

ME- MÓ- RIAS

ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA DE ARQUIVO

2017





Copyright © 2017 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Torquato Jardim

Diretora-Geral do Arquivo Nacional
Carolina Chaves de Azevedo



Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental
Diego Barbosa da Silva

Coordenador de Pesquisa e Difusão do Acervo
Leonardo Augusto Silva Fontes

Coordenadora-Geral de Processamento e Preservação do Acervo
Adrana Cox Hollos

Coordenadora de Preservação do Acervo
Lúcia Saramago Peralta

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antônio Laurindo

Realização
Arquivo Nacional
Universo Produção

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz
Ana Moreira (coordenação da Oficina Lanterna Mágica)
Antonio Laurindo (curadoria)
Fátima Taranto (coordenação das oficinas técnicas)
Januária Teive de Oliveira (coordenação das mesas de debates)
Mariana Monteiro (coordenação da mostra competitiva)
Rosina Iannibelli (coordenação executiva)
Valéria Morse (promoção educativa)
Viviane Gouvêa (editora da revista)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Editora
Viviane Gouvêa

Revisão
Heloisa Frossard
Rosina Iannibelli

Pesquisa de imagens
Viviane Gouvêa

Projeto gráfico e diagramação
Alzira Reis

Arte da capa
Trina

Digitalização de imagens
Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino
Agnaldo Neves • Cícero Bispo • Janair Magalhães
Rodrigo Rangel • Fábio Martins

dezembro | 2017



ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA DE ARQUIVO

Apresentação

Antonio Laurindo

2

Um cinegrafista amador na Cinemateca

Thais Blank

6

Documentário subjetivo, ensaio fílmico e memória

Sérgio Branco

16

Arquivos domésticos no filme-ensaio: pela reinvenção da memória do mundo

Rafael de Almeida

24

Elogio da Graça – a vida como pretexto

Fernanda Rocha Miranda

30

Cinema, educação e acervos audiovisuais – preservar é fazer circular

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

40

O filme de família: do privado ao público. Prática de valorização do Home Movies –

Arquivo Nacional de Filme e Família

50

Paolo Simoni

O filme está morto, viva o filme

Andrés Levinson

60

O arquivo e a promessa da memória

Tzutumatzin Soto

74

Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro

Myrna Silveira Brandão

86

Clóvis Molinari: uma homenagem

André Andries/ Viviane Gouvêa

92

Cinema e escola: vivências

Viviane Gouvêa

102

Registros particulares em instituições públicas: sobre filmes familiares e

domésticos no acervo do Arquivo Nacional

Aline Camargo Torres

e Christiane de Oliveira Pereira Alvarez

110

Apresentação

Antonio Laurindo
Curador

O terceiro número da revista *Arquivo em Cartaz* é a continuidade de um dos objetivos do festival: discutir questões teóricas, técnicas e práticas relacionadas com as imagens de arquivo. São apresentadas reflexões e experiências dos usos dessas imagens no cinema, dificuldades e meios para sua preservação e maneiras para difusão e disseminação.

A publicação estabelece um diálogo com a temática escolhida a cada ano. Em 2017 os filmes de família, caseiros e amadores estarão no centro das discussões e da programação. A escolha do tema se insere no contexto de retomada dessas imagens em novas produções e da possibilidade de fazê-las conhecidas. Para isso foi feito contato com pesquisadores que desenvolvem trabalhos sobre o tema e com profissionais que atuam em arquivos e cinematecas. Felizmente, referências nacionais e internacionais

atenderam ao chamado e gentilmente aceitaram participar da revista.

O tema também possibilitou um olhar mais direcionado para o próprio acervo do Arquivo Nacional, com o intuito de identificar conjuntos ou exemplares de filmes que possuem características domésticas, que, na maioria das vezes, chegam aos arquivos públicos por meio de doações. Nesse sentido, destacam-se os homenageados Clóvis Molinari, considerado um dos mais importantes realizadores de filmes em Super-8 no Brasil, e o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB), entidade sem fins lucrativos que se dedica à pesquisa e à preservação filmica do cinema brasileiro.

A definição do que é privado de interesse público costuma ser uma questão muito cara aos arquivos das três esferas governamentais. Muitos ainda preci-

sam estabelecer em seus instrumentos legais uma política de acervo que considere os diversos tipos de produtores:

poder público, entidades particulares, famílias, indivíduos. O papel de “lugar de memória”, atribuído geralmente aos arquivos, bibliotecas e museus, fica limitado quando não contempla os registros gerados pelos múltiplos atores da sociedade.

O que foi produzido no âmbito privado pode oferecer uma perspectiva diferenciada sobre determinada época, pessoas e lugares. Acolher essa visão é um posicionamento político e social de vanguarda, pois acaba inserindo os filmes domésticos no que pode ser considerado herança histórica e cultural de um país. Para o cineasta, produtor e roteirista Martin Scorsese “os filmes caiseiros não apenas captam os momentos privados importantes da vida de nossa

família, mas também são documentos históricos e culturais”.

Essa atitude da principal instituição arquivística do país acaba possibilitando a ampliação do seu espectro de atuação, muitas vezes circunscrito no que é público, e serve de estímulo para estudos e pesquisas sobre o que pode ser institucionalizado. Contribui também para que os registros privados de interesse público possam ser melhor preservados e difundidos.

Por meio da revista *Arquivo em Cartaz* pretende-se perenizar e difundir tais discussões, deixando um legado fundamental para quem se interessa por arquivo-cinema e cinema-arquivo. Além disso, consolida o Arquivo Nacional como um lugar legítimo de produção do conhecimento acerca do cinema de arquivo, arquivos audiovisuais e preservação audiovisual.





Elegance - Moreno.

BARCA PHARAON

Um cinegrafista amador na Cinemateca

Thais Blank

Professora Adjunta e Coordenadora do Núcleo de Audiovisual e Documentário, Escola de Ciências Sociais CPDOC/Fundação Getúlio Vargas.

O filme doméstico como patrimônio

Em 1995, o teórico francês Roger Odin lançou uma coletânea de artigos intitulada *Le film de famille: usage privé, usage public*, inteiramente dedicada ao estudo de imagens produzidas por cinegrafistas não profissionais dentro da esfera doméstica, os chamados “filmes de família”. A publicação, composta por 13 artigos escritos por diferentes autores, vinha consolidar um campo de estudos que acabava de ser inaugurado na França. No mesmo ano, a professora da Universidade de Ithaca, Patricia Zimmermann, lançou nos Estados Unidos o livro *Reel families: a social history of amateur film*, no qual analisa as relações entre indústria, consumo e desenvolvimento das práticas do cinema amador. Essas duas iniciativas foram fundamentais para a institucionalização de uma área de pesquisa que vinha sendo ignorada pelos estudos cinematográficos. Ocupando no imaginário social o lugar do “malfeito” e do “não profissional”, o cinema amador e familiar foi durante muito tempo descartado pela academia por ser percebido como um mero “subproduto do consumo tecnológico” (Zimmermann, 1995).

O interesse da academia pelos filmes domésticos é concomitante a outro processo de valorização que vinha ocorrendo desde o final da década de 1980, a sua

patrimonialização. Os anos 1980 e 1990 foram atravessados por uma série de iniciativas que visavam a incluir os filmes produzidos por cineastas não profissionais em centros de preservação audiovisual. Em 1981, o National Museum of Natural History, em Nova York, estabeleceu como uma das suas metas a coleta e a preservação de filmes amadores como documentação de atividades históricas e culturais. Em 1991, foi criada em Paris a Inédits, associação sem fins lucrativos que tem como objetivo encorajar a coleta, a conservação e o estudo dos filmes domésticos. Em 1994, a Library of Congress, em Washington, incorporou o filme de Abraham Zapruder, cineasta amador que registrou a morte do presidente Kennedy, na lista dos filmes que devem ser preservados pela livraria do Congresso norte-americano (National Film Registry). Todas essas ações tinham como princípio o entendimento de que o cinema amador é mais do que um suvenir familiar. Arquivistas e conservadores concordavam no entendimento de que os filmes de família são valiosos documentos históricos. Dessa forma, as filmagens de festas de aniversário, férias, casamentos e batizados começaram a deixar os seus círculos familiares para ingressar no espaço público, valorizadas como testemunhas dos hábitos de uma época e de uma forma de vida.

Com este princípio foram criadas em diferentes partes do mundo cinematecas e arquivos voltados para a preservação e difusão dos filmes domésticos. Entre os exemplos mais notáveis estão as cinematecas regionais francesas. Com a missão de salvaguardar a memória local de suas regiões, essas instituições descobriram nos filmes amadores uma preciosa documentação sobre os costumes de cada localidade. Córsega, Bretanha, Marselha e Paris contam com cinematecas onde se pode encontrar uma grande variedade de fundos de filmes domésticos, não só preservados, mas acessíveis para a consulta pública.

No Brasil, infelizmente, não existem instituições capazes de realizar um trabalho comparado ao das cinematecas regionais francesas no que concerne à coleta, preservação e difusão dos filmes amadores. Os nossos arquivos audiovisuais são atravessados por histórias de luta pela sobrevivência e de superação de grandes desafios. Porém, mesmo com todas as limitações e dificuldades é possível destacar algumas iniciativas importantes que garantem a preservação de imagens raras do Brasil. No Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional e a Cinemateca do MAM possuem, sob sua guarda, fundos de filmes domésticos compostos de bitolas rodadas ainda na pri-

meira metade do século XX. No Arquivo Nacional, encontramos, por exemplo, os filmes da família Costa Bello. Moradores do bairro do Méier, zona Norte da cidade, as imagens produzidas por esta família mostram, entre outros belos registros, a movimentação do carnaval de rua em plena década de 1930.

A Cinemateca do MAM apesar de não realizar um trabalho sistemático de coleta e conservação de filmes amadores, como fazem as cinematecas regionais francesas, dá atenção especial ao tema. Hernani Heffner, à frente do setor de preservação da instituição há mais de duas décadas, afirma que apesar de nunca ter oficializado essa prática, a Cinemateca se ocupa da preservação de registros caseiros de forma consciente desde o início dos anos 1990, seguindo um movimento internacional inaugurado pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) (Heffner, 2016). A Cinemateca do MAM possui, atualmente, quatro fundos de filmes realizados por cinegrafistas amadores: Francisco Pinto, Oliveira Castro, Tatiana Leskova e Alberto de Sampaio. São mais de 100 rolos de película Super-8 e 16mm, rodados em diferentes décadas do século XX, que revelam o olhar singular homens e mulheres que filmavam apenas pelo prazer e pela vontade de produzir memória.



Fotogramas
Família Costa
Bello – Arquivo
Nacional

Alberto de Sampaio

Dentre os filmes domésticos depositados na Cinemateca do MAM, chama atenção as películas rodadas pelo fotógrafo amador Alberto de Sampaio. Advogado de profissão e aficionado por fotografia, Sampaio produziu imagens com sua câmera 16mm no final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Seus filmes foram depositados na Cinemateca do MAM pelo cineasta Haroldo Marinho Barbosa acompanhando a doação do seu acervo pessoal no início dos anos 2000.

Antes de ingressarem no arquivo, os cinco rolos de películas rodadas por Sampaio ficaram sob os cuidados de seu neto e guardião de sua obra Eduardo Soares. Além das imagens em movimento, Sampaio deixou uma extensa produção de fotografias tiradas no final do século XIX e início do XX,¹ que foram doadas para a Sociedade Petropolitana de Fotografia. Já os rolos de filme, Soares preferiu deixar com o amigo cineasta para serem depositados no MAM, passando também para o arquivo os direitos de exploração das imagens. Ao doar a produção do avô para a Cinemateca, Eduardo Soares reconhecia o valor histórico de seus filmes familiares. A motivação por trás desse gesto está calcada na preocupação real de que as imagens resistam aos efeitos do tempo e no desejo de que ao entrarem no arquivo

elas sejam incluídas nas narrativas oficiais da história e do cinema brasileiro.

Nascido no Rio de Janeiro, Alberto de Sampaio era filho único do advogado Benito Pinto Ribeiro de Sampaio e Luiza Machado Coelho de Castro e “estava inserido num núcleo familiar que circulava nas mais altas camadas sociais de seu tempo” (Pereira, 2010: 7). Formou-se pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais, em 1892, casando três anos mais tarde com Cecília Teixeira Soares. O casal fixou residência na cidade serrana de Petrópolis, onde nasceram seus oito filhos. Cecília, por sua vez, era filha do engenheiro João Teixeira Soares, responsável pelo projeto e pela implementação da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande.

É importante destacar que os anos 1920, quando Alberto começou a filmar, foram os primeiros anos de expansão da prática cinematográfica amadora, momento em que foram lançadas no mercado as câmeras voltadas exclusivamente para o uso doméstico. É verdade que imagens de cunho familiar são projetadas em tela grande desde os primórdios do cinema, um exemplo conhecido é o curta-metragem dos irmãos Lumièr *Le repas de bebé*, que retrata uma cena doméstica na qual Auguste Lumière e a esposa Marguerite Winkler dão de comer ao seu filho André. No entanto, ao contrário das imagens produzidas por Alberto de

¹ A produção fotográfica de Alberto de Sampaio foi analisada na tese *Lentes da memória: a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1903)*, defendida pela pesquisadora Adriana Maria Martins Pereira no curso de História Social da Universidade de São Paulo. Em sua pesquisa, Adriana Martins analisa as fotografias realizadas entre os anos 1888 e 1914, período que corresponde, segundo a autora, a 90 % da produção do fotógrafo.

Sampaio, essa cena foi filmada com um pesado equipamento 35mm e fez parte da exibição que inaugurou a exploração comercial do cinema.² O desenvolvimento e o uso contínuo da tecnologia “caseira” de registro de imagem em movimento começou algumas décadas mais tarde com o processo de comercialização de dispositivos mais simples que visavam diretamente a produção amadora. Entre as novas invenções tecnológicas lançadas nesse período temos as câmeras Cine-Kodak e a Pathé-Baby, equipamentos leves e de fácil manuseio.

A simplicidade e a praticidade dos equipamentos lançados na década de 1920 não representaram, entretanto, uma popularização da prática cine-amadora. Nesse momento, a produção caseira ainda era um luxo que poucos poderiam se dar. Para se ter uma ideia, a primeira Cine-Kodak lançada no mercado, que pesava em torno de sete quilos, era feita de alumínio e vendida pelo valor de U\$ 335,00, um pouco mais barato que um automóvel Ford, que poderia ser comprado por U\$ 550,00.³ Não é por acaso que os filmes domésticos rodados nesse período no Brasil retratam o universo de uma elite que tinha tempo e dinheiro para investir em cinema como *hobby* e dispositivo de perpetuação da memória familiar.

Os filmes domésticos rodados por Alberto de Sampaio são parte desse cenário, foram produzidos no seio familiar da burguesia nacional que sonhava com o progresso

do país e levava adiante um projeto modernizador. O cinema era nesse momento mais um símbolo do moderno com o qual essa elite se identificava. Aos poucos, as famílias iam substituindo os clássicos álbuns fotográficos de família pelo frenesi e agilidade das imagens em movimento.

As imagens de Sampaio foram filmadas quando o fotógrafo já estava com idade mais avançada e havia diminuído consideravelmente a produção fotográfica (Pereira, 2010). As filmagens se passam em três regiões: nas fazendas Chacrinha e Campo Alegre, localizadas no Vale do Paraíba, pertencentes à família da esposa Cecília; na Capital Federal; e em Petrópolis, onde se concentra a maior parte da produção. As cenas rodadas em Petrópolis exploram o espaço doméstico registrando com ênfase as interações familiares de um numeroso grupo de crianças e jovens adultos, já as imagens produzidas nas fazendas captam, sobretudo, a criação de animais e as extensas plantações de café. Os registros do Rio de Janeiro revelam o olhar observador do cinegrafista interessado em filmar manifestações públicas, acontecimentos marcantes da cidade e paisagens urbanas.

Como a maior parte dos cinegrafistas domésticos, Alberto de Sampaio produziu, sobretudo, imagens de sua própria família. Nessas imagens, fica claro o caráter afetivo da filmagem, repleta de performances voltadas diretamente para a objetiva. A interação espontânea dos personagens com

² O filme foi apresentado na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história, ao lado das célebres sequências da saída da fábrica e da chegada do trem.

³ Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/super8hist.htm>>. Acesso em: janeiro de 2015.

a câmera e o olhar dirigido para a lente do cinegrafista são características fundamentais que nos ajudam a definir as especificidades do cinema doméstico. Ao invés de ignorarem o aparato cinematográfico, os personagens do cinema familiar interagem diretamente com ele fazendo com que os filmes sejam atravessados por uma figura de linguagem difundida pela expressão francesa *regard caméra*.

Tal expressão é usada para designar o momento em que a personagem olha diretamente para a objetiva e está no centro de uma dinâmica complexa que se estabelece no ato da filmagem entre o corpo fotografado, o cinegrafista e o espectador. O olhar voltado para a lente denuncia a presença do outro e a consciência do registro pelo sujeito filmado. No cinema clássico de ficção, o olhar para a câmera, ou melhor, a ausência deste olhar, é parte constitutiva de uma estética do apagamento, onde a invisibilidade dos meios de produção é entendida como elemento fundamental para a construção da fruição e da identificação do espectador com a obra projetada. Desde Griffith, cineasta que sintetizou operações básicas de um modo de narrar e codificou uma linguagem comprometida com a naturalização da realidade, que entendemos o *regard caméra* como elemento de quebra da narrativa e de perturbação na experiência de imersão na obra. A ausência do olhar direto para o espectador está, portanto, diretamente ligada a ideia de uma “representação natural”.

No caso específico da produção cinematográfica familiar o *regard caméra* acaba por assumir outros papéis. Ao contrá-

rio do documentário de observação, onde os sujeitos filmados parecem ignorar a presença da equipe e dos equipamento, os filmes de família incorporam a teatralização e a autorrepresentação como modo de interação primordial entre filmados e cinegrafista. Nessa teatralização, o olhar para a câmera, acompanhado na maioria das vezes por acenos, beijinhos e caretas, acaba por se transformar em um cacoete que invariavelmente atravessa a produção familiar e que tem como efeito a imersão do espectador na cena. Aqui, a visibilidade dos meios de produção e a denúncia da presença da câmera não distanciam o espectador do filme, pelo contrário, o olhar para a lente apaga a sensação de mediação e quem assiste as imagens projetadas acaba por se sentir incluído no momento da filmagem. A teatralização dá lugar à sensação de comunicação direta entre personagem e espectador.

O olhar para a lente transforma o *status* do espectador que passa de testemunha a cúmplice da ação flagrada. A provocação dessa cumplicidade faz com que ele experimente a ilusória sensação de estar sendo refletido nos olhos das personagens. É esse estranho sentimento que atravessa a experiência do visionamento das imagens familiares. A profusão de olhares voltados para a lente nos transporta para um mundo onde as imagens enxergam, onde os homens de um outro século são capazes de nos retribuir o olhar. Ilusão que é intensificada pelos olhares carregados de intenção, pois não é a câmera que veem, não é a lente o objeto do olhar. Na *mise-en-scène* do filme doméstico os olhares cruzam a objetiva e reconhecem atrás dela o mari-



do, a mulher, o pai, o irmão, o amigo. Nós, espectadores que os recebemos agora, somos meros intrusos em uma relação que se deu no momento presente da tomada.

É nessa condição de intrusos que observamos a família Sampaio em Petrópolis, as inúmeras tomadas de brincadeiras no jardim da casa familiar foram produzidas para serem mostradas apenas para a própria família, a espontaneidade dessas imagens revela a relação de intimidade entre o câmera e as personagens filmadas. No entanto, a entrada em um arquivo público fez com que esses filmes mudassem de status, de suvenires familiares destinados ao uso dos íntimos, se transformaram em fragmentos da memória coletiva, testemunhas de um tempo que não conhecemos.

Mas nem só de imagens familiares são feitos os filmes domésticos. Fora de Petrópolis, filmando na Capital Federal, Sampaio deixa a família fora de quadro para experimentar novos ângulos. No Rio de Janeiro, o olhar do cinegrafista se dirige para a paisagem urbana enquadrando a cidade como um artefato “com seus elementos constituintes como ruas, casas, postes e equipamentos, mas estando em um contexto, por assim dizer, ‘natural’” (Pereira, 2010: 216). Predominam nesses filmes planos da orla do Flamengo e da Baía da Guanabara, onde a natureza exuberante do Rio de Janeiro parece conviver em harmonia com a maquinaria moderna. As montanhas do Pão de Açúcar e as águas da baía dividem a atenção do cinegrafista com a movimentação dos hidroaviões, dos grandes navios

Fotogramas
Alberto de
Sampaio –
Cinemateca
do MAM



e dos automóveis. Sampaio parece especialmente interessado em experimentar as novas possibilidades abertas pela imagem cinematográfica e se dedica a capturar, sobretudo, o movimento. Com a câmera em mãos realiza diversos *travellings* de dentro do carro absorvendo o fluxo da cidade em sua forma de filmar.

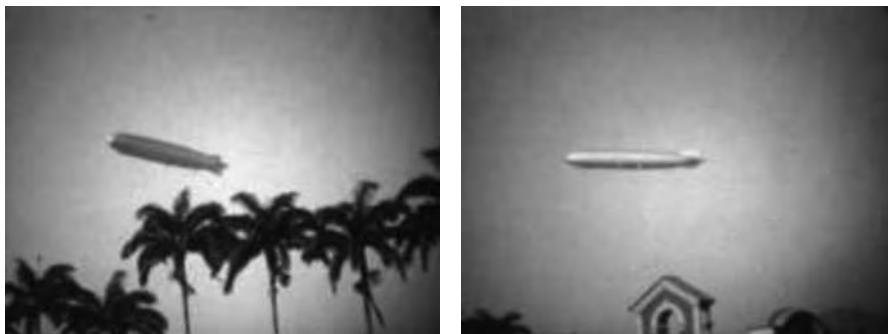
Além de explorar a paisagem, Sampaio registrou acontecimentos públicos, como a passagem do Graf Zeppelin pelo Rio de Janeiro, em 1930; as passagens dos dirigíveis pelo Brasil ao longo dos anos 1930 foram acontecimentos extraordinários para a época, elas foram anunciadas e comemoradas em diversos jornais, um repórter da revista *Paratodos* não conteve sua admiração ao ver o Zeppelin pela primeira vez: “Ele surgiu no horizonte. Primeiro foi um pontinho reluzente. Depois, um ovo de prata. Depois, uma bala com verrugas. Em seguida, era um peixe-voador, lindo. E, afinal, o Graf Zeppelin propriamente dito”.⁴ Os voos foram também projetados em tela grande em filmes de atualidades exibidos em várias cidades do país: Porto Alegre, Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro são algumas cidades onde encontramos o registro de exibição de matérias de cinejornais abordando o tema, no entanto, nenhum desses registros está preservado. A memória desse acontecimento está salva na película de um cinegrafista amador.

Sampaio realizou sete planos do dirigível Graf que revelam um bom manejo

do equipamento cinematográfico; neles o cinegrafista experimentou diferentes enquadramentos e distâncias focais, mantendo sempre a estabilidade e a nitidez das imagens. Como revelam as imagens, Sampaio não mediou esforços e metros de filme para captar a monumentalidade do Zeppelin que sobrevoava as palmeiras-imperiais da Capital Federal. O desejo do registro e a magnitude da cena devem ter impulsionado o fotógrafo a repetir o *take* diversas vezes.

Ao filmar o dirigível, Sampaio deixou de ser um cinegrafista familiar para desempenhar o papel de “caçador de imagens”, trazendo para dentro da esfera doméstica um pouco dos acontecimentos e do espírito de sua época. A comercialização das câmeras em pequeno formato viabilizou uma nova forma de representar a vida em família e permitiu também uma nova abordagem do mundo. Munidos de uma câmera 16mm os cinegrafistas amadores puderam produzir os próprios pontos de vista sobre eventos que eram noticiados pela jovem imprensa cinematográfica, mas, ao contrário desta, eles não estavam submetidos à censura do Estado ou aos interesses dos financiadores. Como afirmamos anteriormente, o alto preço dos equipamentos e da manutenção da prática cinematográfica amadora, nas primeiras décadas do século XX, ainda não nos permite falar em democratização da produção de imagens, mas sem dúvida esses são os primeiros passos dados nessa direção.

⁴ *Paratodos*, maio de 1930. In *Revista de História*. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/especial-maquinas-voadoras-baleia-dos-ares>>. Acesso em: janeiro de 2015.



Fotogramas
Alberto de
Sampaio –
Cinamateca
do MAM

Os filmes de Alberto de Sampaio são apenas uma pequena mostra dos tesouros que se escondem em nossas cinematecas e arquivos. Os filmes domésticos são parte essencial da nossa memória visual e devem ser valorizados como documentos da cultura pelo seu valor histórico, sociológico e estético. A entrada dessas imagens nos arquivos públicos é, na maior parte dos casos, o que garante a sua sobrevivência, já que no universo familiar não é raro o descarte desse tipo de material. Rolos de filme podem ser facilmente jogados fora em uma faxina geral, em uma mudança de casa. Por falta de espaço, de uso ou de interesse, imagens familiares tomam os mais estranhos rumos e, quando dão sorte, sobrevivem guardadas em baús fechados ou em feiras de antiguidade. A chegada em um arquivo público, os cuidados de uma preservação adequada, infelizmente ain-

da é um destino reservado para poucas.

O trabalho feito pela Cinamateca do MAM, pelo Arquivo Nacional e por outras instituições, como a Cinamateca Brasileira em São Paulo, ainda que cheio de limites, lacunas e dificuldades, é o que tem garantido não só a preservação das imagens domésticas, mas a possibilidade de realização de pesquisas acadêmicas e a reciclagem desse material em novas obras audiovisuais. Os filmes de Alberto de Sampaio, por exemplo, foram incorporados recentemente ao documentário *Imagens do Estado Novo*, de Eduardo Escorel. Remontados com outros materiais de arquivo as imagens ganharam novos sentidos pelas mãos do cineasta e foram devolvidas ao mundo, não como filmes ingênuos de uma família sorridente, mas como imagens capazes de experimentar os conflitos e as tensões de seu tempo histórico.

Referências

- BLANK, T. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- HUYSEN, A. *Culturas do passado presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- ODIN, R. *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- PEREIRA, A. *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio*. 2010. Tese (Doutorado Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- ZIMMERMANN, P. *Reel families: a social history of amateur film*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.





Documentário subjetivo, ensaio fílmico e memória

Sérgio Branco

Doutor e mestre em Direito Civil pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; diretor do Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio de Janeiro.

Apresentação

Este breve texto busca encontrar, em sua primeira parte, elementos de ligação entre três filmes estrangeiros marcantes para o chamando documentário subjetivo: *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, *Sem Sol*, de Chris Marker e *Os catadores e eu*, de Agnès Varda.

A seguir, tratamos dos brasileiros *Passeio húngaro*, de Sandra Kogut e *Santiago*, de João Moreira Salles, de modo a situar o tema entre a construção da memória pessoal de si ou de terceiros.

I

Crônica de um verão, obra codirigida por Jean Rouch e Edgar Morin em 1960, é certamente um retrato de seu tempo. Já no final dos anos 1950, o desenvolvimento tecnológico permitia que cineas-

tas se valessem de câmeras mais leves e som direto para produzir filmes mais ágeis, que podiam retratar com maior fidelidade – caso assim desejassem – a realidade a seu redor.

Além disso, é evidente a oposição ideológica ao “cinema direto” norte-americano, que pregava a observação distanciada do cineasta,¹ já que o chamado “cinema verdade”, de que Jean Rouch é precursor, propunha o envolvimento dos cineastas com a obra sendo filmada – de que *Crônica de um verão* é um exemplo clássico.

De acordo com Brian Winston em seu *Claiming the real*, com o filme *Crônica de um verão*, Morin e Rouch tentaram, de alguma maneira, garantir a verdade de suas próprias observações porque

¹ Segundo Michael Rabiger: “in North America, the Maysles brothers, Fred Wiseman, Allan King, and others favored what they called direct cinema, an observational approach that kept their intrusion on participants down to a minimum”. Mais adiante, comenta: “The other approach, called cinéma vérité, takes account of the central problem by actively involving participants in the process. It originated in France with ethnographer Jean Rouch. Documenting ways of life in Africa taught him that making any record always provokes an important relationship with participants. Like Flaherty with Nanook, Rouch thought that authorship could usefully and legitimately be something shared”. RABIGER, Michel. *Directing the documentary – 4th edition*, p. 29.

nós, a audiência, podíamos observá-los no ato da observação.²

Ainda para Brian Winston, *Crônica de um verão* nada mais é do que o reverso do filme etnográfico normal, com “a estranha tribo que vive em Paris” como seu tema e até um jovem africano fazendo o papel do explorador.³

Jean-Louis Comolli afirma que quando vê determinados filmes de Jean Rouch, incluindo *Crônica de um verão*, sente-se

tocado por aquilo que poderia se definir como uma comunidade de desejos: aqueles que são filmados, quer estejam na África, em Paris ou no Quebec, compartilham, evidentemente, o filme com aquele que filma. Compartilhar quer dizer que eles estão lá inteiramente e sem reservas, que dão o que têm e o que não têm, que dão o que sabem que têm e o que sabem que não têm, tanto quanto o que não sabem que têm e o que não sabem que não têm.⁴

A dimensão reflexiva do filme é bastante inovadora para a época. Ao colocar os próprios personagens para ver e debater o filme que estava sendo feito e incluir o debate no próprio filme, Rouch certamente desconcerta o olhar do espectador, acostumado a não ver as entranhas de uma obra.

A propósito, quanto à subjetividade do olhar do cineasta, ainda que não fosse uma novidade absoluta, já que os russos da década de 20 foram precursores do cinema reflexivo⁵, *Crônica de um verão* deixa abertas as portas para cineastas como Jonas Mekas, Chris Marker e Agnès Varda entre outros.

Erik Barnouw vê o elo do cinema de Jean Rouch ao de Chris Marker na obra deste último intitulada *Le joli Mai*, de 1963, que também é um estudo de Paris realizado logo após a guerra da Argélia.⁶

Desde 1957, com *Carta da Sibéria*, Marker vinha fazendo um cinema que

2 WINSTON, Brian. *Claiming the real*, p.164. Tradução livre do autor. No original, lê-se: “They tried in some way to guarantee the ‘truth’ of their own observation because we, the audience, could observe them apparently in the act of observing”. E segue com as seguintes observações: “Rouch’s *Chronique d’un été* (1961), the key *cinéma vérité* film, attempted to close the gap between a rhetoric of subjective witness and the idea of objective evidence by avoiding transparent production practices: The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinema vérité artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of an uninvolved bystander; the cinema vérité artist espoused that of provocateur”. (Barnouw, 1974: p. 225).

3 WINSTON, Brian. *Claiming the real*, 1995, p. 183. Tradução livre do autor. No original, lê-se: “*Chronique d’un été* is, at one level, nothing more than a reversal of the normal ethnographic film, with ‘the strange tribe that lives in Paris’ as its subject and even a young African [...] playing the part of the great (white) explorer/ethnographer” (Morin, 1985: 13).

4 COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário, p. 155.

5 WINSTON, Brian. *Claiming the real*, p. 164.

6 BARNOUW, Eric. *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*, p. 255. Diz o autor: “*Chronicle of a Summer* was a difficult film, and received limited distribution. But its rationale was widely discussed in film journals and ignited countless similar projects. Echoes of it may be found in *The Lovely May* (*Le joli Mai*, 1963), by Chris Marker – also a study of Paris, but made just after the end of the Algerian war, and reflecting the optimism of the hour”.

pode ser classificado como ensaístico. Consuelo Lins trata o ensaio filmico como “forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar ‘experiências de mundo, de vida e de si’ (Moure, 2004: 25).⁷

Ao contrário de Jean Rouch em seu *Crônica de um verão*, que se expõe ostensivamente na tela, Marker em *Sem Sol* fala primeiro dos outros, dos lugares distantes, das pessoas e das paisagens que encontra, das sociedades cujos espetáculos observa.⁸ Para Consuelo Lins, trata-se de um filme sobre o tempo, a memória, a história, o esquecimento, e também uma obra que interroga as imagens que mostra, colocando em questão o próprio filme – e é nesse aspecto que a obra de Marker mais se aproxima do cinema de Jean Rouch.

Logo no início do filme, o narrador, que supostamente é Sandor Krasna, certamente um duplo de Marker, afirma que viajou ao redor do mundo diversas vezes e apenas a banalidade ainda lhe interessa. Tenho a impressão de que essa é uma frase-chave para *Sem Sol*, cujo conteúdo é todo construído sem um fio-condutor, acerca apenas de questões que inquietam o cineasta.

Embora Marker não apareça fisicamente no filme, *Sem Sol* é extremamente pessoal. O tempo todo o que se vê na tela é a inquietação de Marker, aquilo que lhe parece belo, tocante, exótico.

Aliando a exposição diante da câmera, herdada de Jean Rouch, à temática subjetiva de Chris Marker, Agnès Varda trabalhou sua carreira no estreito limite entre o olhar para o outro e o olhar sobre si mesma.⁹

Assim como *Crônica de um verão*, *Os catadores e eu* é reflexo de seu tempo. Varda se vale de uma pequena câmera digital, que lhe permite total mobilidade, para colher as imagens que compõem sua obra. A cineasta está plenamente inserida em seu trabalho – aqui, já não há limites entre o outro e a diretora: todos são objeto de estudo em seu filme. Sua inserção como personagem fica ainda mais clara quando não se limita a interagir com os outros, mas sim a explorar a si mesma e a sua vida, suas mãos envelhecidas, seus cabelos brancos, as rachaduras da parede de sua casa.

Conforme ilustra o texto do livro *Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar*¹⁰

7 LINS, Consuelo. Disponível em: <http://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 de maio de 2017.

8 DUBOIS, Philippe. A foto-autobiografia.

9 De maneira simplista e didática, Fernão Pessoa Ramos afirma que “a pessoa do sujeito-da-câmera pode inclusive adquirir espessura de personagem. Diretores como Eduardo Coutinho (*Cabra marcado para morrer*, 1984), Michael Moore (*Tiros em Columbine*, 2002), Jean Rouch (*Crônica de um verão*, 1961) e Agnès Varda (*Os catadores e eu*, 2000) figuram, de modos distintos, a forma de entrevista a partir de si e de sua presença na tomada, deixando claro o que está em jogo e de onde sai a enunciação” RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008. p. 37.

10 Retrospectiva Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar. Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

a partir de um célebre quadro de Millet, o filme de Varda é um olhar sobre a persistência na sociedade contemporânea dos respigadores, aqueles que vivem da recuperação de coisas (detritos, sobras) que os outros não querem ou deixam para trás. A catadora, nesse sentido, é a própria Agnès Varda que, experimentando pela primeira vez uma pequena câmera digital, se assume como uma ‘recuperadora’ de imagens que os outros não querem ver nem fazer e que acabam deixando para trás.

Segundo Consuelo Lins, “Agnès Varda é quem, ao lado de Jean Rouch, traz para o documentário humor e leveza; e ao lado de Rouch e Marker, paradoxos e contradições, características desprezadas por essa forma de cinema séria e com uma função social a cumprir”.¹¹

O caminho trilhado por Rouch, Marker e Varda desemboca em um estuário onde se misturam subjetividade, memória, autorrepresentação. Parece que tais elementos vêm compor boa parte da nova produção documental no Brasil, em filmes como *Passaporte húngaro* e a obra-prima *Santiago*, entre outros.

II

Passaporte Húngaro é um filme que se vale de registros públicos e privados como elementos indispensáveis à cons-

trução de sua narrativa. Sandra Kogut, diretora do filme, é descendente de húngaros e decide pleitear cidadania húngara a fim de obter um passaporte da mesma nacionalidade. Com esse objetivo, passa a documentar os procedimentos a que deve se submeter para obter o passaporte desejado. A fim de comprovar sua ascendência, vale-se de documentos familiares, como o passaporte dos avós, e de documentos públicos, recorrendo ao Arquivo Nacional.

A respeito do filme, Consuelo Lins comenta:

Nos dois filmes [Consuelo se refere a *Passaporte húngaro* e 33, de Kiko Goifman], os diretores interagem como personagens e situações como sujeitos interessados, protagonistas de um processo de busca pessoal – a tentativa de obtenção de um documento de nacionalidade por Sandra Kogut (neta de húngaros) e a procura da mãe biológica por Kiko Goifman (filho adotivo).¹²

Os documentos, aqui, servem de ponto de partida para uma história que ainda não se sabe qual será. O processo do documentário é na verdade uma investigação. Além disso, o *Passaporte húngaro* de Sandra Kogut não fala do outro, mas sim da própria diretora. Muito interessantes são as ponderações de Consuelo Lins a respeito da natureza de Sandra Kogut em seu próprio filme – se seria

¹¹ LINS, Consuelo. Disponível em: <http://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 de maio de 2017.

¹² LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*, p. 51.

“pessoa” ou “personagem”. A resposta é dada pelo crítico Jean-Claude Bernardet, que aposta no híbrido “pessoa-personagem”. E continua:¹³

Não se trataria apenas de filmes nos quais a pessoa do realizador se funde numa espécie de ‘personagem’ que protagoniza a busca. [...] Interessante notar que as histórias vividas pelas *pessoas-personagens* não preexistem à filmagem, mas são produzidas por um *agir* do documentarista; os realizadores devem, portanto, viver uma história (sendo dela personagens), para contá-la (como *cineastas*).

Com a grande abertura temática dos documentários contemporâneos, os registros – quer públicos, quer privados – adquiriram relevância ainda maior. A reflexão sobre documentos pode conduzir à produção desde filmes de arquivo tradicionais até releituras pessoais de arquivos privados, do qual o belíssimo *Santiago*, de João Moreira Salles é o exemplo mais notável do novo cinema brasileiro.

No início dos anos 1990, o cineasta João Moreira Salles gravou por cinco dias entrevistas com Santiago, o ex-mordomo de seus pais, com o objetivo de fazer um documentário sobre sua peculiar e fascinante figura. Insatisfeito com o resultado, João abandonou o projeto por mais de uma década, retomando as imagens gravadas em meados dos anos 2000. O que fez então foi redefinir-lhes o contexto e

criar uma obra singular na forma como mescla o criador com sua própria obra.

Para Consuelo Lins, trata-se não apenas de um documentário sobre um mordomo, “mas também uma carta filmada do diretor dirigida aos irmãos compartilhando memórias, um ensaio filmico sobre como fazer (ou não fazer) um documentário e uma homenagem póstuma ao personagem”.¹⁴

Em *Santiago*, João Moreira Salles não retoma o filme anterior para continuar a história, para dizer o que ocorreu e seguir com seus personagens (como faz, por exemplo, Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* ou mesmo Agnès Varda em seus *Os catadores e eu* e *Os catadores e eu – dois anos depois*). A volta de João Moreira Salles ao passado é melancólica e subjetiva. Se em *Cabra marcado para morrer* Eduardo Coutinho conduz sua câmera para o outro – a partir de seu olhar, em *Santiago*, a câmera é apontada para o próprio diretor, a partir do olhar do mordomo.

Sem constrangimento, João Moreira Salles mostra como se manteve distante de Santiago durante as filmagens, o quanto continuava seu patrão, o quanto se valia de sua condição hierarquicamente superior para obter o resultado esperado. É na humildade e na delicadeza de seu resultado que *Santiago* atinge sua maior beleza.

13 LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*, p. 52.

14 Ibidem, p. 56.

Conclusão

Mais uma vez a tecnologia vem cumprir papel fundamental. Com a difusão e o barateamento dos meios de produção, edição e distribuição de obras audiovisuais, certamente haverá cada vez mais pessoas se valendo de câmeras leves e pessoais para registrar o mundo à sua volta. Acredito que estaremos diante de uma inevitável “subjetivização” dos documentários, já que (quase) todo mundo deseja poder contar sua (ou alguma outra) história.

Subjetivos e reflexivos, cada qual à sua maneira, os diversos documentários aqui mencionados não dão voz a

grandes acontecimentos históricos, mas a registros pessoais, familiares, cotidianos, fazendo as vezes de capítulos autobiográficos da vida dos envolvidos ou substituindo os álbuns de família por sua versão mais elaborada.

A perspectiva para o futuro é que cada vez mais pessoas se valham dos documentários pessoais para registrar sua visão de mundo, suas memórias e o discurso de sua gente. A democracia dos meios digitais é só o primeiro passo para dar voz a quem historicamente não teve e para reinventar a forma como arquivamos e compartilhamos os registros de nossa vida.

Referências

- BARNOUW, Eric. *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1993. p. 255.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2008. p. 155.
- DUBOIS, Philippe. A foto-autobiografia. *Revista Imagens*.
- LINS, Consuelo. *O ensaio no, documentário e a questão da narração*. Disponível em: <http://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 de maio de 2017.
- _____ ; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008; p. 56.
- RABIGER, Michel. *Directing the documentary – 4th edition*. Oxford: Elsevier, 2004. p. 29.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008. p. 37.
- WINSTON, Brian. *Claiming the real*. London: BFI Publishing, 1995.



FF-FNFG 7.0.14.19
PATHÉ

TODOS OS
GRANDES
FIAMOS EM
2º MÃO Loco
NO SAVANA
CINECLANIA



O Pathésinho, para 1934, promete programmas ainda
mais formidaveis que os do anno passado
PARA COMEÇAR
Segunda-feira, dia 19 a 21

DOROTHY BOUCHIER
HARRY MILTON
ETC



Juntamente mais um bom
desenho do

Camioninho **MICKEY**

Tudo por 2\$000

AMOR
GRANDEZAS

The King's Cup



Arquivos domésticos no filme-ensaio: pela reinvenção da memória do mundo

Rafael de Almeida

Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas e professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás.



Um plano médio, levemente angulado em *plongée*, nos revela uma família diante de uma mesa durante a refeição do bebê. O pai está à esquerda do quadro, servindo comida ao neném que está no centro. À direita do quadro a mãe parece servir-se de café: ela deposita o açúcar na xícara e, enquanto o dissolve com a colher, olha para a criança que lhe retribui a mirada com um leve e quase imperceptível sorriso. A seguir o bebê parece oferecer uma bolacha para quem está diante dele, logo atrás da câmera, erguendo seu pequeno braço direito. Depois disso, olha diretamente para o pai que volta a lhe servir papinha.

A descrição dessa cena poderia se referir a um dos tantos vídeos que recebemos pelo *whatsapp* diariamente, sobretudo em grupos familiares, ou a algum dos milhares publicados no *youtube*. Ou ainda a tantas imagens familiares geradas antes do surgimento vídeo digital, em diferentes suportes: VHS, 16mm, Super 8, 8mm... No entanto, trata-se do filme *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895), um dos filmes que inauguraram a história do cinema mundial. Rodado em Lyon, na França, e projetado pela primeira vez em 10 de junho de 1895, trata-se de um retrato que nos mostra, da esquerda para a direita:

Auguste Lumière, sua filha Andréa e sua esposa Marguerite – uma família filmada pelo irmão do pai do núcleo familiar.

Talvez o cinema tenha nascido doméstico e nunca tenha de fato deixado de sê-lo. Desde que a possibilidade de registrar imagens em movimento surgiu, os filmes de família são produzidos e compartilhados em seus núcleos íntimos como forma de reforçar seus laços parentais e afetivos. Hoje, no entanto, a grande circulação de imagens propiciada pelas tecnologias digitais parece potencializar a efemeridade desses filmes, possibilitando que eles se percam com mais facilidade apesar de sua importância como arquivos do futuro, memória visual, documento que auxilia na construção da história daquela família e, por consequência, da sociedade em que está inserida e do mundo em que vivemos.

O filme doméstico, também chamado de filme de família, é um registro audiovisual que está intimamente ligado com esta função de perpetuação de memória do ser humano. São imagens em movimento que nos dizem sobre a privacidade daquele núcleo. Em sua essência, são produzidos pela família e para a família, sendo o realizador das filmagens sempre um ente próximo ao seio da mesma (Álvarez, 2010). Em tese, elas fariam sentido apenas neste meio. No entanto, existem realizadores que testam a fronteira imaginária destas imagens ao incorporá-las como arquivos em novas narrativas, ressignificando-as. Atribuindo, assim, uma construção narrativa mais assertiva, garantindo novos contornos para o aspecto formal do filme, em especial por meio da montagem. São obras que cons-

troem seu discursos a partir da ressignificação de filmes de família, dos próprios realizadores ou de outros, tratando-os como arquivos domésticos.

A denominação de cinema doméstico visa agrupar filmes feitos em ambientes que sejam familiares aos seus realizadores. São filmes com diversas abordagens, que oferecem ao espectador uma série de momentos temporalmente indeterminados (Odin, 2010). As imagens presentes no filme doméstico originalmente fazem sentido apenas para aquelas pessoas que fazem parte do convívio íntimo do realizador. Esta definição não leva em conta o conteúdo de tais filmes, que podem retratar desde uma reunião familiar informal, até as mais tradicionais cerimônias, passando por casamentos e batizados. São filmes formados por imagens feitas com a intenção de captar e preservar a memória dos momentos vividos e filmados, na tentativa de reter o tempo (Allard, 2010). São filmes que parecem considerar a memória menos como uma construção do passado, do que do futuro, do que está por vir.

Nesse contexto, o filme-ensaio comporta-se como lócus privilegiado para que essa reciclagem dos arquivos domésticos seja realizada, ao construir seu discurso por meio da realização de um movimento de voltar a ver as imagens (Weinrichter, 2007), garantindo a elas outros significados neste novo contexto semântico, sobretudo a partir do comentário verbal e da montagem. Considerando os filmes domésticos como arquivos, é recorrente que filmes-ensaio os reciclem, submetendo-os a novas configurações e transfor-

mando-os em uma nova obra, que pode vir a ter um sentido diferente do originalmente concebido no núcleo familiar.

O ato de conversão destas imagens aparentemente privadas, íntimas e familiares em imagens públicas, dotadas de um sentido de caráter universal, pode fazer com que se questione a legitimidade de tal processo. Pois, para um espectador menos atento, poderia soar como distorção de sentido, visto que tais imagens podem contribuir para a formação do ponto de vista e do posicionamento tomado pelo realizador, que provavelmente serão diferentes daqueles que produziram as imagens originais. Por essa via, o ensaísta audiovisual, ao invés de escrever, reescreve as suas próprias memórias e a de muitos outros, ao propor relações criativas entre som e imagem.

As relações entre a palavra e a imagem, o dito e o visto, são primordiais para instaurar essa reciclagem dos arquivos domésticos no filme-ensaio. Conforme discutimos em outro momento (Almeida, 2017), as constantes colisões entre a banda sonora e a imagética nos filmes-ensaio, que impedem uma ligação inconsciente entre imagem e som servem como meio para a instalação da dúvida, para a criação de interstícios a serem preenchidos por aqueles que os veem (Blümlinger, 2007). Dessa forma, mais que manter uma relação hierárquica, imagem e som seguem de forma autônoma, nutrindo uma criativa interdependência. Cabe, portanto, ao espectador o exercício racional de realizar as ligações necessárias entre as imagens e sons presentes no filme, conectando

fragmentos, ocupando intervalos, preenchendo com respostas os poros abertos das perguntas deixadas pela narrativa.

Nesse contexto dialógico é natural que a presença da voz do próprio cineasta tenha se tornado um dos traços estilísticos mais marcantes do filme-ensaio. “Se alcança assim a condição necessária para que o cinema se produza como ensaio: voltar a ver a imagem, desnaturalizar sua função original (...) evê-la como representação, não ler somente o que representa” (Weinrichter, 2007: 28, tradução nossa). A partir da voz do narrador temos acesso ao movimento de voltar a ver empreendido pelo realizador e, ao mesmo tempo, a possibilidade de acompanhar de perto o processo reflexivo enquanto ele toma forma, com suas incertezas e dúvidas.

Ou seja, as imagens são manipuladas pela mediação da voz do narrador que cria esse espaço reflexivo entre o realizador e o sujeito enunciador. No plano das estruturas de retórica, o ensaísta cinematográfico, portanto, é um autor extratextual que cria um sujeito enunciador, cujo papel é representar a visão do diretor para o filme. O enunciador, por sua vez, se valerá de um ou mais narradores para dar voz ao realizador (Rascaroli, 2009). Nesse sentido, o narrador do filme-ensaio dá voz a opiniões pessoais que podem estar diretamente relacionadas ao autor extratextual e sua vida cotidiana, mas não necessariamente são compromissadas com a verdade exata dos fatos. Em nível do compromisso textual, o primordial do filme-ensaio está relacionado à expressão da reflexão pessoal do autor extratextual,

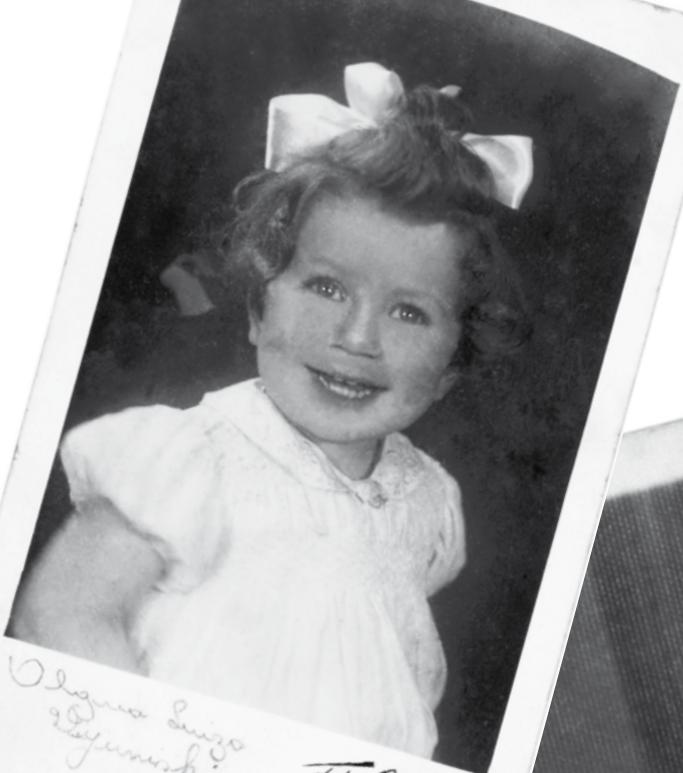
compartilhada por intermédio do filme, por meio do sujeito enunciador e do(s) sujeito(s) narrador(es). Rascaroli sugere, portanto, que pensemos no filme-ensaio como um domínio, “como um modo, que é definido pelos compromissos textuais e estratégias retóricas acima discutidos; e explora as maneiras em que este modo é apropriado, manipulado, interpretado, modificado e reinventado por cineastas e *videomakers*”. (Rascaroli, 2009: 39, tradução nossa).

Dessa forma, os filmes-ensaio que lidam com arquivos domésticos mais do que escreverem, se propõem a reescrever memórias privadas, lançando-as à esfera pública e convocando o espectador a re-

fletir em torno de problemáticas que simultaneamente são íntimas e universais. A estética ensaística revela, portanto, os filmes de família enquanto arquivos em que a memória social se constrói, abrindo-se a novos significados. Em outro contexto, mas que parece muito apropriado ao nosso, Pedro Nava disse: “Nesse terreno a sinceridade se impõe porque escrever memórias é um ajuste de contas do eu com o eu e é ilícito mentir a si mesmo” (Nava, 1985: 198). Para o filme-ensaio, nessas escritas da memória, ilegítimo seria ajustar as contas consigo mesmo sem contar com a fabulação e a invenção como amigas próximas, parceiras fundamentais para que a memória familiar se mescle e reinvente a memória do mundo.

Referências

- ALLARD, Laurence. Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal. In ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (org.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, 2010.
- ALMEIDA, Rafael de. Do espectador pensativo à imagem pensativa: fotografia e filme-ensaio. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 24, n. 2, maio, junho, julho e agosto de 2017.
- ÁLVAREZ, Efrén Cuevas. Redescubrir el cine doméstico. In ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (org.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, 2010.
- BLÜMLINGER, Christa. Leer entre las imágenes. In WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.
- NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. In ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (org.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, 2010.
- RASCAROLI, Laura. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. New York: Wallflower Press, 2009.
- WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo: notas sobre el film-ensayo. In WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.



Olga Liza
Layuniski

Foto Concordia
242000





Elogio da Graça – a vida como pretexto

Fernanda Rocha Miranda

Cineasta e mestre em Comunicação e Estética, pela Escola de Comunicação/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Nas últimas décadas, as imagens de arquivo têm sido incorporadas cada vez mais pelos documentaristas, com o objetivo de narrar aspectos biográficos e evocar trajetórias de personagens. Como afirma Didi-Huberman: “a questão das imagens está no centro desta grande confusão do tempo, nosso mal estar na cultura. Temos que saber olhar nas imagens ao que sobreviveram. Para que a história, liberada do puro passado, nos ajude a abrir o presente dos tempos” (Didi-Huberman, 2008, p. 264). Cientes da intensificação do uso de arquivos nas mais diversas práticas audiovisuais contemporâneas, torna-se necessário estimular a discussão sobre certas noções e estabelecer distinções sobre os diferentes usos dessas imagens. Esse artigo busca estabelecer relações entre a construção biográfica e o uso da imagem de arquivo no documentário contemporâneo, considerando particularmente questões éticas e estéticas. Através do filme *Elogio da Graça* (2011), de Joel Pizzini, buscamos interrogar o material de arquivo, para compreender como o filme em questão rompe com as imagens estereotipadas, dá acesso a um mundo desconhecido e dilui radicalmente as fronteiras entre real e ficção.

Acreditamos que a busca pelo resgate da memória e do passado representa uma forma de resistência à dissolução dos antigos modos de viver a experiência social, consequência do ritmo acelerado da vida hoje. Segundo Walter Benjamin, o momento histórico é “infinito em todas as suas direções e incompleto em todos os momentos”, sendo os arquivos, e seus intervalos, a representação desta incompletude. Didi-Huberman, depois de Benjamin, viu na montagem a possibilidade de um tipo de conhecimento que nasce da combinação entre os arquivos e suas lacunas – o que Giorgio Agamben chamou de “significantes instáveis”. Com tais conceitos em mente, é importante perceber que o uso das imagens do passado, articuladas em narrativas autorais, resgata a esfera do discurso vivo. Reutilizar uma imagem já existente em outro contexto histórico, confrontá-la com outras perspectivas, é também ressignificá-la.

A percepção dessa tendência artística nos leva ao trabalho realizado pelo cineasta Joel Pizzini. Autor de ensaios documentais, Pizzini realiza um cinema de invenção, no sentido de buscar dentro da imagem e do som outras dimensões

possíveis, para que o espectador tenha uma espécie de estesia com o mundo audiovisual. Sempre em busca de uma epifania, uma graça, um encantamento, ele elabora uma forma de apreciação do mundo que não é a mera observação ou contemplação. Há em seu processo um espírito livre de experimentação, sem a absorção de uma estética engessada. À primeira vista, o que parece unir as obras do cineasta, é um procedimento particular de organizar sistematicamente os materiais históricos coletados em uma montagem inventiva. Em seus filmes, o arquivo é vinculado à construção de biografias, sem uma continuidade linear e progressiva. Assim, o conteúdo biográfico (tema) não é tão importante quanto a estrutura encontrada para acomodar esse conteúdo (método).

Como veremos na análise do filme selecionado nesse recorte, a relação do cineasta com o arquivo passa, além de uma fascinação pela estética do próprio arquivo, por um componente essencial: o da memória. Podemos dizer que Pizzini não está interessado somente na reconstrução de um evento do passado, mas na memória como um fato ao mesmo tempo antropológico e existencial. Nas biografias realizadas por ele, o recurso ao arquivo serve para aludir ao cinema, as artes, à conservação da memória coletiva, através de uma visão subjetiva do outro.

Pois é isso que acontece em *Elogio da Graça* (2011), ensaio documental que atravessa a vida do consagrado diretor de cinema e naturalista sueco

Arne Sucksdorff (1917-2001). Narrado sob o ponto de vista de Maria Graça Sucksdorff, o filme recria os dez anos em que o casal Arne e Maria acampou pela planície mato-grossense. Nômades, pesquisaram espécies e plantas raras e captaram sons e imagens que resultaram na série *Mundo à parte*, produzida para a Rádio-TV Sueca, na década de 1970 e restaurada pelo CTA, em 2010. Na primeira sequência do filme, conhecemos Maria, que abre o portão de sua casa sem dar importância para a câmera que a observa. Em seguida, vemos uma imagem de arquivo de Arne Sucksdorff, em que ele pilota um barco no Pantanal. O off de Maria, cantarolando em sueco uma música infantil, invade a cena de Arne e conduz ao retorno do “agora”. A câmera respeita e observa o silêncio da narradora. Quando a música infantil silencia, inicia o discurso da reminiscência, despertado por uma foto de Maria: *Essa foi a primeira foto que Arne tirou de mim.*

A chave para essa história é o tempo subjetivo da lembrança de Maria, seus afetos, constatações e inquietações. “A primeira foto” é o ponto de partida que nos conduzirá pelo fluxo de imagens postas em sequência no filme. Quando Maria apresenta o objeto inaugural de sua própria história amorosa, a fotografia torna-se um elo imaginário entre ela e o espectador, que será conduzido pela memória seletiva da narradora e pelo seu próprio imaginário ávido por ressignificações. Ao narrar aquilo que não está visível na foto, Maria transforma a distância no espaço em distância no tempo, pois preserva algo além do fo-

tógrafo e se “desvela como aquela que ali viveu e que também na foto é real”. (Barthes, 2000). Ela revisita o álbum de sua família, e, impulsionada pelo passado, narra “o deleite diante daquilo que há de sagrado e de irremediável no fato de que uma câmera capta a fragilidade de um instante com o sentimento grave que esse minuto é único e jamais se repetirá no curso do tempo.” (Bergala, 2008, p. 210)

Quando as imagens de arquivo de Sucksdorff são articuladas por meio da montagem com as imagens e as lembranças, no agora de Maria, elas são transformadas em “poética do acontecimento”. A dimensão poética do arquivo, como aponta Maurício Lissovsky, articula historicamente o passado. Não significa conhecê-lo “como de fato foi”, mas “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1996). “O acontecimento ficou para trás, mas aquilo que dele resta no presente não é o seu passado consumado, mas aquilo que do passado se desprende e salta em direção ao futuro”. (Lissovsky, 2005: p. 7). Assim, os arquivos garimpados na montagem evidenciam a passagem do tempo, chocam o espectador e convidam à memória a articular e a reconfigurar a noção de presente.

Walter Benjamin via no historiador aquele que promove uma desconstrução da continuidade de uma época para nela distinguir uma vida individual. A biografia, como a história, se escreve no presente com o objetivo de resgatar o

passado. O principal objetivo do historiador (e do biógrafo), segundo Benjamin, é “demonstrar como a existência inteira de um indivíduo cabe numa de suas obras, num de seus fatos e como, nessa existência, insere-se uma época inteira.” (Benjamin, 1996) Sendo assim, a memória está diretamente relacionada ao sentido do fazer biográfico, pois lembrar uma vida é trazer de volta antigos modos de experiências sociais.

Pizzini busca Arne Sucksdorff na sobriedade das imagens feitas por ele. Desta forma, o filme abriga múltiplos tempos, pois transfigura-se no agora, para projetar o futuro através de imagens do passado. Tudo que foi dito, feito e sonhado pode ser redimido, através das histórias que emergem na lembrança da narradora. *Elogio da Graça* é a possibilidade “do reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem agora perceber” (Lissovsky, 2011) É como se o cineasta perguntasse a si mesmo: a despeito de tudo o que passou, o quê ainda será? Eis uma história que atravessa eras! Na intimidade de seu lar, Maria trama a figura e o pensamento de Arne Suchsdorff – o rigor do fotógrafo, o método do diretor e as aventuras e provações do casal na selva.

Arne Sucksdorff nasceu em Estocolmo, Suécia, em 3 de fevereiro de 1917. Interessado pela natureza e com sólida formação intelectual realizou documentos de dimensão filosófica em diversas paisagens do mundo. Sucksdorff tornou-se um cineasta mundialmente

reconhecido por combinar lirismo e realismo, na abordagem do confronto entre o mundo animal e o humano. Em 1940, fez seus primeiros curta-metragens: *Augustirapsodi* (*Rapsódia de agosto*) e *Min Tillvaros Land* (*O país da minha existência*), juntamente com o poeta Harry Martinson.¹ Ficou conhecido com *En Sommarsa* (*Uma história de verão*, 1941), o primeiro de muitos filmes produzidos pelo Instituto Sueco de Cinema, incluindo: *Vinden Fran Vaster* (*O vento do oeste*, 1942); *Trust* (*A gaivota*, 1944), *Gryning* (*O Alvorecer*, 1944); *Skuggor Over Snon* (*Sombras na neve*, 1945); e *En Kluven Varld* (*Um mundo dividido*, 1948). Como cineasta recebeu importantes prêmios internacionais. Seu filme *Ritmos de uma cidade* ganhou o Oscar de melhor curta-metragem, em 1949. *O menino e o rio* ganhou o prêmio especial do Festival de Veneza, em 1951. *Vila Indiana* (1951), o de melhor curta-metragem no Festival de Cannes, de 1952 e *A grande aventura* a Palma de Ouro de Melhor Filme, em 1954. No mesmo ano, este filme ganhou também o prêmio de Melhor Documentário da British Film Academy.

O cineasta sueco veio ao Brasil pela primeira vez na década de 1960, a convite da Unesco e do Itamaraty, para ministrar um curso de cinema documentário, no Rio de Janeiro. Entre seus alunos estavam jovens diretores brasileiros como Eduardo Escorel, Dib Lutfi, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman e Joaquim

Pedro de Andrade. Tornou-se uma espécie de mestre do então emergente movimento “Cinema Novo”. Considerado o responsável pela introdução do som direto no cinema brasileiro, contribuiu para modernizar a linguagem da dramaturgia documental no país. Após a conclusão do curso, Sucksdorff doou ao Instituto de Patrimônio Histórico Nacional todo o equipamento de filmagem que dispunha: câmeras 35mm e 16mm (Arriflex), a mesa de montagem Steenbeck (na qual Nelson Pereira dos Santos montou *Vidas secas*), refletores, tripés, e, sobretudo, dois gravadores Nagra, os primeiros utilizados no Brasil.

Impressionado com a realidade carioca, Arne selecionou alguns de seus estudantes e vários menores abandonados das ruas de Copacabana, para a realização de *Fábula ou Meu lar é Copacabana* (1965), um filme longa-metragem de conteúdo social, que recebeu prêmios nos festivais de Moscou e de Bruxelas e o Prêmio Francisco de Assis, do Vaticano. Em 1968, foi convidado por Helmut Sick – importante ornitólogo alemão – para fotografar o Pantanal sul e mato-grossense. Dois anos depois, conheceu em Cuiabá Maria Graça de Jesus, agrônoma, descendente de índios e negros com quem se casou e teve dois filhos, Eduardo e Cláudio Arne. A série *Mundo à parte*, que ele dirigiu, fotografou e montou, nos anos 1970, para a Rádio TV Sueca, revelou o Pantanal na Europa

¹ Henry Martinson (1904-1978). Escritor e poeta sueco. Membro da Academia Sueca de Literatura e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1974.

e foi o marco divisório na vida de Arne Sucksdorff. A experiência no Brasil fez Sucksdorff trocar sua bem sucedida carreira cinematográfica pela luta ecológica. Juntos, Maria e Arne dedicaram-se a estudar a biodiversidade brasileira e a informar ao mundo sobre as ameaças que pesavam sobre aquela região.

A história narrada em *Elogio da Graça* não descreve a vida do herói em sua totalidade. Para Walter Benjamin, o importante no trabalho de quem rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. Como um trabalho de Penélope do esquecimento, dirá Benjamin, pois aqui “a cada dia com suas ações intencionais e, mais ainda com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido”. Catapultada para dentro do álbum de família, ancorada pela memória, a narradora do filme tece o fio que serve de moldura para a montagem da narrativa. Não é um fio linear, cronológico, é uma teia, uma trama. Uma lembrança que dá margem para outra, um esquecimento que desperta de uma recordação e que se autentica em imagem. Podemos dizer que encontramos nesse ensaio biográfico “a narrativa restaurada em seu sentido pleno e primordial de veículo de experiência humana”. (Gagnebin, 2011).

Joel Pizzini coleta resíduos de outros tempos e histórias com o desejo de restituir-lhes um novo possível. Assim, através de Maria, que tece a história de Arne a partir de farrapos de memória, o cineasta constrói uma narrativa fora do

tempo, do *era uma vez*. Pois no filme, “a singularidade do momento da narração unifica o passado mítico – fora do tempo – com o presente único, daquele que vê ou ouve”. (Gagnebin, 2011) A história de Arne e Maria propicia uma transformação interior ao mesmo tempo em que indica uma reorganização estrutural da personalidade do biografado. No instante da narração, uma construção imaginativa se organiza e a experiência pessoal do ouvinte se atualiza como parte de uma universalidade. A medida que ouvimos a história, somos transportados para um lugar desconhecido que se torna imediatamente familiar. É nesse momento que o espectador trabalha junto com o cineasta na elaboração da história.

O eixo central de *Elogio da Graça* concentra-se na casa de Maria na cidade, de onde sai apenas através do filme rodado pelo ex-marido no Pantanal. Com uma montagem que relaciona de forma atemporal as “duas paisagens” em que Maria e Arne transitaram (o Pantanal brasileiro e a Escandinávia), o filme recorre as imagens de arquivo existentes, para desvendar as facetas de um artista preocupado com o seu tempo e a saúde do planeta. Neste período, realizou documentários para a TV e escreveu inúmeras reportagens para publicações especializadas, chamando atenção do velho mundo sobre o “paraíso ameaçado”, título de um de seus livros. Através de uma montagem que relaciona e funde os dois tempos, a década de 1970 e o presente, *Elogio da Graça* aborda o cotidiano do casal na mata, a convivên-

cia harmônica com a fauna e, mais do que um tributo ao cinema de Susckdorff, apresenta um período significativo da história brasileira, em que começou a se formar uma consciência política no país a respeito do meio ambiente e contra as práticas predatórias comuns na época.

Sem reverência ou vitimização, Maria revê sua trajetória, recuperando assim uma memória preciosa para o patrimônio audiovisual brasileiro, que a coloca na condição de conceituada pesquisadora e vital colaboradora da obra “ecológica” de Arne Sucksdorff. As imagens do agora de Maria em conflito com as imagens do arquivo de Arne movem a narrativa como atualização dos fatos e evidenciam a diferença de postura entre a jovem Maria e a narradora, para quem a urgência do drama pesa menos do que a organização do passado que possa oferecer sentido. Ao ganhar voz, Maria muda sua postura diante da câmera. Se outrora, na casa-floresta, ela era dirigida para fingir naturalidade, encenando em silêncio suas ações cotidianas, no agora, ela desfila, interage com a câmera e sorri. Na teatralidade existente no perambular lento da narradora no jardim de suas lembranças “a vida privada não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito político de ser um sujeito.” (Barthes, 2000).

De certo modo, mesmo se tratando de uma história real, Pizzini brinca com a necessidade de ficção que habita o coração de cada homem e cria um clima

de suspense que aguça a curiosidade do espectador. Aos poucos o desenlace vem sendo narrado e novas referências a figura de Arne vão sendo introduzidas: suas reações, método, paciência, a espera infinita em busca do momento ideal e, principalmente, sua paixão pela natureza. A curiosidade despertada pela narradora adquire grande importância, dado seu estatuto de desencadeador das ações. Evitando uma abordagem nostálgica, o filme adota uma linguagem aparentemente simples, mas que exigiu uma montagem rigorosa que traduzisse a viagem de Maria por sua memória, suprimindo da narrativa algumas experiências extremas.

Como um mosaico, a estrutura deste ensaio documental alinha fragmentos que ganham novos sentidos por meio do olhar agudo, doce e irônico da narradora. O cineasta nos fornece tempo para ver, sentir, notar, olhar e pensar. Pizzini se apropria do objeto de interesse de Arne, enquadrando sua personagem em diferentes ângulos. O retrato do inicio retorna como uma sequência teatral de poses. Maria olha para câmera, se ajeita, representa. Ela é aquilo que vemos e aquilo que posa. Através do ritmo da montagem, o filme causa um estranhamento que resgata o espectador do fluxo frenético das informações diárias e cria espaço para que o “ver” se transforme em “experiência”.

Em *Elogio da Graça*, a narração, unida às imagens de arquivo, ganha uma dimensão em alguma medida redentora no espectador. Seguimos a trilha do

herói e encontramos o centro de nossa própria existência. As memórias da família Sucksdorff são parte de uma memória coletiva. A história é dinâmica e trágica: encontro amoroso, aventura na selva, ameaça de morte, perseguição, ditadura militar. Seu discurso, tal como o cineasta o concebe, “não visa, como a informação, comunicar o puro em si do acontecimento, mas o faz penetrar na vida do relator, para oferecê-lo aos ouvintes como experiência” (Barthes, 2012) Desta forma, com o pano de fundo da natureza ameaçada, conhecemos a saga da família Sucksdorff.

Quando conheceu Maria Graça, Arne Sucksdorff era fotógrafo da revista *Life* e estava no Brasil em busca de mulheres exóticas para fotografar. Nesse mesmo dia, ele pediu a mão da moça em casamento, foi para o Polo Sul, fazer um filme, e, depois de seis meses, retornou ao Brasil, para cobrar uma resposta. Casaram no Rio de Janeiro e foram para Inglaterra, para terminar o filme rodado na Antártica. Na Suécia, Maria conheceu a família de Arne: pais, ex-mulher e filhos. Depois de dois meses, voltaram para casa. Enquanto cineasta, fotógrafo e naturalista, Arne era um grande viajante. Sua motivação não estava na conquista territorial, mas na procura pelo exótico, isto é, pela experiência do outro e sua alteridade. É exatamente isso que vemos na série realizada por ele no Pantanal. Além de apresentar um paraíso selvagem, a viagem do cineasta representa o encontro com o outro, experimentado e filmado por ele como uma dramatização da própria vida na flores-

ta. Ao conhecer o Pantanal, Sucksdorff se depara com algo que o fascina de forma tão avassaladora e primitiva, que mesmo sabendo o tamanho do desafio, o chamado torna-se irrecusável. Assim, decide desfazer-se da organização produtiva em que foi inserido – a indústria cinematográfica, a vida em sociedade – para tornar-se bicho-homem. No novo território, onde tudo foge à vida anestesiada, o cineasta produz novas formas de sentir a própria existência.

Pizzini desfaz o tempo da imagem, para instaurar o da fruição dentro da própria imagem. Em seu processo, recorre ao arquivo e mergulha em uma pesquisa exaustiva, para encontrar novas rimas, relações, tempos outros, a partir do que está dado. O que interessa não é a informação que aquele registro traz do passado, mas fazer brotar algo novo e encantatório. Por isso, o cineasta não se limita ao cinema de ficção, nem ao documentário clássico ou ao *found footage*, no sentido dos compromissos assumidos por essas correntes. Há em sua obra um espírito livre de experimentação, sem a absorção de uma estética particular. Seu compromisso é com a poesia, com as instâncias poéticas e ensaísticas que se cruzam para formar tessituras surpreendentes. É justamente não estar atrelado à história de nada, mas às histórias possíveis.

O documentário biográfico pode ser entendido como a representação da história de uma vida, a partir do complexo trabalho do realizador que lança olhares, realiza escolhas e toma decisões na for-

ma de compor esta representação. Um filme ensaio documentário biográfico é uma construção meticolosa engendrada pelo biógrafo que se debruça sobre a vida de um personagem e dá nitidez a sua história, revelando seus traços.

Ao analisar os filmes de Pizzini impressiona a quantidade de forma que ali comparecem. Cada uma dessas narrativas tem tratamentos muito distintos, mas em grande parte utilizam a montagem de imagens e sons de arquivo para narrar vidas, com um interesse particular pela realidade exterior, pelo eu e pela própria arte. Interesses que aproximam o cineasta das vanguardas do inicio do século XX, atentas a novos modelos de escritura e imagem do relato histórico, para a construção de uma memória comum. Na gênese da obra de Pizzini está a necessidade de vencer o esquecimento, mediante a recriação de formas de abordagem do real que incluem a própria memória como matéria para a tessitura de um discurso vivo. O cineasta, sente, experimenta, encara o passado e transforma a memória histórica no território essencial para a poesia.

Como um antropólogo em busca de vestígios, Pizzini mergulha em uma pesquisa minuciosa atrás de rastros, pegadas, que uma vez justapostas, aguçam a nossa curiosidade e autenticam a existência do outro. Em *Arqueologia do saber*, Foucault defende que o arquivo abre caminhos para aquilo que pode ser dito. O arquivo é para ele um sistema que rege a aparição dos enunciados como acontecimentos singulares, en-

tendendo os enunciados como o puro acontecimento da linguagem. (Deleuze, 2005: 24) Partindo dessa premissa, cabe ao artista interpretar o arquivo, traduzi-lo, transcriá-lo, inventando relações e elaborando novos discursos.

Como vimos, Joel Pizzini foge da abordagem icônica ou “localizante”, elegendo um método experimental, aberto e que aguça a curiosidade do espectador através da identificação do eu com o outro. O cineasta evoca personagens, e, com eles, explora novos caminhos, pois sabe que realiza esboços e que esses retratos não podem nunca se congelar em algo definitivo e fiel. Como um historiador, mas também como um poeta, ele busca traços, reorganiza fragmentos, sem ignorar que toda biografia é no fim uma “miragem”. “É graças a multiplicidade de enfoques e à variação incessante de análises que o biógrafo consegue escapar ao risco da ossificação.” (Dosse, 2009, p. 53).

Objeto de nossa análise, o cineasta serve de exemplo para ilustrar um campo de experimentação da escrita biográfica no cinema documentário, que não quer reproduzir o visível, mas tornar visível. (Klee, 1990) Sempre apostando na afirmação de um cinema de autor(es), para Pizzini, é preciso surpreender, arriscar e perturbar. Em sua obra, observamos a preocupação com a linguagem e, por isso, o cineasta apostava em filmes urgentes, baratos, de alto risco, sem excluir voos mais ambiciosos e de longo prazo. Seu campo de luta política é a criação!

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. 2a ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____. *L'image survivante: histoire de l'art temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DUBOIS, Phillippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- LINS, Consuelo. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- _____. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. In DOCTORS, Márcio. (org.) *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.
- _____. *O refúgio do tempo no tempo do instantâneo*. Lugar Comum, n. 8, maio/agosto 1999.
- _____. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Grall; Embrafilmes, 1983.
- _____. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Artigos

- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In FREIRE FILHO, João; HERSCHEMANN, Micael (org.). *Novos rumos da cultura na mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. *Encontro Socine*, 13., 2009, São Paulo. Anais... São Paulo ECA/USP, 2009.
- LISSOVSKY, Maurício. Dez proposições sobre o future da fotografia e o fotógrafo do futuro. 2011.

Filmografia

- PIZZINI, Joel. *Elogio da Graça*. Digital, 25 min. cor. 2011. Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/36767144>>.



Cinema, educação e acervos audiovisuais – preservar é fazer circular

Carlos Eduardo A. Miranda

Professor da Faculdade de Educação da Universidade de Campinas, coordenador do Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho, coordenador da Rede Kino – Rede Latino Americana de Educação, Cinema e Audiovisual.

Neste texto pretendemos trazer algumas das considerações da Rede Kino – Rede Latino Americana de Educação, Cinema e Audiovisual sobre a implantação da Lei 13.006/2014 que determina a exibição de pelo menos duas horas mensais de filmes e produção nacional em todas as escolas do país e, neste sentido, aproximar estas considerações das potencialidades que o acesso de professores e alunos aos acervos audiovisuais de arquivos, museus e cinematotecas traz para os trabalhos que já existem com cinema e educação na escola, em uma perspectiva de ver, fazer e conversar com o cinema, visando a democratização do audiovisual no Brasil.

A Kino – Rede Latino Americana de Educação, Cinema e Audiovisual foi criada em agosto de 2009 na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais por um grupo de professores, pesquisadores, produtores, estudantes e representantes de organizações no âmbito do cinema e do audiovisual. A iniciativa fora deflagrada

em 2008 pelas professoras Inês Teixeira (Faculdade de Educação/UFMG), Rosália Duarte (PPGE/PUC-Rio), Milene Gusmão (Curso de Cinema da Uesb) e Adriana Fresquet (PPGE/UFRJ), Bete Bullara e Marialva Monteiro (Cineduc/RJ). No mesmo ano, em dezembro, realizou-se o primeiro Fórum da Rede Kino, na cidade do Rio de Janeiro. Em 2009, tal Fórum foi acolhido pela Mostra de Cinema de Ouro Preto (4º CineOP), evento representativo do circuito alternativo de exibição, preocupado com o tema da preservação do cinema nacional e interessado em abrir o diálogo com educadores e pesquisadores envolvidos em atividades de pesquisa, ensino e extensão no âmbito do cinema e do audiovisual.

Anualmente, o Fórum da Rede Kino redige um documento intitulado “Carta de Ouro Preto”, onde divulga suas diretrizes de ação e as posições políticas frente ao campo de atuação do cinema e do audiovisual na educação. Na primeira Carta de Ouro Preto, em

2010, os integrantes da Rede Kino afirmaram seu compromisso com a discussão e o compartilhamento de experiências, reflexões e encaminhamentos de ações conjuntas e articuladas sob quatro propósitos primordiais: superar a distância entre a produção artística e a formação humana, estimulando produções cinematográficas e audiovisuais e o acesso da população a diversos espaços artísticos e educativos; articular cinema, produção audiovisual e educação na formação escolar de crianças e jovens e de professores no exercício da docência; colaborar com a educação estética cinematográfica e audiovisual dos latino-americanos e das novas gerações de brasileiros, de modo especial, por compreendê-la como componente relevante do Patrimônio Cultural; e, por fim, oferecer subsídios para que a produção cinematográfica e audiovisual latino-americana incorpore a defesa da educação, inclusive no âmbito das políticas públicas.

Em 2010, a Rede Kino recomendou apoio ao projeto de lei nº 7.507, de 2010 do Senador Cristovam Buarque, que visava acrescentar e incorporar à Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional (lei nº 9.394), no seu artigo 26, parágrafo 6º, a obrigatoriedade de exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica.

Em 2014, a lei 13.006 foi promulgada, estabelecendo a obrigatoriedade da exibição de duas horas mensais de cinema brasileiro em todas as escolas da educação básica do Brasil, recomen-

dando, também, que esta exibição fosse componente curricular integrada à proposta pedagógica da escola. Desde então a Rede tem procurado intervir na regulamentação da referida lei em prol de torná-la um efetivo instrumento de democratização do cinema e do audiovisual no Brasil, bem como da própria educação brasileira.

Neste sentido, em 2015, Adriana Fresquet organiza, pela Rede Kino, o livro de distribuição gratuita: *Cinema e educação: a lei 13006 – reflexões, perceptivas e propostas*. Os textos são agrupados em torno de quatro grandes temas: reflexões sobre a lei e um pouco da história das relações entre cinema e educação; formação de professores; experiências com cinema em escolas de educação básica; curadoria de cinema para educação e para a escola. Na introdução do livro, Adriana Fresquet e Cesar Migliorin destacam dez considerações sobre a lei que emergem da coletânea de textos. Em grande medida, tais considerações sintetizam as reflexões da Rede Kino sobre a lei. A seguir, destacaremos algumas considerações para que possamos refletir sobre os arquivos de imagens na produção de cinema na escola.

Uma das maiores preocupações da Rede é democratizar o acesso ao cinema a toda população brasileira. Considerando que cerca de cinquenta milhões de brasileiros estão matriculados na educação básica do país, a lei cria a possibilidade de a escola garantir o acesso a toda criança ou jovem – e suas famílias – ao cinema e, mais do que isso,

possibilita o acesso “a sistemas de expressão e signos, blocos de ideias e estéticas marginalizadas pelo mercado e pelo sistema oligopolista de exibição” (Fresquet; Migliorin, 2015: 9). Com a lei, a escola potencialmente pode se tornar um polo audiovisual da comunidade, um cineclube para a população que circula por suas dependências, um espaço coletivo para ver, conhecer e conversar sobre obras cinematográficas de diferentes tempos, várias origens e que apresentam leituras criativas em imagens e sons do/pelo/sobre o Brasil, criando matéria-prima para novas construções do país no território da escola. Óbvio que, com o trânsito de imagens nacionais pela escola, criam-se exigências de tecnologias para o acesso de grupos sociais ainda majoritariamente excluídos das salas de cinema, como os cegos e os surdos. As políticas inclusivas da escola pública brasileira pedem a circulação de imagens com *closed* captação, com janelas de libras e autodescrição.

A democratização do cinema na educação, e especificamente na escola, pede a democratização da própria escola e, assim, das redes públicas municipais, estaduais e federais de ensino. Embora a lei seja uma imposição à escola, acreditamos que a sua implantação deva se dar da forma mais democrática e horizontal possível. O desafio se coloca na potência da arte cinematográfica de tornar partilhável o que é comum a uma comunidade, ou seja, a arte pode extrair das pessoas sensações compar-tilhadas e diferentes que revelam, ao mesmo tempo, algo que é comum e

que é dissenso para a comunidade. E, por isso mesmo, pode fazer a comunidade escolar funcionar de outros modos, como comunidade de aprendizagem com o cinema, na medida em que possa desestabilizar a distribuição dos lugares e das identidades de professores, pais, alunos, gestores da educação e da cultura, cineastas, pesquisadores e, também, profissionais da preservação audiovisual. Fica, então, a questão se o próprio modo de funcionar dos arquivos audiovisuais, das cinematecas e dos museus também não será levado a subsistir de outras maneiras a partir dos entrelaçamentos que se podem fazer com a educação e com a escola.

Por sua vez, o modo de funcionamento da lei para escolas, arquivos, cinematecas e museus é uma questão que gera preocupação para a Rede Kino, uma vez que valorizamos as ações locais existentes quando pensamos na sua implantação. Do nosso ponto de vista, a regulamentação deve ser suficientemente flexível para ganhar a especificidade das políticas locais de secretarias, universidades, escolas e pontos de cultura. A ideia é que a lei possa ser uma oportunidade para se formarem grandes redes com potencial capilaridade da presença do cinema na educação. Por isso, defendemos a descentralização dos processos de seleção de filmes e constituição de acervos, desde que se garanta que as comunidades de aprendizagem com o cinema na escola não fiquem restritas às estéticas e às éticas televisivas e do mercado dos DVDs, ou seja, às lógicas de distribuição da indústria cinemató-

gráfica. Além do mais, colocar os acervos públicos locais, regionais e nacionais à disposição para o contato com outros cinemas e outros filmes exige os cuidados com a acessibilidade, assim como a digitalização destes acervos para estarem disponíveis online e para *download*, pois o acesso das escolas à internet é precário, mesmo nos grandes centros urbanos. É fundamental ainda a revisão das licenças das obras que constam nos acervos, visto que estamos propondo fazer cinema na escola e, para isso, há necessidade de um tipo de licença que permita a livre utilização dos acervos públicos. É preciso ir além da licença de domínio público em direção a licenças *Creative Commons*, que permitam a distribuição, remixagem, adaptação e criação a partir deste patrimônio audiovisual.

Vale ressaltar que a Rede Kino não defende a formação de consumidores do cinema, seja brasileiro ou de qualquer outro lugar na/pela/com a escola, pois formar consumidores, de qualquer coisa, não é tarefa da educação escolar. Neste posicionamento há duas questões muito diretas. A primeira é que o cinema na escola não justifica o Estado comprar filmes. Entendemos que os filmes que foram financiados com dinheiro público devem ter os seus direitos cedidos às escolas públicas e que os artistas que acreditam na democratização do cinema podem fazer o mesmo. Isso vale, também, para os acervos audiovisuais. A segunda questão é que acreditamos no forte vínculo que há entre o gesto de fazer cinema e o gesto de edu-

car, pois para se fazer cinema, segundo Bergala (2008), é sempre preciso fazer escolhas, relacioná-las e tomar decisões. Estes gestos compõem também o fazer pedagógico dos professores, que precisam fazer escolhas de assuntos e temas, relacioná-los a conteúdos e conceitos e tomar decisões sobre os materiais e as metodologias que proporcionarão as experimentações dos alunos. Mais do que isso, ainda de acordo com Bergala, em seu Abecedário (Fresquet; Nanchery, 2012), o fazer cinema traz o gesto intuitivo ao gesto lógico de composição de uma obra, operação fundamental para uma educação democrática, pois a experimentação educativa se realiza quando os corpos podem propor ao mundo alguma coisa a partir de algo que os afeta.

Sendo assim, a experiência com o cinema e a criação de imagens são dois pontos importantes para a Rede Kino na implantação da lei. A este respeito, Migliorin (2015: 38) nos fala de um misto em relação às imagens produzidas por aparelhos (fotografias, filmes, vídeos) que trazem ao mesmo tempo a realidade e a invenção, o diante da câmera e o que a câmera fabrica (37). Seria esta a experiência com o cinema que a Rede almeja, ou seja, a experiência da descoberta do mundo e da invenção deste, uma vez que o cinema nunca é o mundo e nunca deixa de sê-lo (38).

Dewey (1979) escreve que os princípios de uma educação democrática se apoiam na aprendizagem pela experiência e em finalidades que respondam aos apelos vitais dos alunos (7). No projeto educacional de Dewey, a conceituação e

teorização da experiência em educação ocupou um lugar central. Todavia, as elaborações sobre a experiência em Dewey sempre estiveram atreladas às ciências experimentais do século XIX, cujos procedimentos se apoiavam na observação de situações controladas, construídas sobre hipóteses teóricas-metodológicas, determinantes do experimento. Nesta perspectiva, Dewey concebe que o professor crie ou oportunize experiências para os seus alunos, agenciando contextos objetivos que visem promover mudanças emocionais, perceptivas, afetivas, cognitivas, intuitivas em seus alunos. Falta a estas considerações, todavia, dar conta de que os corpos das experiências escolares experimentam no mundo e sempre voltam para o mundo. Para dar conta destes corpos, é preciso um plano de imanência que force o pensamento a pensar nos corpos da escola; é preciso, portanto, nos desvincilharmos do caráter experimental do conceito de Dewey em direção a um conceito de experiência que emerge de uma experimentação, pois não pertence ao que está aí, ao que está dado, mas, antes, reporta-se à emergência de alguma mudança nos agenciamentos que atravessam a escola.

Há potência de experiência com o cinema na escola quando este, como arte, como alteridade, como diferença, muda os agenciamentos disciplinares da instituição, confunde os jogos e as formações de saberes e poderes das relações escolares e, destas, com a comunidade e, por fim, perturba os regimes de visibilidade dos corpos, com seus dispositivos estratégicos de vigilância

de espetacularização da vida. O desejo de fazer imagens e filmes tem esta potência. O desejo entendido como uma atividade de produção de experimentação incessante, como maquinção de visualidades que faz com que a ficção e o imaginário não se desviam do real, não sejam representações deste, mas, antes, produção de mundos que se atualizam e não esgotam as visualidades dos corpos, dos lugares e, portanto, da escola.

A experiência com o cinema na escola é, então, ver, fazer e conversar com imagens cinematográficas, o que nos remete à potência de cinema. Esta prática emerge das experimentações com o cinema, dos múltiplos usos das técnicas, dos procedimentos, das brincadeiras óticas, de dispositivos de criação de imagens; da experimentação de conceitos, que podem funcionar no cinema industrial e profissional, mas que podem naufragar em escolas e ressurgir como outras ideias, palavras ou expressões. A experimentação é sempre criar palavras novas, não para dizer as mesmas coisas com outras palavras, mas para fazer palavras criarem outras coisas. Experimentações com a luz, com as cores, com os sons. Por fim, experimentações que perturbem, que confundam e que alterem os corpos e os lugares. É nas experimentações que podem emergir experiências como algo que desterritorializam a percepção, a afetividade e o pensamento, ou seja, as chamadas linhas de fuga de Deleuze (Zourabichvili, 2009).

Em diversos projetos da Rede Kino, é comum as pessoas dizerem que muda-

ram a maneira como veem o mundo, as coisas, os filmes, os corpos e os lugares. Entendemos que os desejos ou as máquinas de visualidade começam a operar com outros registros por meio dos corpos destas pessoas. Corpos e mundos criam outras canalizações entre si, outras conexões que alteram, mesmo que seja, por pouco tempo, maquinário que os faz funcionar.

Nestes planos de experimentações possíveis, os distantes no tempo e no espaço podem funcionar como intercessores da emergência da experiência com o cinema na escola, as imagens de arquivo trazem estes distantes, às vezes tão próximos, como uma imagem feita sessenta anos atrás de uma praça pela qual os corpos circulam diariamente, como a sobreposição de uma gravura de Debret sobre os corpos de jovens negros de uma turma de educação de jovens e adultos em uma escola do interior do Mato Grosso. Mas podem trazer também os distantes longínquos da emigração dos judeus para Belém do Pará ou da emigração dos palestinos para o Rio Grande do Sul. A única condição necessária para os arquivos serem intercessores é a das experimentações com o cinema na escola e serem profanados, ou seja, fazer com que os seus materiais disponíveis sejam recolocados em uso comum para produzir novos usos e conexões com as comunidades escolares (Migliorin, 2015: 42). Ou, como nos diz André Brasil:

profanar tem o sentido de um jogo: primeiro, nos aproximamos dos objetos, restituímos sua dimensão mundana, não especia-

lista e não abstrata. Este objeto é inserido em uma *situação*, com suas regras e contingências. Depois, ele será reutilizado, ressignificado, desrespeitado, a partir de uma série de desdobramentos (Brasil, 2008: 177).

Assim, os objetos são as imagens de arquivos; a situação é a experimentação com o cinema; os desdobramentos, os potenciais filmes de arquivo feitos nas escolas.

Enfim, a última consideração que Migliorin e Fresquet fazem na introdução do livro *Cinema e educação*: a lei 13.006, que queríamos destacar, refere-se ao ato de se promover a criação de imagens na escola. Os autores trazem a dimensão de ver cinema em Bergala na qual, ver, em alguma medida, nos coloca na disposição de criar. Afirmam os autores:

Ver cinema, em alguma medida, nos coloca na disposição de criar. Se no início criamos apenas imagens, ideias, sentimentos a partir da projeção, ativamos a nossa imaginação, em breve estaremos sendo tomados pela necessidade de filmarmos. Ver e fazer são frente e verso de uma mesma práxis. Primeiro, mentalmente, mas em breve na ação, na escrita com e sobre os filmes. Mesmo com recursos tão simples como o celular ou uma câmera fotográfica, apostamos na potência desta arte para promover o ato criativo. Exemplos não nos faltam. A Rede Kino: Rede Latino Americana de Educação, Cinema e Audiovisual tem mapeado a produção de cinema em escolas em todos os estados do país, por estudantes de todas as idades, em escolas especiais, EJAs e Centro Socioeducativos (Fresquet e Migliorin, 2015: 16).

Para Deleuze, um ato de criação é ter uma ideia em qualquer campo de atividade e, embora isso seja algo raro, é também um ato necessário, pois ter uma ideia, criar é ato de resistência às dominações que campeiam os cotidianos da política, da polícia, dos empregos, dos transportes, da escola, dos lazeres. Um ato de criação não é uma prerrogativa dos cineastas e dos artistas. Um ato de criação também ocorre nas ciências e na filosofia. Será que podemos dizer que um ato de criação, ter uma ideia, não é uma maquinção do desejo frente a uma necessidade? Deleuze nos diz que o criador não é alguém que trabalha por prazer, mas alguém que trabalha por absoluta necessidade.

Talvez devêssemos pensar em que consiste um ato de criação na educação, pois não existe uma ideia no geral, pois toda ideia já está destinada, já está comprometida com um tal modo de expressão. Um ato de criação na educação seria uma outra forma de pensar o desenvolvimento e a aprendizagem? Um ato de criação na educação é um ato de criação da filosofia, da arte ou da ciência? Talvez seja demasiado pueril definir a especificidade da educação e, pior ainda, defini-la como uma mistura de filosofia, arte e ciência. O que convém dizer é que os educadores, os professores e os alunos, assim como os filósofos, os cientistas e os artistas, podem conversar em função da atividade criadora de cada uma. Como diz Deleuze, não se conversa sobre a criação, mas é em nome da criação que tenho alguma coisa para dizer a alguém. Isso nos ajuda a

pensar também o que nos diz Deleuze a respeito de todas as disciplinas que se definem pela atividade criadora. Todas elas têm como limite comum o espaço-tempo, ou seja, está arraigado em toda disciplina criadora a constituição de espaços-tempo.

Vale dizer que a educação escolar e o cinema criam blocos sensíveis, blocos de espaços-tempo. A educação escolar cria as aulas, os anos letivos, as salas de aula, os cadernos escritos, rabiscados e desenhados, o recreio e os intervalos, as luzes e sombras de sua arquitetura ao longo do dia, os corredores. O cinema, por exemplo, segundo Deleuze (1987), cria blocos de movimento-duração. Talvez a educação escolar precise pensar mais sobre suas obras: corpos dóceis, corpos resistentes, corpos (re)existentes, corpos rebeldes, corpos adiados e amados. Não pensemos corpos como unidades orgânicas, como pessoas, mas como arranjos humanos e inumanos espaço-temporais.

Nesta perceptiva, os acervos podem fornecer às escolas outros blocos inumanos para compor os corpos na educação escolar, até mesmo, blocos de movimento-duração, com nos diz Deleuze. Estes blocos sensíveis distantes, profanados pelas crianças e jovens, podem fazer surgir ideias, criações de outros corpos. Parafraseando Migliorin (2015), a experiência com a educação é a descoberta de corpos e a invenção destes, uma vez que a educação nunca são os corpos e nunca deixa de sé-los. Ou, a experiência com a educação é a descoberta de blocos sen-

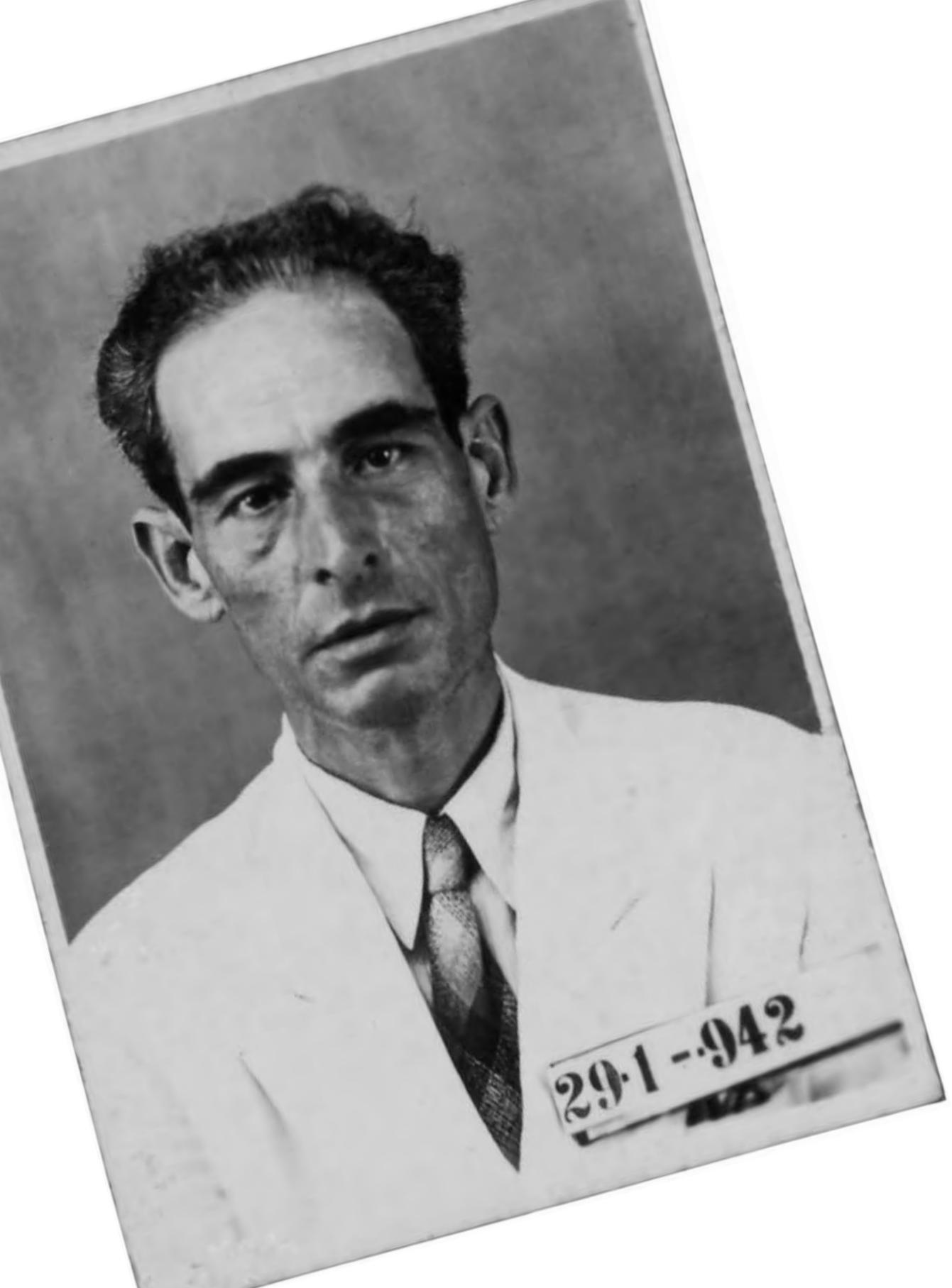
síveis e a inversão destes, uma vez que a educação nunca é um bloco sensível e nunca deixa de sê-lo.

As iniciativas de cinema de arquivos em escolas são ainda muito incipientes, pelo menos dentre os 47 projetos que compõem a Rede em 13 estados da federação. Temos o desejo de incentivar esta prática e, para isso, precisamos inventar forma de estar com os arquivos, acervos, museus e cinematecas, nacionais, regionais e até mesmo particula-

res. Preocupa-nos também as constituições de acervos de produções feitas nas escolas, pois estes também seriam matérias que outras produções pudesssem acessar e profanar. Mas com o cinema é preciso ter paciência e perseverança e não nos assustar com o tamanho da tarefa. Sabemos que estamos dando passos importantes e estamos no começo de outro movimento de cinema e educação, dadas as condições sociopolíticas e tecno-culturais que emergem neste começo de século XXI.

Referências

- BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink; Cinead-Lise-FE/UFRJ, 2008.
- BRASIL, André G. *Modulação/montagem*: ensaio sobre biopolítica e experiência estética. 2008. Doutorado (Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_abrazil_2008.zip>.
- DELEUZE, G. *O que é o ato de criação?* Conferência sobre o cinema e o ato criativo, proferida em Paris em 17 de maio de 1987. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze_ato_de_criacao.pdf> e <http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr_gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues_creation>.
- FRESQUET, A.; MIGLIORIN, C. Da obrigatoriedade do cinema na escola: notas para uma reflexão sobre a lei 13006/2014. In FRESQUET, A. *Cinema e educação; a lei 13006: reflexões, perspectivas e propostas*. Belo Horizonte: Universo Produções. 2015. p. 4-22. Disponível em: <http://www.redokino.com.br/pesquisa/cinema-e-educacao-a-lei-13-006-reflexoes-perspectivas-e-propostas/>.
- _____ ; NANCHERY, Clarissa. *Abecedário de cinema*: Alain Bergala. Rio de Janeiro: Lecav, 2012. Disponível em: <<http://www.redokino.com.br/abecedario-alan-bergala/>>.
- MIGLIORIN, C. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Snergia; Ediouro, 2009 (Conexões, 24).



291-942



O filme de família: do privado ao público. Prática de valorização do Home Movies – Arquivo Nacional de Filme e Família¹

Paolo Simoni

Home Movies – Arquivo Nacional do Filme de Família.

Traduzido por Heloisa Frossard

Introdução

A recuperação do cinema amador, em particular dos filmes de família, é uma atividade de arquivo que necessariamente prevê a publicação e a edição das memórias pessoais. É uma produção da esfera privada que se torna pública e, desta forma, um patrimônio cultural compartilhado. Aquilo que podemos chamar de espaço público do cinema familiar transforma-se em um centro, o arquivo, e ali adquire um novo *status* com características extremamente variadas e heterogêneas. Além do acesso direto a este patrimônio cada vez mais reconhecido por usuários como pesquisadores, cineastas e estudantes, este acervo contém uma grande possibilidade de recontextualização, reelaboração e difusão do cinema amador em situações diversas que envolvem um público diversificado. As próximas páginas serão dedicadas a este tema, observando o percurso do Home Movies – Arquivo Nacional de Filme de Família.

Há cerca de quinze anos, o Home Movies se dedica a colocar o cinema amador no âmbito histórico e social da produção de filmes e, ao mesmo tempo, busca formas contemporâneas para dar acesso aos filmes encontrados. Se algumas cinematotecas adotam políticas culturais que privilegiam a simples conservação dos filmes caseiros, outras privilegiam projeções tradicionais de coleções de fontes de filmes em película e em outros suportes para sua catalogação. É importante projetar de maneira mais extensa: registros e seminários sobre o tema como transformações de paisagens, música ao vivo, cinema-concerto, laboratórios sobre o reuso cinematográfico de imagens, exposições multimídias, projeções com os realizadores e seus herdeiros que apresentam ao vivo pessoas e lugares representados nos filmes, elaboração de mostras de documentários ou de série e filmes baseados em material de arquivo além da elabora-

¹ Home Movies – Arquivo Nacional de Filmes de Família. Localizado em Bolonha, Itália, o Home Movies é a associação de um grupo de pesquisa formado no início dos anos 2000 para promover o estudo e organizar, arquivar e dar acesso ao cinema amador e familiar italianos. Inicialmente, o Home Movies recolhia filmes produzidos pelas famílias italianas e ao longo do tempo, ampliou sua gama de interesse e deu início à recuperação de arquivos audiovisuais de empresas, escolas, paróquias, associações, dentre outras instituições. Ver: <<http://www.homemovies.it>>.

ção de plataformas digitais para a web e dispositivos móveis. Em breve serão essas as diretrizes sobre as quais se desenvolverão as atividades do Home Movies. A sua reelaboração se caracteriza pela apresentação de dispositivos que sejam principalmente instrumentos de leitura e de reflexão sobre o cinema amador, sobre sua prática, seus suportes, sua linguagem, seu olhar autobiográfico e documental. Assim, o Arquivo se torna um centro de produção cultural no senso mais amplo, usufruindo das novas mídias, mas também se concentrando na reconstituição de tecnologias tradicionais.

À luz da experiência direta do escritor e com a ideia de contribuir para uma reflexão mais ampla sobre o reuso do patrimônio cinematográfico privado, vou dar exemplos das modalidades de valorização experimentais adotadas.

Projeções/Acontecimentos

Os projetos de recolhimento envolvendo campanhas de chamada pública à comunidade e localidades, e iniciativas como o Home Movies, desde 2004, ou o World Day for Audiovisual Heritage,² no interior do festival anual Arquivo Aberto (desde 2008), culminando com a projeção de fragmentos, seleções e antologias dos filmes amadores recuperados. Frequentemente são projetadas películas originais encontradas no mesmo dia em que

o evento acontece, sendo esta a característica principal do Home Movie Day,³ manifestação internacional à qual o Home Movies aderiu desde a primeira edição.

As projeções acontecem marcando o primeiro momento do compartilhamento da memória filmica pessoal e familiar e, em certa medida, constitui o grau zero da publicação de cinema amador. Diante de um público representativo de uma comunidade mais ou menos ampla, são projetados filmes privados, compartilhados pela primeira vez depois de muito tempo, introduzidos e acompanhados pelos protagonistas: seus autores ou seus familiares. Os outros espectadores intervêm participando ativamente, porque se trata de projeções nas quais a palavra é transmitida, fundida com a narração oral e com as imagens que fluem ao mesmo tempo. Momentos extemporâneos que reproduzem de forma mais ampla o ritual dos filmes de família, marcados por certo grau de improvisação e de eventos inesperados contínuos. São momentos de cultura imaterial que se perdem quando não registrados (embora não seja fácil). A comunidade se encontra frente a recordações e imagens que se tornam coletivas. Os filmes amadores, de fato, atuam como um interruptor que ativa o mecanismo de memória, envolvendo todo o grupo e não apenas os protagonistas. As dinâmicas que emergem nessas ocasiões deveriam ser estudadas. É claro que é interessan-

2 Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, da Unesco.

3 Home Movie Day é uma celebração anual de realizadores amadores que acontece em várias cidades do mundo. Os eventos do Home Movie Day proporcionam a oportunidade de indivíduos e famílias assistirem e compartilharem seus filmes caseiros. Ver: <<http://www.homemovieday.com>>

te observar como espontaneamente se ativam as micro narrativas que revelam a relação das pessoas com o passado, o cotidiano e as relações com os outros e os lugares de vivência. O objetivo mais prático destas projeções é substancialmente duplicado. E uma parte ocorre caminhar na direção da sensibilização dos cidadãos em confronto com a recuperação do patrimônio filmico ainda mantido por particulares que geralmente desconhecem o valor e o potencial de tais imagens. De outro lado, nessas ocasiões o processo arquivístico toma corpo e se alimenta de informações e novos contatos: o recolhimento de filmes de base local é fundamentada no boca-a-boca, e a partir de uma comunicação transversal e de baixo para cima, uma disseminação que uma vez iniciada procede autonomamente, provocando uma nova onda de descobertas. Entre 2004 e os dias de hoje, aconteceram encontros deste gênero nas cidades italianas de pequeno, médio e grande porte, onde foram realizados projetos de recolhimento (por exemplo em Bolonha, Milão, Reggio Emilia, Rimini e Pesaro) e em centros menores onde foram organizados Home Movies Days. Em uma dimensão mais provincial, e por assim dizer mais à margem, as mostras de filmes amadores têm o poder de reunir diante das telas uma comunidade inteira.

Em relevo, também as experiências nas comunidades paroquiais, como as que aconteceram de Beverara a Bolonha, onde as projeções dos filmes de um sacerdote da periferia, Dom Giuseppe Marche-

sini, ocorreram entre 2010 e 2017. Com uma dinâmica surpreendente, foi impressionante a redescoberta (2009-2010) dos filmes de Dom Artemio Zanni, um padre com uma máquina de filmar perdida por vinte anos, cuja memória fílmica envolve milhares de pessoas nos Regniani Apennini. Em ambos os casos eram originalmente os mesmos autores a projetar os filmes diante de suas comunidades. Dos materiais e do testemunho sabemos que Dom Zanni usou o dispositivo de filme amador para amalgamar o sentido de identidade de seu grupo.⁴ A projeção pública desses filmes após um período tão longo de tempo e a distância de decênios desde a morte dos cineastas amadores, assume uma nova função, dando lugar a um renovado rito coletivo extremamente participativo.

Cinema ao vivo

No âmbito do festival, convenções e encontros, filmes amadores, seleções e mesmo todo o *corpus* de um fundo fílmico se transformam de documentos a objetos transfigurados como um *ready made*. As imagens são acompanhadas de breves informações, apenas as suficientes para delinear seus antecedentes histórico e social. Algumas vezes, embora mais raramente, são filmes anônimos e órfãos, cuja proveniência é misteriosa, assim permanecendo. Em todos os casos, são enfatizados o poder evocativo das imagens e as características materiais da película. A escolha da exibição desses filmes fora do Arquivo é determinada pela pesquisa de

⁴ Ao fundo fílmico Zanni foi dedicada a oficina “Velhos filmes, novos filmes”, onde foi produzido o documentário *O padre com a câmera de filmar. Filmes de Dom Zanni e Casa Nostra* (DVD, Home Movies, 2014).

espaços de acessibilidade ao patrimônio cinematográfico amador pelos especialistas (por exemplo, no caso das restaurações), mas também em termos mais genéricos pelo público vizinho ao cinema experimental e à arte contemporânea. As frequentes colaborações de música ao vivo geralmente ocorrem, pois na maioria dos casos as imagens amadoras não têm som e esta ausência é preenchida pela música que ajuda a posicionar tais imagens no campo das artes performáticas. Parte-se da ideia de buscar, por meio de pesquisas sonoras, um ponto de encontro audiovisual, não se limitando à proposição de um acompanhamento musical didático e descritivo. Um aspecto destas projeções ao vivo, são as propostas de um cinema amador ampliado que possa encontrar acolhimento em museus, galerias de arte, cinematecas e outros espaços públicos, associadas à prática sempre realizada pelo Home Movies, de gerar cópias em 16mm dos originais de formato 8mm, Super 8 e 9,5mm. O retorno desta ação de gerar películas em 16mm é observada no plano perceptivo. Permite que sejam restituídas às imagens, depois da passagem e

da remodelação digital, a materialidade e a fluidez do movimento próprio do dispositivo autêntico, bem como a possibilidade de manter, ou antes, de reencontrar, o gesto mecânico da base de uso cultural que vem conduzida pela distância de tempo.

O berço desta abordagem é *Catherine*, um filme de arquivo desenhado a partir de um fundo anônimo francês que acompanha a história do Home Movies evidenciando alguns momentos de destaque,⁵ assim como os filmes 8mm do circo Togni que desde 2006 não deixam de ser projetados como modalidade que se renova de tempos em tempos.⁶

Edições

Quando se trata de material cinematográfico que originalmente documenta de modo original e inédito um lugar, um acontecimento, um fragmento específico, um ritual, um costume, um comércio, uma personalidade pública etc., ou quando exibem registros especiais de caráter testemunhal ou estético, torna-se quase natural conceber canais de difusão que vão

5 O fundo anônimo pertencente a uma família da burguesia francesa foi encontrado no Mercado das Pulgas de Paris e tem sido o protagonista de um trabalho em andamento desde 2002. *Catherine*, a figura feminina protagonizada por esses filmes amadores, é retratada como criança, adolescente e jovem. Ela foi filmada por pelo menos 25 anos, desde 1949. Por meio do retrato de Catherine, surge uma reflexão sobre o tempo que só um filme de arquivo privado pode produzir. Vemos a personagem e seu mundo se alterando para depois se dissolver. A edição de 16mm do filme de *Catherine*, que tem 40 minutos, foi apresentada ao vivo em muitos festivais entre 2002 e 2013.

6 A base de filmes de 8mm da família do circo Togni tem sido objeto de muitos trabalhos desde 2006, ano em que foi recuperado. Os filmes deste fundo testemunham um longo período (dos anos 1940 aos anos 1970) do lendário Dárix Togni e sua família. Nos fragmentos mais antigos e quebrados que retratam imagens de mulheres, homens, crianças e animais que aparecem e desaparecem como fantasmas e em tomadas subsequentes, a vida diária do circo, em que a família é filmada em todas as viagens, ensaios e shows. A vida comum do circo é caracterizada por rituais e lazer e várias formas de aproveitamento desse material foram realizadas, como o filme *Circle* (2016) de Valentina Monti. Entre as várias versões apresentadas, o *Circo Togni Home Movies Cube* é apresentada uma tela em forma de cubo com uma projeção de todo o arquivo nos quatro lados da tal tela: apresentado na International Film Studies Spring School (Gradisca, 2007), no Courtisane Festival (Gent, 2009) e no EYE Film Institute para a inauguração de sua nova sede (Amsterdã, 2012). Outras versões foram ainda exibidas na Itália, França, Grã-Bretanha, Portugal, Alemanha.

permitir o acesso por meio de um catálogo do arquivo. Referimos-nos a filmes amadores (ou de fundos arquivísticos) que têm interesse, principalmente pelo conteúdo de imagens inéditas que apresenta com um olhar inédito, além de outras características que podem destacá-lo como pérolas de arquivo. Não é fácil determinar como tornar um filme amador acessível, embora sempre isso dependa da necessidade de contextualização, resultado de pesquisa e aprofundamento. Tal edição deriva de um cuidadoso trabalho de interpretação e descrição do material, atividade complexa que é o núcleo de um arquivo dedicado à coleta, juntamente com o filme, de memórias orais e informações biográficas relacionadas.⁷ Pode-se imaginar a propriedade de se manter filologicamente a integridade da sequência amadora ou se é lícito intervir para tornar a imagem mais acessível. Naturalmente não existe *a priori* uma solução correta, é importante observar caso a caso. É necessário ter presente que a edição do cinema amador é uma operação em si controversa e complexa, do momento em que o material fílmico transmigra de um âmbito privado a outro, o público, que difere totalmente daquele de origem. Por meio do processo arquivístico, ele passa por uma transição de *status* como um todo. Nas aparições públicas instaura-se um novo relacionamento com o espectador que necessariamente passa por outras mídias, linguagens e suportes. Dito isso, o simples apego de uma legenda introdutória, assim como a atribuição de um título,

para não falar de uma possível sonorização ou de uma eventual seleção e remontagem dos materiais originais, resultando em intervenções explícitas e motivadas pelas escolhas de quem cuida de sua edição. Significativo em tal sentido é o projeto Vitte Filmate, por meio do qual o longo trabalho de catalogação desenvolvido pelo Home Movies que encontra uma nova forma de publicação sobre uma plataforma digital que permite o acesso e um número limitado de fundos fílmicos do Arquivo, acompanhado de um conjunto de textos sobre a descrição catalográfica.⁸ O objetivo é encontrar uma saída, que se presume eficaz na oferta de um instrumento interativo, para a consulta a essas imagens como documento, com as devidas referências arquivísticas e a visão de um usuário não específico sugerido por tantas referências narrativas que as buscas amadoras podem trazer, mais ou menos conscientemente. Cada um dos fundos representa um olhar inédito sobre a história italiana dos anos novecentos, filmada de um ponto de vista especial em um fragmento temporal, seja amplo ou limitado. Vai-se das filmagens diárias entre 1932 e 1943 de Nicolò La Colla, um jornalista siciliano transplantado a Túrim, às imagens dos Lombardi, família de Molise emigrada aos Estados Unidos em meados dos anos 1930, que documenta com uma câmera a “nova” Cida americana, o próprio avanço social e o retorno à Itália para uma viagem de lazer. Prossegue-se com o microcosmo na família italiana impactada no pós-guerra; o arquivo de um

7 Os arquivos audiovisuais do National Film Archive de Bolonha foram catalogados e publicados no portal archIVI. Disponível em: <<http://www.cittadegliarchivi.it>>.

8 Disponível em: <<http://www.antenati.san.beniculturali.it/homemovies>>.

casal de artistas e intelectuais, Gianno Toti e Marinka Dallos, na Roma de 1960 onde viviam, e nos países da Europa ocidental e oriental, da América Central e da África do Norte, que frequentavam por trabalho ou lazer. Finalmente, os testemunhos das mudanças do pós-guerra entre os anos 1950 e 1960, por meio do arquivo dos Selleri da província bolonhesa, e da família calabresa Quaranta, transplantada para a região da Emília Romana e dividida entre a Itália e o Canadá, onde parentes próximos viviam.

Um caso exemplar de edição diz respeito a uma película pertencente ao fundo dos irmãos Chierici, uma família genovesa de fotógrafos muito ativos também como cineastas amadores. O filme 9,5mm *Da Bologna a Stalino* [Da Italia à Stalin], realizado em 1942, de Enrico Chierici, é um documentário sobre a viagem de trem da Itália à Ucrânia de um grupo de soldados do contingente militar italiano. Chierici é um jovem oficial do exército que filma em 9,5mm e fotografa com uma máquina Leica. As etapas da viagem são filmadas em detalhes, assim como a vida dos soldados dia após dia, na direção do *front*, e os encontros com os prisioneiros, com os alemães e com um comboio de deportados que viajam em direção oposta. No período pós-guerra este filme sem legendas, exceto as assinaturas iniciais, foi selecionado muitas vezes durante reuniões de veteranos de guerra. Chierici deixou aos filhos os apontamentos sobre a viagem e sobre os filmes, além de muitas fotografias, testemunhos que preenchem parcialmente os vácuos narrativos do

episódio. Até agora tais registros foram cruciais para a edição do filme.⁹

Instalações

Concebida a maior parte das vezes como fase conclusiva dos projetos de recolhimento, das quais constituem um resultado insubstituível sob o ponto de vista da valorização, as mostras e as instalações devolvem à comunidade o patrimônio de imagens colocadas à disposição dos indivíduos. Trata-se de uma forma ulterior que nasce do trabalho de recuperação e que alcança o objetivo, sobretudo, se estiver exposto em lugares acessíveis e reconhecidos. As modalidades de mostra (e de dispositivos) são diferentes. A criação de uma experiência de imersão permite assim um mergulho em um mundo perdido do cinema amador, no qual o cotidiano do passado que os filmes de família representam de uma maneira direta e “autêntica”. De outro ângulo, para evitar que seja suscitado unicamente o fácil (e perigoso) sentimento de nostalgia, a abordagem emocional não é um atrativo suficiente. É necessário fornecer instrumentos de leitura para o cinema amador que o contextualize social e culturalmente em relação a quem o produziu. Sob esse ponto de vista, é necessário que as ocasiões de divulgação do material filmico estimulem criticamente o conhecimento do passado ao qual pertencem. Em volta dos conceitos de memória e comunidade, a exploração e redescoberta dos modos de vida e dos rituais desaparecidos ou

⁹ *Da Bologna a Stalino* (Enrico Chierici, 9.5mm, 1942, 20'): a restauração do filme, realizada com a Camera Ottica (Universidade de Udine), foi apresentada no festival II Cinema Ritrovato (Bolonha, 2012). Posteriormente, foi editada uma versão com a adição de legendas sobre as imagens do filme.

em vias de dissolvência. Assim é possível, atravessando os temas mais peculiares do cinema amador, fazer emergir a multiplicidade de aspectos documentados em filmes privados. Uma chave de leitura é dada fazendo um salto para trás, na direção das origens, por meio de uma prática atualíssima que hoje envolve a todos: filmar e representar a própria vida. Ir às origens, percorrer este fenômeno nas diferentes eras tecnológicas, indagar a evolução e a mutação do cinema amador é uma maneira de evidenciar as relações sociais que ela evoca, principalmente dentro da família. Recontar a si mesmo, se autorrepresentar, criar arquivos pessoais, prática contemporânea na qual a origem histórica está ligada à propagação de aparelhos fotográficos e cinematográficos amadores. As memórias orais registradas desempenham um papel determinante, elas entram em jogos sobrepostos ou relacionados a imagens. O simples ato de registrar os fatos como fluxos de consciência dos protagonistas, e os testemunhos atualizados de imagens de arquivo produzem novas narrações. O público responde a estas solicitações instigantes, os exemplos são numerosos. Assim, dentro das mostras *Family* (Reggio Emilia, 2009) e *Cinematic Bologna* (2012-2013), as duas instalações que talvez tenham recebido mais atenção fazem convergir as palavras dos protagonistas e as imagens realizadas há muito tempo por eles mesmos ou por membros da família. Lado a lado são projetadas imagens de filmes amadores que

mostram os rostos dos protagonistas hoje. Eles falam palavras que escorrem como um fluxo de consciência ou simplesmente as olham com uma grande carga emocional. O resultado é uma particular narrativa, na qual o curto-círcito entre as “monumentais” imagens de arquivo e as memórias instáveis e mutantes que os filmes provocam. As mostras citadas condensam com conotações diferentes uma abordagem semelhante. No primeiro caso (Reggio Emilia) enfatizou-se o dispositivo fílmico como instrumento de registro e de transmissão da vida familiar, no segundo (Bolonha) nos concentrarmos na representação da cidade nos filmes amadores, começando com a hipótese de que os filmes amadores podem literalmente criar mapas e compor uma sorte de autorretrato da cidade ao longo de trinta anos de sua história (1950-1980).¹⁰

Reescrevendo os filmes

As formas de reelaboração que cito aqui são o filão do cinema documentário de arquivo, nos quais o Home Movies contribui como colaborador e coprodutor¹¹ de forma experimental, expressão de uma autoria difusa que compreende arquivistas, pesquisadores, restauradores e montadores. Neste sentido, o projeto *Expanded Archive*, inspirado no plano conceitual da base de dados do cinema representa uma fronteira ainda em via de exploração, até agora concretizada com uma decomposição em fragmentos e uma remontagem analítica do

¹⁰ A mostra *Cinematic Bologna* lançou outros projetos baseados no conceito de mapa e na representação da paisagem urbana em filmes amadores, que vão desde *App Play the City* (2015, Disponível em: <<http://playthecity.homenmovies.it>>) que permite a georeferência de imagens amadoras nos locais da cidade onde foram filmadas e uma nova concretização deles e *LostScapes* (Bolonha, 2017), um projeto centrado na idéia de levar as imagens amadoras para seus territórios de origem, projetando-os nos mesmos lugares da cidade onde foram captadas.

cinema de família, seguindo um método taxonômico (2010). A *Expanded Archives* propõe um modelo para o estudo crítico das imagens amadoras que possa, além do mais, estimular e promover o desenvolvimento da iniciativa de análise e reelaboração dos materiais filmicos amadores. A *Expanded Archives* nasce como *work in progress* para desconstruir, analisar e ordenar a prática dos filmes amadores com uma prospectiva ampla e multidisciplinar, que leve em consideração de um lado as suas características técnicas e de outros usos sociais e mecanismos de autorrepresentação que o preocupam. O objetivo é escrever uma história do cinema amador por meio das imagens.

Por outro lado, as imagens amadoras, como textos abertos, se prestam também a uma escritura experimental com novas formas narrativas. O exemplo principal é o filme *Formato ridotto – Libere riscritture*

del cinema amatoriale [Formato reduzido – Reescritas livres do cinema amador], o resultado do encontro do Home Movies com cinco escritores (Ermanno Cavazzoni, Emidio Clementi, Enrico Brizzi, Wu Ming 2 e Ugo Cornia).¹² Algumas sequências amadoras, selecionadas junto aos autores, foram o ponto de partida para a redação de cinco textos autônomos e convergentes a outros tantos filmes curtas metragens que compõem vários episódios sobre o limite entre o documentário e a ficção, que leva quando em vez a forma do ensaio, do apólogo, da divagação poética e da crônica. Este caso, assim como os anteriores, demonstra que no espaço público as imagens amadoras, com possibilidades muito diferentes e em parte ainda a descobrir, oferecem infinitas possibilidades de reelaboração criativa e de novas narrativas da História e que mais uma vez, o “filme caseiro” é um objeto que se transforma e redefine o seu papel toda vez que muda o ponto de observação.

Referências

Eletrônicas

- <<http://www.formatoridotto.com>>
- <<http://playthecity.homemovies.it>>
- <<http://www.antenati.san.beniculturali.it/homemovies>>
- <<http://www.cittadegliarchivi.it>>
- <<http://www.homemovies.it>>
- <<http://www.homemovieday.com>>
- <<http://www.iltrenovaamosca.it>>

11 Como exemplo, *Il treno va a Mosca* [O trem vai para Moscou] (2013) por Federico Ferrone e Michele Manzolini, produzido pela Kinè e distribuído pelo Instituto Luce, que também editou o DVD (<<http://www.iltrenovaamosca.it>>). A partir de materiais de cinema amador, recupera a história de um grupo de jovens militantes comunistas de Alfonsine (Ravenna) que consegue ir para Moscou em 1957, em uma jornada que para alguns deles marca o início de uma desilusão e o fim da utopia.

12 *Formato ridotto. Libere riscritture del cinema amatoriale* (Home Movies, HD da 8mm, Super 8, 16mm, 9,5mm, 2012, 52') publicado em DVD pela Cinemateca de Bolonha. Disponível em: <<http://www.formatoridotto.com>>.





O filme está morto, viva o filme

Traduzido por Carlos Alfredo Linhares Fabio

Andrés Levinson

Responsável pela área de pesquisa e desenvolvimento de projetos dos arquivos filmográficos no Museu do Cinema de Buenos Aires.

Projetar um filme primeiro se tornará uma circunstância especial, então uma ocorrência rara, finalmente um evento excepcional. Então, nada mais será projetado porque as cópias sobreviventes terão sido degradadas ou porque alguém decidiu parar de mostrá-las e salvá-las para futuras duplicações em algum novo formato. Haverá então uma projeção final, um público final, talvez um último espectador. Logo se falará e se escreverá sobre o cinema como uma alucinação remota, um sonho que durou um século ou dois. Custará muito às gerações futuras entender por que havia pessoas que dedicaram suas vidas ao esforço de ressuscitar esse sonho.

Paolo Cherchi Usai (*The Death of Cinema*, 2000).¹

Ideia 1

A primeira coisa que eu diria é que a mudança tecnológica é muito mais do que um grande desafio e gostaria de acrescentar que o suporte digital é um pesadelo.

Ideia 2

A segunda coisa que me ocorre é que o suporte digital é um problema, não uma solução e dado que é um problema, devemos pensar em como resolvê-lo, como

encontrar uma solução. Porque, temos que admití-lo e enfrentá-lo, o mundo tornou-se digital e nós que trabalhamos em acervos audiovisuais não podemos nos permitir a fantasia de um retorno ao mundo analógico, ou sentarmos esperando para ver como a tecnologia digital evolui e supor que alguém inventará um suporte eterno que dure toda a vida, não há tal coisa e tão pouco existirá. Portanto, devemos pensar em políticas possíveis em relação a preservação e ao armazenamento digital que tenham sentido para o dia de hoje.

¹ Projecting a film will become first a special circumstance, then rare occurrence, and finally an exceptional event. Eventually nothing at all will be projected, either because all surviving copies will be worn to a frazzle or decomposed, or because somebody decides to stop showing them in order to save for future duplication onto another format the few prints that remain. There will be a final screening attended by a final audience, perhaps indeed a lonely spectator. With that, cinema will be talked about and written about as some remote hallucination , a dream that lasted a century or two. Future generations will be hard put to understand why so many people spent their lives in an effort to resuscitate that dream.

Mas parece que alguém pensou por nós: o sr. Sony lançou recentemente o Optical Disk Archive Disk (ODA) (<<https://www.sony.es/pro/products/archiving-storage-optical-disc-archive>>): "Armazenado uma vez. Garantido para a vida toda. Nenhuma migração. Sem deterioração. Os seus dados são importantes. Deixe a Sony protegê-los".

Bom, se isso é certo, nada do que tenho discutido nos últimos anos, com os meus colegas em vários arquivos audiovisuais, faz sentido. Mas também sabemos que não é preciso acreditar ao pé da letra em tudo o que as empresas dizem sobre seus próprios produtos.

O suporte mais utilizado hoje para armazenamento digital é o Linear Tape Open (LTO), da HP, IBM e Quantum. É uma fita magnética de meia polegada, o que resulta surpreendente porque é uma tecnologia com mais de 50 anos. A empresa já agendou o lançamento de seus produtos até pelo menos o LTO 10. Pelo menos é um plano. Um plano de obsolescência programada. Alguém do mundo dos arquivos recentemente comparou a tecnologia digital com o vício em heroína, uma vez que utilizou, você fica preso.

Se há algo que temos claro, é que o digital é uma ferramenta extraordinária para fornecer acesso, mas não tanto para a preservação. Também sabemos que esta é a direção em que vamos e não faz sentido uma resistência inútil. O que faz sentido é ser claro sobre o que estamos fazendo a respeito da mudança digital e comunicá-lo claramente.

Ideia 3

Se dentro de 500 anos, nossos descendentes encontrarem uma película de filme em qualquer formato (35mm, 16mm etc.), eles não só poderão decifrar o seu conteúdo imediatamente, mas também, com algum engenho e trabalho, fabricar um dispositivo que projeta essas imagens. Se eles encontrarem um VHS, um DVD, um disco rígido, um LTO, eles não só não poderão saber o que contém a olho nu, mas é improvável que possam decifrar a tecnologia necessária para reproduzi-los. Como disse o historiador e arquivista Christopher Horak, para eles seria apenas um desperdício de plástico. (Paula Felix-Didier).

É uma época de siglas, ODA, LTO etc., nossa solução é mais simples: CPR – conservar; preservar; restaurar.

Algumas questões básicas

No caso do material analógico, tudo era mais simples, existem três instâncias distintas, muitas vezes passos de um mesmo caminho de trabalho.

Conservar – significa cuidar dos filmes da melhor maneira possível. Baixa temperatura estável (2°C/3°C idealmente), baixa umidade (15%/20% idealmente). Nosso arquivo em Buenos Aires (Museu do Cinema de Buenos Aires) está muito longe de ser o ideal. Mas o filme de nitrato/acetato provou durar mais de cem anos sob tais condições enquanto o poliéster é tão resistente que provavelmente vai sobreviver à espécie humana.

Preservar – significa fazer a duplicação de materiais em caso de haver apenas cópias únicas, cópias em situação de risco, falta de negativos de câmera ou duplicar negativo ou interpositivos/master, negativos de câmera em risco etc. A duplicação para preservação, neste caso, é sempre fotoquímica. Não existe preservação digital de um filme analógico.

Restaurar – significa devolver ao filme o seu aspecto original, ou o máximo possível do seu aspecto original. Aqui é muito importante a investigação prévia para ter certeza de como este filme foi visto no momento do seu lançamento. Trata-se de uma verdadeira genealogia dos materiais para saber com o que estamos trabalhando. Como os arquivos guardam todo tipo de material, temos que percorrer essa cadeia até as origens. Importante: nem todos os filmes do passado devem ser restaurados. Aqui o que sempre nos guia são os elementos com os quais contamos e o seu estado. Se temos um negativo de câmera ou melhor, a cópia master/interpositivo a partir da qual o negativo foi feito para a duplicação (internegativo), e se esta cópia está bem preservada e queremos que o filme circule em sua versão digital, bom, possivelmente não é necessária nenhuma restauração, só é preciso digitalizar o filme seguindo os procedimentos apropriados e certamente será melhor vizualizado do que qualquer outro material sujeito a restauração. O eu quero dizer é que se temos bons materiais, isso é o fundamental, isso garante a qualidade da versão digital, tudo o que um programa de restauração digital puder fazer será sempre pior. Quero enfatizar isso

porque, às vezes, há uma certa fantasia ou um fascínio em torno das possibilidades da restauração digital, e discordo um pouco de tudo isso, porque a chave reside nos materiais dos quais partimos, sempre. Se nós soubermos como cuidar deles, vamos poupar muitas horas de restauração (e muito dinheiro) e resultados que são sempre um pouco artificiais.

O problema é quando não temos os materiais ideais a partir dos quais trabalhar. Nesse caso, a restauração desempenha outro papel.

O caso Amalia

Um exemplo recente em Buenos Aires, a restauração incompleta de *Amalia*, o primeiro filme longa-metragem argentino. O elemento básico do qual partimos foi uma cópia de projeção, em suporte de nitrato, 35mm, em várias cores, incompleta e com fragmentos irrecuperáveis.

Logo após a inspeção técnica, o primeiro passo foi realizar um novo negativo de cor a partir da cópia positiva em nitrato. Agora sabemos que os negativos de 35 mm, em poliéster, existirão por muito tempo (preservação). A partir deste negativo, podemos fazer uma cópia em 35mm. Mas aqui tivemos um problema sério, porque o filme era em cores, película colorida Kodak. Não podemos devolver esta cor à nova cópia de 35mm porque o processo de colorização conforme era feito há cem anos atrás já não se faz mais. Então, recorremos às referências que temos das cores originais na cópia de nitrato e as recriamos digitalmente

na versão HD/2K que obtivemos a partir do negativo (poderíamos ter feito uma cópia de 35mm a partir da versão digital). A pergunta óbvia é por que não digitalizamos diretamente a partir do nitrato? Porque naquele momento não tínhamos acesso a um *scanner* para arquivo, sem perfurações. O filme estava muito encolhido, muito frágil e podíamos partí-lo. A máquina de duplicação fotoquímica criada especialmente para o material de arquivo tem cabeças móveis que permitem ajustá-las ao grau de encolhimento do filme. Então, copiamos o filme, isto é, o duplicamos e então digitalizamos o novo negativo. Esta versão foi colorida digitalmente seguindo as referências de cada cena do filme em nitrato e se fez uma limpeza digital moderada. Depois de todo esse trabalho, o resultado é uma boa referência do filme de 1914, só isso, o que não é pouco. Além disso, o Ato 1 e o Ato 3 deste filme foram completamente perdidos.

A história não termina aqui porque enquanto trabalhamos com esses materiais encontramos uma digibeta que continha o filme completo. O material veio de uma redução de 16mm em preto e branco que foi feita nos anos 1970. Em algum momento, foi feito um telecine e se copiou a digibeta. A cópia de 16mm existente na Fundação Cinemateca Argentina não foi emprestada ao projeto, então trabalhamos com esta digibeta, isto é, com um telecine de má qualidade. O resultado foi um autêntico “frankenstein”, que, no entanto, foi projetado como se fazia há cem anos no Teatro Colón, em Buenos Aires, com música ao vivo, e foi um sucesso.

Resumindo, a digitalização significa obter versões, ou traduções, porque se trata de uma outra linguagem, de um filme analógico para digital. Não resolve o problema da preservação, digamos que a versão digital obtida deverá enfrentar os problemas e desafios atuais da conservação/preservação para qualquer material digital, tenha ele nascido digital ou não. Mas volto a insistir, o que nasceu digital será digital, é a sua natureza. Mas um filme digitalizado deixou de ser um filme para se tornar uma série de dados que devem ser preservados digitalmente. Mas não é mais um filme físico e é preservado de outra forma.

Materiais em suporte digital

Preservação digital. Os materiais digitais que nasceram digitais vivem a sua vida útil como materiais digitais. Se deve respeitar o suporte em que foram criados, ou seja, sua origem digital (muitos estúdios nos EUA e na França, fazem versões em película de seus filmes digitais para preservação). Isso está correto no sentido de preservar o conteúdo deste filme, mas ele nasceu digital, foi gravado digitalmente e nunca será uma película, mesmo que seja guardado como tal. Como ressaltamos, a nova era digital oferece enormes possibilidades de acesso aos materiais audiovisuais, mas apresenta enormes problemas para a sua preservação a longo prazo, ninguém realmente sabe qual o melhor procedimento frente a uma tecnologia que se torna obsoleta quase diariamente. A denominada obsolescência programada estabelece datas concretas nas quais

os suportes digitais em uso devem ser substituídos por novos, obrigando a uma renovação constante do equipamento e a migração de tudo que está armazenado com as consequentes despesas em equipamentos e os riscos de perda que toda a migração de arquivos supõe.

Então, a migração constante de uma tecnologia para outra parece ser atualmente o único modo de preservação (ainda que o sr. Sony diga o contrário). As múltiplas nuvens, os vários LTO, localizados em lugares variados, ODA etc. são medidas de segurança que podemos implementar para preservar. Com um alto custo e com poucas garantias a médio e longo prazo. O que, por exemplo, significa uma nuvem confiável? (<<https://www.youtube.com/watch?v=2lpvJ0QkAWg>>)

Um armazenamento digital seguro? No dia em que a sua instituição atrasou um pagamento, a confiança desapareceu, a empresa fechou as portas. E se a HP/IBM/Quantum deixam de fabricar seus LTO? Como migrar esses materiais? Para que outros equipamentos? Quem vai poder ler uma LTO em cinquenta anos? E isso acontecerá no médio prazo. São empresas e não estão interessadas no patrimônio audiovisual, e sim na venda de seus produtos e são dirigidas por um CEO que tem que fazer contas no final do ano e estas devem ser positivas e isso é a única coisa que importa. Temos de acreditar na SONY ou na IBM, que garantem que o seu armazenamento é seguro, e o que mais elas poderiam dizer? Mas a Kodak, ou a Agfa ou a Orwo não precisavam dizer que seus filmes eram seguros porque eles

eram. Em um texto recente, Paula Felix-Didier, diretora do Museu de Cinema de Buenos Aires, explica Cherchi Usai:

Paolo Cherchi Usai, além do seu gosto pela provocação, lembra-nos que, desde o primeiro suporte em que inscrevemos a nossa cultura até os mais atuais, cada inovação propiciou uma maior circulação para os conteúdos, mas perdeu resistência ao longo do tempo: desde as paredes de uma caverna até a pedra, a argila, o papiro, o papel, o celulóide, o vinil, a fita magnética, o suporte digital (...) cada um é, contra tudo o que possa parecer, mais vulnerável do que o anterior. Melhor dito: menos capaz de transportar a informação para um futuro distante. Talvez um BluRay possa resistir um século, mas quem terá um aparelho reproduutor funcionando dentro de vinte e cinco anos? A obsolescência programada é hoje o grande inimigo da sobrevivência a longo prazo das imagens que produzimos. A lógica econômica da indústria tecnológica necessita da inovação constante para encorajar o consumo, e a estratégia de cada novidade é compatível apenas com algumas versões anteriores e vem acelerando nos últimos tempos até o ciclo vital dos distintos formatos de áudio, *software*, *codecs* e *hardware* poderem ser tão breves quanto cinco anos.

O filme está morto, viva o filme

Trabalhar com materiais analógicos, especialmente filmes, era algo mais previsível. Talvez porque tínhamos mais experiência, mas também porque existiam certas garantias e possibilidades de planejamento a médio e a longo prazo para preservar e cuidar dos materiais, já que o

suporte filmico é previsível em relação ao seu comportamento ao longo do tempo.

Sabemos que sob certas normas de segurança, controle de temperatura, de umidade etc. pode durar mais de cem anos, e não é necessário fazer migrações ou mudanças de suporte, apenas manter um controle estrito sobre o espaço de guarda, realizar avaliações periódicas e, na melhor das hipóteses, quando se trata de cópias únicas, obter novos negativos em suporte poliéster de 35mm. É nesse sentido que se sustenta que a melhor maneira de guardar esses materiais é no suporte em que eles foram criados, sabemos como eles reagem sob certas condições, sabemos o que temos que fazer para que existam durante muitos anos. O suporte filmico durou ao longo de todo o século XX e mais, é da natureza do material, nas suas características físicas, a capacidade de existir essa quantidade de tempo. Digamos também, nesse sentido, que o filme pertence a uma outra era, uma época em que as coisas, os artefatos, eram feitos para durar. Porque, por sua vez, a experiência do tempo era outra durante o século passado, agora sabemos, mais perto do século XIX do que do século XXI, embora a percepção de aceleração do tempo tenha passado por essas gerações como em nenhuma outra até então, mas nada é comparável a da era digital. Existia, no entanto, uma correlação entre as gerações, vínculos que construíam pontes entre o passado e o presente, entre uma experiência e outra. Isto mudou. Que exista hoje uma espécie de furor pelo passado e seus objetos, não significa que exista um

legado ou um mecanismo de transmissão entre as gerações, o que implicaria em certo aprendizado e em maior sabedoria. Nada disso está ocorrendo, o passado tem o valor do fetiche, da moda, de algo que aconteceu com os... outros, vemos o passado como algo que não nos envolve, como se o que aconteceu antes de nossa existência na Terra não tivesse nada a ver conosco, e isso acontece, insisto, em um momento em que as imagens do passado nos perseguem em todos os lugares, o que é um paradoxo difícil de explicar.

Como aponta esse grande historiador inglês e marxista que foi Eric Hobsawm:

A destruição do passado, ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam a experiência contemporânea do indivíduo com as de gerações anteriores, é um dos fenômenos mais característicos e estranhos dos rescaldos do século XX. Em sua maior parte, os jovens, homens e mulheres deste final do século, crescem em uma espécie de presente permanente, sem relação orgânica nenhuma com o passado do tempo em que vivem.

O texto tem mais de quinze anos, mas essa percepção é muito atual.

A obscura era digital

A era digital apresenta novos recursos. Se algo caracteriza o suporte digital, é a sua obsolescência, seu caráter efêmero e fugaz muito de acordo com uma percepção de tempo que mudou. Vivemos em uma era de puro presente. Os dados digitais mudam de formato constantemente, as imagens criadas estão apenas a um

clique para serem apagadas para sempre e muitas vezes estão presas em aparelhos já antigos. Neste cenário, então, por que insistirmos em ir contra a natureza desse suporte? Por que queremos conservar o que não foi criado para ser conservado? Quem sabe a natureza dos arquivistas seja a de ir contra a corrente. Mas vale a pena deter-se e pensar em nossa ânsia de ampliar a existência desses materiais que não têm matéria, que não têm existência física. Ir contra a corrente é parte do nosso trabalho, suponho, caso contrário não pode ser explicado porque, na era do presente imediato, estamos tão preocupados em conservar o passado. Agora, segundo Derrida, em seu já clássico *Mal de arquivo*, podemos questionar esse ponto, porque organizar um arquivo se trata sempre de selecionar, dominar e interpretar; o que está em jogo no arquivo não é o passado, e sim o futuro. O arquivo é, por si mesmo, uma questão do que está por-vir. Para este autor, os arquivos são parte da arquitetura do poder, motivados pelo desejo de domesticar a memória e garantir o controle sobre os seus possíveis significados, portanto não estamos falando estritamente sobre o passado, senão de seus efeitos. (Derrida, 1995).

A responsabilidade do Estado é, neste sentido, imensa, seu dever não é apenas advertir sobre os usos do passado e os riscos de uma sociedade do puro presente, mas também tornar acessível a informação contida nos objetos do passado, deixando de lado os objetivos partidários.

Retornando à indecifrável era digital e ao velho e conhecido mundo analógico,

gostaria de comentá-lo em termos de uma verdadeira discussão, não apenas de tecnologias (a idéia de uma mudança de era tecnológica tem estado presente desde há alguns anos), mas também da estética e do relacionamento com os materiais. É evidente que há tensão entre as gerações, aquelas que nasceram na era digital e nós, que viemos de uma época anterior. É difícil entender o valor de um objeto, a sua historicidade, até a sua deterioração para alguém que passou a infância e a juventude assistindo vídeos no YouTube e fazendo amigos no Facebook. A materialidade das imagens não existe, elas sempre aconteceram na superfície lisa de uma tela, que não tem reverso nem espessura e sempre parece ser a mesma. Aqueles de nós que sustentam o valor físico das coisas, neste caso um filme, são marcados como nostálgicos, que sustentam uma resistência inútil e ridícula. Mas não se trata de resistir ou apenas do gosto de ir contra a corrente, a resposta é ainda mais simples, nós gostamos de filmes basicamente porque em seu suporte original eles são vistos melhor do que em qualquer versão digital, basicamente porque gostamos de assistir filmes nos cinemas, no material em que foram criados, gostamos da textura, da cor, da granulação, do orgânico no filme, até mesmo detectar a passagem do tempo, a rota desse filme na Terra, as marcas dessa experiência. Faz sentido, às vezes me pergunto, submetê-lo a uma cirurgia para apagar esses sinais? Não é um gesto muito em sintonia com a nossa era de um presente desconectado do passado? Esses sinais por acaso não têm valor? Eu sou bastante coerente neste

campo porque me assustam as pessoas submetidas a cirurgias estéticas. O que acontece com essas pessoas que chegam a uma determinada idade e esticam a sua pele para esconder as dobras dos anos, a experiência de uma jornada vital?

Provoca susto. Claro, não se trata de abandonar os filmes e deixar que se deteriorem, e sim, ao contrário, de cuidar deles e respeitá-los.

Por exemplo, eu amo o cinema mudo, mas me dá uma sensação estranha ver as versões restauradas em 4k, submetidas a todo tipo de cirurgia de restauração digital, de limpeza, de ausência de estrias e impurezas, onde se substitui a emulsão perdida por pixels que imitam outros pixels, onde se podem recriar de forma digital fotogramas completos e que logo podem ser projetados em um Digital Cinema Package (DCP). Nesses casos, não posso evitar o fascínio de ver uma imagem perfeita que pode ter cem anos, ao mesmo tempo em que sinto que é uma aberração, que nada que tenha cem anos deveria ser visto como novo, é a fantasia da eternidade. Penso no dr. Fausto, que entregou a sua alma ao diabo em troca de uma eterna juventude e pagou um preço muito alto.

A maioria das pessoas que viram esses filmes há cem anos atrás não os viu assim. Porque uma vez que um filme apenas começa a ser projetado, ele começa a mudar, a se transformar, aparecem estrias, sujeira, se perdem fotogramas, se produzem pulos durante a projeção, mudanças de velocidade, digamos que muitas coisas acontecem,

essa era a realidade de qualquer projeção de películas. Porque hoje insistimos em vê-los perfeitos? O material digital é liso e irreal, sem fissuras. Essa não é a forma como a maioria das pessoas viu os filmes em sua época, essa é uma pretensão absolutamente contemporânea.

No campo da restauração digital temos o nosso manual de boas práticas, existem manuais de procedimentos e códigos de ética de instituições respeitadas das quais fazemos parte, como a Fiaf (Federação Internacional de Filmes de Arquivo), a Amia (Association of Moving Image Archivists) em nível internacional e ao mesmo tempo, cada país tem as suas. Mas as nossas boas práticas às vezes nos colocam em situações estranhas, em comparação a outros campos de restauração da arte ou, pelo menos, sobre aquelas sobre as quais devemos voltar a pensar e não naturalizá-las. Parece um manifesto anti-restauração, não é isso, apenas que às vezes creio que vamos muito longe na ânsia de brilharmos no trabalho de restauração e nas imensas possibilidades com que a tecnologia nos brinda neste campo. A tecnologia não parece ter limites, então devemos colocá-los nós mesmos. Quando vemos que um *software* como o Da Vinci Resolve nos permite reconstruir os fotogramas perdidos de um filme, eu me pergunto se isso tem sentido, se essa é uma fronteira que devemos cruzar. Haveria de se colocar na Vênus de Milo os braços que estão faltando?

Assim chegou até nós, com que direito poderíamos restaurá-la para que parecesse completa. Parte de sua aura e beleza repousa justamente em seus braços ausentes.

L'immagine Ritrovata é o laboratório de restauração mais prestigiado do mundo, em Bolonha. As pessoas do L'Immagine Ritrovata têm menos dúvidas do que eu, basicamente porque têm bons clientes que pedem para reconstruir esses fotogramas perdidos e podem pagá-lo. Ali temos um laboratório semi-privado que responde a um cliente, e se o cliente, dono do filme, inclusive quer modificar o original para que pareça um filme atual, isso é feito. Estas são as regras do mercado e este é também o limite das boas práticas e códigos de ética. Sempre é tentador manipular o passado a partir do presente. De fato, essa tem sido uma ação contínua de historiadores e políticos desde muito antes da era digital. Os heróis pátrios de cada nação foram construídos desse modo. Sem ir muito longe, aqui no Brasil o exemplo mais genial é Tiradentes. Quando se resgatou a sua história, no final do século XIX, a sua aparência começou a aproximar-se surpreendentemente de Cristo, o que cativou o povo e em pouco tempo ele passou do esquecimento à herói nacional, a sua vida transitou muito rapidamente da história para o mito.

A restauração digital facilmente cai nesta tentação. Novamente Paula Felix-Didier é muito clara a este respeito:

A facilidade com que se pode manipular processos de imagem e som no ambiente digital exige uma vigilância contínua por parte dos operadores, curadores e arquivistas para evitar cair na tentação de “melhorar” o original (melhor som, melhores cores, correção de erros originais, características estéticas associadas ao “bom gosto” contemporâneo,

anacronismos tecnológicos e outras questões que interpelam e tensionam a própria noção de restauração).

Nesses casos é conveniente separar o “âmbito” do público e do privado. A esfera privada está sujeita a leis mercantis que os Estados, cujo dever e compromisso em primeiro lugar é com o bem social, deveriam refrear quando este dever e este compromisso são colocados em risco. Se L'Immagine Ritrovata responde aos seus clientes, pouco é o que pode ser feito. É diferente quando temos dinheiro público em jogo.

Na Argentina, há alguns anos, foi restaurado *A história oficial*, o primeiro filme argentino a ganhar um Oscar (1986), foi digitalizado em 4k, as correções de cor foram feitas porque parece que a cópia estava apagada e se refaz o som em 5.1 para um filme de 1985, quando havia apenas o Dolby. Luis Puenzo, o diretor, que não é nenhum ingênuo e participa ativamente da defesa do cinema argentino, justificou esta melhoria porque “essa é a tecnologia que se usava em 1985 e hoje as pessoas querem ouvir 5.1”. Esta ideia, por mais estranha que pareça, é bastante generalizada. Alguém, em um importante arquivo nos Estados Unidos, sugeriu, por exemplo, colorir os *newsreels* de 1910, realizados em branco e preto, porque as pessoas hoje querem ver em cores, não gostam de branco e preto, além do que, se houvesse tecnicolor em 1915, com certeza esses noticiários teriam sido feitos a cores. O argumento é bonito e quem o formulou não hesitou por um segundo sobre a sua veracidade.

O problema a respeito de *A história oficial* é mais grave porque o processo de restauração foi pago pelo Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais, integralmente com o dinheiro do Estado, ou seja, quem pagou fui eu.

Mas não se trata de pôr de lado a restauração digital ou a digitalização, com certeza, insisto em que se trata de uma ferramenta formidável, apenas se trata de não abusar dela.

Paolo Cherch Usai considera a digitalização uma “ferramenta poderosa e potencialmente devastadora” que, ao contrário da crença comum, e apesar dos seus efeitos benéficos, “não avança em direção à democracia”, mas sim traz um “código genético inherentemente autoritário”, que ameaça nos fazer perder o sentido da história.

Quando tudo é digitalizado, perdemos as condições originais de seu consumo, a experiência dos dispositivos tecnológicos necessários para reproduzi-los, as marcas do tempo e do uso nos seus suportes e o vínculo com o seu contexto. “Transformar grãos de prata em pixels não é correto ou errado por si só, o problema real da restauração digital é a falsa mensagem que as imagens em movimento não têm história, a fantasia da eternidade”. (<<http://users.clas.ufl.edu/burt/filmphilology/deathofcinema.pdf>>)

Ideia 4

Nada vai durar para sempre. Nada deve durar para sempre.

Assim como não podemos restaurar tudo porque não devemos restaurar tudo, tão pouco podemos, nem devemos, guardar tudo. O que vamos guardar e até quando vamos guardar? São perguntas que devem ser pensadas. Mesmo porque tão ou mais importante do que como guardar, é o que guardar.

Os arquitetos e pesquisadores contemporâneos vivemos em uma época extraordinária, como nunca antes, a possibilidade de arquivar imensas quantidades de material parece possível. As ferramentas digitais oferecem o paraíso, porque tudo parece arquivável se digitalizado em novos acondicionamentos, apenas devemos obter para as nossas instituições os recursos tecnológicos, que já existem, para guardar e guardar e guardar, guardar e guardar até o infinito, não?

É claro que é uma faca de vários gumes, porque, como parece que podemos guardar tudo, ao mesmo tempo tanto é produzido e produzido e produzido, produzido e produzido, e assim até o infinito, certo? Novos materiais em uma quantidade sem precedentes.² Salvar tudo é nos aproximarmos da loucura. Duplicar o presente para o futuro? Não é um ato

² Para darmos uma idéia do volume do qual estamos falando, na hora de pensar em como e o que guardar, estima-se que em 2009 produziu-se cerca de quinhentos milhões de horas de filmagem, o dobro do que uma década antes. Se esta taxa de crescimento se mantiver, em 2015 se rodarão cem mil milhões de horas. Em 1895, quando os irmãos Lumière fizeram os seus primeiros filmes, essa cifra era algo como quarenta e três minutos, e esses filmes se conservam até hoje em sua quase totalidade. (Paula Felix-Didier, 2017)

de soberba presumir que tudo o que fazemos merece ser guardado? Revisando o cinema argentino contemporâneo, honestamente, bastam os meus dedos das mãos para contar os filmes que eu guardaria do ano passado (felizmente, há uma instituição que se ocupa disso e não decido o que guardar ou não, caso contrário, ficaríamos sem trabalho e sem arquivo). Mas falando mais a sério, temos que ter uma escala, uma seleção, se não corremos o risco do cartógrafo imaginado por Lewis Carroll, que estava tão ocupado em seu trabalho que construiu um mapa cuja escala era de 1 milha por uma 1 milha e com o tempo os habitantes desse país passaram a viver no mapa em vez de no país. O arquivo desmesurado permitiria reproduzir o mundo a partir dos materiais armazenados, em cada um dos seus detalhes. Há algum tempo, Borges o colocou de forma esplêndida em seu conto *Do rigor na ciência* de uma maneira esplêndida: “Naquele Império, a arte da cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava toda uma cidade, e o mapa do Império, toda uma província. Com o tempo, estes mapas desmesurados não mais satisfaziam e os colégios de cartógrafos criaram um mapa do Império que era do tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele”.

A ciência, a tecnologia, é sabido, são perigosas quando se desconhecem os seus limites. A prudência era a maior das virtudes na antiga Grécia. A tecnologia que promete poder guardar tudo é desmesurada, sai do controle, a prudência corre por nossa parte. Andreas

Huyssen ressalta: “A memória total parece ser o objetivo. Não estaremos diante da fantasia de um arquivista que ficou louco?”. O futuro não haverá de nos julgar por esquecermos, mas sim por lembrarmos de tudo e ainda assim, não agirmos de acordo com essas memórias. (*Em busca do futuro perdido*, 2007). Retornando a Borges, em seu conto *Funes, o memorioso*, conta a história de Ireneu Funes, de percepção e memória infalíveis. Funes era um arquivo infinito e perfeito, armazenava em sua memória absolutamente tudo: “Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de mil e oitocentos e trinta e dois e podia compará-las na lembrança com às dobras de um livro em pasta espanhola que só havia olhado uma vez (...) Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro, não havia jamais duvidado, mas cada reconstrução havia requerido um dia inteiro” (<<http://alfredo-braga.pro.br/biblioteca/memorioso.html>>).

Funes, depois de um acidente a cavalo, vivia prostado na cama, não podia se mover, nem tão pouco podia pensar: “Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes, não havia senão detalhes, quase imediatos...”.

Uma verdadeira e diária curadoria de arquivo se torna necessária no contexto atual, onde a tecnologia poderia funcionar como Funes que, em certo sentido, é um precursor do Google. O que mantiver vai

facilitar, com certeza, o como guardar, pois parte do problema que enfrentamos hoje é que estamos sobrecarregados de materiais. ela é construída, sobre o que é baseada. A tecnologia digital fornece grande poder e, como disse o tio Ben ao Homem-Aranha, “o grande poder implica em uma grande responsabilidade” (<<https://www.youtube.com/watch?v=2DYodUX4sJU>>).

O problema, claro, é quem assume essa responsabilidade da seleção, como

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: edition Galilée, 1995.
- FELIX-DIDIER, Paula. [Diversos artigos.]
- HOBSBAWN, Eric. *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. London: Abacus, 1995.
- USAI, Paolo Cherchi. *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and Digital Dark Age*. London: BFI Publishing, 2000.

Eletrônicas

- <<http://alfredo-braga.pro.br/biblioteca/memorioso.html>>
- <<https://www.sony.es/pro/products/archiving-storage-optical-disc-archive>>
- <<https://www.youtube.com/watch?v=2DYodUX4sJU>>
- <<https://www.youtube.com/watch?v=2lpvJ0QkAWg>>





O arquivo e a promessa da memória¹

Traduzido por Carlos Alfredo Linhares Fabio

Tzutzumatzin Soto

Chefe do Departamento de Acervo Videográfico e Iconográfico da Cinemateca Nacional do México.

O projeto Arquivo Memória é realizado na Cinemateca Nacional do México desde o ano de 2010. A primeira descrição o caracterizou como uma iniciativa de resgate de filmes órfãos com a intenção de torná-los acessíveis ao público. Nesta categoria encontram lugar as películas, principalmente em pequenos formatos, que abarcam desde o cinema amador até o caseiro.

Esta gama se entende em uma definição semelhante a que propõe Liz Czach em *Home Movies and Amateur Films as a National Cinema* (2014: 30): em um extremo, o cinema amador demonstra algum tipo de pré-produção e/ou edição, também se vislumbra um interesse estético e há um cuidado com a forma de produção, por exemplo: filmes narrativos não comerciais, cinema experimental,

registros médicos e etnográficos, entre outros. No outro extremo, o cinema caseiro é produzido pelo prazer casual do registro, geralmente não é editado e aparentemente não é realizado sob um gênero ou estrutura formal de produção. Este alcance cria subdivisões com as quais é possível descrever uma obra audiovisual realizada fora do cânone do longa-metragem comercial de ficção.

Por outro lado, ainda se anuncia na descrição do projeto que se encontra no site da instituição que “além de salvar estas películas, o projeto tem o objetivo de re-imaginar o arquivo como um local de criação [...] por meio da reutilização dessas imagens em movimento”.²

Falar de resgate, ao menos no México, é uma herança da prática arqueológica.

¹ Este texto foi elaborado com a colaboração de Tania Espinal e Jorge Vital, que em suas respectivas estadas como estudantes na Cinemateca Nacional, revisaram e sistematizaram os inventários de entrada das coleções do Arquivo Memória. Joshua Sánchez e Ángel Alemán colaboraram também na última revisão do projeto para melhorar o acesso dos usuários às versões digitais das películas que o compõem. Mesmo assim, foram retomados os documentos criados pela equipe responsável pela recepção, diagnóstico, digitalização e catalogação, em que colaboraram: Audrey Young, Issa García Scot, Kyzza Terrazas, Michael Ramos-Araizaga, Roger Mendoza, Alicia Núñez, Verónica Pérez e Karla Treviño.

² Descrição do projeto na página web da Cinemateca Nacional. Disponível em: <<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=archivomemoria>>. Acesso em: 25 maio 2017.

É chamada desta maneira a pesquisa originada de forma imprevista, como consequência da realização de obras públicas, privadas ou causas naturais,³ principalmente quando fazem referência ao encontro de indícios de presença de arqueologia pré-hispânica ou colonial. Se resgata um local arqueológico no contexto da construção de um novo local, um edifício, uma casa, uma avenida. Embora a palavra “salvamento” descreva a mesma atividade em um contexto previsto, quer dizer, existe a suposição de um descobrimento que não envolve a destruição do local na tentativa de se construir um novo local. As palavras resgate e salvamento também são usadas como substantivos, são os nomes que se dão ao local depois de ser resgatado ou salvo. Sem dúvida, com este precedente não se esgota o significado da palavra no contexto do arquivo filmico, pois do que se resgata uma película? Uma resposta pode ser a de que é resgatada do tempo, da deterioração, do esquecimento, da sua terrível condição de vitalidade que se relaciona com o equipamento que a reproduz e com a comunidade que lhe atribui um significado; sem dúvida, salvar e resgatar películas órfãs (ou não órfãs)⁴ deve basear-se na flexibilidade de cada um dos termos que definem um projeto que apela à reapropriação, como é o Arquivo Memória.

Algumas perguntas foram feitas desde a sua definição inicial e situam a relação real que é proposta aos espectadores, produtores e usuários dessas coleções. Deve-se salvar uma película que estava aos cuidados de uma família que logrou a sua preservação até o momento de entregá-la a uma instituição? Por exemplo, na coleção Família Velazco Olmedo se encontra um material de 16mm feito em 1930, em que se registrou uma boda e uma sessão de fotografias de acordo com a tradição do referido evento e que permaneceu em boas condições de armazenamento devido aos cuidados de pelo menos duas gerações desta família. Como se concebe a película ao se falar dela em termos de filmes órfãos quando no ato da entrega se lhe atribui um nome que a relaciona com a linhagem a que pertence? Por exemplo Coleção Recordações da Família Becerril Hernández, Coleção Família Esperón ou Coleção Família Betech.

Por outro lado, essa forma de descrição permite ver as possibilidades dos conteúdos das películas e revela as limitações da linguagem utilizada? O filme intitulado *Tijuana Enseada Sep* da Coleção

³ Disposições Regulamentares para a Investigação Arqueológica no México. Capítulo I. Das investigações arqueológicas. Disponível em: <http://consejoarqueologia.inah.gob.mx/?page_id=9>. Acesso em: 23 maio 2017.

⁴ Paolo Cherchi Usai propõe falar do arquivo filmico como um orfanato, para incluir não só as películas que foram abandonadas, mas, seguindo o significado da alegoria, também as películas nas quais os pais não prestam atenção. Neste termo caberiam os cine-jornais, o cinema experimental, o cinema amador, o cinema caseiro, o cinema que não cabe nas cinematografias nacionais, entre muitos outros. USAI, Paolo Cherchi. What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy. Lecture presented at the symposium *Orphans of the storm: Saving 'Orphan Films' in the digital age*. South Carolina University, 23 set. 1999. Disponível em: <<http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>>. Acesso em: 20 maio 2017.

Mario Colomé estava descrita como: carros andando na rua. Ponte pedestre. Estacionamento. San Diego. Barco com a bandeira dos Estados Unidos. Submarinos. Helicóptero. Muitos aviões estacionados; até que a artista e curadora Gabriela Monroy relacionou o local da descrição e nos fez notar que era uma ponte migratória na fronteira mexicana com os Estados Unidos da América e que o estacionamento citado eram as filas de carros esperando para cruzar a alfândega de Tijuana.

O discurso da memória no contexto deste projeto interpela a construção de outros sujeitos que não tinham presença como participantes. De que maneira este discurso permeia as políticas de gestão do restante das coleções recebidas fora do projeto Arquivo Memória, em que medida são reconsideradas a participação cidadã, o acesso as suas coleções e o uso que é feito dos materiais filmicos que resguarda, considerados patrimoniais, em um arquivo nacional como é a Cinemateca Nacional?

Seis anos após a inauguração deste projeto que tem como eixo uma convocatória pública que convida a colaboração para formar um arquivo da memória social mexicana e que pressupõe a sua reutilização; podemos fazer uma autocritica a respeito do alcance que teve

a compilação dessas coleções filmicas, quais têm sido as implicações para o acesso e uso; e sobre quais são os desafios para a continuidade do projeto.

Em continuação, apresenta uma descrição do projeto, um panorama do conteúdo em relação as suas temáticas, procedências, problemas de identificação e relações com outras coleções e uma primeira reflexão sobre o funcionamento do Arquivo Memória.

Quando uma instituição convoca

A Cinemateca Nacional foi fundada em 17 de março de 1974 em uma parte dos terrenos dos estúdios Churubusco, como um projeto de interesse governamental coordenado por Hiram García Borja, derivado do Plano de Reestruturação da Indústria Cinematográfica.⁵ Durante oito anos, recebeu uma quantidade interessante de películas,⁶ incluindo os rolos de 8mm do célebre fotógrafo Manuel Álvarez Bravo e, com certeza, negativos e cópias de projeção comercial de obras representativas do que foi considerado o cinema nacional de diretores como Emilio "El Indio" Fernández ou Ismael Rodríguez, entre muitos, mas não todos; porém, em 1982, um incêndio destruiu essas instalações e, com elas, grande parte do acervo filmico, videográfico e iconográfico que guardava.

5 O plano foi apresentado e começou a ser executado em 1970. Ver: *Cineteca Nacional*.

6 Por volta de 5 mil rolos, segundo as referências nos relatórios anuais da instituição que identificou "N", em 2012, Magali Montero Rangel durante a pesquisa curatorial para a exposição Bitácula Aberta, 40 anos de história. No entanto, não se conta com um inventário detalhado do material que se encontrava na Cinemateca Nacional no ano de 1982.

Como esse sinistro destruiu uma parte importante da produção filmica surgiu um mito sobre a perda da memória nacional.⁷ A Cinemateca Nacional também perdeu legitimidade quanto ao seu compromisso com a preservação, em um contexto no qual o governo mexicano demonstrou incapacidade em atender à gestão das instituições a seu cargo. Immediatamente após o desastre, a sociedade civil respondeu ao chamado da comunidade dos cineastas que, por meio do Comitê Pró Recuperação da Cinemateca Nacional, convocou a reconstituição do acervo da instituição e a busca de um novo espaço onde retomar o trabalho.

Em 1984, a Cinemateca Nacional ocupou as instalações do que fora a Sociedade dos Compositores e assim reinaurou a instituição com algo mais do que uma nova sede. Os materiais que foram recompilados graças ao aporte de cineastas, produtores, distribuidores, colecionadores, pesquisadores e público em geral, configuraram um acervo diversificado. Desde as cópias Pathé, em nitrato, da Coleção Guerra Zacarias, em 35mm, pintadas e coloridas, trazidas para as classes do prof. Benitez Delorme, até a coleção em 9,5mm, da qual procede uma das primeiras ficções amadoras do início do século XX, que se identificou no acervo da instituição: *O assassino* ou *O*

assassino milionário foi assassinado (cerca de 1923).

A convocatória para o Arquivo Memória surge em um contexto menos fatídico, mas não menos catalisador, como foi a perda do acervo da instituição. Propôs-se no contexto da celebração do bicentenário da independência do México e do centenário da Revolução Mexicana (2010), no mar dos discursos oficiais e na mudança da diretriz da Cinemateca Nacional, mais aberta aos pedidos da comunidade de cineastas de narrativas não-formais, com a reutilização do material de arquivo.

O projeto

A pessoa interessada em depositar por doação ou custódia uma película ou uma coleção na Cinemateca Nacional, seja no projeto Arquivo Memória ou nas coleções gerais, deve apresentar-se em suas instalações e deixar os materiais para uma primeira seleção. Posteriormente é preenchido um formulário de entrada, que dá início a elaboração de um acordo que permite que as películas passem a fazer parte do acervo. A especificidade do projeto Arquivo Memória é que se recebam principalmente os pequenos formatos, que são organizados para que sejam variavelmente disponibilizados para o

⁷ Este tema é de meu particular interesse, pois não existem dados precisos sobre a perda ou uma análise acerca do conteúdo do acervo. Não se conta com inventários da época ou um balanço das películas que foram salvas graças ao fato que, após o incêndio, alguns cidadãos as removeram para que não fossem destruídas na limpeza expressa feita pelo governo do Distrito Federal após a demolição do que restava do prédio. Ver o artigo de Javier Villa-Flores Plotting a fire: The burning of Mexico's Cineteca Nacional and the idea of a self-destructing archive. In AGUIRRE, Carlos; VILLA FLORES, Javier. *From the ashes of History, Loss and recovery of Archives and Libraries in Modern Latin America*.

público⁸ por meio de uma plataforma projetada em software livre (Collective Access), que só foi possível consultar publicamente a partir de setembro de 2014 nas instalações da Videoteca Digital⁹ localizada em nossas instalações.

Audrey Young, egressa do Movie Image Archiving and Preservation Program (MIAP)¹⁰ da Universidade de Nova Iorque, foi convidada para colaborar com a gestação do projeto e juntamente com as cineastas Issa García Scot e Kyzza Terrazas, fez a primeira convocatória para as doações. Escolheram projetar uma base de dados diferente da utilizada pela Direção de Acervos da instituição para o gerenciamento das coleções, uma vez que esta não contemplava a interface de usuário que o projeto de reutilização necessitava.

O sistema foi projetado na primeira versão do software sem o complemento que permite vincular ao catálogo os arquivos audiovisuais em baixa resolução, a consulta é feita manualmente, tomando-se nota do número de catalogação e pesquisando-se

no servidor, em alguns casos, isso é feito a partir da cópia em DVD das coleções. Esta situação chama a atenção para as implicações do uso do software livre, que deve ser acompanhado de investimentos em capacitação para a manutenção da plataforma, levando-se em consideração as possíveis mudanças de administração próprias de uma instituição pública.¹¹

Uma vez que a coleção é recebida, o formulário de entrada se torna a certidão de nascimento que registra os dados sobre a modalidade de entrada, ou seja, se é por doação ou custódia, e contém as informações do doador ou custodiador, o número de rolos, o tipo de suporte e o nome atribuído à coleção. No entanto, não se incorporou ao processo uma metodologia própria da história oral para identificar quem produziu os materiais, qual o relacionamento do doador com quem os produziu, o que pode ser encontrado nos filmes, qual o objetivo para a sua realização, onde estavam guardados, se conta com os equipamentos de filmagem e reprodução e quando foi a última vez que foram projetados.

⁸ As coleções gerais que não fazem parte do Arquivo Memória também podem ser consultadas fazendo-se a solicitação correspondente, no entanto, a digitalização dos formatos em 35mm e 16mm dessas coleções está sujeita ao plano anual de digitalização. Um pesquisador pode solicitar a consulta em moviola se o estado de conservação do material o permite e se não houver um outro suporte que facilite a consulta, por exemplo, uma reformatagem em Betacam ou em DVD, no caso de existir uma versão comercial.

⁹ A Videoteca Digital é o espaço de consulta das coleções audiovisuais que são digitalizadas ou reformatadas, entre as quais se encontram as do Arquivo Memória. Este espaço abriu as suas portas em setembro de 2014. Antes de contar com este espaço, as coleções eram consultadas no mesmo computador da área de catalogação do projeto Arquivo Memória.

¹⁰ Programa de Preservação e Arquivística de Imagens em Movimento.

¹¹ A base de dados da Direção de Acervos é projetada no mesmo sistema do Arquivo Memória, baseado em MySQL, o que permite a descrição de acordo com conceitos semânticos da web. No entanto, após vinte e seis anos, as coleções de cinema amador ou caseiro não tinham um lugar específico nas descrições, em que pese que o sistema atual tenha sido instalado em 2006. Para implementar o Arquivo Memória, considerou-se como melhor opção projetar outra base de dados que permitisse a independência do projeto, o que ocorreu com o uso de uma interface mais amigável para os usuários interessados na reutilização das coleções arquivísticas, o que também supõe uma separação do resto do acervo.

Após o processo de revisão física, o diagnóstico de presença de fungos e o reparo (se for necessário), os materiais são preparados para serem digitalizados em um telecine (equipamento Debrie) para que se obtenha um arquivo *quicktime* (.mov), que será armazenado no servidor de consulta e, idealmente, será feito um *backup* em LTO. Posteriormente será feita uma versão em baixa resolução para o DVD que será entregue a pessoa responsável pela doação ou custódia.

Normalmente, esta entrega basta para que os doadores considerem concluído o processo de depósito, mas algumas pessoas mais experientes solicitam os arquivos na qualidade em que foram reformatados.

Após o diagnóstico de entrada, um número de classificação será atribuído em ordem consecutiva de chegada, precedido da letra H, se for uma doação, das letras HC, se for uma custódia e das letras HH, com humor arquivístico, se for um filme órfão-órfão. É feito o registro fotográfico das caixas em que as coleções chegam, mas elas são armazenadas em caixas especiais para a guarda em depósito.

As pessoas que trazem as coleções têm relacionamentos diversificados com o cinema. As famílias geralmente vêm como objetivo último obter uma cópia em um formato que possam compartilhar com os

seus familiares e amigos, função cumprida pelo DVD. Em outras ocasiões, se tratam de coleções de criadores que vêm neste convite a oportunidade de obter cópias digitais de filmes próprios ou encontrados, para realizar uma nova produção. Tal é o caso da Coleção Hernández Terán, doada por Kyzza Terrazas e que serviu para realizar *Carta ao engenheiro* (2011), uma interpretação frontal da sua memória familiar; ou as coleções Andrés Pardo Piconne e Arquivo Novaro, ambas doadas pelo cineasta Andrés Pardo Piconne, que incorporou este material em suas produções *Buscando a Larisa* (2012) e *Novaro, o colosso mexicano* (2017).

A questão da preservação dos filmes em suas formas analógica e digital é deixada a cargo da Cinemateca Nacional, que deverá enfrentar o desafio como sinaliza o acordo firmado. Desta maneira foram recebidos 5.757 rolos de películas, dos quais 21 são em 35mm, 2.096 em 16mm, 46 em 9,5mm, 1.369 em 8mm, 2.218 são em Super 8 e 7 em som magnético. Se trata de 182 coleções diferentes.¹²

O maior número de formatos ingressos é de 16mm e Super 8, seguidos das películas de 8mm. Deve-se ter em mente que mais de 50% das películas recebidas em 16mm corresponde a Coleção Osorno Barona,¹³ pelo que podemos afirmar que o principal formato de produção não comercial recebido é o Super 8.

¹² Foi realizada a digitalização de 80% dos rolos recebidos.

¹³ Luis Osorno Barona nasceu na Cidade do México em 1907 e morreu em 1993. Cursou várias disciplinas, tais como a pintura e a fotografia, mas foi na realização de filmes turísticos de curta-metragem, de 16mm que ele fez a sua carreira profissional. A pesquisadora Elisa Lozano relata que a revista *Home Movies* do mês de julho de 1945, o nomeou como o diretor de fotografia número 1 do México, no manejo do formato de 16mm. Veja: LOZANO, Elisa. O cinema colorido no México: figuras essenciais.

O diagnóstico de entrada é essencial para o fluxo de trabalho do projeto, uma vez que a identificação de dano físico ou a presença de fungos atrasa a sua disponibilização para consulta pública. Após ser digitalizado, se procede a descrição do material, com sete campos básicos: identificador, data, gênero, tema, descrição narrativa do conteúdo e informação sobre as permissões de reprodução e uso.

O gênero se refere à estrutura de produção do material: atualidades, animações, cinema amador, cinema caseiro, cinema educativo, cinema experimental, cinema industrial, cinema infantil, cinema médico, cinema pornográfico, comerciais, direitos de terceiros, documentários, entrevistas, noticiários, filmes de capacitação, filmes de esportes, filmes de viagem, propaganda e testes de câmera. Esta divisão foi estabelecida ao se projetar a base de dados, no entanto, agora nos encontramos revisando a inclusão de outras categorias e a coerência das definições. Por exemplo, a descrição “direitos de terceiros” faz referência a produções comerciais que podem ser ficcionais, documentais ou animações em formatos domésticos, de modo que se deve criar outro campo para se estabelecer a situação dos direitos.

Sendo um projeto que propõe a reutilização como um dos seus objetivos fundamentais, juntamente com a preservação, foi estabelecido um grupo de 197 palavras que servem como descriptores, por exemplo: aquário, aeroportos, piscinas, amanhecer, animais, antiguidades, ano novo, arco íris, edifício, editoriais, gravidez, mola, enterros, escolas, espetáculos de luz,

esqui ou estádio esportivo entre outras. Estas definições aparentemente aleatórias se baseiam nos substantivos que descrevem o material, mas não necessariamente formam um *thesaurus* que possa ordenar semanticamente os conteudos ou, inclusive, ser compartilhado com outras bases de dados similares.

Foram identificados 319 lugares que convidam a uma viagem pelo globo terrestre, do Alasca a Antofagasta, de Bangkok a Beirute, de Montmartre a Chapultepec e de Acapulco a Xochimilco. Sem dúvida a representação cinematográfica de Avándaro, Janitzio, Atlixco, Guadalajara, Oaxaca, Michoacán ou Nayarit constitui uma referência necessária para as respectivas histórias locais do país, as quais podemos agregar as de Montevidéu, Cuzco, Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Cali, Anchicayá, Cidade da Guatemala, Panamá, Porto Rico e Caracas, para nomear algumas do território latino-americano.

A limitação do vocabulário condicionou a descrição que foi realizada desde a inauguração do projeto, o que obriga a realizar uma revisão que agora conta com a experiência do caminho andado e que pode convocar os próprios usuários a colaborar em suas descrições.

A partir do ano de 2015, foi incorporada a descrição em nível coleção do conteúdo da mesma, realizada a partir das descrições por unidade, pois como os títulos provêm do nome da lata e a descrição dos temas era realizada pensando na reutilização, não restavam pistas para os usos da pesquisa social. Por exemplo, os títulos da

coleção Emilio Carrera Cortés são: *Huixquilucán, Familiar R20-R21, Entrevista Vicente Mendiola e Santo de la Rosa* entre outros, o que não dava conta do contexto dos materiais em seu conjunto. A informação na descrição da coleção acrescenta que foi doada por Emilio Carrera Cortés, herdeiro de Vicente Mendiola Quezada, que foi um arquiteto mexicano e membro da Sociedade dos Arquitetos Mexicanos; membro fundador do Colégio de Arquitetos e da Academia Mexicana de Geografia e Estatística. A coleção apresenta filmagens de arquitetura, testes sísmicos no município de Huixquilucan, Estado do México (1976) e entrevistas com Vicente Mendiola, registros do prêmio Arquiteto Mendiola. Inclui também eventos familiares e viagens à Inglaterra (1976), Montebello e Oaxaca.

A promessa da memória

Em 2011 se realizou o Primeiro Encontro de Arquivo Memória, organizado por Audrey Young e Walter Forsberg em colaboração com o Orphan Film Project, onde se apresentou as obras de Kyzza Terrazas e Issa García Scot (realizadas com o material que agora se encontra no acervo da Cinemateca), uma seleção da Coleção Osorno Barona, uma curadoria de exemplos similares realizados com acervos nos Estados Unidos, uma seleção de Archivia Films (projeto do cineasta Gregorio Rocha) e o curta-metragem Cinema Móvel, de Javier Arroyo, uma

produção de 1976 realizada pela Cinemateca Nacional, mas que não havia sido exibida, nem reconhecida, desde então. Nesse mesmo ano a Cinemateca National se uniu à celebração do Dia do Cinema Caseiro (Home Movie Day), programando cópias digitais de alguns dos materiais recebidos nesse ano.

Em 2012 se realizou o programa Acapulco em Super 8 com o material filmico que registrou este porto mexicano; a apresentação foi musicalizada pelo grupo Los Ezquisitos. No Segundo Encontro, realizado em maio de 2013 e com Michael Ramos Araizaga como coordenador do projeto, a produção mexicana de reutilização esteve mais presente, incorporando obras de José Buil, Christian Buckhard, Iván Ávila Dueñas,¹⁴ Ezequiel Reyes, Manuel Vergara, María Inés Roque e Andres Pardo, bem como uma produção amadora encontrada em um dos depósitos do Arquivo Memória: *O homem aranha contra os ladrões*, de Noé Rogelio Esperón, de 1981, Coleção Esperón Rodríguez. No mesmo ano, foi realizado outro programa do Dia do Cinema Caseiro, incluindo material do Arquivo Memoria das coleções Dionisio Luna, Família De Garay Castro, Família Graue-Wiechers e da Família Martínez del Campo.

Desde janeiro de 2015, alguns materiais foram projetados em formato digital nas sessões mensais do seminário Experiências de Arquivo¹⁵ da Cinemateca Nacio-

¹⁴ Iván Ávila Dueñas apresentou *A vida sem memória parece mais doce*, obra de ficção realizada a partir do material recompilado para o documentário *Zacateco* (2010) no qual se fez uma convocatória de filmes familiares no estado de Zacatecas.

¹⁵ Vê-se o Grupo do Facebook do Seminário Experiências de Arquivo onde se encontra a referência do programa de cada sessão: <<https://www.facebook.com/groups/1485215248446777>>.

nal, onde têm encontrado lugar sob outra modalidade de projeção. Os materiais servem de pretexto, contraponto, exemplo, síntese e complemento dos temas expostos e, entusiasticamente, convidamos os participantes a rever as coleções do Arquivo Memória, no entanto, o projeto requer uma difusão mais ativa da produção dos guias de consultas e gerar um outro relacionamento que coloque o público e/ou os usuários como atores políticos da comunidade arquivística.

Estas experiências de criação, projeção e/ou análise revelam algumas estratégias que temos explorado para levar a cabo essa promessa de memória. No entanto, devo concluir que as possibilidades não se esgotam no âmbito da administração governamental e mais, que vão além da institucionalidade da gestão de arquivos, que é necessário reconhecer aliados, construir as diretrizes de custódia, mas sendo ousados e criativos para permitir que sejam possíveis as várias camadas a partir das quais se pode compreender e usar o arquivo para existir amplamente como memória: limitada, mas possível, reveladora, mas autoritária, desejável e irritante.

Assim talvez, o que, à primeira vista, é um conjunto de batismos, casamentos, férias e celebrações, contém a sua própria história e também outras conectadas entre si. Para, por exemplo,

que os diversos registros das Olimpíadas de 1968 celebradas no México aos olhos das coleções: Requeiro, Martínez del Campo, De la Macorra Paterson, Otero Mantecón, Recamier ou Raúl Garnica, se reinterpretam em conjunto com uma das marchas de alunos antes das Olimpíadas, na repressão do governo, no dia 2 de outubro desse mesmo ano, presente na Coleção Manuel Alfredo Menéndez Solomón e nas obras dos anos posteriores de Juan Antonio de la Riva, *Durango, outubro de 1972* (Super 8, 1972), John Mraz, *Crack in the wall: America* (Super 8, 1972) e Alfredo Gurrola, *Viva Chile ¡Cabrones!* (Super 8, 1973), também depositados no Arquivo Memória. As quais, por sua vez, podem ser contrastadas com os relatórios, registros de campanha, filmes familiares e documentários institucionais em 16mm e 35mm da Coleção Echeverría, doada pela família do ex-presidente Luis Echeverría¹⁶ à Cinemateca Nacional, ano de 2011, sem haver passado pelo Arquivo Memória, algumas dessas últimas também disponíveis em formato digital na Videoteca Digital.

É assim que a memória exige, ou o discurso da memória ancorado na criação de um arquivo, de uma técnica e ciência aplicadas não só a preservação, mas também areinterpretação para criar novas obras audiovisuais, textos de pesquisa, fichas descritivas, curadorias e, por que não?, gifs ou memes.

¹⁶ Secretário de Governo durante as Olimpíadas e a repressão estudantil de 1968.

Referências

- CZACH, Liz. Home Movies and Amateur Films As National Cinema. In RASCAROLI, Laura et al. *Amateur Filmmaking. The home movie, the archive, the web.* New York: Bloomsbury, 2014.
- LOZANO, Elisa. El cine en color en Mexico: figuras esenciales. *Revista Alquimia*, set.-dec., año 20. n. 64, Mexico, 2016, p. 64-80.
- USAÍ, Paolo Cherchi. What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy. Lecture presented at the symposium *Orphans of the storm: Saving 'Orphan Films' in the digital age*. South Carolina University, 23 set. 1999.
- VILLA-FLORES, Javier. Plotting a fire: The burning of Mexico's Cineteca Nacional and the idea of a self-destructing archive. In AGUIRRE, Carlos; VILLA FLORES, Javier. *From the ashes of History, Loss and recovery of Archives and Libraries in Modern Latin America*. Editorial A Contracorriente, 2015. p. 197-226.
- YOUNG, Audrey. Notas para una poética del cine casero. *Revista Icónica*, n. 3, invierno 2012-2013, Cineteca Nacional de Mexico, Mexico, p. 17-19.

Eletrônicas

<<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=archivomemoria>>
<<https://www.facebook.com/groups/1485215248446777>>
<<http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>>



Almeida e Sousa
Em 15. maio. 1940.



To my good friend the Air Minister -
Dr. Salgado Filho - who has so successfully
built up and developed the Brazilian Air Force

H. H. Arnold
Commander, A.A.F.



Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro

Myrna Silveira Brandão

Presidente do CPCB – Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.

Origem

Um dia, já no longínquo ano de 1969, o crítico e pesquisador Paulo Emílio Sales Gomes manifestou a um pequeno grupo ligado à área cinematográfica, sua ideia de criar um órgão que reunisse pessoas interessadas na pesquisa e na preservação filmica do cinema brasileiro.

A idealização tomou vulto e uma reunião informal no MAM do Rio de Janeiro – com a presença de pesquisadores, professores, cineastas e preservacionistas, liderados por Cosme Alves Neto, José Tavares Barros, além do próprio Paulo Emílio – resultou na proposta de criação do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Após essa primeira iniciativa, encontros posteriores realizados no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e em Recife foram fortalecendo ainda mais a ideia de formalizar a criação da nova entidade.

Finalmente, no Festival de Brasília de 1976, foi constituída uma comissão especial com a finalidade de elaborar um anteprojeto de Estatuto. Dois anos depois,

na edição de 1978 do mesmo Festival de Brasília, nascia formalmente o CPCB, quando então foi decidida sua constituição e aprovado seus estatutos.

Assim, a criação do Centro foi uma ação que finalmente concretizava ideias e ideais que já vinham se formando havia algum tempo na cabeça de pessoas preocupadas com o nosso cinema.

Porque – cumpre aqui lembrar – se a pesquisa e a memória filmica, fundamentais para a nossa identidade cultural, estão presentes hoje na mente de muitas pessoas e instituições ligadas ao cinema brasileiro, nem sempre foi assim.

No passado, essa preocupação não era tão abrangente. Felizmente, porém, houve pioneiros de vanguarda antenados com a importância da pesquisa e da memória, o que resultou em uma maior conscientização para a preservação audiovisual e, em consequência, de uma parte vital da nossa herança cultural.

Realizações

Os projetos do CPCB foram sempre realizados por seu colegiado nas várias gestões pelas quais a entidade passou nos últimos quarenta anos. Seria difícil nominar todas as pessoas que contribuíram para que o Centro se tornasse o que é hoje – além de difícil sempre se corre o risco de esquecer alguém – assim, neste texto, optamos por falar apenas de suas realizações decorrentes do trabalho de dedicadas equipes que fizeram com que elas acontecessem.

O CPCB foi criado como uma entidade sem fins lucrativos e que tem, entre seus principais objetivos, o estímulo à pesquisa e à preservação filmica da cinematografia nacional, de modo a ajudar na salvaguarda da memória do audiovisual brasileiro.

Ao longo desses quarenta anos, vem desenvolvendo inúmeros projetos que foram fundamentais para o Cinema Brasileiro, como análises e estudos que contribuíram para a introdução da pesquisa no meio cinematográfico e nas entidades acadêmicas, resultando inclusive na criação das primeiras escolas de cinema; o estabelecimento das primeiras preocupações com a guarda e a preservação filmica; edição de várias publicações que foram fundamentais para o desenvolvimento e registro do nosso cinema; restauração de filmes seriamente ameaçados de perda; palestras e painéis sobre preservação, mostras e sessões especiais com filmes brasileiros, prêmios, homenagens, parcerias e outras que o colocam como guardião e defensor da nossa cinematografia, como detalhado a seguir:

Preservação filmica

O CPCB procedeu à restauração de vários clássicos do Cinema Brasileiro: *Aviso aos navegantes*, de Watson Macedo; *Tudo azul*, de Moacir Fenelon; *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr.; *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho; *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade; *A hora da estrela*, de Suzana Amaral; e *Rico ri à toa*, de Roberto Farias.

Marcos e livros

Procurando documentar marcos e registro de suas realizações, o Centro organizou em articulação com os Correios, o lançamento do Selo Comemorativo dos 100 anos do Cinema Brasileiro. Na área de publicações, criou e editou a série consecutiva dos Boletins e Cadernos de Pesquisa; a edição do roteiro de *O caçador de diamantes*, de Vítorio Capellaro, e o livro *Memória da memória* – uma história do CPCB, que documenta a trajetória do Centro.

Painéis e palestras nacionais

O Centro vem realizando sessões com filmes restaurados e painéis sobre preservação em vários eventos cinematográficos brasileiros: entre outros, Festival de Brasília, Festival do Rio, Cinemateca de Curitiba, Arquivo Nacional, Cine Ceará, Cine-PE, FAM, Festival de Gramado, Guarnicê Festival de Cinema, Festival de Aruanda, Festival de Inverno de Diamantina, Festival de Cuiabá, FICA, Festival de Paraty e a Mostra Internacional de Cinema de SP.

Internacionais

O CPCB também tem tido, ao longo desses anos, uma intensa interação internacional com expressivos nomes ligados à área e organismos de excelência que se dedicam à causa preservacionista.

Entre outros, realizou painéis e palestras com Ken Wlaschin (American Film Institute); Robert Stam (Universidade de Nova York); Omar González (Icaic/Cuba); cineasta Curtis Hanson (EUA); Carlos Rafael (Icaic/Cuba); John Cooper (Sundance Collection of Film Archives); Martin Koerber (Cinemateca de Berlim e coordenador da restauração do filme Metropolis); cineasta Costa-Gavras (Cinemateca Francesa); Iván Trujillo Bolio (FIAF); Gary Graver (coordenador da restauração da obra de Orson Welles); cineasta Enrique Pineda Barnet; Robin Baker (restaurador de filmes de Alfred Hitchcock); Davide Pozzi (Cineteca di Bologna); Alejandro Pelayo (Cineteca Nacional do México).

O Centro participou da Mostra de Filmes Brasileiros em Berlim, em articulação com a Werkstatt-der-kulturen (Centro Cultural de Berlim) com a exibição de *Limite*, de Mário Peixoto e *Panorama do cinema brasileiro*, de Jurandir Noronha.

Conexões e parcerias

O CPCB tem procurado se articular e realizar ações conjuntas com várias entidades ligadas à área cinematográfica, entre as quais se destacam: Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), do qual é membro fundador; Federação Internacional da Crí-

tica Cinematográfica (FIPRESCI); Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), entidade fundada no âmbito da CINEOP; Federação Internacional de Arquivos do Filme (FIAF), cujo grupo o CPCB passou a integrar em 2014.

Homenagens e prêmios

Também ao longo desses quarenta anos, o CPCB tem concedido e recebido várias homenagens e prêmios, conforme a seguir:

Homenagens

Nelson Pereira dos Santos (70 anos), Cinédia (70 anos), Ademar Gonzaga (100 anos), Atlântida (60 anos), Moacir Fene-lon (100 anos), João Tinoco de Freitas (1998), Alex Viany (2003), Lionel Lucini (2005), Cosme Alves Neto (2006), Fernando Adolfo (2007), José Tavares Barros (2009), Roberto Farias (2012), Jurandir Noronha (2012), Francisco Sérgio Moreira (2016), Harry Luhn (2016).

Prêmios

Criação em 1999 do Prêmio Marco Antônio Guimarães, no Festival de Brasília, para “o filme que melhor utilizar pesquisa cinematográfica brasileira” e, desde então, constituição de júri para sua concessão.

Homenagens e prêmios recebidos

Ao longo dos anos, o CPCB também tem tido o reconhecimento da classe cinematográfica por sua contribuição para

a preservação fílmica e memória cultural por meio de vários tributos e homenagens. Entre outras, destacamos o Prêmio Preservação em 2008 da Academia Brasileira de Cinema; o do Fórum dos Festivais em 2010; o do Arquivo Nacional e FIAF em 2012 no Dia Mundial da Preservação Audiovisual; e o da CINEOP em 2015.

Desafios

Entre os muitos desafios para as pessoas e órgãos que se dedicam à preservação fílmica, um deles hoje é certamente a substituição da película cinematográfica por arquivos de dados e a gradual, mas constante, transição para o digital.

Com essa questão e outras em mente, no entanto, a motivação maior é dar

continuidade às ações e realizações dos objetivos do CPCB, contribuindo para a salvaguarda da memória do audiovisual brasileiro.

No desenvolvimento desse trabalho, é sem dúvida um estímulo e uma enorme emoção o recebimento desta homenagem na terceira edição do Arquivo em Cartaz.

Para nós, é uma honra receber o Troféu Batoque, não só pelo tributo em si, mas principalmente por ser homenagem de uma entidade com a tradição, trajetória e excelência do Arquivo Nacional.

Queremos assim, deixar aqui registrado os mais profundos e sinceros agradecimentos da Diretoria, Conselho e Membros do CPCB.

Referência

<<http://www.cpcb.org.br>>





Entrevista

Clóvis Molinari

Viviane Gouvêa

Conversamos alguns minutos com Clóvis Molinari Júnior, servidor do Arquivo Nacional desde 1979. Durante a maior parte do seu tempo na instituição, Clóvis tem estado envolvido com o acervo de filmes. É um dos homenageados da edição 2017 do *Arquivo em Cartaz*.

Porque o Rio de Janeiro? Afinal, como você veio parar naquela sessão de cinema na Lapa?

C Antes de tudo, preciso dizer que o cinema está na minha vida desde a infância, com oito anos de idade. Nasci em uma cidade pequena ao norte do estado de São Paulo, Catanduva, região que explorou a plantação de café por meio século, tanto quanto pode, mais do que devia, um tipo

de grão padrão exportação. O resultado foi o esgotamento do solo que se tornou hoje em dia uma região onde impera a agricultura da laranja, extensos canaviais e campos de soja, além da pecuária, com direito a feira de peão boiadeiro, uma tradição que lembra o velho oeste norte-americano. Morava em uma rua sem asfalto, habituado a andar de pés descalços, a alimentar galinhas e espantar com estilingue os sabiás das frutas saborosas nas árvores do

O informante

André Andries

Sociólogo e jornalista. Autor de *O cinema de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1971; *Villa-Lobos na opinião da crítica especializada*. Rio de Janeiro: MEC/DAC; Museu Villa-Lobos, 1975.

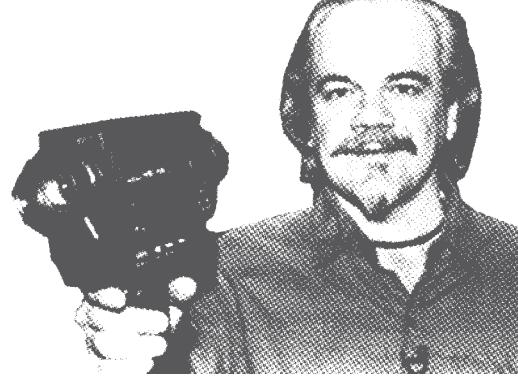
O primeiro contato foi em março de 1974, no cineclube da Associação Cristã dos Moços (ACM), na Lapa, Rio de Janeiro. Eu fazia parte de um grupo de quatro cinéfilos que havia proposto no início daquele ano, ao então diretor da instituição, um uruguai, prenome Héctor, a ocupação do auditório daquela instituição para a exibição de filmes uma vez por semana.

O público alvo seriam os ginastas frequentadores da entidade que adotava como lema mens sana in corpore sano.

Um cinema naquele lugar – ponto forte da argumentação – seria um bálsamo para a mente dos Young Men's Christian Association, (YMCA) organização fundada em Londres no Século XIX, depois consolidada nos EUA e que chega ao Brasil em 1903. Por essa origem e, em razão do ambiente persecutório, a entidade era vista pelos Ubaldos paranoicos¹ de plantão como fachada para as atividades secretas da Central Intelligence Agency, CIA. Era essa uma das muitas pós-verdades em voga à época.

¹ Ubaldo, o paranoico é uma personagem criada pelo cartunista Henfil (1944-1988), em parceria com o crítico musical Tarik de Souza, em 1975. A personagem tinha medo de um retrocesso na abertura política, sentia-se vigiado e na eminência de ser preso e torturado. *A volta de Ubaldo, o paranoico*. São Paulo: Geração Editorial, 1994.

uma homenagem



quintal – parecia uma floresta a ser explorada, isso em meu roteiro infantil imaginável. Eu ouvia pelo rádio a série *Jerônimo, o herói do Sertão*, *As aventuras do anjo*, a racionovela *O direito de Nascer*, entre outras atrações das rádios Nacional, Tupi, Record e Bandeirantes. Sem televisão, só com rádio, na verdade radiovitrola, aparelho de válvulas que transmitia as emissoras e ao mesmo tempo funcionava como toca-discos: as óperas com tenores italianos que

meu pai adorava eram religiosamente ouvidas à distância pelos vizinhos aos dominhos. Eu vivia batendo bola no campinho e frequentando a biblioteca do colégio, cuja diretora era minha tia.

Meu pai me iniciou na prática do cinema, ele era apaixonado por máquinas. Sou filho de uma operária e de um pai imigrante italiano aventureiro de classe média. Ele, meu pai, conhecia um japonês da cidade

Mas o auditório da ACM era amplo, palco italiano e cerca de duzentas poltronas estofadas e confortáveis. Na parte posterior, uma cabine embutida com uma pequena janela para dar passagem ao feixe de luz com as imagens em movimento que tanto nos fascinavam. As instalações levavam a supor que a sala já havia se prestado para projeção de filmes e apresentações de teatro. Mas uma vista d'olhos comprovava que ela fora desativada há mais de dez anos, provavelmente desde a instauração da ditadura militar no país.

No dia 15 de março de 1974, o general Ernesto Geisel tomou posse como presidente para dar sequência ao ciclo ditatorial, mas com uma diretriz: iniciar a abertura política, de forma lenta, gradual e democrática, o que de fato ocorreu em meio a muitos embates dentro e fora dos quartéis.

Naquela ambiência de descompressão política, a autorização para as projeções enfim nos foi dada, mas veio com “n” condições, por conta dos temores reais/ imaginários/ persecutórios agravados pela míndia jovem & cinema & sexo & cannabis.

O primeiro filme exibido no Cineclube da ACM naquele março de 1974 na semana posterior à posse de Ernesto Geisel foi *The Informer* (O delator, na versão brasileira), de 1935, direção de John Ford. Para desespero do nosso anfitrião, o filme se passava em Dublin, Irlanda, na década de 1920, e o enredo partia da recusa de um grupo contestador, uma referência explícita ao Exército Revolucionário Irlandês – IRA, em aceitar Gypo (McLaglen) nas suas fileiras. Ressentido, ele delata à polícia o seu melhor amigo, que é morto. Gypo passa a ser perseguido pelo IRA e se deba-

que possuía uma loja de produtos fotográficos e revelação de filmes. Um dia, apresentou um projetor de cinema de 16mm e alguns rolos de filmes. Era o filme amador de 16mm entrando nas residências, antes do advento do Super 8, para inaugurar um novo mercado consumidor. Meu pai ficou doido por este *hobby*: o cinema caseiro. Nos dias de festas (aniversários dos filhos, somos quatro) ele colocava o projetor na varanda da casa e exibia filmes na parede branca do muro do outro lado da rua. Sentávamos no meio-fio feito de barro. As sessões eram animadas, passavam carros e cavalos diante da luz do projetor, produzindo sombras na “tela”, mas nós nos divertíamos mesmo assim. Se o cinema são sombras, eram sombras sobre sombras... Os filmes que meu pai tinha eram os de

Chaplin, principalmente *O garoto*, que ele exibia à exaustão, os desenhos animados do *Pica-pau*, as comédias da série *O gordo e o magro*, *Abbott & Costello*, *Hopalong Cassidy*, cowboy fictício criado em 1904 e muitos outros *bang-bangs* primitivos, os faroestes e o *Zorro*, sem esquecer o filme *A vida e paixão de nosso senhor Jesus Cristo*, de Ferdinand Zecca (1905). Este último, de tão velho e arranhado, me levou a supor em minha ingenuidade que era um documentário, e que Jesus tinha sido filmado!

Enfim, meu pai tinha uma coleção de curtas-metragens da Castle films. Eu vibrava quando chegavam os dias de cinema e ficava a maior parte do tempo ao lado do meu pai vendo como se colocava a fita de

te internamente com a abjeta traição que praticara. Por essa interpretação, ganhou o Oscar de melhor ator em 1936, mesma distinção dada ao diretor, ao roteirista e ao autor da trilha sonora. The informer é um clássico da história do cinema.

Finda a sessão foi contabilizado o fracasso inaugural do projeto: seis espectadores, assim distribuídos: a dupla de organizadores do cineclube; uma amiga, natural da Espanha; o citado e o vigilante anfitrião Héctor; um sócio da ACM; e um estranho cabeludo, mas já com pronunciadas entradas na fronte. Para remate da estranheza, o tipo ficou sentado em uma das últimas poltronas da sala e portava uma rala barbicha, que ele cofiou displicente e provocativamente, antes, durante e depois da sessão. Atitude suspeitíssima para um rápido veredito: por

certo, tratava-se de um agente do DOI-CODI, um infiltrado, um delator e informante que, de forma ostensiva, ali estava a rever seu filme predileto.

Como era praxe e estratégia, “o público” foi chamado ao debate, após uma rápida explanação sobre o diretor, o contexto de 1920, década em que se passa o filme, tudo contrastado com a conjuntura de 1974. Era uma provocação nada sutil à ditadura e a seus algozes e ao amalucado e solitário espectador, já tido e havido como um infiltrado.

Aberto o debate, nada de falas. Após um sepulcral minuto e, para surpresa geral, o indigitado se pôs a falar sobre o filme, diretor, as conexões entre os contextos da Irlanda e do Brasil. Durante uma hora discorreu sem interrupções. Um tipo

cinema nas engrenagens de um projetor. Esse aprendizado seria muito útil tempos depois, quando já no Rio de Janeiro, tornei-me cineclubista responsável pela busca de filmes em distribuidoras, montagem do equipamento de projeção, esticar fios, colocar caixa de som atrás da tela, essas coisas. Anos mais tarde, quando descobri que Humberto Mauro definia o cinema como “cachoeira”, imediatamente soube que ele se referia ao fenômeno de ver a fita caindo nos rolamentos do projetor, a mais pura realidade. Um dia, meu pai comprou uma câmera de 16mm e passou a filmar a família, as ruas, o centro da cidade, os amigos. Infelizmente, grande parte desses filmes se perdeu pelo descaso familiar. Ninguém percebeu a importância das cenas e a fragilidade daqueles

rolos de filmes dentro de latas que se enferrujavam.

A cidade de Catanduva tinha três cinemas. Ali, vi pela primeira vez *Tarzan*, o herói da selva criado por Edgar Rice Burroughs, estrelado pelo nadador e ganhador de medalhas de ouro em Olimpíadas romeno, John Weissmüller, acompanhado da encantadora Jane (Maureen Sullivan) e da macaca Chita, sem esquecer os animais perigosos amigos do herói, exceção feita aos terríveis crocodilos. Entrei em delírio desde então com o espetáculo do cinema e dos rituais da sala comercial de um cinema luxuoso, onde um gongo percutia um som metálico imponente que anunciava o início da sessão e as cortina de veludo vermelho se abriam lentamente gerando uma ex-

fascinante, com um sotaque carregado nos erres, típicos do falar caipira do interior de São Paulo. Além de gostar e falar de cinema, o cara tinha um bem precioso que trouxe consigo: uma Super 8 com a qual já havia feito uns filmetes.

Clovis Molinari Jr. tinha desembarcado naquele mesmo dia no Rio de Janeiro e aquela era a sua primeira incursão pela cidade. Saiu andando a esmo e viu colado em um poste o cartazete anunciando a abertura do cineclube que ficava quase em frente à Hospedaria Sul América, e a poucos metros da ACM. Ainda hoje lá está esse continente de dois andares e 18 quartos sem janelas e banheiros individuais.

Ventura igual deu-se comigo em 1973, um ano antes daquela sessão, quando também desembarcado no Rio de Janeiro, igual-

mente sem destino certo, fiquei hospedado na mesma espelunca da rua da Lapa, 227.

Essa coincidência foi o primeiro sinal de aproximação. Outra, a constatação que os quatro espectadores do Cineclube da ACM não eram da CIA e ele, o suspeito, muito menos, um quadro ou informante do DOI-CODI. Foi para rir das falsas suspeções que saímos naquela noite de bares adentro para falar sobre um grande e comum amor: o cinema e tudo mais que diz respeito e abrange imagens em movimento. Foram muitos “bebés”, cinemas falados e filmes sonhados, o bastante para que nos tornássemos, desde aquele dia e para sempre, amigos de infância. Outro destino teve o cineclube: depois de cinco sessões, encerrou suas atividades.

Os dias eram assim.

pectativa incrível. Não perdia uma sessão favorecido pelo fato de não pagar ingressos, o dono do cinema era amigo de meu pai e me deu uma isenção de pagamento. Como os filmes se repetiam, eu assistia mais de uma vez. Depois, entrei para um grupo de teatro amador onde conheci um ativista que montou um pequeno cineclube. Mas os filmes que ele exibia não eram os mesmos do meu pai. Eram filmes em formato Super 8, ou melhor em 8mm. Fiquei encantado com aquela máquina que parecia uma arma. Neste mesmo período, também por meio de um grupo de teatro amador passei a frequentar o Sesc, um dos poucos espaços que permitiam atividades culturais em uma cidade com vocação histórica para a agricultura e a pecuária,. Ao completar 18 anos, era chegada a hora de partir, fazer vestibular e sair da cidade natal. Então, fui para a capital, São Paulo. Tentei conhecer os espaços culturais da metrópole, mas havia um clima de rejeição aos caipiras do interior. Somente me senti bem quando entrei no curso Equipe Vestibular, cujo animador cultural era um barbudo muito louco chamado Serginho Groisman. Rapidamente fui morar nas proximidades do curso, me afastando das repúblicas próximas da USP, onde viviam estudantes doidos para entrar na luta armada. Eu, meio *hippie*, era mais ligado ao cinema e à liberdade. Lutava contra a ditadura militar do meu jeito, sem as armas e aparelhos de guerra. Foi durante o Equipe Vestibular que vi as melhores apresentações dos Novos Baianos, Alceu Valença, o mímico Ricardo Bandeira e filmes de vanguarda, entre outras viagens libertárias que Zé Celso convidava a participar no Teatro Oficina. Glauber Rocha era referênc-

cia de um cinema de invenção, junto com Rogério Sganzerla. Queria livrar-me das travas e costumes tímidos de um interiorano deslocado e desajustado na sociedade. Conseguí uma máquina de filmar (Super 8) e passei a registrar as fábricas, fumaças de chaminés enormes, os operários saindo dos prédios ao som de sirenes. Sentia-me o Eisenstein [risos]. Entrei para uma faculdade de Comunicação até que me enchi de São Paulo. A umidade arranhou minha saúde, a bronquite atacava todo mês... Abandonei tudo, entrei em um ônibus da Viação Cometa e vim para o Rio de Janeiro em busca de outro rumo. Sei que fui atraído pela propaganda que o jornal *O Pasquim* fazia da zona Sul e de sua vida mundana liberal. Acertei em cheio, o Rio era o meu lugar, não precisava mais procurar outro caminho. Fui morar em vagas no bairro da Glória ainda sem metrô, ocupava um “apartamário”, como dizíamos: uma cama e um armário. Dividia espaço no quarto de beliches com operários que construíam a estação do metrô Glória, a primeira estação a ficar pronta. Como estava perto do Museu de Arte Moderna, o MAM, e com empregos improvisados, não saía da Cinemateca. Adorava ouvir a voz doce que vinha do sistema de som, de trás, na cabine de projeção. Era o Cosme Alves Neto quem fazia uma pequena introdução do filme em exibição. Ele era o nosso Henri Langlois! Ainda sem teto, lembro-me da primeira noite no Rio de Janeiro. Dormi ao lado das luzes quentes dos refletores que iluminam os pilotis do MAM. O lugar passou a ser o meu lugar preferido na cidade, fiz amizade com poetas de mimeógrafo, cineastas independentes, guerrilheiros na encolha, professores expulsos, intelectuais

preocupados, artistas plásticos que inventavam novos conceitos. A grama do Aterro do Flamengo era meu descanso no jardim, deitado, olhando para o céu, conversava com as galáxias, ao som de um violão do amigo compositor.

Você acabou indo estudar história na Universidade Estadual, onde surgiu o Atelier de Super 8 da UERJ.

C Fiz vestibular para o curso de História, entrei para a Universidade do Estado da Guanabara – UEG, na rua Haddock Lobo, na Tijuca, próxima ao Clube Municipal. Depois fomos transferidos para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, no novíssimo Campus Avançado recém construído. O Departamento Cultural da UERJ era dirigido por Paloma Amado (filha de Jorge), Sílvio Correa Lima e Virgílio Costa Filho. A universidade organizou um festival de filmes, fiz inscrição com o Super 8 *Um quintal no fundo do mato* (Catanduva, claro) e tive a sorte de receber das mãos de Fernanda Montenegro o troféu de primeiro prêmio. Gratificação maior foi ter sido convidado a organizar um curso de cinema. Havia espaços ainda vazios no conjunto arquitetônico da UERJ, o cheiro de cimento armado ainda se fazia sentir. Por esta razão, requisitei uma sala que veio a se chamar Atelier de Super 8 da UERJ. Alunos de vários cursos passaram a frequentar a sala, filmes foram feitos, muitos debates e amores mil. Alguns alunos que passaram pelo Atelier deram continuidade e hoje fazem parte da comunidade de cineastas do Rio. Eu não largava a câmera de cinema Super-8, ia por toda parte carregando aquela máquina que podia ser confundida

com uma arma. Passava noite montando filmes na pequena moviola para a bitola, chamada editor. Pendurava os trechos de filmes em varal, era um cinema artesanal que eu comparava aos retalhos de uma costureira; montar filmes era como costurar em uma máquina doméstica Singer. Os filmes tinham vários gêneros: político, poético, experimental, documentário, ficção e caseiro. As películas de conteúdo político consistiam nas passeatas filmadas e exibidas logo em seguida. Transformou-se em um ato político, sabia que também estava fazendo história produzindo aqueles registros. A revelação de filmes era rápida, o que permitia certa atualidade no que fazíamos. Frequentemente havia correiras, lutas contra infiltrados e bombas de gás lacrimogêneo. Muita perseguição aos estudantes que enfrentavam a Polícia Militar. Com a câmera nas mãos, eu era muito visado, mas sabia correr e me posicionar muito bem. Amigos me apoiavam e protegiam. Fazendo uma comparação um pouco ousada, o cinegrafista Super 8 daqueles anos era um Mídia Ninja dos dias atuais. Tinha forte caráter político o ato de filmar e mostrar as manifestações e passeatas aos estudantes que não tinham comparecido. Os debates eram quentes, a ditadura agonizava. Até que um dia o apartamento que alugava e residia foi invadido. Levaram projetor e filmes. Até hoje não sei quem foram “os ladrões de cinema”. Ainda assim, restaram muitos. Passei a receber os filmes de amigos que se sentiam ameaçados, fui guardião de acervos próprios e alheios.

Fale um pouco sobre a produção dos filmes que você fez, em especial entre os anos 1970 e 1980.

C Nós, os superoitistas, vivíamos ligados à agenda política da cidade. Éramos os documentaristas de plantão. Vez ou outra saía do campo político e entrava no mundo das artes, especialmente o cinema experimental, gênero livre pelo qual tinha grande admiração. Acreditava nas palavras de Glauber Rocha, ele dizia que não devíamos adotar a linguagem linear do cinema de Hollywood, que tínhamos que fazer uma revolução no plano da linguagem. Era necessário inventar estilos, provocar reações, surpreender o espectador, tirá-lo da zona do entretenimento. Parecia uma utopia, mas como não éramos poucos, a gente ia em frente e curtia adoidado cada novidade. Por esta razão, encontramos no *loft* do Mourão [Jorge Mourão, artista plástico, jornalista e escritor], que ficava na Lapa, um local adequado para um tipo de cinema que na época levou o nome de marginal. Lá criamos a Sala Terra. As exibições de filmes eram semanais e passamos a receber filmes de outros estados. Também havia um cinejornal que antecedia aos filmes, o Cinejornal Lente Divergente, com a parceria de Maurício Lissovsky. Havia muita gente, poderia mencioná-los, mas posso me esquecer de alguém e vai pegar mal. A quantidade de aficionados do Super 8 nessa época chegava a centenas, se considerarmos os outros estados produtores, especialmente Paraná, Bahia, Rio Grande do Sul, Pernambuco e São Paulo.

Estávamos ligados nos acontecimentos, ainda que domésticos e aparentemente insignificantes. Nossa cinema era despretensioso, não queríamos fama nem riqueza. Qualquer novidade nos atraía. Custava ba-

rato fazer filmes Super 8. Juntando alguns trocados era possível pagar os cartuchos com filmes virgens e os custos de revelação. Nada cobrávamos do público assistente. As vaquinhas eram usuais e a causa era nobre.

Registrei em 1978 o incêndio do MAM, com perdas irreparáveis para a cultura mundial. Este foi o filme roubado durante a invasão de meu apartamento. Dei-lhe o título de *Quadros de uma ex-posição*. Filmei quadros queimados da exposição *Geometria sensível* de Torres-Garcia, pintor uruguai; duas telas de Picasso; outras duas de Miró e obras de artistas brasileiros. Eu fui um dos primeiros a chegar ao local. Temia que as chamas chegassem à Cinemateca. Os adeptos de teorias de conspiração consideram que o roubo que sofri teve caráter político.

Depois vieram as eleições e passei a acompanhar as campanhas. Leonel Brizola tem lugar de destaque nesse conjunto por conta de sua chance de vitória ser inicialmente improvável e também porque o gaúcho era o inimigo público número um da Rede Globo e dos militares. Queríamos o fim do Chaguismo. Filmei a derrubada do prédio da UNE, na praia do Flamengo nº 132, em 1980. Houve conflitos violentos. Mas os dias de Chagas Freitas estavam contados, sabíamos que junto ao Brizola havia as companhias admiráveis de Darcy Ribeiro e de Oscar Niemeyer, entre outros nomes progressistas.

Como foi sua entrada no Arquivo Nacional?

C Fiz estágio na área audiovisual no CPDOC/FGV, incentivado pela querida

Anita Brandão, na época Anita Murakami. Quando Celina Vargas assumiu a Direção-Geral do Arquivo Nacional fui convidado a participar do grupo de renovação (modernização) institucional. Foi um excelente momento, aquela geração de funcionários do Arquivo começou no antigo prédio da praça da República e depois fez a mudança para a antiga sede da Casa da Moeda, do outro lado da mesma praça. Éramos tomados pelo entusiasmo, acreditávamos no futuro do Arquivo Nacional. Queríamos que nunca mais o Arquivo fosse confundido pela população com a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional. Queríamos identidade e abertura para a sociedade. Por esta razão, fazímos de tudo para enriquecer o acervo. A Seção de Filmes foi criada e façam questão de dar os nomes da primeira equipe: Marcus Alves e Agnaldo Neves. Depois vieram outros, igualmente importantes. Mas nas origens, o trio inicial teve o trabalho gigantesco de rebobinar e identificar mais de mil cópias em 35mm da Agência Nacional. Demos o sangue, literalmente. Acidentes aconteciam, apesar dos cuidados. Tínhamos conhecimento dos riscos do manuseio de películas cinematográficas deterioradas e os produtos químicos insalubres. Pessoalmente, participei e fui responsável pela chegada ao Arquivo Nacional de vários fundos: cinejornais da Agência Nacional, reportagens e programas de TV da extinta TV Tupi, programas de TV da Secretaria de Imprensa e Divulgação da Presidência da República, entre outros fundos públicos e privados. Convenci Humberto Franceschi a doar seus discos da era de ouro da música brasileira; a filha de Mário Lago a doar o acervo do pai; a Primeira-Dama

Thereza Goulart, viúva do ex-presidente João Goulart... Houve o episódio da vinha ao Arquivo Nacional de muitos filmes de produtores que saíram da Cinemateca do MAM, especialmente o prestigiado Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Lacerda, que nos estimulavam. Fui à sede da Editora Paz e Terra para trazer, junto com uma equipe, com as próprias mãos, o maravilhoso acervo fotográfico do jornal *Correio da Manhã*.

Apesar de o Arquivo Nacional ser uma instituição quase bicentenária, o cinema somente passou a ter efetiva presença no Arquivo a partir da década de 1980. Antes, havia um documentário sobre Santos Dumont *Sim, o homem voa!*; os filmes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPES; e o fragmento mais antigo da história do cinema brasileiro, os 11 fotogramas do dr. Cunha Sales, originais em nítroto. Sales pretendia trazer para si a primazia da invenção do cinema e entrou com processo solicitando patente em fins do século XIX. A história do dr. Cunha Sales merece um filme que investigue as aventuras de um químico visionário (ou charlatão), criador de remédios e de jogos de azar. O mais talentoso e enigmático inventor da *belle époque* brasileira.

Ainda que enfrentando resistências de colegas que não consideravam os filmes amadores importantes, consegui guardá-los em depósito climatizado na expectativa de que a história fizesse justiça ao ato relativamente clandestino para driblar os opositores da valorização do cinema caiseiro. Essa é outra história que precisa ser melhor contada, em outra oportunidade.





Barca "S. Maria", que fez parte do equipamento
do Gabinete, em Novembro de 1856

Cinema e escola: vivências

Viviane Gouvêa

Mestre em Ciência Política, pesquisadora do Arquivo Nacional.

A escola não é o único local de aprendizagem, e nem o professor, o único detentor legítimo de conhecimento ou informação relevantes para a vida do indivíduo. Se isso não é novidade para quem vive as primeiras décadas do século 21, a proposição ganha um novo sentido: mesmo a escola, símbolo e marco maior do saber formal e institucionalizado, faz uso de práticas e dispositivos que, baseados na horizontalidade e fragmantação da produção e disseminação de informação, tornam o aprendizado de disciplinas formais permeável, para o bem e para o mal, a saberes não-formais cujas origens são as mais diversas.

Há tempos o professor e a sala de aula dividem seu espaço com o rádio, a televisão e o cinema. Se de início a influência dos meios de comunicação na educação restringia-se muito mais a questões relativas à cultura, entretenimento e arte, logo tornou-se claro que os saberes relativos a vida profissional

e ao convívio social em uma sociedade urbana e de mercado necessariamente acabariam passando pelo crivo das telas e das ondas do rádio. O conjunto de informações que um cidadão médio alejava conhecer, desde a popularização destes meios de comunicação de massa, em muito ultrapassava o que havia sido aprendido na escola ou partilhado por seus conhecidos, amigos e familiares. A partir do final do século passado, a introdução das tecnologias digitais concretizou um grande salto em todas as esferas da produção de conhecimento e, principalmente, de difusão de informação.

Várias questões podem ser levantadas e novos caminhos podem ser traçados a partir da possibilidade de que indivíduos, pessoas físicas (em oposição a empresas, pessoas jurídicas) possam realizar e expor seus pontos de vista acerca do mundo em que vivem. Desde textos e pesquisas acadêmicas, a fotografias e filmes (cuja produção, a partir

da tecnologia digital, ficou inconcebivelmente mais barata que há duas décadas), acessar e divulgar a própria produção tornou-se muito fácil.

Se este processo digital de produção e difusão de informação concretiza-se em práticas democráticas, se contribui para a reflexão acerca desse mundo cada vez mais povoado por imagens e suas legendas, se questiona a lógica de mercado, se aprofunda ou suaviza atritos sociais, é uma outra discussão. No presente texto, apresentamos apenas algumas possibilidades e práticas relacionadas a estas tecnologias em sala de aula, especificamente, tecnologias de vídeo.

A utilização de cinema e video em sala de aula tornou-se mais comum a partir da popularização dos aparelhos de TV e videocassete. De programas educativos que tentavam ensinar matemática, documentários sofisticados e programas de popularização científica, uma vasta gama de material vem sendo produzida com o intuito de complementar a educação formal escolar. As tecnologias digitais permitiram não apenas que tais conteúdos fossem divulgados com maior rapidez e facilidade, como alterou a lógica de produção destes conteúdos, abrindo espaço para que qualquer pessoa pudesse, basicamente, falar sobre qualquer coisa, incluindo as disciplinas escolares.

Indo além da produção de conteúdo específico para as escolas, desde há muito percebe-se como produtos da indústria cultural têm sido usados para ilustrar temas, despertar o interesse em arte de uma forma geral (em especial, cinema), suscitar discussões e debates, e também para “ganhar” a atenção de um público cada vez menos afeito aos livros e textos. Filmes históricos e adaptações literárias foram as escolhas óbvias, mas também obras que abordam questões relevantes para o dia a dia dos alunos (racismo, machismo, desigualdade social, violência urbana) ganham espaço nas salas de aula.

Segundo Josineide Alves da Silva

a relação do cinema com a educação brasileira data desde os anos de 1920. Este foi um período em que produções cinematográficas foram identificadas por educadores como “um potencial educacional” e passaram a admitir a sua introdução nas escolas por meio de projetos educacionais. Sua utilização se estendeu por todo o século XX, sob diferentes processos metodológicos e planos educacionais que orientaram o ensino-aprendizagem no Brasil (LEITE, S. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005).¹

A popularização de dispositivos portáteis que permitem a fotografia e a filmagem (celulares e mini câmeras) sem

¹ SILVA, Josineide Alves da. *Cinema e educação: o uso de filmes na escola*.

a necessidade do dispendioso processo de revelação abriu vários e inéditos caminhos mas também, na mesma medida, preocupações e questionamentos. O fato é que iniciativas que tentam incentivar jovens e crianças a utilizarem de forma crítica e criativa estes dispositivos têm surgido nos últimos anos. E diversificar a oferta de produtos da indústria audiovisual é fundamental. Porém, mais do que isso, aproximar o jovem do processo de produção pode torná-o capaz de compreender melhor aquilo que assiste: quem faz, como, por que; quem assiste, quem vende, onde passa; do que se fala, como se fala. Além do que, manter o aluno na posição de aprendiz está longe de ser o ideal quando almejamos o desenvolvimento de um público crítico, pois o “lugar de espectador e de consumidor de imagens reforça uma prática tradicional da escola”.²

Segundo Trevizan & Crepaldi (2009: 168, 170) “a leitura dos textos visuais é rica em complexidades ideológicas e estéticas e não pode ser reduzida a uma abordagem superficial de seus conteúdos literais [...] O trabalho com o filme, visto como documento cultural em si, é mais adequado para projetos especiais com cinema, visando à ampliação da experiência cultural e estética dos alunos [...].”³

Tanto o cinema quanto a televisão, e atualmente, as produções que visam o mercado da web, marcam de forma in-

delível o dia a dia de todos nós. Seu impacto para aqueles que estão em idade escolar é maior ainda, daí a importância de se desenvolverem visões críticas dessa indústria cultural que produz signos e significados.

Os Núcleos de Arte da prefeitura do Rio de Janeiro

Os núcleos de arte da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro, supervisionados pelo Programa de Extensão Educacional, atuam como pólos (atualmente são 11) de aprendizado e produção culturais, oferecendo atividades em diversas linguagens artísticas.

O núcleo Grécia funciona na escola de mesmo nome, no bairro da Penha, zona norte do Rio de Janeiro. De acordo com o regulamento atual (recentemente modificado), apenas alunos da rede municipal podem inscrever-se nas oficinas de artes visuais, dança, música, fotografia e vídeo. Crianças e adolescentes de toda a cidade passam algumas horas por semana dedicando-se a aprender e criar atividades implementadas no estabelecimento em 2002.

Em 2004, uma menina de apenas oito anos, aluna da oficina de criação literária do Núcleo Grécia, escreveu em cor del a história de um sapato que não gostava de andar e um dia começou a voar.

² MENEZES, Paula. *O lugar do cinema na escola*.

³ Citado por SILVA, Josineide Alves da. *Cinema e educação: o uso de filmes na escola*.

O cordel de Luana Tiuma virou filme de animação, produzido pela oficina de vídeo, que acabou premiado em alguns festivais no Brasil e no exterior. Este foi apenas o primeiro dentre vários sucessos concebidos por alunos do núcleo que roteirizam, atuam, dirigem, editam filmes que expressam suas preocupações, esperanças e visões de mundo.

Os alunos do ensino fundamental (entre oito e 15 anos) reúnem-se em turmas que contam com um número variado de jovens, entre dois e vinte. Segundo o professor da oficina de vídeo Luiz Claudio Motta, a diferença de idade entre os alunos não atrapalha, ao contrário, pois cria um ambiente de troca e colaboração entre os participantes. Conversando com alguns alunos da oficina, percebemos uma variedade de interesses e motivações; alguns desejam se tornar atores, outros, youtubers; há ainda os que preferem o teatro, outros comparecem para socializar e conhecer atividades ausentes do dia a dia das escolas. As turmas realizam todas as fases da produção de um filme em conjunto, mas é comum que alguns tenham maior inclinação para escrever, outros para atuar, outros para dirigir a câmera. Também é frequente a colaboração com outras turmas do núcleo, como por exemplo na elaboração de trilha sonora para os filmes produzidos, até porque não é incomum que os alunos façam mais de uma oficina ao mesmo tempo.

A despeito das dificuldades enfrentadas em qualquer instituição educacional pública no Brasil, o núcleo vem

produzindo pequenos filmes (inclusive de animação, como o citado cordel) que expressam não apenas o aprendizado de jovens em uma linguagem artística moderna, mas que também se traduz em uma atividade de formação de um público mais crítico. Segundo Lídia Santos Arruda, também professora do Núcleo Grécia, fazer com que o aluno questione a realidade que o cerca e, especificamente, a produção cultural que lhe é oferecida é um dos pontos fortes do trabalho desenvolvido nos núcleos.

Colégio Pedro II

O tradicional colégio Pedro II, estabelecimento de ensino público do Rio de Janeiro, abriga várias iniciativas que envolvem não apenas a utilização de filmes como ponto de partida para o aprendizado, mas também incentivam a participação de alunos em projetos que buscam viabilizar a produção de documentários.

O Cinedoc é um grupo de cinema documentário iniciado em 2014 com a participação de professores de diversas disciplinas (sociologia, geografia e informática) e alunos do ensino médio do campus Humaitá 2. Inicialmente foram realizadas oficinas de formação básica em técnicas audiovisuais, seguindo-se discussões teóricas a respeito da produção de documentários e sobre a temática escolhida do filme a ser produzido (Copa do Mundo). Paula Menezes, professora, descreve o processo:

As oficinas foram ministradas pelos quatro professores integrantes do projeto e

por profissionais convidados que atuam no mundo cinematográfico, especialmente na produção audiovisual independente voltada para questões socioculturais. Em seguida, decidimos com os alunos quais momentos e aspectos do megaevento seriam documentados e elaboramos um roteiro de perguntas aos entrevistados".⁴

Este projeto acabou se desdobrando em dois *Encontros com cineastas*, eventos abertos em que filmes foram exibidos e questões a eles relacionadas foram debatidas pela comunidade. Na primeira edição, cineastas independentes, na segunda, produções escolares de diversos estabelecimentos públicos e privado) do Rio de Janeiro.

O *Cinema crítico CP2* reúne alunos do campus São Cristóvão e é coordenado pelo professor de história João Braga e produziu o curta *As eleições e as ruas*, disponível no Youtube, cuja produção foi levada adiante pelos próprios alunos, que também se responsabilizaram pelas decisões relativas às filmagens e entrevistas.

Os núcleos de pesquisa em história e audiovisual buscam organizar, em vários dos campi do colégio (espalhados pelas cidades de Rio de Janeiro e Niterói) atividades como seminários, cursos, exibições de filmes e debates. Organizadas pelos professores (no momento, majoritariamente de história), as atividades buscam incentivar discussões relaciona-

das ao cinema que envolvam professores e alunos. Em curso, o projeto conseguiu financiamento para formar um acervo de filmes e livros sobre o tema, que poderão ser utilizados nas atividades organizadas pelo núcleo.

Outros exemplos

Alguns projetos nascidos fora das escolas também vêm apresentando resultados interessantes. A educom.arte começou a pensar em projetos relacionados ao audiovisual em 2006, e em 2009 concretizou-se com o Projeto Curta Jovem nos municípios paulistas de Hortolândia, Piracicaba e Osasco. Todo o conceito do projeto foi criado por um grupo de professores de ensino médio que perceberam a ausência de ações de formação em vídeo dentro do currículo escolar. Assim, somando a experiência adquirida em sala de aula com a experiência adquirida na realização de produções audiovisuais, o projeto foi formatado imaginando uma linguagem que pudesse se aproximar da realidade dos jovens.

A partir daí, outras oficinas aconteceram. Em geral são realizadas por meio de um encontro semanal durante 12 ou 14 semanas nos projetos maiores, ou condensadas em três ou cinco dias em oficinas contratadas por empresas ou escolas. Em geral, as oficinas atraíram utilizam das Leis de Incentivo, seja a Rouanet ou o ProAC, destinadas priori-

⁴ MENEZES, Paula. *O lugar do cinema na escola*.

tariamente para alunos da rede pública (mas não exclusivamente, acompanhando a mudança no perfil de alunos da rede particular ocorrida no Brasil nos últimos dez anos). Os projetos já tiveram diversos patrocinadores, como *Arcelor Mittal*, *Kimberly-Clark*, *Votorantim*, *Petrobrás*, *Itaquareia* e *Grupo Lwart*, além de terem sido contemplados por alguns editais estaduais. Em geral, as produções rodam festivais estudantis e alguns outros festivais que abrem espaço para esse tipo de trabalho. Todas as edições contemplam a distribuição de DVDs para as escolas, secretarias de cultura e centros comunitários, ampliando assim o alcance dos projetos e dos filmes.

O Instituto Oi Futuro investe em um programa voltado para a formação de jo-

vens para as economias digital e criativa, com foco na produção de games, aplicativos e produtos audiovisuais. O Nave – Núcleo Avançado em Educação desenvolve-se no Rio de Janeiro e em Pernambuco, sendo que na capital fluminense, encontra-se instalado no Colégio Estadual José Leite Lopes, na Tijuca. Constituindo-se em uma parceria entre a Secretaria Estadual de Educação e a Oi Futuro, o NAVE conta com laboratórios equipados e , também, oferece capacitação para os professores. Embora o foco seja mais a economia digital (games, mídias, digitais, aplicativos) a produção audiovisual também encontra espaço na escola, tendo uma das suas produções, *Coração de madeira*, participado da mostra Geração 2016 (a mostra Geração integra o Festival de Cinema do Rio).

Agradecemos aos professores Eloisa Saboia, Eduardo Rodrigues, Luiz Claudio Motta, Paula Menezes

Referências

- KLAMMER, Celso Rogério et alli. *Cinema e educacao: possibilidades, limites e contradições*. Trabalho apresentado no III Simpósio Nacional de História Cultural, 2006. Florianópolis: UFSC, 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios as mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- MENEZES, Paula; SANTOS, Clarissa Tagliari. *O lugar do cinema na escola: do aluno-spectador aos coletivos de Cinema*. I Seminário de Ciências Sociais e Educação Básica: O Sentido das Ciências Sociais na Educação Básica 6 e 7 de novembro de 2015.
- SILVA, Josineide Alves da. *Cinema e educação: o uso de filmes na escola*. *Intersaberres*. v. 9, n. 18: Educação e cibercultura: implicações no ensino. Curitiba: Uninter, 2014.



Women & their husbands - U. Lance Lewis - Helen
Curtis - Miss the Pulse 7 01st, 7 1929

U. S. A.



Reunión de las Familias
1947



Abn / 1947
Josefa Gómez Schröder
Julio A. Muñoz Chávez
Beatriz López de Brizuela
Raquel Villastrada
Rebeca Jiménez Izquierdo
Isabel Gómez de Madrid
Berta Lázaro

María Luisa Gómez
Vicente Gómez
Vicente Gómez
Vicente Gómez
Vicente Gómez

Concha Gómez
Vicente Gómez
Vicente Gómez

Registros particulares em instituições públicas: sobre filmes familiares e domésticos no acervo do Arquivo Nacional

Aline Camargo Torres

Christiane de Oliveira Pereira Alvarez

Técnicas do Arquivo Nacional.

Há alguns anos, o Arquivo Nacional, por meio de sua mostra de cinema de arquivo, vem incentivando, produzindo, divulgando filmes com imagens de arquivo e, com isso, difundindo imagens de seu acervo, com o intuito de estimular estudantes, pesquisadores, cineastas e produtores. Disponíveis na área de imagens em movimento da instituição, encontramos fundos e coleções que guardam filmes de família ou domésticos, reconhecidos principalmente pelas seguintes características: repetição de imagens, câmera lenta, paradas nas imagens, cortes repentinos, mudança de foco, imagem sem som, cenas muito curtas, de baixa qualidade técnica, que registram festas (aniversários, batizados, casamentos) e crianças, entre outras imagens do cotidiano de pessoas comuns. Encontramos imagens com som

e filmes silenciosos, em preto e branco e coloridos, geralmente em 8mm, Super 8mm ou 16mm. Dentre os fundos e coleções cujos registros documentais se aproximam desse conceito, destacamos: Alfredo Luiz Porto de Britto, Clovis Moliniari, Elyso Martins, Maria da Conceição da Costa Neves, Mário Lago, Nélia Sá Pereira, Agência Nacional e Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa (TVE).¹

Uma instituição arquivística tem enormes desafios ao receber imagens em movimento, sejam as de natureza pública, recolhidas à instituição em obediência a instrumentos normativos legais, sejam as de natureza privada, acumuladas por pessoas, famílias ou entidades coletivas, e doadas à instituição ou ali depositadas em regime de comodato.² São desafios ligados à preservação dos

1 Conjuntos documentais de natureza pública também podem conter documentos de caráter particular, tais como filmes domésticos/de família. Isso acontece, por exemplo, com as doações feitas aos órgãos (caso dos filmes de família que integram o acervo da TVE), ou mesmo por um trabalho de identificação das imagens que gera dúvidas quanto ao seu conteúdo (caso dos filmes domésticos no acervo da Agência Nacional).

2 Recolhimento: entrada de documentos públicos em arquivos permanentes, com competência formalmente estabelecida; doação: entrada de documentos resultante de cessão gratuita e voluntária de propriedade feita por uma entidade coletiva, pessoa ou família; comodato: empréstimo gratuito via contratual, com direito de uso por tempo predeterminado. (Arquivo Nacional, 2013: 53; 72; 143.)

documentos ao longo dos anos, mas também à sua compreensão e descrição por parte dos profissionais que nela atuam. Diferentemente de uma cinemateca, um arquivo não cataloga seu acervo de imagens em movimento pelo gênero cinematográfico (documentário/ficção/drama/doméstico) – existe, portanto, a possibilidade de termos mais filmes domésticos e de família em nosso acervo do que os arrolados acima. Provavelmente, guardamos verdadeiros tesouros ainda não descobertos por estarem em seus formatos originais e não possuirmos os equipamentos necessários à sua projeção e reformatação.

São imagens que se relacionam à memória e à história, individual a princípio, coletiva *a posteriori*. Através dessas imagens “casuais”, diversas informações podem ser percebidas: vestimentas, meios de transportes, interior de residências, indícios do cotidiano de uma localidade, registros de uma época distinta, memórias familiares, pessoalidade, emoção, amor, a vida privada, subjetividade, afeto – o que está, ou não, por trás dessas películas? Um universo extremamente rico, muitas vezes desvalorizado:

os filmes domésticos são geralmente desvalorizados por sua ‘cotidianidade’, por serem praticados como simples distração por pessoas que ignoram todas as regras cinematográficas, e aparecem, muitas vezes, como fúteis e fundamentalmente tediosos. (Odín, 1995 *apud* Blank; Lins, 2012: 57)

Cabe aos que lidam com esse tipo de filme, no entanto, problematizar tais concepções, buscando ressaltar a importância histórica desses registros. É o que se procura fazer a seguir, tomando como objeto um dos filmes que integram o acervo do Arquivo Nacional.

A mãe sorridente com a filha recém-nascida no colo, amamentando, cuidando, recebendo ambas o carinho do pai. Uma cena clássica dos filmes de família, em geral feitos para eternizar momentos felizes do grupo e dos indivíduos que dele fazem parte, ganha contornos sombrios em *Jessie Jane*,³ filmado em Super 8mm por Nélia Sá Pereira na penitenciária Talavera Bruce, Rio de Janeiro, nos primeiros meses do ano de 1977. O filme de seis minutos foi feito clandestinamente e registra o cotidiano de uma presa política no especial exercício da maternidade, com sua filha também encarcerada, deixando entrever por entre muros e grades momentos da intimidade de uma família esfocada pela ditadura brasileira daqueles anos. *Jessie Jane* surpreende pela contradição mescla de doçura e brutalidade – o afeto e a esperança representados pelo bebê junto a seus pais, por um lado, e a violenta repressão imposta pelas prisões políticas à dimensão afetiva e libertária humana, por outro (o que pode ser mais impactante do que a prisão de um recém-nascido?). Mais do que surpreender, no entanto, o filme faz pensar na importância que os registros

³ Título atribuído pelo Arquivo Nacional.

familiares ou domésticos podem adquirir quando transpostos à esfera pública, passando a ser vistos como elementos constitutivos de narrativas históricas sobre o passado.

No Arquivo Nacional, os filmes domésticos são encontrados, em geral, em conjuntos documentais de natureza privada, integrados ao acervo da instituição por meio da intenção deliberada de seus titulares ou herdeiros, interessados mesmo na passagem desses registros do âmbito particular para o público. Esse novo lugar ocupado pelos documentos privados confere a eles também um novo significado: sem desconsiderar sua função primária e o contexto em que foram produzidos, os documentos se projetam em sua função secundária, abrindo-se à consulta de pesquisadores das mais diversas áreas e servindo como fonte para novos discursos e produções. Nesse sentido, memória e patrimônio documental não se restringem ao passado, mas devem ser compreendidos como elementos articulados no presente, de forma a responder a demandas da contemporaneidade.

O filme *Jessie Jane*, por exemplo, foi formalmente doado ao Arquivo Nacional em 2008, por meio de um instrumento legal assinado por Nélia Sá Pereira e pela própria Jessie Jane Vieira de Souza, em um contexto de acirramento das disputas pelas chaves de interpretação do passado ditatorial e autoritário representado no registro. A conjuntura política daquele momento parecia favorável à emergência de fontes históricas

acumuladas por opositores do regime e, durante anos, silenciadas. Cabe lembrar, a despeito das avaliações políticas posteriores em relação ao fato, que a chefia da Casa Civil da Presidência da República, instância à qual se vinculava o Arquivo Nacional, era então exercida por uma ex-presa política, Dilma Rousseff, durante o mandato presidencial de um ex-sindicalista, Lula. Em 2009, sob a responsabilidade do Arquivo Nacional, seria criado o Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil (1964-1985) – Memórias Reveladas, acompanhado da divulgação de um edital de chamamento de acervos privados que pudessem contribuir para a compreensão do período. O Memórias Reveladas deveria, assim, a um só tempo, estimular a localização de arquivos e difundir informações sobre eles, constituindo-se em uma estratégia de “reconstituição da memória nacional” sobre a ditadura. E embora a criação do Centro tenha acontecido em 2009, é certo que o movimento voltado à visibilidade desses arquivos teve início nos anos anteriores. Pode-se perceber que a formalização do processo de doação do filme *Jessie Jane* ao Arquivo Nacional aconteceu no âmbito desse movimento.

A entrada de fato do filme na instituição, no entanto, se deu mais de 20 anos antes, no início dos anos 1980, período em que ainda parecia mais prudente esconder os arquivos de opositores do regime, diante das incertezas quanto ao processo de transição democrática no país. O filme, na época, foi confiado por Jessie Jane a Clovis Molinari Jr., servidor do Arquivo Nacional dedicado à preser-

vação e processamento dos documentos audiovisuais do acervo. Clovis manteve o documento abrigado nos depósitos da instituição, que possuíam condições mais favoráveis do que o ambiente doméstico, garantindo a preservação do frágil suporte na esperança de um momento político mais oportuno à sua difusão.

É importante perceber como os registros privados que hoje se encontram depositados nas instituições arquivísticas públicas são o resultado de um processo de construção social para o qual concorrem múltiplas interferências: a das entidades que produzem e selecionam os registros doados, a dos profissionais de arquivo que os recebem e organizam, e a dos pesquisadores que lançam seus olhares sobre esses registros. Quantos documentos de importância equiparável à de *Jessie Jane* são ainda desconhecidos, mantidos à sombra e às intempéries do ambiente doméstico por falta de um mediador que os traga à luz das instituições arquivísticas? No caso específico dos filmes que integram o acervo do Arquivo Nacional, cabe destacar o protagonismo de Clovis Molinari Jr., servidor da instituição que – junto a colegas como Agnaldo Neves Santos e Marcus Vinícius Pereira Alves – teve um papel importante na formação desse acervo e na criação de um setor específico responsável por sua guarda e tratamento técnico, assumindo por muitos anos o comando da área.

Em 2010, paralelamente à sua atuação no Arquivo Nacional, Clovis lançou a série televisiva *Super 8: tamanho*

também é documento, exibida no Canal Brasil. Em *Super 8* – e aqui se destaca o programa número 5, no qual entrevisa Jessie e Nélia a respeito do contexto de produção e difusão do referido filme –, Clovis chama a atenção para a importância dos filmes em Super 8mm como instrumentos de contestação durante o regime militar, apontando que o suporte “fez parte da longa e difícil luta pela redemocratização do país”, estando “ao lado dos que lutavam contra a ditadura”. A bitola, popularizada nos anos 1970, tornava relativamente mais democrática a produção de imagens em movimento, pois se vinculava a uma câmera de fácil manuseio e, também em termos econômicos, mais acessível à classe média interessada no gênero. No entanto, se ganhava em termos quantitativos, gerando uma profusão de registros do cotidiano em escala antes impensável, o Super 8mm perdia em qualidade, pois servia de suporte a registros produzidos, em geral, por amadores, menos afeitos aos padrões técnicos das produções comerciais. Seu valor reside, portanto, via de regra, menos na qualidade das imagens, e mais na capacidade que estas têm de transmitir, de maneira fidedigna, o contexto em que o filme foi originado.

A observação é especialmente válida no caso dos documentários independentes produzidos nesse tipo de suporte, gênero ao qual também se vincula o filme *Jessie Jane*. Ainda na quinta edição de *Super 8* – fonte importante para compreensão do filme –, são encontrados elementos que levam a pen-

sar em seu contexto de produção e nas dificuldades encontradas. A principal delas, porque condição para a existência mesma do registro, se relaciona à entrada da câmera na penitenciária. Nélie, então estudante de cinema, registrou as imagens durante a visita que fizera com os pais à sua irmã Norma Sá Pereira, também presa política junto a Jessie Jane. Na versão apresentada em Super 8, a câmera teria entrado com o pai de Nélie, que era advogado e, em decorrência de sua formação e atuação profissional, bem como da rede de relações pessoais assim formada, não costumava ser revistado. Circulou, ligada, pelo interior da prisão, pelo corredor, pelas celas, registrando a transformação daquele inóspito ambiente em lar por parte das presas que ali se encontravam. Fotos na parede (destacam-se as algemas de Jessie e Colombo Vieira de Souza durante a cerimônia de casamento, ocorrida quando ambos já estavam presos), móveis com capricho improvisados, os livros, a banheira do bebê – o cenário parece contradizer a dureza esperada das prisões, revelando um clima mais doméstico do que o imaginado para um espaço dessa natureza. A presença de Colombo nas imagens, que era então regularmente levado do presídio Frei Caneca para visitar mulher e filha, contribui para conformar essa visão a partir do filme. A câmera de Nélie passeou também, sem que fosse de fato importunada, pelo pátio da penitenciária, bem ao alcance dos olhos do guarda que estava na guarita – ou ali deveria estar, ou dali deveria ser capaz de enxergar e compreender o que acontecia naque-

le momento. A cena de Jessie e Norma conversando e brincando com o bebê no banco do pátio durante a visita faz parecer, pelo entusiasmo e alegria de ambas, se tratarem de amigas em um banco de praça, não fosse a mudança de ângulo da câmera mostrando a altura dos muros e grades a circundarem a cena.

Tudo isso (a facilidade na entrada e circulação da câmera; a permissão para o convívio, ainda que esporádico e limitado, em família; o aspecto em certa medida aconchegante do ambiente) parece indicar certo relaxamento no controle exercido no interior das prisões políticas – a dita “distensão” –, levando os observadores menos atentos a pensarem que a repressão talvez não fosse tão dura quanto se imaginava. No entanto, se compreendidas no contexto histórico em que foram produzidas, as imagens fazem pensar na triste ironia que nelas se oculta: alguns presos políticos foram mantidos encarcerados por tantos anos, privados até mesmo da perspectiva de liberdade, que acabaram transformando o presídio em lar, um lar não exatamente “doce”, mas certamente humanizado. Jessie permaneceu presa por quase uma década, de 1970 a 1979. Quando o filme foi feito, em 1977, já havia passado a fase fisicamente mais violenta da prisão, e, embora o movimento pela anistia estivesse em curso, a vida era ali provavelmente levada sem perspectivas de mudança imediata. Ao se ter notícia da relação entre mãe e filha nos meses seguintes, percebe-se que a repressão e a violência permaneceram, apesar de não se evidenciarem de maneira muito explícita: a menina Leta, que

tinha o mesmo nome da avó materna, permaneceu com Jessie até completar cinco meses, enquanto foi amamentada, passando então a viver com a avó paterna (Inah Meirelles de Souza). Foi libertada, portanto, do cotidiano da penitenciária, mas também afastada de sua mãe, que ali ainda permaneceria por cerca de dois anos. Qual seria a violência maior, a mais expressiva fonte de sofrimento: o encarceramento do bebê ou a separação entre o bebê e sua mãe?

O objetivo de Nélie, ao registrar o inusitado de um bebê na prisão, era

produzir um documento destinado a subsidiar a campanha organizada pela mãe de Jessie Jane – Leta de Souza Alves, também militante comunista, exilada em Estocolmo, Suécia – em prol da libertação da filha. É possível que o filme tenha servido também para emocionar e aproximar familiares e amigos do casal que se encontravam no exílio. Hoje, parte integrante do acervo do Arquivo Nacional, preservado e disponível à consulta pública, o filme se abre a tantas possibilidades de interpretação e ressignificação quantos forem os olhares que a essas imagens se lançarem.

Referências

- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. 1 ed., 1 reimpr. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2013.
- BLANK, Thais; LINS, Consuelo. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação: revista de cultural audiovisual*, ano 39, n. 37, 2012, p. 52-74.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS



2ª capa-1 Álbum de fotografias da viagem de Gilberto Ferrez à Europa, 1927-1928. Fundo Família Ferrez.
BR_RJANRIO_FF_GF_1_0_5_1_001



4-5 Pernambuco, junho 1906. BR_RJANRIO_ON_0_FOT_0003_005
S.I, s.d. BR_RJANRIO_ON_0_FOT_0033
Maceió, s.d. BR_RJANRIO_ON_0_FOT_0059_043
Imagens pessoais do fundo Afonso Pena



14-15 Luciano Ferrez, seu cachorro Peri e a empregada Felícia Maria da Conceição.
Rio de Janeiro, [189-]. Família Ferrez. BR_RJANRIO_FF_MF_2_1_4_6_1
Berta Maria Júlia Lutz. Rio de Janeiro, 1931.
Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. BR_RJANRIO_QO_BLZ_PES_CLA_FOT_0006_001
S.I, [1951]. Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. BR_RJANRIO_QO_BLZ_PES_CLA_FOT_0016



22-23 Família Ferrez. BR_RJANRIO_FF_FMF_2_1_4_24
BR_RJANRIO_FF_FMF_6_1_0_1_1_FL19
Foto de um parque infantil fundado por feministas na Argentina. [Buenos Aires], 1941. Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. BR_RJANRIO_QO_ADMIN_CPA_AIN_FOT_0003_001



28-29 Fotografias de famílias de imigrantes húngaros de origem judaica.
Fundo Elizabeth Garson Passi de Moraes. BR_RJANRIO_JH_0_CAP_001
BR_RJANRIO_JH_0_CAP_002
BR_RJANRIO_JH_0_CAP_001.1



39 Berta Maria Júlia Lutz ao lado do avião do qual se lançaram panfletos para fazer a propaganda pelo voto feminino. Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. S.I, 1927.
BR_RJANRIO_QO_ADMIN_CPA_VFE_FOT_0007_003
Chá de despedida de Maria Luisa Bittencourt antes de sua viagem para os Estados Unidos. S.I, 1936. Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.
BR_RJANRIO_QO_ADMIN_EVE_ASO_FOT_0019



48-49 Imagens pessoais do fundo Apolônio de Carvalho [1945-1979].
BR_RJANRIO_JH_0_0_2_02
BR_RJANRIO_GK_0_0_2_03
S.I, s.d. Fundo Elizabeth Garson Passi de Moraes. BR_RJANRIO_JH_0_FOT_002



58-59 Construção da avenida Presidente Vargas. Rio de Janeiro, [194-].
Hélio de Brito. BR_RJANRIO_C7_0_FOT_015
Foto de João Goulart e sua família, no exílio. [S.I], 1964. João Goulart.
BR_RJANRIO_D7_0_EXI_FOT_0003_01



72-73 Família do ator, compositor e ativista político Mário Lago, entre os anos de 1907 e 1979.
Avós maternos e outros familiares. S.I, 1907. BR_RJANRIO_DL_0_FAM_FOT_0002
Com a esposa Zeli e o filho Antônio. Rio de Janeiro, 1948. BR_RJANRIO_DL_0_FAM_FOT_0005
Chegada do cunhado Henrique Cordeiro do exílio. Rio de Janeiro, 1979. BR_RJANRIO_DL_0_FAM_FOT_0008



84-85 Imagens pessoais do fundo Salgado Filho. Rio de Janeiro, 1940. cx63_P16_47
S.I, s.d. cx63_P16_48
Pisa, 1945. RO_FOT_CX05_EV05_004.tif



90-91 San Tiago Dantas, deputado federal, e outros em um comitê eleitoral. S.I, 1960.
BR_RJANRIO_Q8_0_DVS_FOT_0002_0003_m0001de0001
Fotografias Curso Atualidades Brasileiras, promovido pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Rio de Janeiro, 1964. Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais.
BR_RJANRIO_QL_0_FOT_0001_006
Idem. BR_RJANRIO_QL_0_FOT_0001_010



100-101 Imagens pessoais do fundo Virgílio Várzea.
BR_RJANRIO_ST_0_FOT_0030_001
BR_RJANRIO_ST_0_FOT_0054_001
BR_RJANRIO_ST_0_FOT_0030_002

108-109 Imagens da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino
Passeio oferecido pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.
S.I, 1931. BR_RJANRIO_QO_ADMIN_EVE_ASO_FOT_0010
Berta Lutz e outras feministas. S.I, 1937. Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.
BR_RJANRIO_QO_ADMIN_EVE_ASO_FOT_0022
Fotografia almoço na Cruz Vermelha com a presença de Berta Maria Júlia Lutz.
Rio de Janeiro, 1947. BR_RJANRIO_QO_ADMIN_EVE_ASO_FOT_0031



ISSN 2447-4177



9 772447 417000

REALIZAÇÃO

