A gente fala que até para dar hoje em dia está difícil.

VR - **Então é isso Haydée. Muito obrigada, foi ótimo! Você ajudou demais! Muito obrigada pela disponibilidade com a pesquisa, por esse tempo. Foi ótimo, descobri muita coisa que não sabia, acho que vai enriquecer muito o trabalho.**

HM - De nada! E que bom! Que você consiga fazer um bom trabalho!

ANEXO

Ficha técnica — *Cemitério da Memória*

Pesquisa, roteiro e produção – Marcos Pimentel

Produção executiva – Ana Paula Fontes

Pesquisa e produção – Ana Paula Fontes e Elisangela Colodeti

Direção de arte – Heleno Polisseni

Montagem – Marcelo Reis / Emvideo

Locução - Affonso Romano de Sant'Anna (poesia “Carta aos Mortos”)

Telecinagem – Estudios Mega – SP e Labo Cine do Brasil

Transfer 35mm – Labo Cine do Brasil

Distribuição – Mariana Pinheiro e Cristiano Rodrigues

Imagens

Carriço Filmes (35mm), Nahim Miana (16mm), Marita de Assis Ribeiro de Oliveira (16mm / Super 8), Décio Lopes (Super 8), Mauro Pianta (Super 16mm / Betacam), Produtora de Multimeios / UFJF (16mm), Olga Carmelita Stussi (Super 8), Carlos Marcos (Super 8), Marcos Pimentel (Super 8 / Mini-dv), Joana Oliveira (Super 8 / Mini-dv), Papaulo Martins (Super 8).

Trilha Sonora

Sueli Costa (“Dona Doninha”), Ministrinho (“Sonho de Malandro” e “Último Abrigo”), Mamão (“Tristeza Pé no Chão”), Estevão Teixeira (“Nuvem” e “Sun”), o banco (“Tema nº1”), Kim Ribeiro (“Preludeto” e “Diaries”), Chico Cúrzio (“Velho Portão”).

Interferências Radiofônicas

Rádio Super B3, Natálio Luz.

Citações Literárias

Murilo Mendes, Pedro Nava, Affonso Romano de Sant'Anna, Rangel Coelho, Fernando Fábio Fiorese Furtado, Iacyr Anderson de Freitas, Marta Gonçalves.