



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
ESCOLA DE ARQUIVOLOGIA

José Carlos de Faria e Souza

**UTILIZAÇÃO DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS E
SONOROS NA REALIZAÇÃO DE “FILME DE ARQUIVO”**

RIO DE JANEIRO
2017

José Carlos de Faria e Souza

**UTILIZAÇÃO DE DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS E
SONOROS NA REALIZAÇÃO DE “FILME DE ARQUIVO”**

Monografia apresentada ao Curso de Arquivologia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Arquivologia

Orientador: Prof. Dr. João Marcus Figueiredo de Assis

RIO DE JANEIRO
2017

SOUZA, José Carlos de Faria e.

Utilização de documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros na realização de “filme de arquivo”/ José Carlos de Faria e Souza – 2017. 46 f.

Orientador: Prof. Dr. João Marcus Figueiredo Assis

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais. Arquivologia.

Bibliografia: f.04.

José Carlos de Faria e Souza

Utilização de documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros na realização de “filme de arquivo”

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Arquivologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), submetida à aprovação da banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Aprovado em, ____ de _____ de _____.

nota

Prof. Dr. João Marcus Figueiredo Assis (orientador)

nota

Prof^ª Dr^ª Anna Carla Almeida Mariz

nota

Prof. Dr. Amir Geiger

RESUMO

SOUZA, José Carlos de Faria e. **Utilização de documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros na realização de “filme de arquivo”**. 2017. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Arquivologia). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

O chamado “filme de arquivo” é realizado por meio da apropriação de produções alheias. A partir da experimentação prática por mim vivenciada na realização dos filmes “Testemunha Ocular da História” e “Cemitério Parque”, reflito sobre a utilização dos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, sua recontextualização e ressignificação na realização desse tipo de filme, e as possíveis consequências de manipulação e perda de autenticidade. A pesquisa desses documentos em arquivos envolve questões de sua disponibilidade e de acesso, relacionadas a instrumentos de pesquisa, questões legais, direitos autorais, orçamentárias, custos e a existência de equipamentos para decodificá-los e reproduzi-los. Os filmes por mim realizados foram baseados em minha memória afetiva, que se materializou nos documentos audiovisuais elaborados, que são a um só tempo produto e produção social. Constituem-se, assim, em novo acervo documental disponível à pesquisa como os filmes que possuem em sua estrutura de montagem uma grande quantidade de fontes. A incorporação de cópia do filme “Cemitério Parque” à presente monografia, como iniciativa pioneira, visa ilustrar a experimentação prática vivenciada e complementar o texto produzido.

Palavras-Chave: Filme de arquivo; Documento audiovisuais; Documentos iconográficos; Documentos sonoros; Ressignificação; Memória

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. João Marcus, pela orientação sempre prestimosa, por acreditar neste trabalho pioneiro de complementar a monografia com a realização do filme de arquivo “Cemitério Parque” e pela paciência de aguentar os prazos não cumpridos por mim.

À minha mulher Patrícia, que me possibilitou concluir o curso de Arquivologia, acreditando na minha justificativa de que, ao terminá-lo, todos os “papéis velhos” do meu arquivo pessoal estariam organizados, o que, ainda, não ocorreu.

Ao meu pai Anezio (*in memoriam*) e à minha mãe Ordylea (*in memoriam*), sempre lembrados, e aos meus queridos irmãos Milton e Léa Maria, personagens de meus filmes baseados na memória afetiva.

Aos meus filhos Laís, Lígia, Cláudio e Dafne e a meus netos Marina, Tom e João, pela compreensão dos momentos de minha ausência, dedicados ao curso de Arquivologia, que não pude desfrutar ao lado deles.

Ao meu filho Cláudio pela parceria profícua e engenhosa na montagem e edição dos filmes “Testemunha Ocular da História” e “Cemitério Parque”.

Aos servidores do Arquivo Nacional, do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, pela solicitude e presteza no atendimento às pesquisas por mim realizadas nos seus acervos, apesar das condições precárias de trabalho em que exercem suas funções.

*Eu realmente adoro esses filmes
velhos e riscados; isso apenas já é
um forte motivo em si. É difícil
colocar em palavras, mas se você
me permite, essas são as regras do
meu jogo de costurar retalhos*

Artista multimídia húngaro Péter Forgács.

*Uma colcha bem grande
E com muitos retalhos
É assim a memória
Costurada com linha*

Adaptação de um poema de Cilene
Oliveira, que vi afixado na UNIRIO e que
me remeteu ao significado de filme de
arquivo baseado na memória afetiva

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS E SONOROS	12
3 FILME DE ARQUIVO	16
3.1 <i>Gêneros Cinematográficos.....</i>	17
3.2 <i>Filme-ensaio, um quarto gênero?</i>	19
3.3 <i>Ressignificação das Imagens.....</i>	22
3.4 <i>Autenticidade e Manipulação.....</i>	24
4 REALIZAÇÃO DE FILME DE ARQUIVO	30
4.1 <i>Realização do filme “Testemunha Ocular da História”</i>	30
4.2 <i>Realização do filme “Cemitério Parque”</i>	32
5 PESQUISA DE MATERIAL DE ARQUIVO - ENCONTROS E DESENCONTROS	39
5.1 <i>Acesso e Disponibilidade.....</i>	40
6 FILME DE ARQUIVO COMO MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA.....	43
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS.....	47
ANEXO I	51
ANEXO II	52
ANEXO III	53
ANEXO IV	54
ANEXO V.....	55
ANEXO VI	56
ANEXO VII	57
ANEXO VIII	58

1 INTRODUÇÃO

Em plena terceira-idade, tive a oportunidade de me tornar um “cineasta tardio”, ao realizar meu primeiro filme na “Oficina Lanterna Mágica”, do Festival “Arquivo em Cartaz” de 2015, promovido pelo Arquivo Nacional. Durante a oficina, o cineasta José Pizzini, ministrou aulas de laboratório teórico e prático acerca do processo de utilização de imagens de arquivo na produção de filmes.

Cinco horas do acervo audiovisual do Arquivo Nacional foram exibidas aos participantes e utilizadas, em grupo, na elaboração de curtas de até sete minutos. Entre telejornais, cinejornais e coleções particulares de filmes disponibilizados havia material da extinta TV Tupi¹, mais especificamente do Repórter Esso, principal noticioso radiofônico e televisivo dos anos 1940 a 1960. Ele era “o primeiro a dar as últimas” e adotava, também, o *slogan* de “Testemunha Ocular da História”², título que atribuímos ao filme.

O filme gira em torno do personagem criado e denominado por mim e pelos meus irmãos de “o Gordo”³, que aparecia com frequência nos filmes do “Repórter Esso”, nas mais diferentes situações: ora como “papagaio de pirata” atrás de alguma personalidade, ora como repórter com bloco e caneta na mão entrevistando pessoas, ora como um curioso ou um figurante no fundo da cena. A brincadeira entre os irmãos era de quem o achava primeiro.

Na Mostra Competitiva da Oficina, recebeu os Prêmios “Batoque” de melhor filme pelo júri popular e pelo júri oficial. Foi selecionado e exibido, também, na 11ª Mostra de Cinema de Ouro Preto – CINEOP/2016. No catálogo deste Festival⁴ consta como característica do filme: “trabalhar com liberdade fatos históricos a partir de materiais de arquivo”.

Motivado por esta experiência, tive o interesse despertado pela realização do chamado “filme de arquivo”, que pode ser entendido como uma obra feita, em sua maioria ou

¹ Primeira emissora de televisão brasileira a entrar no ar. Inaugurada em 1951, pertencia ao grupo de comunicação do empresário Assis Chateaubriand, que era proprietário, também, dos Diários Associados. Saiu do ar em 18/07/1980.

² Realizado por mim, Mateus Topine e Telma Barros, tem a seguinte sinopse: “Quando éramos crianças, eu e meus irmãos disputávamos, na frente da TV, quem encontraria primeiro “o Gordo”, personagem que sempre aparecia nos filmes do “Repórter Esso”. Para nós ele era, em pessoa, a “Testemunha Ocular da História”, *slogan* do programa”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OvZaa6QmtHE>

³ Ver ANEXO I - Cartaz de divulgação do filme “Testemunha Ocular da História” (elaborado por Dafne Rozencwaig de Faria e Souza), em que aparece em destaque o personagem “o Gordo”.

⁴ HALLAK d’ANGELO, Raquel; HALLAK d’ANGELO, Fernanda (orgs.) CINEOP – 11ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. Universo Produção. 1ª edição. Junho de 2016. p. 281.

na totalidade, com material audiovisual de arquivo (documentos fílmicos e também não-cinematográficos) extraído de sequências já montadas sendo, ainda, possível agregar-lhes uma série de elementos, como cenas de filmes de ficção e entrevistas.

Realizei ao longo deste ano um segundo filme de arquivo, com o título de “Cemitério Parque”⁵. Assim como o filme “Testemunha Ocular da História”, foi baseado em minhas memórias afetivas, e, desta vez, a partir de dois fatos históricos: o tombamento do Parque Lage, em 1965, pelo então governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda, e o suicídio de Frei Tito de Alencar, no exílio, em 1974.

Na minha visão, esses episódios têm um ponto em comum: o cemitério, que Roberto Marinho, presidente das Organizações Globo e um dos proprietários do Parque Lage teria projetado construir nos seus jardins, segundo Carlos Lacerda, e que foi impedido em razão do seu tombamento. O Parque Lage acolheu, cenograficamente, a sepultura de Frei Tito de Alencar, no filme “Morto no Exílio”⁶, utilizado como ambientação do convento de L’Arbresle, em Lyon, França, no qual enforcou-se e foi enterrado.

O filme, narrado em primeira pessoa, é um registro de minha memória pessoal, do período de transição da adolescência para a idade adulta, passada no momento político conturbado dos anos 60/70, não só do Brasil como do mundo. Relato minha vivência dos acontecimentos da época, como o golpe de 1964, a sucessão de presidentes da república (Getúlio Vargas, Juscelino Kubistchek, Jânio Quadros, João Goulart e os ditadores militares começando por Castelo Branco), as manifestações estudantis de 1968, a resistência à ditadura civil-militar, a guerra do Vietnã, entre outros, assim como a inauguração da TV Globo.

O presente trabalho objetiva, a partir da experimentação prática por mim vivenciada na realização dos dois filmes de arquivo citados acima, ambos de caráter memorialístico, refletir sobre a utilização dos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, sua (re) apropriação e ressignificação na realização deste tipo de filme, considerando sua materialização como um documento audiovisual.

Este objetivo geral se desdobra nos seguintes objetivos específicos:

⁵ Disponível em: <https://youtu.be/TFTA4HZgtf4>. Acesso em: 11/12/2017

⁶ Produção de Sergio Santeiro e direção de Micheline Bondi e Daniel Caetano, de 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jTFzI3TYM8g>. Acesso em: 15/11/2017.

1) discutir o arcabouço teórico dos conceitos de (re)apropriação e ressignificação desses documentos e sua recontextualização neste tipo de filme e suas consequências – autenticidade e manipulação.

2) apresentar experimentação prática, desde o surgimento da ideia do argumento, da pesquisa dos documentos, das questões de acesso e disponibilidade dos documentos, principalmente em arquivos públicos, até o seu emprego na elaboração do filme;

3) discutir os filmes de arquivo realizados, na perspectiva de materialização da memória pessoal em documento audiovisual e da sua condição de produção e produto social.

Primeiramente é apresentado o arcabouço teórico e conceitual, sob diferentes abordagens, a começar pela definição dos elementos que compõem o título do trabalho, quais sejam “filme de arquivo” e suas variantes “filme de montagem” e “filme de compilação”, e o que é considerado como documento audiovisual, iconográfico e sonoro. Outros conceitos são introduzidos, a seguir, como o de gêneros cinematográficos (documentário, ficção, experimental, filme-ensaio) e suas características formais.

São mostradas e discutidas as diferentes abordagens dos conceitos de (re)apropriação, ressignificação e recontextualização das imagens, suscetíveis nesses processos de uma manipulação e conseqüente perda de autenticidade da obra produzida.

Em seguida, é apresentada a experimentação prática da realização dos filmes “Testemunha Ocular da História” e “Cemitério Parque” e discutida à luz do arcabouço teórico-conceitual mostrado, ressaltando as semelhanças e diferenças dos mesmos, sendo ambos uma materialização da minha memória afetiva.

É abordada também a atividade da pesquisa de material em arquivos, sua disponibilidade, acessibilidade e a dificuldade enfrentada pelos pesquisadores nesse trabalho. Por último, apresento o filme de arquivo como materialização da memória, produto e produção social. Esperamos que este trabalho possa contribuir para um melhor entendimento sobre a utilização de material arquivístico na realização de filmes de arquivo.

Nossa investigação e a descrição de nossa produção prática de filmes a partir de documentos de arquivo pode instigar a novos produtores e interessados na temática. A incorporação de cópia do filme “Cemitério Parque” à presente monografia, como iniciativa pioneira, visa ilustrar a experimentação prática vivenciada e complementar o texto produzido.

2 DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS, ICONOGRÁFICOS E SONOROS.

É muito comum, o uso do termo “documentos audiovisuais” abrangendo os documentos iconográficos e os documentos sonoros. Entretanto, no presente trabalho, o documento audiovisual, o documento iconográfico e o documento sonoro serão trabalhados como categorias independentes.

Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros são também conhecidos como “**documentos especiais**”, definidos como:

“... aqueles que utilizam, para comunicar uma informação, a linguagem audiovisual, iconográfica ou sonora, e que necessitam, por conta de sua linguagem, de processamento técnico específico para análise e representação de sua informação e por conta de seu suporte, de procedimentos técnicos diferenciados de preservação e acesso”⁷.

Bizello⁸ usa o termo “documentos imagéticos”, excluindo, portanto, os de natureza sonora, para pensá-los como “documentos especiais”, em razão da “especificidade da materialidade de seu suporte frágil, frente às adversidades do tempo e do ambiente”, acrescentando, ainda a mesma autora: “Somem-se às películas os suportes, como vidros e papéis fotográficos, que são degradados em função de sua fragilidade interna pela ação da química que compõe a imagem”.

Já Edmondson⁹ critica a utilização do termo “especiais” para definir os documentos audiovisuais, pois “merecem ser descritos em termos do que são e não do que não são. Termos tradicionais como ‘não-livros’ ‘não texto’ ou ‘**materiais especiais**’ [...] são inadequados. Não seria igualmente lógico descrever livros ou arquivos de correspondência como materiais ‘não audiovisuais’?” (grifo nosso).

No entendimento do mesmo autor¹⁰, os documentos audiovisuais abrangeriam também os sonoros, ao defini-los como: “obras que contêm imagens e/ou sons reprodutíveis reunidos em um suporte, que exigem um dispositivo tecnológico para serem registrados,

⁷ VIEIRA, Thiago de Oliveira. *Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros: Uma análise dos atores e suas produções acadêmicas*. In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira. (orgs.) **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador, EDUFBA, 2016. p.50

⁸ BIZELLO, Maria Leandra. *Documentação Imagética e Memória*. In. VALENTIM, Maria Ligia Pomim (org.) **Estudos avançados em Arquivologia**. Marília: Oficina Universitária. São Paulo. Cultura Acadêmica. 2012. p. 91

⁹ EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**; Tradução de Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. p. 45.

¹⁰ Ibid. p. 82-83.

transmitidos, percebidos e compreendidos e que o conteúdo visual e/ou sonoro tem duração linear.”

A expressão “**documentos especiais**” encontra-se em desuso, pois não consta do Glossário¹¹ editado em março de 2014, pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), referente a esses documentos.

A UNIRIO segue esta linha, pois substituiu a denominação de “Documentos Especiais” da disciplina do curso de graduação em Arquivologia, por “Documentação Audiovisual e Digital”. Por outro lado, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), ainda adota a antiga denominação, pois o setor responsável “pelos documentos constituídos pelos seguintes gêneros documentais: iconográfico, cartográfico, filmográfico, micrográfico e sonoro” chama-se Subgerência de Documentação Especial.¹²

Os documentos deste tipo que compõem o acervo do AGCRJ são provenientes dos órgãos da administração pública e das coleções particulares, entre as quais se destacam as de Alberto Lima, Lucílio de Albuquerque, José Oliveira Reis, Pires de Almeida e de antigos governantes do Rio de Janeiro, como Pereira Passos, Carlos Lacerda, Chagas Freitas, Marcos Tamoyo e Cesar Maia.

Para Bizello¹³, “a reflexão na arquivística pouco considerou as relações orgânicas que o documento imagético tem com os outros documentos produzidos e recebidos por instituições públicas e privadas”. Cabe razão a ela, pois somente em 09/12/2014 foi editada a Resolução nº 41, pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ)¹⁴, que dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR), visando a sua preservação e acesso.

¹¹ Disponível em: http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/glossario_ctdais.pdf
Acesso em; 15/06/2017.

¹² Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivo geral/subgerencia-de-documentacao-especial>
Acesso em 14/06/2017.

¹³ BIZELLO, Maria Leandra. *Documentação Imagética e Memória*. In. VALENTIM, Maria Ligia Pomim (org.) **Estudos avançados em Arquivologia**. Marília: Oficina Universitária. São Paulo. Cultura Acadêmica. 2012. p. 91

¹⁴ Disponível em: <http://conarq.gov.br/index.php/resolucoes-do-conarq/283-resolucao-n-41,-de-9-de-dezembro-de-2014>

Acesso em: 15/06/2017

Segundo o Glossário do CONARQ, já citado, o documento audiovisual é o “gênero documental integrado por documentos que contêm imagens, com a finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros”, com os seus diversos suportes (película cinematográfica, fita de vídeo) e formatos. Já o iconográfico é o “gênero documental integrado por documentos constituídos de imagens fixas”, abrangendo fotografia, pintura, gravura, desenho, cartaz, entre outros. O documento sonoro, por sua vez, é o “gênero documental que contêm registros sonoros”, compreendendo suportes como discos (vinil, CD, laser), fitas magnéticas, etc.

No presente trabalho, o documento audiovisual, o documento iconográfico e o documento sonoro serão trabalhados como categorias independentes, conforme preceitua o Glossário do CONARQ.

Para que os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros, possam ser considerados **documentos arquivísticos**, devem ser dotados de **organicidade**, ou seja, serem produzidos no decorrer de uma **atividade institucional mantendo vínculos contextuais** com os outros documentos produzidos em virtude de atividades e funções de um mesmo produtor.¹⁵

Entre os materiais utilizados por nós no filme “Testemunha Ocular da História” e no “Cemitério Parque”, estavam cinejornais da Agência Nacional¹⁶ e do programa Repórter Esso do acervo do Arquivo Nacional, devidamente classificados nos seus respectivos fundos, codificados e descritos pela Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE) e acessíveis por meio do Sistema de Informação do Arquivo Nacional (SIAN).

Segundo informa SANTOS NETTO¹⁷, fazem parte do acervo do Arquivo Nacional, 958 cinejornais produzidos pela Agência Nacional, entre as décadas de 1940 e 1970, que “formam um dos mais significativos conjuntos de imagens em movimento de um passado recente do Brasil. O conteúdo exibido nas telas dos cinemas ia além da propaganda

¹⁵BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira; VIEIRA, Thiago de Oliveira (Org.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. – Salvador: EDUFBA, 2016.

¹⁶ Podem ser consultadas no Portal Zappiens.br, o arquivo de imagens em movimento da Agência Nacional, composto de cópias digitais e as respectivas descrições arquivísticas dos cinejornais, filmetes institucionais, documentários e transmissões de TV. Disponível em: <http://www.zappiens.br/portal/home.jsp> . Acesso em 15/11/2017.

¹⁷ SANTOS NETO, Antonio Laurindo. *Os cinejornais da Agência Nacional* In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira. (orgs.) **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador, EDUFBA, 2016. p.50

política. Também estão presentes nos jornais cinematográficos, diversos registros do cotidiano, história, costume e cultura de uma sociedade em determinada época”.

Há um projeto no Arquivo Nacional que visa constituir um fundo para organizar todo o material relativo ao Festival “Arquivo em Cartaz”, não só com os filmes participantes do festival, mas, também, com todo o material correlato como cartazes de divulgação, catálogos, programas e roteiros dos filmes.

Caso isto se realize, o filme “Testemunha Ocular da História”, produzido na “Oficina Lanterna Mágica”, do Festival “Arquivo em Cartaz” de 2015 passaria à condição de documento audiovisual arquivístico, pois todo o seu contexto de produção e exibição estaria preservado.

Passaremos a tratar, a seguir, da definição e dos elementos principais dos chamados “filmes de arquivo”, sob a ótica da apropriação de imagens alheias.

3 FILME DE ARQUIVO

A expressão “filme de arquivo” para o leigo é quase um sinônimo de “filme documentário”. Com a apresentação nesse item da tipologia dos gêneros cinematográficos, procuro mostrar que qualquer um deles pode ser produzido com material de arquivo. Cabe ressaltar, ainda, que não se trata de uma classificação estanque, sendo susceptível de interpretações e subjetividades.

O “**Filme de arquivo**”, também denominado “**filme de compilação**” ou “**filme de montagem**” pode ser entendido como uma obra feita, em sua maioria ou exclusivamente, com material audiovisual de arquivo e segundo Kornis¹⁸ “comporta, dessa forma, vários tipos de documentos fílmicos e também não-cinematográficos, e cada um deles pode ter sido extraído de sequências já montadas sendo possível agregar-lhes uma série de elementos, como cenas de filmes de ficção e entrevistas”.

Para Silva¹⁹, o termo **filme de compilação** pode-se entender como uma obra feita, em sua maioria ou exclusivamente, com material audiovisual de arquivo, consistindo este simplesmente em material de filme utilizado originalmente em algum momento no passado. A mesma autora cita Leyda²⁰, para quem a prática da apropriação é quase tão antiga quanto o surgimento do meio audiovisual, mas que a frequência de sua utilização deslanchou a partir do começo da Primeira Guerra Mundial. Para o mesmo autor citado, “a expressão *filme de montagem*, vinda do francês, oferece ambiguidade. Assim, um termo adequado – ainda não existente – seria capaz de indicar que o trabalho para a obra começa na mesa de montagem com cortes fílmicos de arquivo”.

Silva²¹ comenta ainda sobre o posicionamento de Leyda, para quem “simplesmente falar em *filme de arquivo* não é, aos olhos do autor, definição suficiente” pois “o termo deveria também designar que o que se forma é um filme de ideias, pois, para Leyda, a maioria dos filmes feitos com este recurso vão além do fato de serem meros registros documentais.”

¹⁸ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 28.

¹⁹ SILVA, Isabel Anderson Ferreira da. *A fotografia dentro do filme documentário de compilação: O fascismo comum*. In: PAIVA, Carla Conceição da Silva; Araújo, Juliano José de Araújo, Rodrigo Ribeiro Barreto (org.) **Processos criativos em multimeios [recurso eletrônico]: tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia** / -- Campinas, SP : Unicamp/ Instituto de Artes, 2012. p. 40-41

²⁰ LEYDA, Jay. **Film beget Film – a study of the compilation film**. Nova York: Hill and Wang, 1964, p.9.

²¹ Op.cit. p. 40-41

Wess propõe, a título de classificação dos usos do material de arquivo, uma taxonomia que divide a utilização em três grandes vertentes, a cada uma correspondendo uma significação, um gênero exemplar e um viés estético.

“Assim, a **compilação**, cujo gênero exemplar era o **documentário clássico**, corresponderia a uma visão de que o material de arquivo recompõe a realidade ao plano fílmico, com viés estético realista; a **colagem** trata o arquivo como imagem, aparecendo no **filme experimental**, marca o modernismo; no caso de **apropriação**, cujo gênero exemplar é o videoclipe, se trataria de um simulacro, ao gosto pós-moderno²²”(grifos nossos).

No presente trabalho consideraremos, como Silva, as definições *filme de compilação*, *filme de arquivo* ou *filme de montagem* como sinônimos, significando aquele “feito através da apropriação de metragens cinematográficas e outros materiais audiovisuais já existentes, somado **ao ato da remontagem dos fragmentos e, com isso, sua recontextualização, que possibilita a criação de novos sentidos e efeitos.**²³ (grifo nosso).”

Retomaremos este tema da apropriação de imagens alheias e sua recontextualização no item “3.2 Ressignificação de Imagens”. Passaremos abaixo a apresentar a tipologia dos gêneros cinematográficos

3.1 Gêneros Cinematográficos

Como já afirmado, a classificação dos gêneros cinematográficos não é estanque, sendo susceptível de interpretações e subjetividades. Exemplificando: para efeito de inclusão na ficha técnica do filme “Testemunha Ocular da História” e divulgação no catálogo da Mostra “Arquivo em Cartaz”, fui consultado por servidor do Arquivo Nacional, em qual gênero cinematográfico eu o classificaria.

À época não havia feito a pesquisa para esta monografia, e como o filme foi realizado com imagens de arquivo, prontamente respondi, na condição de então leigo, que seria um documentário. Ao que o servidor respondeu: -“Mas vocês mataram o Gordo!!!

²² WESS, William Apud ADRIANO, Carlos. **O mutoscópio explica a invenção de Santos Dumont**. Tese de doutorado, ECA/USP, 2008, p. 205.

²³ SILVA, Isabel Anderson Ferreira da. *A fotografia dentro do filme documentário de compilação: O fascismo comum*. In: PAIVA, Carla Conceição da Silva; Araújo, Juliano José de Araújo, Rodrigo Ribeiro Barreto (org.) **Processos criativos em multimeios [recurso eletrônico]: tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia** / -- Campinas, SP : Unicamp/ Instituto de Artes, 2012. p. 40-41.

Realmente “o Gordo” foi “matado” no filme. Sua “morte” foi apresentada na cena final, de um enterro, quando o caixão foi assinalado por um círculo colorido, que servia para identificar o personagem ao longo do filme nas suas aparições, acompanhadas da música característica da abertura do “Repórter Esso”.

A “morte” do personagem foi acompanhada da locução do último programa radiofônico em 31/12/1968. Encerrado o “Repórter Esso”, “morria” com ele o nosso personagem “o Gordo, testemunha ocular da história”. Em razão de termos “matado” “o Gordo”, o filme acabou sendo enquadrado como ficção, no catálogo de divulgação.

Tradicionalmente os filmes são classificados de acordo com o gênero, como **documentário, ficção e experimental**. A diferenciação entre os dois primeiros que se vale das noções de *verdade, objetividade e realidade* é abandonada por Ramos²⁴, para quem o documentário “tomaria a sua singularidade da ficção, ao possuir, uma forma específica de representação, composta por enunciados sobre o mundo, caracterizados como asserções”.

O mesmo autor reconhece que o **cinema de ficção** também estabelece asserções sobre o mundo, mas esclarece que: “ao contrário da ficção o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”²⁵, ou seja “um documentário versa a respeito de fatos históricos efetivamente localizáveis na linha do tempo da história, ao passo que a ficção geralmente narra fatos que pertencem exclusivamente ao campo da imaginação”.²⁶

A distinção entre ficção e documentário é buscada por Ramos a partir das características formais próprias deste último quais sejam: “presença de locução (*voz over*)²⁷, presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais.”²⁸ Segundo ainda o mesmo autor, a definição de documentário “se sustenta sobre duas pernas, *estilo e intenção*, que estão em estreita interação ao serem

²⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é Documentário?* In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. **Estudos de cinema 2000**. Socine . Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 198

²⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** -2ª ed. - São Paulo: Senac/SP, 2013, p.22.

²⁶ DIAS, Rodrigo Francisco. **EM BUSCA DA DEFINIÇÃO: Mas afinal... o que é mesmo documentário?** In. Revista de História e Estudos Culturais. Vol 6, ano VI, nº 2. Abril/maio/junho de 2009. p.3

²⁷ *Voz over* refere-se à *voz em off* cujo emissor não está visível, não faz parte do espaço-tempo da narrativa, e que diz o texto expositivo da locução em um documentário. É conhecida também por “voz de Deus”.

²⁸ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** -2ª ed. - São Paulo: Senac/SP, 2013, p.25.

lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares.”²⁹

Segundo Rezende³⁰, o documentário “é uma construção discursiva subjetiva, ideológica, produzida por ‘sistemas significantes’ equivalentes aos encontrados no cinema dito de ficção”. Corroborando o posicionamento de Ramos, para Resende: “As suposições de objetividade, de neutralidade e de veracidade do documentário – que tradicionalmente estiveram relacionadas, de uma forma ou de outra, à atividade documentária – não teriam, portanto, qualquer fundamento que as sustentasse”.

3.2 *Filme-ensaio, um quarto gênero?*

Votando ao assunto da classificação do gênero cinematográfico do filme “Testemunha Ocular da História”, o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, em e-mail trocado comigo, ao comentar o filme, questionou: “Uma ideia encantadora levada a cabo com precisão cirúrgica. Um pequeno filme-ensaio, não?” Essa pergunta do meu interlocutor me fez questionar o gênero da minha produção.

Para tentar responder a esta pergunta, apresento, a seguir, algumas citações a respeito do tema filme-ensaio, assim como, os conceitos de *found footage* e ressignificação de imagens.

Na definição de Corrigan³¹, os filmes-ensaio estão “a meio caminho da ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental”.

Para Stam³², as obras de Chris Marker, reconhecido mestre do **filme ensaio**, “operam no interior de, entre, e para além das fronteiras de passado, presente e futuro bem como nos interstícios dos domínios do cinema documentário, experimental e ficcional.”³³

²⁹ RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal.... o que é mesmo documentário?** -2ª ed. - São Paulo: Senac/SP, 2013, p.25.

³⁰ REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 30-31.

³¹ CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker.** – Campinas – SP. Papirus – 2015. p. 8-9.

³² STAM, Robert. *Do filme-ensaio ao mockumentary.* In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea.** – 1.ed. – São Paulo: Hucitec,2015, p. 119.

Neste contexto, está inserido o cinema de *found footage*, cuja tradução literal seria metragem (de filme) encontrada. Trata-se do cinema de reapropriação de arquivo, “aquele ‘gênero’ ou procedimento de produção audiovisual que se apropria, recicla, reedita e ressignifica imagens alheias”.³⁴

Para Lopez³⁵, é uma tendência do cinema de não ficção, a utilização do material de arquivo encontrado com uma vontade ensaística: “*Found footage* e ensaio são dois termos que costumam aparecer unidos, embora o primeiro designe tanto uma técnica (a apropriação) como uma classe de textos – os construídos com material alheio”.

A técnica batizada de *Found footage* diz respeito a filmes construídos com imagens encontradas ao acaso, de filmes realizados por amadores, contendo muitas vezes cenas domésticas, encontrados em arquivos privados, nos mercados das pulgas, ou simplesmente abandonados por pessoas que, hoje, com o desaparecimento dos projetores e a primazia dos meios digitais, não temos mais como assistir aos “rolinhos” de Super 8, 8mm, 9,5mm, 16mm, etc.

Ainda segundo o mesmo autor³⁶: “o ensaio não consiste tanto em ‘**contar a vida de si**’ como em **falar a partir de si próprio**”, para acrescentar, em seguida que o ensaio pode ser definido como a **fusão do documentário e do autorretrato**. Ainda nas palavras de López³⁷:

“Evidentemente, a utilização de material de arquivo tem sempre uma deriva ensaística (ou pelo menos analítica), pois propõe um “voltar a olhar” que **arranca a imagem de seu contexto e sentido originais**, modificando assim o seu caráter literal de representação; por isso consideramos antes o **cinema de compilação como fonte de recursos do cinema-ensaio**. Não poucos entre os estudiosos que se interessam por esses temas concordam em afirmar que o *found footage* é axiomático para o projeto ensaístico”. (grifo nosso)

³³ STAM, Robert. *Do filme-ensaio ao mockumentary*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. – 1.ed. – São Paulo: Hucitec, 2015, p. 123

³⁴ ADRIANO, Carlos. **Reapropriação de arquivo e imantação de afeto**. VISUALIDADES, Goiânia v.13 n.2 p. 60-80, jul-dez 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/40736/20837>. Acesso em 04/12/2016.

³⁵ LÓPEZ, Antonio Weinrichter. *Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. 1.ed – São Paulo: Hucitec, 2015. p. 80.

³⁶ Ibid. p.78

³⁷ Ibid. p.80

A pesquisadora argentina Laura Tusi, em e-mail a mim enviado, comentou o filme da seguinte maneira: “Encontrar esse personagem que passa despercebido e fazê-lo foco de uma história é um verdadeiro *found footage* e grande trabalho de observação”.

No “Testemunha Ocular da História” o personagem “o Gordo”, criado por mim, meu irmão e minha irmã e que só habitava as lembranças da nossa infância “ganhou vida” e se materializou. A descoberta das reportagens do “Repórter Esso”, em que ele aparecia constantemente foi puramente ocasional e acidental, quando, em um trabalho de colaboração com o Arquivo Nacional, examinava reportagens e jogos de futebol da antiga TV Tupi, para identificação e descrição do material.

Tratou-se, portanto, conforme observou Laura Tusi de um verdadeiro *found footage*. No momento da descoberta das aparições do Gordo, senti, na expressão de Adriano³⁸, **“a graça e o assombro do encontro, do material encontrado”** (com a devida redundância), quando **“achar a imagem filmada é reprocessar o tempo reencontrado”** (grifos nossos).

Nas palavras de Monteiro³⁹: **“O material de arquivo produzido pela televisão em seus primórdios leva o espectador ao passado, trazendo de volta o conteúdo imagético de uma época.”** (grifo nosso)

Levando-se em conta as citações de profissionais da área cinematográfica apresentadas e, em resposta à indagação de Carlos Alberto Mattos do início deste tópico se o curta “Testemunha Ocular da História” não seria um pequeno filme-ensaio, pode-se, sim, considerá-lo como tal, e com características de *found-footage*, em razão da utilização de imagens e sons, que foram recontextualizados, passando pelo processo de ressignificação.

Em meu depoimento à Revista ARQUIVO EM CARTAZ⁴⁰ salientei: **“O Arquivo Nacional propiciando a realização de curtas na Oficina Lanterna Mágica com aproveitamento do material do seu acervo audiovisual faz com que este se mantenha vivo e não apenas como memória estocada, mumificada.** Como ensinou Pizzini, citando

³⁸ ADRIANO, Carlos. **Reapropriação de arquivo e imantação de afeto.** VISUALIDADES, Goiânia v.13 n.2 p. 60-80, jul-dez 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/40736/20837>. Acesso em 04/12/2016. p. 63 e 70

³⁹ MONTEIRO, Cândida Maria. *Di Tella: paixão pelo ensaio.* In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea.** – 1.ed. – São Paulo: Hucitec, 2015, p. 349.

⁴⁰ MOREIRA, Ana. **Oficina de criação de filmes Lanterna Mágica.** In. Revista ARQUIVO EM CARTAZ. Ano 2. Arquivo Nacional. Novembro de 2016. p. 109.

Disponível em: http://arquivonacional.gov.br/images/pdf/Revista_arquivo_em_cartaz_2016_web.pdf
Acesso em: 15/06/2017.

Harun Farocki, a ideia é ‘**dar novo sentido às velhas imagens**, ou seja, **ressignificá-las.**’ (grifo nosso).

A discussão sobre esse processo de ressignificação de imagens alheias é o objeto do próximo tópico.

3.3 Ressignificação das Imagens

Segundo Bernadet, crítico, ex-professor, historiador, roteirista, ator e diretor de cinema, nos “filmes de arquivo”, realizados inteiramente a partir de filmes anteriores, com imagens trabalhadas, reeditadas e combinadas em novos arranjos,⁴¹ há uma reciclagem dos materiais ou “ressignificação de imagens alheias”⁴²:

O mesmo autor explica o uso do termo **ressignificação** da seguinte maneira:

“O **filme de montagem feito com material de arquivo** implica uma série de vaivéns entre a vida e a morte. Ele é vida na medida em que tenta existir. Vida quando se vê num outro filme um plano no que, por "x" motivos, se resolve selecionar. Mas ao selecionar um plano, rejeitam-se os outros. O processo é destrutivo também: ao isolar da montagem original um plano selecionado para inseri-lo na nova montagem. Destruição porque a significação que este plano tinha originalmente será perdida, ou no mínimo alterada. Vida, porém, porque ganhará nova significação ao ser inserir na nova montagem. Uso o termo ressignificação para designar este processo.⁴³ (grifo nosso).

Segundo Monteiro⁴⁴: “As técnicas da *collage e found footage* estão associadas às ideias que norteiam a configuração visual de um plano ou de uma sequência. **Não somente na imagem, mas também no som**, a prática da (re)montagem de materiais audiovisuais de arquivo promove a alteração do sentido original: **a ressignificação**”. (grifo nosso).

No filme “Testemunha Ocular da História” não importava o sentido original das imagens das reportagens em que aparecia o personagem “o Gordo”. Elas foram ressignificadas, com a montagem que causava disjunção entre o visual e o sonoro. As

⁴¹ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “Não Narrativos”:** Experimental e Documentário – Passagens. 1ª Ed. São Paulo: Alameda, 2012.

⁴² BERNADET, Jean-Claude. *A migração das imagens* In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **Documentário no Brasil: tradição e transformação** – São Paulo: Summus, 2004. p. 71

⁴³ BERNADET, Jean Claude. *A Subjetividade e as imagens alheias: Ressignificação*. In. BARTUCCI, Giovanna (org.) **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 32

⁴⁴ MONTEIRO, Cândida Maria. *Di Tella: paixão pelo ensaio*. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. – 1.ed. – São Paulo: Hucitec, 2015, p. 346.

gravações radiofônicas das notícias não coincidiam com as imagens das reportagens, provocando um efeito humorístico.

Por exemplo, o áudio de notícias de episódios da Segunda Guerra Mundial, como o bombardeio da base americana de Pearl Harbor pelos japoneses (1941) e a invasão da Normandia pelas tropas aliadas (1944) foi ilustrado com imagens em movimento do exercício de desembarque dos fuzileiros na Praia de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, ocorrido em 1965.

Outros comentários sobre imagens que foram ressignificadas são mostradas no Item 4.1 Realização do filme “Testemunha Ocular da História”.

Para Teixeira⁴⁵, dois grandes elementos diferenciadores do ensaio ante os demais domínios (**ficcional, documentário e experimental**) são: “as **ressignificações** que vêm operar na relação cinema-pensamento (com o relevo do parâmetro da subjetividade do ensaísta) e na relação visual-sonoro/imagem-palavra (com o relevo de um ‘*sound-design*’, de uma ‘paisagem sonora’ que redesenha toda a disjunção/dissociação entre as duas imagens)” (grifo nosso).

Souza⁴⁶, sobre o conceito de ressignificação afirma que:

“**Aquilo que é fixado em película (res)significa o passado**, trabalha em memória de, coloca em tela decisões que privilegiam sentidos sobre o passado, – tanto o **sentido como significação quanto o sentido como aquilo que se sente sensorialmente** –, que afetam o presente e implicam o futuro, pois o que está no arquivo (filme) é parte de uma seleção prévia, foi organizado a partir de opções que se ligam, por sua vez, a esquemas político-narrativos especiais.” (grifo nosso).

Essa ressignificação pode ser exemplificada, no outro filme “Cemitério Parque” aqui referenciado, pelo uso das imagens do “Repórter Esso” de Roberto Marinho conduzindo um caixão em enterro no Cemitério São João Batista⁴⁷. Foi retirada e

⁴⁵ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo *Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?* In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. 1.ed – São Paulo: Hucitec, 2015. p. 191.

⁴⁶ SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma *Batismo de sangue* como filme-arquivo**. Revista ; ponto-e-vírgula, 6: 78-92, 2009.

Disponível em; <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/14023/10336>

Acesso em: 15/06/2017.

⁴⁷ Ver **ANEXO II** - Sepultamento do dramaturgo Gláucio Gil. Populares, parentes e amigos acompanham o enterro do dramaturgo no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. Reportagem exibida no “Repórter

descontextualizada da reportagem sobre o enterro de Gláucio Gil (1967), e apresentada no início do citado filme, logo após uma sequência de fotos antigas do Parque Lage, com o áudio de badalar de sinos em ritmo fúnebre, possibilitando a criação de um novo sentido, com a vinculação Parque Lage/Roberto Marinho/Cemitério.

3.4 Autenticidade e Manipulação

O poder do cineasta de filmes de arquivo é considerável, pois na montagem de material alheio pode não obedecer à sua origem cronológica, nem espacial. Isto acontece rotineiramente na realização de filmes do gênero experimental, em que a liberdade de concepção é mais aberta, propiciando “licenças poéticas” e uma utilização mais livre daquele material.

Nos primórdios do cinema isto era muito mais acentuado. O ano de 1895 é considerado como o do nascimento do cinema, com a projeção do filme “A Saída dos Operários da Fábrica Lumière”, por um aparelho inventado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, denominado cinematógrafo, que servia também para filmar.

Os irmãos Lumière decidiram explorar o negócio das imagens e enviaram operadores pelo mundo com as missões de divulgar a nova tecnologia e de aumentar o banco de imagens da *Société Lumière* incrementando, assim, as exibições do cinematógrafo, chamadas de *Actualités*.

Eduardo Scorel, montador, diretor, atualmente coordenador do Curso de Documentário do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, em recente palestra⁴⁸ relatou a história do cinegrafista Francis Doublier, contada por Jay Leda, no primeiro livro dedicado à análise dos filmes de compilação, *Films beget films – A study of compilation film*. No dizer de Eduardo Scorel, não se deve “tomar a imagem pelo seu valor de face”.

Doublier chega a um bairro judeu, na Rússia, para promover o cinematógrafo e não dispunha de imagens sobre o assunto do momento que era o caso Dreyfuss⁴⁹. Intuindo o

Esso”. 14/08/1965. Referência BR RJANRIO NO.0.FIL.179 (Acervo TV Tupi do Arquivo Nacional). Obs: a presença de Roberto Marinho não é registrada nem no título nem na descrição do filme de reportagem.

⁴⁸ “I Encontro de Montagem”, promovido pela Associação dos profissionais de Edição Audiovisual – Edt., realizado no Museu de Arte Moderna (MAM), de 27 a 29/10/2017.

⁴⁹ Em 1894, o oficial francês Alfred Dreyfus foi condenado por traição. O processo, que se arrastou até 1899, era uma fraude, e o militar judeu estaria sendo vítima da xenofobia que tomava conta do País naquele momento.

poder narrativo e ilustrativo das imagens, o cinegrafista não pensou duas vezes. Com imagens soltas que tinha em mãos (cenas de um capitão do exército francês, de ruas parisienses, incluindo a de um edifício, de um rebocador finlandês e do delta do rio Nilo), um comentarista na sala de projeção e a imaginação do público, na hora da sessão, remontou e apresentou a seguinte história: Dreyfus antes de sua prisão; o Palácio da Justiça onde foi julgado; Dreyfus na embarcação seguindo para a Ilha do Diabo, onde foi preso.

William Wees afirma que, no exemplo de Doublie, já é possível identificar as principais características dos filmes de compilação: planos curtos sem necessariamente ligação um com o outro, um conceito (tema, argumento) que motiva a seleção dos planos, e a ordem na qual vão aparecer.

Neste mesmo sentido, para Bernadet⁵⁰, na montagem de novos filmes é preferível trabalhar com planos curtos e/ou bastante fechados, pois, em geral, planos longos e abertos lidam com muitos elementos no tempo e no espaço, que dificultam a sua inserção. O plano cinematográfico é definido como aquilo que é mostrado ao espectador de forma contínua como uma sucessão de imagens em movimento sem interrupção de qualquer tipo, ou seja, o que está entre dois cortes. É previsto no roteiro e adquire sua constituição final na montagem.

No desfecho da palestra, Escorel informou que Doublie acabou desmascarado, pois um espectador mais atento percebeu que muitas das cenas apresentadas para narrar a história de Dreyfuss não poderiam ter sido registradas por terem acontecido antes da invenção do cinematógrafo.

Bernadet⁵¹, importante crítico de cinema, usa o termo “imagem prostituta”, uma “Maria vai com uns e outros, mudando de vestido conforme os contextos. O banco de imagens é um bordel onde escolhemos as que mais convêm a nossos fins. Imagens cujas origens podem se perder.[...] A imagem muitas vezes está desgarrada da sua origem e só é guardado o último elo da sua trajetória, a qual desconhecemos.”

Dreyfus foi julgado e condenado duas vezes. A segunda, em 1898, o escritor Émile Zola saiu em defesa pública de Dreyfus e escreveu um artigo denúncia, *J'accuse*, publicado no jornal francês *L'aurore*, o que tornou o episódio conhecido em todo o mundo.

⁵⁰ BERNADET, Jean Claude. *A Subjetividade e as imagens alheias: Ressignificação*. In. BARTUCCI, Giovanna (org.) **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 37

⁵¹Ibid. p. 34

Já no gênero documentário esta utilização indevida do material audiovisual, desrespeitando o espaço e o tempo a que se refere aquele originalmente gerado é menos aceitável, podendo ser classificada como uma manipulação. Ela é justificável, no entanto, quando para a realização de um filme não se tem disponível ou não é acessível um determinado material ou desconhece-se a sua origem.

Para Silva⁵², pode-se alegar ausência de autenticidade no produto final, ou seja, no filme ou no cinejornal de material de arquivo compilado, “quando há a utilização de trechos de filmes alheios pertencentes a um específico contexto histórico e, com o auxílio da montagem e da narração, associá-los a outra época e/ou ocasião, atribuindo-lhes uma nova origem.”

A mesma autora comenta que a base da compreensão deste campo de forças onde se situa o delicado termo da autenticidade de um filme abrange não só a sua realização, mas também, a sua recepção.

Por exemplo, em um documentário sobre a Segunda Guerra Mundial, são necessárias cenas de batalhas para ilustrar a narrativa de um episódio como a resistência em Stalingrado, na URSS, em 1942. Desde que apareçam efetivamente soldados alemães e russos em combate, com uniformes e armamentos contemporâneos ao período e a ambientação do local seja semelhante à cidade que ficou em ruínas, em razão da fúria do ataque germânico e a resistência soviética, a inserção, isto seria palatável para espectadores menos exigentes.

Silva⁵³ não considera os conceitos de manipulação e autenticidade como opostos, nem que um filme que exerça manipulação em prol de uma determinada ideia seja necessariamente carente de autenticidade, pois;

[...] fica claro que, para um relato fílmico documental, sendo este feito a partir de material de arquivo ou não, **é impossível exigirmos uma indiscutível veracidade factual**, já que toda composição audiovisual acarreta seleções de diversas ordens, ou seja, na escolha limitada de elementos constituintes de uma narrativa inteligível e, assim, na imposição de um ponto de vista (ou, em outras palavras, na persuasão de uma ideia). **A autenticidade, em especial no filme de arquivo, está na coerência e na integridade do discurso fílmico e, também, na honestidade em relação à procedência das imagens, se ela estiver em questão.** (grifo nosso)

⁵² SILVA, Isabel Anderson Ferreira da. **Conceitos, estilos e procedimentos audiovisuais em documentários de arquivo antinazistas** – Tese de doutorado. UNICAMP, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2014. p. 26. Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284603/1/Silva_IsabelAndersonFerreirada_D.pdf

Acesso em 14/06/2017

⁵³ Ibid. p.26

Espectadores menos exigentes considerariam imagens convincentes como autênticas. Para espectadores mais detalhistas, entretanto, esta prática deve ser evitada. É o caso do filme uruguaio “Maracanã, o Filme” de Sebastián Bednarik e Andrés Varela, em que aparece o jogo final da Copa do Mundo de 1950, entre Brasil e Uruguai, realizado no Maracanã.

No filme, entre as tomadas de jogadas em campo, foram inseridas cenas de manifestações da plateia, inclusive com closes de torcedores, retiradas do filme *Garrincha, Alegria do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Há cenas externas ao estádio do Maracanã de chegada de torcedores ao estádio do ano de 1962, observando-se o tipo de vestimenta das pessoas e os modelos de automóveis nas ruas, como por exemplo Fuska, DKW, Kombi, Aero-Willys.

Um historiador ou pesquisador situado no futuro que fosse estudar, por exemplo, o comportamento dos torcedores de futebol ao longo do tempo, tomando como base o filme em tela, seria induzido a erro ao considerar as cenas das jogadas em campo e as da reação dos torcedores como tendo acontecido no mesmo momento. Ao que consta o radinho de pilha ainda não fora inventado ou pelo menos não era objeto de consumo no Brasil em 1950 e, no entanto, diversos torcedores o portavam nas cenas do filme.

Uma cena utilizada em vários documentários que abordam o golpe de 1964 é a de pessoas em volta de um clarão de um incêndio se movimentando freneticamente⁵⁴. Ela ocorreu no dia 13/03/1964, no chamado “Comício da Central”, em apoio às “Reformas de Base”, propostas pelo presidente João Goulart. O fato é que os petroleiros da Petrobrás portavam muitas faixas e também tochas acesas, que acabaram provocando, por descuido, o incêndio⁵⁵. A movimentação das pessoas em volta do fogo era na tentativa de apagá-lo.

Entretanto a referida cena é utilizada em filmes simpáticos ao golpe como “Brasil, Ontem, Hoje e Amanhã”⁵⁶, apresentado no Programa “Amaral Neto Especial”⁵⁷, para

⁵⁴ Ver ANEXO III - Cena do incêndio das faixas no Comício da Central em 13/03/1964. Programa “O Regime Militar no Brasil (1964: 40 anos depois)”

⁵⁵ Jornal Última Hora, de 14/03/1964.

⁵⁶ [Programa “Amaral Neto Especial”, sobre os acontecimentos políticos, econômicos e sociais no Brasil, entre 1963 e 1975; o desenvolvimento econômico e as realizações de cada presidente após 1964; apresentação de concerto na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro].

demonstrar a situação de caos, baderna e agitação que reinava no país, com depredações e incêndios provocados por manifestantes.

A voz soturna e grave de Cid Moreira, famoso locutor radiofônico, televisivo e de cinejornais, desde a década de 50, acompanhada de música de caráter dramático/tenebroso, em tom alarmista, narrava: “Tudo indicava que nos próximos dias ou nas próximas horas, brasileiros se lançariam contra brasileiros, no norte, no sul, no nordeste, nas cidades, no campo, em toda parte. Você se lembra? Era o Brasil de ontem, de onze anos atrás...”

Este tipo de locução, nas palavras de Cardenuto⁵⁸ quando se refere a produções cinematográficas de Jean Manzon⁵⁹:

“... segue o modelo clássico da *voz over*, sempre masculina apresentava um texto retórico de fácil compreensão, enquanto todas as imagens exibidas na tela eram necessariamente usadas para ilustração, como extensão das palavras do narrador. Tratava-se de uma convenção estética na qual som e imagem eram montados em constante redundância, o que pressupunha a repetição como artifício formal para o completo entendimento do conteúdo em exposição”.

O Documentário *O Regime militar no Brasil (1964: 40 anos depois)*, produzido pela TV Senado⁶⁰ também apresenta a mesma cena logo no início do filme, com a locução: “Março de 1964. O clima é de muita agitação no país. Duas grandes manifestações populares refletem nas ruas a polarização ideológica”. Aparecem em seguida cenas do Comício da Central, no Rio de Janeiro, e da Marcha da Família, com Deus pela Liberdade, em São Paulo”.

Disponível em:

<http://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do? InstanceIdentifier=0& EntityIdentifier=cgiVuE6vJFgLGErq tI93rQ5JfVTF47BciOEI3iFksCEEJU.&idRepositorio=0&modelo=0>

⁵⁷ “Amaral Neto, o Repórter”. Produzido e apresentado por Amaral Neto, o programa foi criado no formato praticamente inédito na televisão de reportagem-documentário. Estreou na TV Tupi, em 1968, mas logo passou para a TV Globo, sendo transmitido, até 1983. Tinha um forte tom de aventura, marcado por imagens impactantes e pela exaltação patriótica e ufanista dos temas abordados. Mostrava paisagens então inéditas e/ou divulgava o trabalho do governo, no sentido da integração nacional, de empresas brasileiras no desenvolvimento econômico do país, enaltecendo o “Brasil Grande”. Amaral Neto deputado Em 1960, Amaral elegeu-se deputado pelo antigo estado da Guanabara, tendo sido um político atuante por cerca de 30 anos, nos partidos UDN, MDB, ARENA, PDS e PPR.

⁵⁸ CARDENUTO, Reinaldo. *O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês*. In: MORETTIN Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida (orgs). **História e Documentário**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2012.

⁵⁹ O fotógrafo francês Jean Manzon chegou ao Brasil em 1940. Trabalhou no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Vargas e atuou como fotojornalista destacado em *O Cruzeiro*, de Chateaubriand. Em 1952, abriu a *Jean Manzon Filmes S.A.*, onde produziu até a sua morte em 1990. Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais.

⁶⁰ Ver **ANEXO III** - Cartaz de Abertura do Programa *O Regime Militar no Brasil (1964: 40 anos depois)*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U2j-pquVWiM>. Acesso em 15/11/2017. Trecho [00:10 – 00:20].

É interessante registrar que tive conhecimento deste uso indevido das imagens pelo cineasta e documentarista Silvio Tendler, em palestra que assisti há pelo menos trinta anos. Em seu filme *Jango*⁶¹, de 1984, no Comício da Central, as imagens do incêndio das faixas não aparecem. São apresentadas imagens do povo chegando por vários meios de transporte, se dirigindo ordeiramente, portando faixas para o prédio da Central do Brasil.

Napolitano⁶² comenta que no filme, “as mobilizações populares demonstradas nas imagens selecionadas por Tendler, apontam para uma encenação cívica e festiva, embora contaminadas pela tensão crescente causada pela conspiração da direita [...], após o golpe militar as manifestações apontam para o caos e a desordem”.

Desta forma, o cineasta inverteu habilmente o clichê propagandístico do regime, que qualificava o período anterior a 31 de março de 1964, como uma era de “anarquia e desordem”.

Segundo Xavier: “O documentário realizado num determinado momento, com seus critérios e objetivos particulares, produz imagens que são recicladas em outros filmes históricos que podem articular a matéria visível armazenada na película com outros textos e falas, de modo a projetar sobre ela novas significações e valores”⁶³

Este é um exemplo evidente da afirmação de Bernadet:⁶⁴ “A significação de uma imagem constrói-se pela sua inserção em determinado contexto visual e sonoro. [...] não vivemos tanto uma civilização das imagens, mas da imagem cercada por outras imagens e palavras que lhes contenham e lhes determinem as significações.”

⁶¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1O4SZQZ-ikk> Acesso em: 15/11/2017

⁶² NAPOLITANO, Marcos. *Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler. (1984)* In; MORETTIN Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida (orgs). **História e Documentário**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2012. p. 163-164.

⁶³ XAVIER, Ismail. *Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*. In; MORETTIN Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida (orgs). **História e Documentário**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2012.

⁶⁴ BERNADET, Jean Claude. *A Subjetividade e as imagens alheias: Resignificação*. In. BARTUCCI, Giovanna (org.) **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. p. 32

4 REALIZAÇÃO DE FILME DE ARQUIVO

Neste capítulo apresentaremos como foram realizados os filmes “Testemunha Ocular da História” e “Cemitério Parque” tomando como base, principalmente, a discussão teórica feita no tópico sobre Resignificação das Imagens e considerando, também, que ambos se basearam em minhas memórias afetivas, sendo, portanto, materializações de memórias.

4.1 Realização do filme “Testemunha Ocular da História”

O filme identificado acima no título deste subcapítulo foi realizado na “Oficina Lanterna Mágica” do Festival “Arquivo em Cartaz” de 2015, promovido pelo Arquivo Nacional, conforme informado anteriormente na Introdução. Nas palavras de Moreira⁶⁵, coordenadora da oficina:

“Concebida para ser um laboratório, convite estimulante ao exercício criativo, encontra na condução de Joel Pizzini fluxo e refluxo para a experimentação cinepoética. Em 2016, chega à sua 2ª edição, trazendo na bagagem uma **coleção de sete** belos *filmsaios* resultantes da **Oficina de 2015**, e aposta na surpresa de mais uma promissora geração de criadores.

Reunindo o conceito básico do fazer cinematográfico, a oficina consagra a vocação das imagens de arquivo, provenientes dos acervos audiovisuais do Arquivo Nacional, na produção de obras de valor documental e artístico.

Um exemplo extraordinário é o filme vencedor da I Mostra Lanterna Mágica, *Testemunha ocular da história*, de José Carlos Faria, Matheus Topine e Telma Barros, que conquistou o júri oficial e o voto popular”. (grifo nosso)

O filme gira em torno do personagem criado e denominado por mim e pelos meus irmãos de “o Gordo”, que aparecia com frequência nos filmes do “Repórter Esso”, nas mais diferentes situações, que retratavam o cotidiano da cidade. A brincadeira entre os irmãos era de quem o achava primeiro.

Os fatos testemunhados pelo personagem eram bem prosaicos: acidentes de carros; garotos tomando banho em chafariz; greve de bondes; populares apitando e gesticulando na tentativa de orientar o trânsito no centro do Rio de Janeiro, reportagens policiais sobre apreensão de mercadorias e prisão de pessoas, chegada e partida em aeroportos de celebridades, como o artista francês Alain Delon e os jogadores da seleção brasileira

⁶⁵ MOREIRA, Ana. **Oficina de criação de filmes Lanterna Mágica**. In. Revista ARQUIVO EM CARTAZ. Ano 2. Arquivo Nacional. Novembro de 2016. p. 109.

Disponível em: http://arquivonacional.gov.br/images/pdf/Revista_arquivo_em_cartaz_2016_web.pdf
Acesso em: 15/06/2017.

campeões do mundo em 1970; exercício de desembarque de fuzileiros navais na Praia de Botafogo, com direito a explosões no mar; remoções de favelados; obras públicas.

Em todas essas cenas estava “onipresente” o nosso personagem “o Gordo”. Era evidente que procurava o enquadramento da câmara e se posicionava de maneira a ser focalizado. No filme “Testemunha Ocular da História”, usamos o recurso gráfico, para dar destaque à sua figura nas cenas, de colori-lo por completo ou assinalá-lo com um círculo, obtendo, assim, um efeito humorístico.⁶⁶

O grande cineasta britânico Alfred Hitchcock, sempre aparecia nos primeiros quinze minutos de seus filmes, geralmente como figurante em cenas de rua. Era um desafio aos espectadores descobrir este momento. O mesmo acontecia com a brincadeira entre mim e meus irmãos de disputar quem via primeiro “o Gordo” nas reportagens do “Repórter Esso”. A nossa brincadeira poderia ser comparada, também, com aquela dos livros de ilustração “Onde está Wally?”.

No “Testemunha Ocular da História” há uma cena de inauguração do Túnel Rebouças em que aparece uma multidão, ao longe, em frente a uma das suas galerias. Conseguimos identificar que uma daquelas “cabecinhas” era do “Gordo”. A locução no filme, enquanto ele era assinalado por um círculo colorido, foi: “- Estávamos craques em localizar o ‘Gordo’. Mesmo no meio da multidão ele não nos escapava!”

As imagens apresentadas nos telejornais, na década de 50/60, eram gravadas em película de 16 mm⁶⁷, sem áudio, e reveladas para apresentação no programa noticioso, em que o locutor lia a notícia, sincronizando com a apresentação das imagens. Esta locução não era incorporada às imagens gravadas, tanto que os filmes do “Repórter Esso” do acervo são mudos, pois foram copiados das películas originais.

Para a montagem do filme, obtivemos gravações radiofônicas do programa⁶⁸, que sincronizamos com os filmes não-sonoros de reportagens, na maioria das vezes não havendo correspondência entre eles, como na cena já destacada por nós anteriormente, do

⁶⁶ Ver **ANEXO IV** -“O GORDO” E ALAIN DELON. Título: “Desembarque do ator Alain Delon, Santos Dumont”. Descrição: “Chegada do ator francês Alain Delon, no Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro. Repórter Esso, 16/03/65 (Acervo TV Tupi do Arquivo Nacional) e “O GORDO” na Praia de Botafogo assiste exercício de desembarque de fuzileiros navais. 1965. Agência Nacional (Acervo do Arquivo Nacional).

⁶⁷ A medida em mm refere-se à bitola (largura) da película cinematográfica. São as mais usuais as bitolas de 9,5, 16 e 35mm, esta última utilizada nos filmes exibidos nos cinemas.

⁶⁸ KLÖCKNER, Luciano. **O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história**. 2. ed. Porto Alegre, RS. AGE: Edipucrs, 2011. (Acompanha CD com gravações de programas radiofônicos)

desembarque dos fuzileiros na Praia de Botafogo em que o áudio é de notícias de episódios da Segunda Guerra Mundial, como o desembarque dos aliados na Normandia, em 1944.

Nas palavras de Monteiro⁶⁹: “O material de arquivo produzido pela televisão em seus primórdios leva o espectador ao passado, trazendo de volta o conteúdo imagético de uma época.”

Utilizamos, também, na montagem do filme, além das reportagens do “Repórter Esso”, material da Agência Nacional (“o Gordo” no desembarque dos fuzileiros na praia de Botafogo), os filmes “Di” de Glauber Rocha e “Garrincha Alegria do Povo”, de Joaquim Pedro de Andrade.

Foram incluídos no filme desenhos animados apresentados nos intervalos comerciais do programa, com as “Gotinhas da Esso”, que funcionavam como garotos-propaganda da companhia de petróleo.

4.2 Realização do filme “Cemitério Parque”

Em janeiro de 2016, fui selecionado e participei do programa de estudos EAVERÃO 2016 da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), em que houve uma imersão coletiva nos arquivos audiovisuais da Escola, para estudar sua relevância histórica no cenário cultural da cidade e do país.

Os estudantes divididos em grupos editaram pequenos filmes com o material disponível no banco de dados e imagens da EAV, e participaram do levantamento de novas fontes para alimentar o acervo do Centro de Documentação e Pesquisa (CDP).

Fez parte do programa, a oficina “Em construção: história visual do Parque Lage”, cuja proposta era funcionar como primeiro mapeamento de obras audiovisuais e fragmentos (filmes de ficção, publicidade, documentários, videoarte, domésticos, jornalísticos, etc.) que mostrassem o Parque Lage em diferentes tempos e que, relacionados, proporcionassem um panorama da ocupação do espaço seja como residência, locação de filmagem, área de lazer e, sobretudo enquanto Escola de Artes Visuais.

⁶⁹ MONTEIRO, Cândida Maria. *Di Tella: paixão pelo ensaio*. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. – 1.ed. – São Paulo: Hucitec, 2015, p. 349.

Nessa pesquisa para mapear as obras audiovisuais que utilizaram o Parque Lage como locação descobri o filme “Morto no Exílio”, sobre o drama de Frei Tito, produzido em 1979, na própria Escola de Artes Visuais. A parte interna do palacete foi o cenário do convento em São Paulo, onde o religioso foi preso com outros dominicanos, em novembro de 1969, pelo delegado Fleury, assim como os jardins do Parque Lage serviram como ambientação do convento de L’Arbresle, em Lyon, França, onde ele cometeu o suicídio e teve sua primeira sepultura ⁷⁰.

A França foi o último exílio de Frei Tito, depois de ter sido trocado com mais 69 presos políticos pelo sequestrado embaixador da Suíça, em 1971, e ido inicialmente para o Chile.

O meu grupo tinha como tema para realização do filme, as diversas crises por que passou a Escola desde a sua fundação em 1975, como corte de verbas, de pessoal, tentativas de sua remoção do Parque Lage para que fosse ocupado por outro órgão, entre outras.

Numa reunião do grupo, lembrei que uma outra crise, anterior à criação da Escola, que colocou em risco a própria existência do Parque Lage como reserva ambiental e que culminou com o seu tombamento em 1965, pelo governador Carlos Lacerda, ato este ao qual estive presente como testemunha ocular da história, quando tinha 14 anos de idade. Uma primeira pesquisa realizada no próprio acervo do Parque Lage (MEMORIALAGE)⁷¹ encontrou noticiário relativo ao tombamento.

O vídeo elaborado pelo meu grupo, de duração de quatro minutos, abordou algumas crises pelas quais passou não só a EAV como o próprio Parque Lage, utilizando-se de noticiário televisivo e impresso pesquisado, assim como vídeos de eventos na EAV e entrevistas de ex-diretores e funcionários da Escola, que constam do MEMORIALAGE. No vídeo foram inseridas, também, gravações feitas pelos alunos do EAVERÃO 2016 e cenas do filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha.

⁷⁰ Ver **ANEXO V** - Cena do filme “Morto no Exílio”. Prisão no convento dos dominicanos ambientado no palacete do Parque Lage. Com o mesmo ângulo desta, na outra foto do Anexo aparece Lacerda no pátio interno do palacete do Parque Lage, em visita em 1964 (Foto do Acervo do APERJ)

⁷¹ *A transação do Parque Lage [Clipping sobre a venda do terreno do Parque Lage para Roberto Marinho para construção de cemitério] [1975-1979]*. MEMORIALAGE. Fundo: Rubens Gerchman. Número de Registro: BREAVRG0774.

Disponível em: <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/1146> . Acesso em: 09/12/2016

Paralelamente, foi elaborada e exposta uma “Instalação Artística”, na sala à direita da entrada principal do palacete, na qual em uma tela improvisada era projetado, continuamente, o vídeo produzido. Foram feitas inscrições e pichações nas paredes, alusivas principalmente, mas não somente, ao tema CRISE, realizadas pelos componentes do grupo e pelos visitantes, que eram incentivados a isso, destacando-se na parede frontal a inscrição FICAREMOS, como um grito de resistência.

A minha pichação na sala foi da frase escrita por Frei Tito num marcador de página, conforme relatam Frei Beto⁷² e Duarte-Plon e Meireles⁷³: “É MELHOR MORRER DO QUE PERDER A VIDA”. Esta frase é o início da última fala do ator Nelson Xavier, que representa Frei Tito, no filme “Morto no Exílio”, ao descer uma alameda do Parque Lage, complementando com: “... corda... suicídio... 60 segundos... opção vizinha... tortura prolongada”⁷⁴.

Constou da instalação, também, cartaz elaborado pelo grupo, com noticiários sobre o Parque Lage, e painel de vidro com adesivos plásticos de propaganda política colados, como as de Carlos Lacerda às eleições presidenciais previstas para 1965.

O filme “Cemitério Parque”, pretende, portanto, recuperar a história pouco conhecida e contada do tombamento do Parque Lage, assim como rememorar a história trágica de Frei Tito.

O tombamento do Parque Lage foi uma das consequências da disputa política entre Carlos Lacerda, primeiro governador do recém-criado Estado da Guanabara e Roberto Marinho, proprietário do jornal “O GLOBO” e de vários meios de comunicação, incluindo a então iniciante TV GLOBO. Ambos apoiadores do golpe militar de 1964 tiveram séria divergência quando da eleição para presidente da República, prevista para o ano seguinte ao golpe e à qual Lacerda era candidato indicado pelo seu partido a União Democrática Nacional (UDN). O pleito tendia a não se realizar em razão da prorrogação do mandato do primeiro presidente pós-golpe, Castelo Branco.

⁷² BETTO, Frei. **Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1982, p.253.

⁷³ DUARTE-PLON, Leneide, MEIRELES, Clarisse. **Um homem torturado: nos passos de frei Tito de Alencar**. 1ªed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2014. p. 324.

⁷⁴ Ver **ANEXO VI** - Ator Nelson Xavier, representando Frei Tito, desce alameda do Parque Lage, antes da cena final do suicídio no filme “Morto no Exílio”.

Roberto Marinho ficou do lado dos militares. Segundo noticiário integrante do MEMORIALAGE já citado, ele, o senador Arnon de Mello, pai do futuro presidente Collor, e o banqueiro Moreira Salles, possuíam uma companhia imobiliária denominada Mauá, que tinha interesse em construir um condomínio de prédios residenciais ou, segundo outra versão, um cemitério, no Parque Lage⁷⁵. Estes projetos foram abortados, pois, em setembro de 1965, por meio de um decreto, Lacerda tombou a área, protegendo assim o seu patrimônio verde, o que não foi do agrado do Marinho, que continuou a combatê-lo ferozmente⁷⁶, nos editoriais de O Globo.

Esta história é relatada por Domingos Guimaraens⁷⁷, com muita ironia:

[...] Mas alto lá, Carlos Lacerda era então governador do estado da Guanabara. Empombado que era com Roberto Marinho, por motivos políticos e pessoais, [...] Lacerda desapropriou, estatizou e tornou o Parque Lage público. **Não fez isso porque era bonzinho, mas por vingança pessoal para atacar o dr. Roberto. O que é pior para um capitalista do que tirar o que é dele para dar para o povo? (grifo nosso)**

Presenciei o ato de tombamento, realizado no próprio Parque, com discurso do Lacerda⁷⁸, como testemunha ocular da história, denunciando os projetos do proprietário do jornal “O GLOBO” para o Parque Lage, assim como fazendo acusações de omissão na divulgação de notícias e de falseamento destas por Roberto Marinho: **“Estamos à míngua de imprensa porque entendeu-se que a liberdade de imprensa é a liberdade do dono de jornal de torcer os fatos ou calar sobre eles”**⁷⁹

Em termos cinematográficos, o Parque Lage acolheu a sepultura de Frei Tito de Alencar. O filme “Morto no Exílio”, sobre o seu drama, foi quase que totalmente ambientado naquele parque. A cena inicial desse filme é o desenho da lápide do túmulo de Frei Tito, nos jardins de L’Arbresle, onde enforcou-se e foi enterrado, em agosto de 1974, para dar fim ao seu martírio, como foi contado por seus parentes, amigos e confrades, pois vivia atormentado com as bárbaras torturas a que foi submetido.

⁷⁵ KUSHNIR, Beatriz; HORTA, Sandra. **Memórias do Rio: o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro em sua trajetória republicana**. Rio de Janeiro: Imago, 2011, p. 51.

⁷⁶ *Marinho Afirma que Lacerda é Oportunista e Chantagista*. Correio da Manhã. 05/09/1965. p. 3.

⁷⁷ LAGNADO (org.). *O Parque Lage do meu afeto* in **O que é uma escola livre?** 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015. p. 23-24.

⁷⁸ O áudio deste discurso consta no Acervo Visual e Sonoro de Carlos Lacerda do AGCRJ, referência **BR RJAGCRJ.CL.FAM.1.200**

⁷⁹ Discurso pronunciado por Lacerda em evento da Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE). Referência **BR RJAGCRJ.1271**

O filme “Cemitério Parque”, tem característica ensaística, retratando como vivenciei na época o conturbado momento político do país, nos anos 60/70, com o golpe de 64, a ditadura que se implantou e os anos de repressão mais contundente a partir da edição do AI-5, em 1968. A intenção é, portanto, como em um ensaio, não tanto “**contar a vida de si**” como em **falar a partir de si próprio**”⁸⁰, podendo o curta ser entendido como “**documentário do eu**”⁸¹, no qual se anuncia de antemão que a condução da narrativa será realizada na primeira pessoa.

Um dos fios condutores do filme é o ato de tombamento do Parque Lage, em 26/09/1965, pelo Governador Carlos Lacerda. Como eu não dispunha de imagens em movimento do evento pesquisei e consegui no AGCRJ, o áudio do discurso do político e no APERJ cerca de trinta fotos da solenidade⁸², obtidos no fundo ASSESSORIA DE IMPRENSA E DIVULGAÇÃO (AID), série Carlos Lacerda.

No primeiro caso tinha conhecimento de que um grande acervo do Lacerda havia sido doado ao AGCRJ e que constituía um fundo.⁸³

No caso das fotos, ao folhear o livro “Nos Tempos da Guanabara - 1960-1975 – Uma História Visual”⁸⁴, na pag. 101, encontrei a foto de título “Hasteamento da Bandeira na inauguração do Parque Lage”. O livro apresenta fotos institucionais dos três governadores do Estado da Guanabara, que constam do acervo do APERJ. Em pesquisa neste Arquivo, no fundo da Assessoria de Informação e Divulgação (AID), encontrei fotos relativas ao Parque Lage

Narrado por mim, o curta apresenta como os fatos e acontecimentos políticos da época eram por mim sentidos e como se refletiam no meu dia-a-dia. Por exemplo, o

⁸⁰ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo *Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?* In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. 1.ed – São Paulo: Hucitec, 2015. p. 78.

⁸¹ MONTEIRO, Cândida Maria. *Di Tella: paixão pelo ensaio*. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. – 1.ed. – São Paulo: Hucitec, 2015, p. 347.

⁸² Ver **ANEXO VII** - Inauguração do Parque Lage – 26/09/1965. Fundo Assessoria de Imprensa e Divulgação do APERJ. Dossiê/Processo BR RJ APERJ AID.CL.PL.1157

⁸³ Acumulado pela Assessoria de Imprensa, pela empresa *Teleplan S/A*, de Walter Cunto, e pelo jornal *Tribuna da Imprensa*, foi doado por Mauro Magalhães e é relativo ao período de gestão de Carlos Lacerda à frente do governo do Estado da Guanabara (1960-1965), contendo, ainda, entrevistas realizadas após o término do seu governo. Composto principalmente de 7 metros lineares de documentação textual, 465 rolos de filmes, 408 fitas-rolô, 122 fitas-cassete, 22.000 negativos, 5.400 fotografias

⁸⁴ MOTTA, Marly e MAUAD, Ana Maria. **Nos Tempos da Guanabara - 1960-1975 – Uma História Visual**. Organização: Paulo Knauss. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo e Edições de Janeiro, 2015. il.

conflito entre Roberto Marinho e Carlos Lacerda teve como consequência eu não mais poder acompanhar as histórias em quadrinhos publicadas no jornal O GLOBO, que meu pai parou de comprar em represália ao diretor do jornal. Um outro exemplo, com relação à Guerra do Vietnã, minha torcida no seu início (1965), com a influência lacerdista familiar, era pelos americanos. Nas aulas de História no Colégio de Aplicação da UFRJ, com o professor Ilmar Rohloff, ouvi, pela primeira vez, a expressão “complexo industrial-militar norte-americano”, incentivador da conflagração de conflitos armados pelo mundo, em tempos de Guerra Fria.

Vivenciando o conturbado e efervescente ambiente político do final dos anos 60, estudava no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAP da UFRJ) (à época Universidade do Brasil), colégio que ousava experimentar na educação, no qual a participação dos alunos era incentivada, promovendo, por exemplo, atividades extraclasse (teatro, artes plásticas, canto orfeônico) e em que os alunos tinham um Grêmio, que promovia atividades socioculturais e esportivas e editava o jornal “A FORJA”. Exemplares deste último, que constam do meu arquivo pessoal, foram utilizados no filme.

Conforme relata Abreu⁸⁵:

“Acompanhar as gerações que passaram pelo CAP nos anos 50 e 60 permite perceber de que maneira esses jovens foram sedimentando em seu cotidiano valores, ideias, sentimentos e atitudes num período crucial de nossa história, que foi o da experiência democrática. [...] Foi um colégio que ousou experimentar, tendo como meta encaminhar seus alunos para postos de liderança na universidade, nos laboratórios científicos, nas instituições governamentais. Isto certamente ajuda a entender por que, quando a liberdade de pensar e agir foi cerceada por um regime autoritário, intolerante e repressivo, muitos alunos canalizaram suas potencialidades para a luta armada”.

A pesquisa para a realização do filme envolveu a busca do material audiovisual, iconográfico e sonoro que foi utilizado, principalmente em arquivos públicos: Arquivo Nacional, APERJ e AGCRJ. Uma pesquisa também foi feita sobre a biografia dos personagens, a época em que os fatos ocorreram e o seu contexto político e social.

Para a contextualização do período, a definição das etapas da produção do filme e o suporte das reflexões teóricas foi desenvolvida pesquisa bibliográfica. Foram buscadas ainda obras bibliográficas relativas à natureza prática, do “como fazer” um filme⁸⁶,

⁸⁵ ABREU, Alzira Alves de. **Intelectuais e Guerreiros. O Colégio de Aplicação da UFRJ de 1948 a 1968**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1992. p.9.

⁸⁶ Foram levantadas as seguintes publicações sobre o assunto: LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. 2. Ed. São Paulo. Summus, 2012; MARQUES, Aída. **Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil**. Rio de Janeiro. Rocco, 2007;

assim como as que tratam das figuras históricas abordadas no projetado filme⁸⁷ (Carlos Lacerda, Roberto Marinho e Frei Tito).

Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros pesquisados e usados na elaboração do filme “Cemitério Parque” estão relacionados no ANEXO VIII.

É importante assinalar que cópia do “Cemitério Parque” está incorporada e é parte integrante da presente monografia. Esta iniciativa pioneira visa ilustrar a experimentação prática vivenciada e complementar o texto produzido.

PUCCINI, Sergio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. 3ª Ed. campinas, SP. Papyrus, 2012. (Coleção Campo Imagético).

⁸⁷ Foram levantadas as seguintes publicações sobre o assunto: BETTO, Frei. **Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella**. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1982; BIAL, Pedro. **Roberto Marinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. II; (Memória Globo); LENEIDE, Duarte-Plon. **Um homem torturado: nos passos de frei Tito de Alencar**. 1ª Ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2014; PINHEIRO NETO, João. **Carlos Lacerda, um raio sobre o Brasil**. Rio de Janeiro; Grypus, 1998.

5 PESQUISA DE MATERIAL DE ARQUIVO – ENCONTROS E DESENCONTROS

A organização da produção de filme de arquivo se volta principalmente para a pesquisa do material, sendo que o levantamento e a seleção das imagens e sons é decisivo para a qualidade do filme. Segundo Puccini⁸⁸ “em documentário de arquivo, as imagens, sejam fotos ou filmes, entram como documentos de valor histórico que darão sustentação à argumentação do narrador”.

Há casos em que na pesquisa de material, o próprio roteiro pode ser alterado em razão do encontro de material não previsto inicialmente. Foi o caso do filme “O dia que durou 21 anos”⁸⁹ de Camilo Tavares, que pretendia ter um caráter memorialista, já que se baseava principalmente no livro ‘Memórias do Esquecimento – os segredos dos porões da ditadura’ de seu pai Flavio Tavares. Ocorre que com a busca por documentos em arquivos americanos, a abordagem mudou e o que passou a ser objeto de análise do documentário foi a participação dos EUA, na deposição de João Goulart, em 1964.⁹⁰

É extremamente gratificante, na pesquisa em arquivos, **o encontro do que se procura**, como também, **o encontro ocasional do que não se procura**. Exemplo: Imagem de Roberto Marinho carregando caixão, no enterro de Gláucio Gil, sem referência de sua presença na descrição do conteúdo do filme.

Mas é extremamente decepcionante, quando **não se encontra o que se busca**, por deficiência dos instrumentos de pesquisa mal elaborados pelas instituições arquivísticas que os custodiam, com descrições que retratam erroneamente o seu conteúdo, inviabilizando o acesso aos documentos, ou mesmo, desconhecendo a sua própria existência: Exemplo: filme do “Repórter Esso”, de título “Lacerda inaugura supermercado em Cascadura”⁹¹, e cinejornal da Agência Nacional “Centenário do Paraná”⁹² em que o político não aparece, ambos do acervo do Arquivo Nacional.

⁸⁸ PUCCINI, Sergio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. 3ª Ed. Campinas, SP. Papyrus, 2012. (Coleção Campo Imagético). p.119.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-HhhdgYOaA>. Acesso em: 15/11/2017.

⁹⁰ PATRASSO, André Luiz de Almeida; ALVES, Mariana da Hora; ZULLI, André Luis Cardoso Azoubel. *Imagens em movimento: cinema, documento e história*. In. THIESEN, Icléia (org.). **Documentos sensíveis: informação, arquivo e verdade na Ditadura de 1964**.1. Ed – Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p.294.

⁹¹ Referência BR NA,RIO NO.0.FIL.135. 1964. 0’31’’ p&b

⁹² Referência BR RJANRIO EH.0.FIL,CIJ.95 [Comemoração, com a presença do presidente Getúlio Vargas, do vice-presidente Café Filho, do governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, do governador do Paraná, Munhoz da Rocha, **do deputado federal, Carlos Lacerda**, e de Assis Chateaubriand (grifo nosso).

5.1 Acesso e Disponibilidade

Segundo Rezende⁹³, ”filmes produzidos inteira ou predominantemente com material de arquivo, a disponibilidade e o acesso ao material são condições limitantes”. O mesmo autor complementa: “a disponibilidade (seja pela simples existência, pela identificação por meio de uma pesquisa ou pelo encontro acidental) e a acessibilidade (por questões legais ou orçamentárias), são vetores diretos da virtualização empreendida”.⁹⁴

A disponibilidade diz respeito à organização dos arquivos, instrumentos de pesquisa, enquanto acessibilidade, envolve questões legais, direitos autorais, orçamentárias, custo (exemplo: áudio dos discursos do Lacerda no AGCRJ) ou inexistência de equipamentos para decodificar os registros armazenados.

O autor cita o filme *Jango* de Silvio Tendler para exemplificar como as condições de produção são afetadas pelas questões de disponibilidade e de acesso a material de arquivo. Na sequência do comício da Central, quando se ouve o presidente discursar, sua imagem está congelada ou é acompanhada de uma sucessão de fotos suas no palanque, nos mais diversos ângulos. Quando sua imagem se move, quando por exemplo enxuga o suor do rosto, o som que se ouve é o das manifestações do público. Isto provavelmente ocorreu em razão de as imagens em movimento do discurso não terem som sincrônico correspondente, por terem sido, provavelmente, gravados separadamente ou obtidos de fontes diferentes.

Outro exemplo desta situação se encontra na sequência da sessão do Congresso nacional, em 1º de abril de 1964 em que foi declarada a vacância da presidência pelo senador Auro de Moura Andrade. Ela também foi montada apenas com fotos da mesa diretora da sessão, de políticos presentes no plenário e suas vozes e discursos. Provavelmente não havia imagens em movimento sincronizadas com o som, e a opção estética foi utilizar os registros disponíveis e acessíveis.

O documento audiovisual apresenta uma diversidade de suportes e questões técnicas envolvidas e pela sua natureza, “necessita de um mecanismo de mediação para ser acessado”, ou seja, “para ser imagem, necessita ser projetado, decodificado por equipamentos”. O Arquivo Nacional, por exemplo, possui um vasto acervo de Fitas

⁹³REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 159.

⁹⁴ Idem, p.162

Videomagnéticas Quadruplex, formato utilizado nas décadas de 1950/1960, contendo gravações de programas da TV Tupi, como Chacrinha e Flávio Cavalcanti, que não podem ser visualizados pela indisponibilidade de equipamento que possa decodificá-las e projetá-las, possibilitando que a informação seja acessada. Resumindo, o documento está disponível, mas não é possível acessá-lo.

Nas palavras de Edmondson⁹⁵ “A percepção dos documentos audiovisuais exige a intermediação de dispositivos tecnológicos entre o suporte e o espectador/auditor. Não se pode ouvir um disco ou uma fita observando-os nem assistir um filme apalpando-o ou desenrolando”.

No AGCRJ no fundo Carlos Lacerda constam rolos de filmes, que estão disponíveis, mas não acessíveis, por não terem passado ainda pelo processo de telecinagem e digitalização.

A chamada obsolescência tecnológica se faz com velocidade cada vez mais rápida, atingindo não só os suportes tradicionais (acetato, nitrato) como os que armazenam informações digitais. Nas palavras de Domingues⁹⁶: “Uma diferença sensível é que a informação digital não possui nenhuma relação intrínseca com o objeto que a armazena. Este objeto, na verdade, é algo como um *invólucro, um pacote ou uma embalagem*. Se antes deveríamos *mexer pouco*, agora devemos *mexer sempre*”

O *mexer pouco* diz respeito à preservação de suportes tradicionais, como as películas cinematográficas em acetato que devem ser conservadas em condições ambientais propícias (temperatura, umidade) para que não se deteriorem e sejam vítimas da “síndrome do vinagre”, odor característico que indica um processo irreversível de deterioração deste tipo de suporte.

Já o princípio de *mexer sempre* serve para os acervos audiovisuais digitalizados que devem ser objeto de migração para novas mídias para que o seu conteúdo possa continuar sendo acessado. “As mídias digitais são vulneráveis, não somente em função

⁹⁵ EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**; Tradução de Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinematoteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. p. 45.

⁹⁶ DOMINGUES, Mauro. **A formação de acervos audiovisuais**. In Revista ARQUIVO EM CARTAZ, ano 1, nº1. Arquivo Nacional. novembro de 2015. p. 22.

da rápida e constante obsolescência dos *bits*, como também em função da rápida e constante obsolescência dos *hard e software* indispensáveis para acessar o seu conteúdo.”⁹⁷

Segundo Edmonson⁹⁸: “Em função da inevitável degradação dos suportes e da irresistível alteração dos formatos, os *conteúdos* sonoros e visuais sobrevivem e permanecem acessíveis apenas graças a procedimentos de migração, isto é, cópia ou transferência de um suporte para outro”. Exemplifica com “a transferência do conteúdo dos filmes de nitrato para suportes analógicos ou digitais, a migração de dados de suportes em acetato ou em poliéster, a copiagem do conteúdo sonoro de discos ou cassetes deteriorados para suportes analógicos ou digitais, a migração de dados de suportes obsoletos para suportes mais recentes, ainda que os anteriores continuem em bom estado”.

⁹⁷ BEZERRA, Laura. **Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios no Brasil**. In: Revista ARQUIVO EM CARTAZ, ano 1, nº1. Arquivo Nacional. novembro de 2015. p. 14.

⁹⁸ EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**; Tradução de Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinematoteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. p. 140.

6 FILME DE ARQUIVO COMO MATERIALIZAÇÃO DA MEMÓRIA

A memória entendida como construção social é a representação do passado que se faz no presente. Ela é por natureza parcial, tanto no sentido de não ser integral, como de não ser neutra. A memória é seletiva e se modifica e se transforma ao longo do tempo, apresentando diferentes visões e interpretações de acontecimentos passados, em relação a lembranças individuais e à memória coletiva.

Nesse sentido, considerando a memória como uma construção social e não um “reservatório de dados”, a Profª. Icleia Thiesen⁹⁹ não trabalha com a ideia de “resgate”, mas, sim, de reconstrução.

Para Azevedo¹⁰⁰: “O cinema, por suas características orgânicas e possibilidades de transitar pelo tempo e o espaço como nenhuma outra arte, é território fértil para se pensar memória” e complementa que “evocar os temas memória e cinema nos leva a pensar, quase por reflexo, em um filme montado com fragmentos de películas antigas”.

No caso do “Cemitério Parque” as lembranças de experiências vivenciadas sobre os acontecimentos políticos na minha infância e adolescência, e que estavam presentes em algum canto da minha memória, ganharam materialidade com o seu registro no filme. Para tanto, foram utilizados além dos documentos audiovisuais (cinejornais, fotos e áudios de arquivos), material de arquivo pessoal (fotos de família, coleção de adesivos plásticos, jornais estudantis).

No “Testemunha Ocular da História” o personagem “o Gordo”, que só habitava as lembranças da minha infância e de meus irmãos “ganhou vida” e se materializou no filme, montado a partir de suas aparições no “Repórter Esso”.

Como afirma Gervaiseau¹⁰¹; “A influência dos meios de expressão e de comunicação audiovisuais, e das imagens denominadas “de arquivo”, no processo de

⁹⁹ THIESEN, Icleia. *Documentos “sensíveis” entre a memória institucional e a memória vivida: a verdade (im)possível*. In: MULLER, Angelica; STAMPA, Inez; SANTANA, Marco Aurélio. **Documentar a ditadura: arquivos da repressão e da resistência**. Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. 2014. p. 238

¹⁰⁰ AZEVEDO, Anna. **No frame-espaço da memória**. Revista Carbono #03 [Sono, Sonho e Memória – inverno 2013] Disponível em: <http://www.revistacarbono.com/edicoes/03/>
Acesso em: 15/11/2017

¹⁰¹ GERVAISEAU, Henri Arraes. *Imagens do passado: noções e usos contemporâneos*. In. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida. **História e documento**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 211.

construção das lembranças dos sujeitos no curso da história contemporânea é hoje uma questão central no debate sobre a dinâmica da memória”.

Os filmes de arquivo que realizei são, portanto, materialização de minha memória pessoal, uma memória subjetiva que se consubstanciou em uma memória concreta, passou a ter um registro cinematográfico, tornando-se, portanto, um documento audiovisual. Documento audiovisual este que é a um só tempo “produção e produto social”¹⁰²

Em complemento, podemos citar Almeida: “assim como outros documentos de arquivo de outros gêneros, são produtos sociais e carregam valores, sentidos, significados e intenções”.¹⁰³

Uma das intenções do filme “Cemitério Parque” foi divulgar um fato pouco conhecido das circunstâncias do tombamento do Parque Lage, qual seja o possível projeto de construção do cemitério por Roberto Marinho e sua briga política com Carlos Lacerda. Uma contribuição que reputo importante e que serve de fio condutor de grande parte do filme é a reconstituição, ou melhor, a reconstrução, da solenidade de tombamento por meio da junção/composição/sobreposição do áudio do discurso do Carlos Lacerda e das fotos do evento, obtidos por meio de pesquisa em arquivos públicos.

As palavras de Rezende¹⁰⁴, complementadas por mim com os parênteses em negrito, definem bem a situação: “Um objeto-tema (**o tombamento do Parque Lage**) que só existia virtualmente – como sobrevivência do passado de um acontecimento no presente, seja na “memória” individual das pessoas que o “viveram” (**pelo menos na minha**), seja na “memória” dos arquivos de sons e imagens acumulados (**AGCR e APERJ**) – passa também a existir atualmente sob a forma da sequência criada pelo filme (**Cemitério Parque**).” (grifos e complementos nossos).

¹⁰² LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. 1ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 1 10

¹⁰³ ALMEIDA, Mariana Zampier de. **Filmografia sobre frei Tito: o audiovisual como documento memorialístico**. Monografia (Graduação) – UNIRIO. Arquivologia. Orientador: Prof. Dr. João Marcus Figueiredo Assis. 2016.

¹⁰⁴ REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 164

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme de arquivo, como o “Cemitério Parque”, é ao mesmo tempo um produto e uma produção social. Como produto social, se apropria em sua estrutura de montagem de uma grande quantidade de fontes (imagens, em movimento ou não, e sons), obtidas em arquivos institucionais (no caso do filme, públicos) ou privados. Essas fontes, por sua vez, são consideradas como documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros e, se receberam tratamento de classificação e descrição, mantidos organicamente em um fundo, são considerados como documentos arquivísticos.

Na sua condição de produção social, o filme de arquivo, constitui-se em novo acervo documental disponível à pesquisa. A reconstrução do ato de tombamento do Parque Lage, por meio da composição do áudio do discurso de Lacerda, com as fotografias do evento, é um exemplo disso. Situação semelhante, já relatada neste trabalho, ocorreu no filme Jango de Silvio Tendler, com a reconstrução do discurso do Jango, no comício da Central, e da sessão do Congresso Nacional, em 1º de abril de 1964 em que foi declarada a vacância da presidência.

Espero, como integrante do grupo de pesquisa CDOC-ARREMOS, no qual vários trabalhos acadêmicos são produzidos com a temática sobre Frei Tito, que o “Cemitério Parque” contribua para a sua filmografia. Não apenas por acrescentar mais uma obra em que o tema é tratado, mas, também, apresentando um ponto-de-vista nunca explorado, de revelar uma conexão do lugar Parque Lage com personagens políticos apoiadores do golpe de 64 (Lacerda e Roberto Marinho), que desaguou na ditadura civil-militar, responsável pela tortura e vitimização de tantas pessoas, inclusive o Frei Tito.

Há que se ressaltar, também, como fruto deste trabalho, a revelação de novos documentos audiovisuais relativos a Frei Tito, como o pouco conhecido filme “Morto no Exílio”, utilizado na realização do filme “Cemitério Parque”, assim como a entrevista concedida ao “Programa Jô Soares Onze e Meia”¹⁰⁵ por Licínio Rios Neto, autor da peça de teatro “Não seria o Arco-do-triunfo um monumento ao pau-de-arara?”¹⁰⁶. Premiada pelo Serviço Nacional de Teatro no XIII Concurso Nacional de Dramaturgia 1981-1982, foi censurada e jamais encenada.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rHfHI9E3bsU> . Acesso em: 15/11/2017

¹⁰⁶ Publicada no livro **Teatro Social: três dramas**. Rio de Janeiro. Instituto Nacional de Artes Cênicas. 1986

Desejo que este trabalho contribua para incentivar a realização de mais filmes que aproveitem imagens e sons de arquivos, numa forma de mantê-los vivos e não estocados e mumificados, podendo ser utilizados nos mais diferentes gêneros cinematográficos: do experimental ao documentário, passando pela ficção e o filme ensaio. Há muitos acervos inexplorados, como o de Carlos Lacerda do AGCRJ. Muitos personagens como “o Gordo” a serem descobertos. E quem sabe no processo de pesquisa em arquivo encontre-se ocasionalmente o que não se procura, quando “o inesperado faz uma surpresa”, parodiando o compositor Johnny Alf, na música “Eu e a brisa”.

REFERÊNCIAS

- ADRIANO, Carlos. **Reapropriação de arquivo e imantação de afeto**. VISUALIDADES, Goiânia v.13 n.2 p. 60-80, jul-dez 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/40736/20837>. Acesso em 04/12/2016
- ALMEIDA, Mariana Zampier de. **Filmografia sobre frei Tito: o audiovisual como documento memorialístico**. Monografia (Graduação) – UNIRIO. Arquivologia. Orientador: Prof. Dr. João Marcus Figueiredo Assis. 2016.
- AZEVEDO, Anna. **No frame-espço da memória**. Revista Carbono #03 [Sono, Sonho e Memória – inverno 2013] Disponível em: <http://www.revistacarbono.com/edicoes/03/> Acesso em:15/11/2017
- BERNADET, Jean-Claude. *A migração das imagens* In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **Documentário no Brasil: tradição e transformação** – São Paulo: Summus, 2004
- _____. *A Subjetividade e as imagens alheias: Resignificação*. In. BARTUCCI, Giovanna (org.) **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000
- BETTO, Frei. **Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- BEZERRA, Laura. **Preservação audiovisual no século XXI: avanços e desafios no Brasil**. In: Revista ARQUIVO EM CARTAZ, ano 1, nº1. Arquivo Nacional. novembro de 2015.
- BIZELLO, Maria Leandra. *Documentação Imagética e Memória*. In. VALENTIM, Maria Ligia Pomim (org.) **Estudos avançados em Arquivologia**. Marília: Oficina Universitária. São Paulo. Cultura Acadêmica. 2012.
- BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira; VIEIRA, Thiago de Oliveira (Org.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais/**. – Salvador: EDUFBA, 2016.
- CARDENUTO, Reinaldo. *O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipês*. In: MORETTIN Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida (orgs). **História e Documentário**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2012.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. – Campinas – SP. Papyrus – 2015.
- DIAS, Rodrigo Francisco. **EM BUSCA DA DEFINIÇÃO: Mas afinal.... o que é mesmo documentário?** In. Revista de História e Estudos Culturais. Vol 6, ano VI, nº 2. Abril/maio/junho de 2009.
- DOMINGUES, Mauro. **A formação de acervos audiovisuais**. In Revista ARQUIVO EM CARTAZ, ano 1, nº1. Arquivo Nacional. novembro de 2015.

DUARTE-PLON, Leneide, MEIRELES, Clarisse. **Um homem torturado: nos passos de frei Tito de Alencar**. 1ªed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2014.

EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**; Tradução de Carlos Roberto de Souza. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

GERVAISEAU, Henri Arraes. *Imagens do passado: noções e usos contemporâneos*. In. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida. **História e documento**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KUSHNIR, Beatriz; HORTA, Sandra. **Memórias do Rio: o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro em sua trajetória republicana**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

LAGNADO (org.). *O Parque Lage do meu afeto*. In: **O que é uma escola livre?** 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

LÓPEZ, Antonio Weinrichter. *Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **“O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea”**. 1.ed – São Paulo: Hucitec, 2015.

MONTEIRO, Cândida Maria. *Di Tella: paixão pelo ensaio*. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. – 1.ed. – São Paulo: Hucitec, 2015.

MOREIRA, Ana. **Oficina de criação de filmes Lanterna Mágica**.In. Revista ARQUIVO EM CARTAZ. Ano 2. Arquivo Nacional. Novembro de 2016.

Disponível em:

http://arquivonacional.gov.br/images/pdf/Revista_arquivo_em_cartaz_2016_web.pdf

Acesso em: 15/06/2017.

MOTTA, Marly e MAUAD, Ana Maria. **Nos Tempos da Guanabara - 1960-1975 – Uma História Visual**. Organização: Paulo Knauss. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo e Edições de Janeiro, 2015. il.

NAPOLITANO, Marcos. *Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler. (1984)* In; MORETTIN Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida (orgs). **História e Documentário**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2012.

PATRASSO, André Luiz de Almeida; ALVES, Mariana da Hora; ZULLI, André Luis Cardoso Azoubel. *Imagnes em movimento: cinema, documento e história*. In. THIESEN, Icléia (org.). **Documentos sensíveis: informação, arquivo e verdade na Ditadura de 1964**.1. Ed – Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

PUCCINI, Sergio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. 3ª Ed. Campinas, SP. Papyrus, 2012. (Coleção Campo Imagético).

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é Documentário?* In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. **Estudos de cinema 2000**. Socine . Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. **Mas afinal.... o que é mesmo documentário?** -2ª ed. - São Paulo: Senac/SP, 2013.

REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

SANTOS NETO, Antonio Laurindo. *Os cinejornais da Agência Nacional* In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira. (orgs.) **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador, EDUFBA, 2016.

SILVA, Isabel Anderson Ferreira da. *A fotografia dentro do filme documentário de compilação: O fascismo comum*. In: PAIVA, Carla Conceição da Silva; Araújo, Juliano José de Araújo, Rodrigo Ribeiro Barreto (org.) **Processos criativos em multimeios [recurso eletrônico]: tendências contemporâneas no audiovisual e na fotografia /** Campinas, SP : Unicamp/ Instituto de Artes, 2012.

_____. **Conceitos, estilos e procedimentos audiovisuais em documentários de arquivo antinazistas** – Tese de doutorado. UNICAMP, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2014.

Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284603/1/Silva_IsabelAndersonFerreiradaD.pdf

Acesso em 14/06/2017

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma *Batismo de sangue* como filme-arquivo**. Revista ; ponto-e-vírgula, 6: 78-92, 2009.

Disponível em; <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/14023/10336>

Acesso em: 15/06/2017.

STAM, Robert. *Do filme-ensaio ao mockumentary*. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. – 1.ed. – São Paulo: Hucitec, 2015.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “Não Narrativos”: Experimental e Documentário** – Passagens. 1ª Ed. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. *Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?* In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**.. 1.ed – São Paulo: Hucitec, 2015.

THIESEN, Icleia. *Documentos “sensíveis” entre a memória institucional e a memória vivida: a verdade (im)possível*. In: MULLER, Angelica; STAMPA, Inez; SANTANA, Marco Aurélio. **Documentar a ditadura: arquivos da repressão e da resistência**. Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. 2014.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. *Os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros: Uma análise dos atores e suas produções acadêmicas*. In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira. (orgs.) **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador, EDUFBA, 2016.

XAVIER, Ismail. *Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso*. In; MORETTIN Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Monica Almeida (orgs). **História e Documentário**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2012.

WESS, William Apud ADRIANO, Carlos. **O mutoscópio explica a invenção de Santos Dumont**. Tese de doutorado, ECA/USP, 2008.

ANEXO I

11ª CINEOP | MOSTRA DE CINEMA DE OURO PRETO 2016

O SEU REPÓRTER
Esso

**TESTEMUNHA
OCULAR DA HISTÓRIA**

UM FILME DE
JOSÉ CARLOS FARIA | MATHEUS TOPINE | TELMA BARROS

ORIENTAÇÃO JOEL PIZZINI

Melhor Filme | Júri Oficial
Oficina Lantano Mágica
Arquivo em Cartaz
2016

Melhor Filme | Júri Popular
Oficina Lantano Mágica
Arquivo em Cartaz
2016

27/06 às 19:30
CINE PRAÇA | MOSTRA CONTEMPORÂNEA

ARQUIVO EM CARTAZ

OFICINA LANTANO MÁGICA

Cartaz de divulgação do filme “Testemunha Ocular da História” (elaborado por Dafne Rozenwaig de Faria e Souza)

ANEXO II

Sepultamento do dramaturgo Gláucio Gil. Populares, parentes e amigos acompanham o enterro do dramaturgo no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. Reportagem exibida no “Repórter Esso”. 14/08/1965. Referência BR RJANRIO NO.0.FIL.179 (Acervo TV Tupi do Arquivo Nacional). Obs: a presença de Roberto Marinho não é registrada nem no título nem na descrição do filme de reportagem.

ANEXO III



Cartaz de Abertura do Programa “O Regime Militar no Brasil (1964: 40 anos depois).” Produção TV SENADO.



Cena do incêndio das faixas no Comício da Central em 13/03/1964. Programa “O Regime Militar no Brasil (1964: 40 anos depois)”

ANEXO IV



“O GORDO” E ALAIN DELON. Título: “Desembarque do ator Alain Delon; Santos Dumont”. Descrição: “Chegada do ator francês Alain Delon, no Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro. Repórter Esso, 16/03/65 (Acervo TV Tupi do Arquivo Nacional).



“O Gordo” na Praia de Botafogo assiste exercício de desembarque de fuzileiros navais. 1965. Agência Nacional (Acervo do Arquivo Nacional)

ANEXO V



Lacerda no pátio interno do palacete do Parque Lage. Em visita em 26/11/1964 Foto do Acervo do APERJ
Referência BR RJ APERJAID.CL.PL.913



Cena do filme “Morto no Exílio”. Prisão no convento dos dominicanos ambientado no palacete do Parque Lage

ANEXO VI



‘É MELHOR MORRER DO QUE PERDER A VIDA’. Fala do ator Nelson Xavier, representando Frei Tito, descendo alameda do Parque Lage, antes da cena final do suicídio no filme “Morto no Exílio”.

ANEXO VII



Inauguração do Parque Lage – 26/09/1965. Fundo Assessoria de Imprensa e Divulgação do APERJ
Dossiê/Processo BR RJ APERJ AID.CL.PL.1157

ANEXO VIII**1) DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS****1.1) ARQUIVO NACIONAL**

Código de Referência	Indicação do título	Especificação do Conteúdo
FUNDO TV TUPI		
BR RJANRIO NO.0.FIL.51	Presidente Castelo Branco recebe condecoração, Palácio Laranjeiras	Presidente Castelo Branco recebe no Palácio Laranjeiras medalha de honra. Presentes o general Ernesto Geisel, o general Costa e Silva, o general Sizen Sarmento e o empresário Roberto Marinho. Repórter Esso.
BR RJANRIO NO.0.FIL.282	Debates violentos na Câmara dos Deputados	Debates com a participação de Carlos Lacerda, Armando Falcão e Elói Dutra. Repórter Ducal.
BR RJANRIO NO.0.FIL.11	Avião "N. S. Carobou" derrubado no Vietnã	retirada dos corpos dos ocupantes do avião derrubado. repórter esso.
BR RJANRIO NO.0.FIL.17	Infantaria em ação na guerra do Vietnã	operações de guerra mostrando decolagens de helicópteros americanos, marcha de tropa de infantaria americana e imagens de baterias anti-aéreas norte-vietnamitas em ação. repórter esso.
BR RJANRIO NO.0.FIL.293	Lacerda com missão americana, Palácio Guanabara	Governador Carlos Lacerda recebe integrantes de uma missão americana no Palácio Guanabara, no Rio de Janeiro. Repórter Esso.
BR RJANRIO NO.0.FIL.332	Chegada de soldados e tanques no Ministério da Guerra	Preparativos para o movimento militar.
BR RJANRIO NO.0.FIL.179	Sepultamento do dramaturgo Gláucio Gil	Populares, parentes e amigos acompanham o enterro do dramaturgo no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. Reportagem exibida no "Repórter Esso"
BR RJANRIO NO.0.FIL.179	Inauguração do Túnel Rebouças	Inauguração do Túnel Rebouças com a presença do Governador Carlos Lacerda. Repórter Esso
BR RJANRIO NO.0.FIL.117	Início de mudança dos moradores da favela Getúlio Vargas	Mudança dos moradores da favela para a vila Kennedy, para a avenida Brasil e para os parques proletários da Rua Marquês de São Vicente, na Gávea, Rio de Janeiro. Repórter Esso 14/03/64

FUNDO AGÊNCIA NACIONAL		
BR RJANRIO EH.0.FIL, DCT.70	[Colcha de retalhos 2] - Posse de Jânio Quadros	Roberto Marinho e Carlos Lacerda na festa de recepção
FUNDO CESAR NUNES		
BR RJANRIO NK.0.FIL.5	Posse de Carlos Lacerda	
FUNDO AGÊNCIA NACIONAL PLATAFORMA ZAPPIENS		
Título		Resumo
Cinejornal Informativo n. 10/56 (1956)		REGATA MOTONÁUTICA. Realizada na Lagoa Rodrigo de Freitas [Aspectos da competição] entre outros
Atualidades Agência Nacional n. 47 (1964)		"FACE DA NOVA GUANABARA" [Preparativos para comemoração do 4º centenário de fundação da cidade: construção do viaduto Lobo Júnior, ligando o centro à Leopoldina; construção de via ligando a Avenida dos Democráticos à Ilha do Fundão; dragagem e recuperação da Praia de Botafogo; Túnel Catumbi-Laranjeiras]

Brasil Ontem, Hoje e Amanhã. Programa "Amaral Neto Especial", sobre os acontecimentos políticos, econômicos e sociais no Brasil, entre 1963 e 1975; o desenvolvimento econômico e as realizações de cada presidente após 1964; apresentação de concerto na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro.

Disponível em:

http://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceIdentifier=0&_EntityIdentifier=cgiVuE6vJFgLGErqtI93rQ5JfVTF47BciOEI3iFksCEEJU.&idRepositorio=0&modelo=0

Acesso em: 15/11/2017

1.2) CINEMATECA BRASILEIRA

Acervo da TV Tupi. Entrevistas de Carlos Lacerda:

Roma (Abril/1964), divulgando, nas suas palavras, a “Revolução Libertadora de 1964” (Número de entrada 14253-05) Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/46997>

Washington (1962) (Número de entrada 14354-19), após encontro na Casa Branca com o Presidente John Kennedy <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/48675>

2) DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

2.1) ARQUIVO NACIONAL

Fundo do Jornal Correio da Manhã – fotos de Gabriela Bensanzoni e de manifestações estudantis em 1968, como as da missa pela morte do Estudante Edson Luiz, na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro.

2.2) ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Fundo Assessoria de Imprensa e Divulgação (AID); Série Carlos Lacerda. Fotografias institucionais dos governos do Estado da Guanabara – 1960-1975.

Referência	Descrição	Data
BR RJAPERJ AID.CL.PL.868	Aspectos do parque Lage.	18/09/1964
BR RJAPERJ AID.CL.PL.913	Visita do governador Carlos Lacerda ao parque Lage.	26/11/1964
BR RJAPERJ AID.CL.PL.1046	Aspectos do parque Lage.	01/07/1965
BR RJAPERJ AID.CL.PL.1157	Inauguração do parque Lage.	26/09/1965

2.3) ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Fotografias do Fundo Carlos Lacerda, constantes do ARQUIVO VIRTUAL, disponíveis diretamente no site <http://wpro.rio.rj.gov.br/arquivovirtual/web/>. Acesso em 15/11/2017.

3) DOCUMENTOS SONOROS

3.1) ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

ACERVO SONORO CARLOS LACERDA. Gravações dos discursos de Carlos Lacerda pela Rádio Roquette Pinto, entre elas a do tombamento do Parque Lage (Referência **BR RJAGCRJ.CL.FAM.1.200**)

3.2) Gravações de programas radiofônicos do “Repórter Esso”, em CD que acompanha o livro de Luciano Klöckner “**O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história**”. 2. ed. Porto Alegre, RS. AGE: Edipucrs, 2011.

4) DOCUMENTOS TEXTUAIS

4.1) ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Documentos assinado por Carlos Lacerda. **Título: Proteção em alto nível.** Conteúdo: o artigo aborda a questão do Parque Lage e de Roberto Marinho, a partir de seu advogado. Código de Referência: BR RJ AGCRJ.CL.VIT.2.12

4.2) INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN)

Processo de tombamento do Parque Lage. Referência 537-T-55 IPHAN/DET

5) FILMES

Beyond Citizen Kane De Simon Hartog e John Ellis para a BBC, (1993)

Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=s-8scOe31D0>. Acesso em 15/11/2017.

Brazil: a report on torture. Direção: Haskell Wexler e Saul Landau. USA (1971) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6aUu-zGGg08> Acesso em 15/11/2017

Glauber: o filme, labirinto do Brasil, de Silvio Tendler (2003). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O1m0YQFrt5g> Acesso em: 15/11/2017

JANGO, de Silvio Tendler (1984). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1O4SZQZ-ikk> Acesso em: 15/11/2017

Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade (1969). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=igjfnGVSANA> Acesso em: 15/11/2017

Morto no Exílio. Direção: Micheline Bondi e Daniel Caetano. Produção: Sergio Santeiro. (1979). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jTFzI3TYM8g> Acesso em: 15/11/2017

Os herdeiros, de Cacá Diegues (1970).

Porenquanto. Direção Carlos Galvão (1973). Super-8. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8dZdr3bqZOU> Acesso em: 15/11/2017

Quando Chegar o Momento (Dôra) - de Luiz Alberto Sanz e Lars Säfstrom Suécia (1978). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2xEzsk-O2I> Acesso em: 15/11/2017

Terra em transe, de Glauber Rocha (1967). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4> Acesso em: 15/11/2017

The firing line, de William F. Buckley Jr. (1967). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_gKS4MStM Acesso em: 15/11/2017

Tupiniquim. De Francisco Pereira (1972). Super 8.

6) OUTROS

6.1) HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL

Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>

- Revista O Cruzeiro – Reportagens sobre a mansão de Gabriela Benzanzoni.
- Jornal Última Hora de 29/09/1954 – caricatura de Lacerda como corvo.
- Jornal Última Hora de 14/03/1965 - Comício da Central do Brasil
- Correio da Manhã. 05/09/1965. Matéria: Marinho Afirma que Lacerda é Oportunista e Chantagista.
- Tribuna da Imprensa, edições de agosto de 1954, exigindo a renúncia de Getúlio Vargas.

6.2) ACERVO O GLOBO - JORNAL O GLOBO

- Edições de 1964 e 1965 com: Editoriais contra Carlos Lacerda; Caderno de Esporte com a página de “Penalty” de Otelo e Caderno de Histórias em Quadrinhos.
- Edições de novembro de 1969 com a prisão dos padres dominicanos e a morte de Marighela.

6.3) ARQUIVO PESSOAL

- Fotos de família, de meus pais e irmãos das décadas de 1950 a 1970.
- Plásticos adesivos com propaganda de diversos produtos e serviços e de campanhas políticas, colecionados na década de 1960.
- Jornal A FORJA, do Grêmio Odylo Costa Neto do Colégio de Aplicação da F.N.F. (edições de outubro e novembro/1966)
- Jornal Folha de São Paulo, 26/04/1983. Matéria: **Crânio encontrado em Perus pode ser o de Sônia Angel**
- Jornal do Brasil, 28/08/1984. Matéria: **A vida de Frei Tito no teatro – UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA AINDA PROIBIDA.**

6.4) Fotos de Frei Tito e do convento de L’Arbresle, Lyon, França no catálogo da Exposição Sala Escura da Tortura - Frei Tito: Memória e Mistério. Fortaleza: Instituto Frei Tito, 2011.

Disponível em:

http://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/2012livroexposicao_salaescuradatortura.pdf

Acesso em: 15/11/2017

6.5) Programa **Jô Onze e Meia** – Entrevista com Licínio Rios Neto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rHfHI9E3bsU>