

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

KELY CRISTINA SILVA DE MORAIS

A MEMÓRIA DO CINEMA MUDO BRASILEIRO
NA COLEÇÃO JURANDYR NORONHA

RIO DE JANEIRO
2006

KELY CRISTINA SILVA DE MORAIS

A MEMÓRIA DO CINEMA MUDO BRASILEIRO NA COLEÇÃO
JURANDYR NORONHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientadora: Dr^a. Vera Dodebei

RIO DE JANEIRO
2006

Morais, Kely Cristina Silva de.
A Memória do Cinema Mudo Brasileiro na Coleção
Jurandyr /Kely Cristina Silva de Moraes– Rio
de Janeiro, 2006.
109f.
Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação
em Memória Social), Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro.

1. memória. 2.cinema . 3. coleção. 4. documento

KELY CRISTINA SILVA DE MORAIS

A Memória do Cinema Mudo Brasileiro na Coleção Jurandyr Noronha

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Memória Social

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vera Lúcia Doyle Dodebei

Profa. Dra. Regina Abreu

Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro

Profa.Dra. Rosa Inês de Novais Cordeiro

Dedico esse trabalho a Deus que o tornou possível e a João Soares
(*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha querida mãe pelas orações e pelo orgulho, ao meu pai pela preocupação e pela emoção em todos os momentos importantes da minha vida, ao meu amor Wanthuyr Zanotti Filho pelo apoio e pela ajuda e horas de sono perdidas; aos meus queridos sogros Ormi e Wanthuyr Zanotti pelas orações e pelas palavras de força e carinho de sempre; à Claudia Daflon Coelho, amiga de todas as horas e do “trabalho braçal”, à minha amiga Priscilla Arigoni pela preocupação constante e auxílio nos momentos de aperto; a minha mestra e orientadora Vera Dodebei pela paciência e sabedoria; à Leila Beatriz Ribeiro a quem sempre vou agradecer por estar presente em alguns dos momentos mais importantes da minha vida, a Regina Abreu pelo olhar antropológico; a Rosa Inês Cordeiro pela contribuição e os ensinamentos; ao Comunicador Antônio Carlos, um dos responsáveis por eu ter chegado até aqui; agradeço Luciana Grings pela generosidade de ajudar na hora de sufoco; aos irmãos Júlio e Renato Dória pela grande ajuda “nos minutos finais do segundo tempo”; ao profissional, colecionador, cineasta e incentivador da memória do cinema, Jurandyr Noronha, motivo pelo qual esse trabalho existe, por fim, gostaria de agradecer a Wanessa Canellas que me ensinou como transformar um sonho em realidade acreditando sempre...

O silêncio dos grandes momentos da vida,
Dos grandes momentos do amor;
O silêncio do Cristo orando no horto;
O silêncio da música de Bach;
O silêncio das ruas de mulheres,
Onde tantos gritos, risos e amuadas se contrapõem,
Criando um indivisível
Silêncio...
E o silêncio de Beethoven surdo,
Criando na sua surdez...
E o silêncio do imortal Carlitos...
É qualquer coisa assim o silêncio em cinema;
O mais íntimo, o mais permanente,
O mais poderoso da imagem.
Uma espécie de espaço essencial,
Onde todos os seus elementos componentes
Vão milagrosamente se congregam, se dispõem e se harmonizam em emoção e beleza.
Coisa misteriosa essa de silêncio.

(Vinícius de Moraes, sobre o cinema mudo, no diário "A Manhã" do dia 27 de maio de 1942).

Resumo

Constrói um percurso de leitura para a coleção Jurandyr Noronha (JN), enfatizando os momentos mais significativos da produção cinematográfica brasileira no período silencioso, tendo em vista identificar e compreender as lacunas informacionais sobre o cinema mudo brasileiro entre 1898 e 1933. A amostra objeto desta pesquisa contou com dez fotografias, sendo nove dos seguintes filmes: *João da Mata* [1923] de Amilar Alves ; *Aitaré da Praia* [1925] de Gentil Roiz; *O Guarany* [1926] de Vittorio Capellaro; *Acabaram-se os Otários* [1929] de Luiz de Barros; *Limite* [1930] de Mario Peixoto; *Vício e Beleza* [1926] de Antônio Tibiriçá; *Tesouro Perdido* [1927] de Humberto Mauro; *Barro Humano* [1928] de Adhemar Gonzaga; e *Sangue Mineiro* [1929] de Humberto Mauro. A décima fotografia é a de Alfonso Segreto, que foi responsável pela filmagem na Baía de Guanabara, em 1903, considerada como o primeiro filme genuinamente brasileiro (sem registro ou fragmentos). Os depoimentos colhidos em entrevista com o colecionador JN iluminam todo o discurso que foi organizado em três focos temáticos: Memória e lugares de memória, Cinema e iconografia e Narrativa e colecionismo. Tem-se como conclusão da pesquisa que, no caso da cinematografia lida na coleção JN, a memória não surge a partir de datas, de caminhos marcados, mas a memória é feita de pedaços da experiência, de comparações, de devaneios. Assim aconteceu com esta construção da memória do cinema mudo brasileiro.

Palavras-chaves: memória social; cinema mudo brasileiro; fotografia; leitura documentária; Jurandyr Noronha.

ABSTRACT

Constructs a reading course to the Jurandyr Noronha (JN) Collection, emphasizing the most significant moments of the brazilian cinematographic production in the silent period, with the objective of identify and understand the informational spaces about the brazilian silent films between 1898 and 1933. The sample object of this research includes ten photographs, being nine of them from the following movies: *João da Mata* [1923] by Amilar Alves; *Aitaré da Praia* [1925] by Gentil Roiz; *O Guarany* [1926] by Vittorio Capellaro; *Acabaram-se os Otários* [1929] by Luiz de Barros; *Limite* [1930] by Mario Peixoto; *Vício e Beleza* [1926] by Antônio Tibiriçá; *Tesouro Perdido* [1927] by Humberto Mauro; *Barro Humano* [1928] by Adhemar Gonzaga; and *Sangue Mineiro* [1929] by Humberto Mauro. The tenth is an Alfonso Segreto photograph, who was responsible for the filming in the Guanabara Bay, in 1903, considered as the first trully brazilian movie (without registry or fragments). The taken depositions in interviews with the collector JN illuminate all the speech that was organized in three thematic focuses: Memories and places of memory, Cinema and iconography and Narrative and colecionism. The conclusion of the research states that, in the case of the cinematography read in the JN collection, the memory does not come from dates,

from marked paths, but the memory is made of pieces of experience, of comparisons, of madneses. This way it happened with this construction of the brazilian silent films memory.

Keywords: social memory; brazilian silent films; photography; documentary reading; Jurandy Noronha.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES (ANEXO)

Foto 1. Alfonso Segreto	100
Foto 2. João da Mata [1923]	101
Foto 3. Aitaré da Praia [1925]	102
Foto 4. O Guarany [1926]	103
Foto 5. Vício e Beleza [1926]	104
Foto 6. Thesouro Perdido [1927]	105
Foto 7. Barro Humano [1928]	106
Foto 8. Sangue Mineiro [1929]	107
Foto 9. Acabaram-se os Otários [1929]	108
Foto 10. Limite [1930]	109

SUMÁRIO

1. MEMÓRIAS PESSOAIS: LEMBREI-ME DAQUELE CINEMA DE OUTRORA.	12
1.1. O Comedor de melancias e o cinema de “fazer água na boca” .	14
1.2. O importante é não esquecer	20
1.3. Os dez tostões que valeriam mil... Memória e informação	30
2. COLEÇÃO E COLECIONADORES	38
2.1. O Coleccionismo através dos tempos: pequenos recortes de vida	39
2.2. Os Olhos do acumulador	49
2.3. A Coleção Jurandyr Noronha e os fragmentos de um cinema desconhecido	57
3. CINEMA E MEMÓRIA	61
3.1. Do Astro-Rei no maxixe a João da Mata: Os Ciclos regionais e a brasilidade perdida do cinema	64
3.2. Cinema trêmulo, cinema terno...Os Ciclos Regionais e a busca da identidade nacional	71
3.3 A coleção Jurandyr Noronha e os ciclos regionais: novas possibilidades para os lugares de memória	75
3.4 Cinema, Imagem e Documento: da impregnação de sentidos aos registros incontestáveis	80
4. CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS	93
ANEXO	100

1. MEMÓRIAS PESSOAIS: LEMBREI-ME DAQUELE CINEMA DE OUTRORA....

“Quem não sentiu a perda de um cinema freqüentado durante anos tem memória nublada ou coração de pedra”.

(Carlos Drummond de Andrade)

E então, o glamoroso cinema dos *twenties* não pertence a Chaplin, Buster Keaton e Rodolpho Valentino... Essa dúvida ecoou em meus pensamentos desde que deparara, por motivos profissionais, pela primeira vez com aquelas fotos. Fiquei aturdida. O cinema que eu conhecia desde pequena, resumia-se às salas suntuosas da Cinelândia, idealizada por Francisco Serrador no Rio de Janeiro, e inaugurada em 1923 (REZENDE, 2001).

Os cariocas enfim tinham uma avenida dedicada à diversão do momento: o cinema. Em meados dos anos 70, pude aproveitar ainda um pouco desse *glamour* do que restou da era de ouro do nosso cinema. Algumas salas como o Cine Império, Palácio e Vitória, resistiram bravamente antes de serem absorvidas pelas salas modernas de hoje. Na mesma época, podíamos fazer uma volta ao passado ao entrar no Cine Polytheama, conhecido popularmente como “Poli pulgas”, no Largo do Machado e assistir a uma versão da Paixão de Cristo muda, dos anos 30. Nem os tacos de madeira e as cadeiras desconfortáveis incomodavam mesmo o espectador mais exigente; ali era o palco de um ritual mágico que levava uma hora, mas que nos transportava para lugares muito distantes.

Dos cinemas mencionados, hoje só restou o Cine Palácio que foi desmembrado em duas salas modernas e luxuosas e o Odeon que foi restaurado há pouco tempo, mantendo a estrutura original e cujo único adicional foi um bistrô que lembra os cafés franceses. Quanto aos demais, só restam lembranças, talvez fotografias e memórias - como as minhas - que jamais se apagarão porque tenho, o privilégio de desfrutar da Cinelândia de hoje e de outrora, embora com algumas modificações desde sua criação. Mencionar esses detalhes numa pesquisa de memória social torna-se importante à medida que percebemos como as nossas lembranças são fundamentais para a construção dessa memória.

E por esse motivo, quando me deparei com toda aquela produção cinematográfica, que remontava o início do cinema mundial, percebi que era a hora de utilizar as minhas reminiscências e aliá-las a essas memórias para que outros pudessem também desfrutar dessas experiências.

O ano era 2001 e fui encarregada de catalogar e identificar quando necessário, uma coleção iconográfica de cinema. Fui então apresentada à coleção Jurandyr Noronha cujo acervo era basicamente voltado para o cinema nacional com ênfase nas décadas de 10, 20 e 30 do século XX. Era sem sombra de dúvida, um cinema que eu desconhecia por completo; que me levou a um universo em preto e branco, repleto de imagens semelhantes a algumas que eu realmente conhecia - embora com nomes estrangeiros - e cujas fisionomias, eram notórias no mundo inteiro.

Esse cinema que me foi apresentado era um cinema que às vezes se esforçava para se parecer com o cinema dos “gringos”. Mas quando eu olhava de pertinho, com cuidado, via mesmo um cinema capiau!¹ Era um cinema tímido, sem recursos, e neste caso ainda desesperado para ser notado ou absorvido pelo maior número de pessoas, o cinema brasileiro foi enveredando por caminhos difíceis até se firmar como um entretenimento para as massas.

"Nos anos 20, o cinema adquire, entre as outras manifestações artísticas, uma importância singular, pois o contexto social e econômico era solo fértil para a promoção da novidade, ainda mais tendo a classe proletária da época mostrada afeição por esse entretenimento de baixo custo econômico, pouco intelectualizado e de consumo imediato".(CORDEIRO, 2003).

Neste sentido, o contato com a coleção me fez perceber que o cinema não se resume apenas aos clássicos e que por trás da tela, existe a história de um cinema realmente feito à mão. Por isso, a partir desse momento, gostaria de sugerir ao leitor um passeio através do tempo, pela história do cinema; sem pensar no tempo marcado por anos, dias, horas até porque, se nesse passeio nos encontrássemos com Mário Peixoto, ele provavelmente lembraria o relógio que aparece em cena na sua obra Limite [1930], e nos diria que “o tempo não existe, que ele só é sentido pelo homem, seu criador”.

¹ O mesmo que caipira. DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=capiau&styp=k> Acesso em: 05 ago 2006.

As luzes se apagam. Silêncio! Vai começar a sessão...

1.1 O Comedor de melancias e o cinema de “fazer água na boca”

"É de fazer água na boca, tão bem reproduzida está e tão natural é a cena Um Comedor de Melancias quadro exibido na Animatógrafo Super Lumière no Paris no Rio. Ontem um espectador tão iludido ficou que, aproximando se do quadro disse: - Ó amigo, você me dá um pedaço dessa melancia?"

(Jornal do Brasil, 14 de novembro de 1897).

O cinema mundial atravessou inúmeras dificuldades até se formar verdadeiramente como arte embora essas dificuldades tenham somente contribuído para o enriquecimento da cinematografia de um modo geral, além de servir como incentivo, sobretudo no que diz respeito aos primeiros realizadores que transformaram essas dificuldades em novas idéias (GOMES, 1996).

Essas dificuldades tiveram início desde que vários pesquisadores e cientistas obcecados em registrar o tempo pensaram em congelar pessoas e objetos perpetuamente através da imagem. Essa preocupação em registrar imagens na verdade remonta o ano 5.000 a.C., quando os chineses resolveram representar as ações do homem através de marionetes².

Na Idade Média o homem começa a reproduzir o que era único como as obras de arte; surge neste período, a xilogravura que viabilizou a reprodução técnica do desenho. Posteriormente veio a litografia, mais precisa e por ser um processo rápido, possibilitou que esse tipo de arte entrasse de vez no mercado, mas a técnica logo foi substituída por uma novidade: a fotografia. O trabalho artesanal sai de cena e cede espaço aos olhos do espectador...(RIBEIRO et all, 2001).

No século XVII, a invenção da lanterna mágica seria uma prévia do advento do cinema. Criada por Athanasius Kirchner, baseia-se no processo contrário ao da câmara escura que utilizava uma caixa com velas projetando imagens em uma lâmina de vidro (SANTOS, 2005).

² Os espetáculos de sombra eram apresentados nos teatros orientais e relatavam lendas, religião e sátiras. Tratava-se de figuras recortadas, pintadas e articuladas que dispostas numa parede entre um reflexo luminoso, projetava na parede figuras animadas. (SILVA, 2006)

Mas a curiosidade em torno das imagens em movimento ganhou vulto a partir de 1824, quando o secretário da Real Sociedade de Londres, Peter Mark Roget, publicou um trabalho intitulado *Persistência da visão no que tange aos objetos em movimento*. A partir daí, a comunidade científica foi tomada de um súbito interesse pelo assunto discutido por Roget que afirmava que o olho humano podia reter uma imagem cerca de 10 segundos posteriormente à ocorrência de um movimento (MORAIS, 2002).

Antes da primeira projeção dos Irmãos Lumière, considerados os idealizadores do cinema, em Paris, no ano de 1895, as inúmeras tentativas de se projetar imagens em movimento não passavam de experimentos científicos (SANTOS, 2005). Mas antes da consolidação do cinematógrafo, foi Thomas Alva Edison que em 1891, descobriu de fato como executar imagens ininterruptas – embora, assim como os Irmãos Lumière, não acreditasse no sucesso do invento. Mesmo assim, criou o Cinetoscópio, aparelho que rodava um filme perfurado, mas limitado a um espectador por vez. Daí a explicação do mérito de invenção do cinema ser atribuído aos Irmãos Lumière e não a Thomas Edison cujo invento, ocorreu inclusive antes de 1895.

Na verdade, o grande problema do aparelho criado por Edison, foi o de não entreter as massas, ou melhor, um número maior de espectadores já que seu aparelho o Kinetoscópio, só poderia ser usufruído por um espectador por vez (CORDEIRO, 2003). Então, o primeiro filme intitulado Edison Kinetoscopic Record of a Sneese (gravação de um espirro), foi registrado em janeiro de 1894, portanto, antes da invenção dos irmãos franceses (CHAMBEL, 2006).

Em contrapartida, o Cinematógrafo dos Lumière, era um aparelho movido à manivela que utilizava também negativo perfurado e substituía o mecanismo de várias máquinas fotográficas, mas em movimento. Isso gerou um período provocado pela indignação de Edison, conhecido como a Guerra das Patentes que iniciou-se exatamente em 1897 e durou até meados de 1907. A indignação de Edison ocorreu justamente ao saber do sucesso dos Irmãos Lumière, obtido justamente com a adaptação do que provavelmente teria sido seu invento.

Então, em 28 de dezembro de 1895, no Salon Indien no subsolo do Gran Café em Paris, foi exibido pela primeira vez o filmete³ *A Chegada do Trem à Estação*

³ Filmes de curta duração (HOUAISS, 2006).

da *Cidade* que mostrava a chegada de um trem à estação de Ciotat em perspectiva, cujo impacto visual foi motivo de espanto em toda a platéia.

A utilização da perspectiva que é um recurso comum desde o Renascimento, adquiriu proporções assustadoras em se tratando de uma imagem em movimento. Alguns espectadores saíram correndo com medo que o trem ultrapassasse os limites da tela e outros diziam ainda que era invenção do Diabo⁴.

Após o sucesso da primeira exibição do Cinematógrapho, os Irmãos Lumière tornaram-se ávidos caçadores de imagens e designaram alguns funcionários para viajar por vários países a fim de capturar imagens que resultariam em novos filmetes, enquanto aproveitavam os louros da primeira exibição em Paris. Dessas viagens, surge o que viria a se tornar a primeira reportagem da história do cinema: *A Coroação do Czar Nicolau II*, em Moscou. Entretanto, há que se considerar momentos interessantes resgatados pela memória, do que foi um tímido começo das produções cinematográficas nacionais.

Tudo começou numa modesta sala, no centro do Rio de Janeiro, mais precisamente na rua do Ouvidor, número 57. Fazia apenas sete meses desde a primeira exibição cinematográfica dos Irmãos Lumière em Paris, quando no Brasil, um empresário desconhecido levou até o endereço da rua do Ouvidor, o Ominiógrapho (GOMES, 1996).

Posteriormente, a sala de exibição de filmetes foi fixada no número 141 da mesma rua sob o título de *Salão de Novidades Paris no Rio*. Diferente da primeira, esta sala da exibição tinha um proprietário que mais tarde seria conhecido como Ministro das Diversões. Era Paschoal Segreto, imigrante italiano, que juntamente com os irmãos Gaetano, Alfonso e Luiz, deu início as atividades de exibição cinematográfica fixas no Rio de Janeiro (GOMES, 1996).

Assim como os Lumière, o sucesso dos Irmãos Segreto e suas *vistas animadas*, foi estrondoso e por conta disso, Paschoal Segreto decidiu buscar novidades (CORDEIRO, 2003). Para isso, designou o irmão mais novo, Alfonso. Ao retornar de uma dessas viagens a bordo de um navio curiosamente chamado de Brésil, Alfonso Segreto, a fim de testar um equipamento recém adquirido em Paris, resolveu filmar a Baía de Guanabara. Segundo alguns pesquisadores, surgiu neste

⁴ ORIGEM DO CINEMA. Disponível em: <http://www.webcine.com.br/historia1htm> Acesso em: 21 abr 2002.

momento, o primeiro filme genuinamente nacional rodado em 19 de junho de 1898 (GOMES, 1996). Mas como em qualquer estudo de memória, existem diversas opiniões sobre isto. Alguns pesquisadores alegam que a primeira fita brasileira de que se tem notícia como autêntica, pertenceu a Vittorio Di Maio, cuja produção ocorreu em 6 de maio de 1897 no Cassino Fluminense, em Petrópolis. Isso porque o próprio Di Maio afirmou ser o pioneiro, mas não existem documentos que comprovem esse fato.

Surge neste momento, um dos primeiros obstáculos para a construção da memória do cinema mudo brasileiro: a carência de informações. E as controvérsias não param por aí, Cunha Sales que era sócio de Segreto, também se intitulou como o primeiro a fazer cinema no Brasil embora os indícios registrados até hoje, apontem mesmo para Alfonso Segreto (HEFFNER, 19--).

Essa informação foi obtida por um descendente dos Segreto que afirmou que o filme sobre a Baía de Guanabara foi realmente rodado, mas que nunca chegou a ser exibido pelo fato de ter velado. Portanto, a única coisa que se concretizou foi o ato de fazer o filme.

Provavelmente, nunca saberemos ao certo o que foi feito do filme de Alfonso Segreto; mesmo porque, em agosto de 1898, o Salão de Novidades Paris no Rio pegou fogo e se por ventura houve algum filme de Alfonso exibido naquela sala, só restaram cinzas.

Até 1903, Paschoal Segreto tocava o negócio praticamente sozinho, principalmente porque Alfonso, seu irmão mais novo, resolveu ficar na Europa definitivamente após uma das viagens a procura de novas vistas animadas em 1900.

Alguns livros mencionam que Alfonso teria supostamente abandonado os negócios da família no Brasil, para se aliar aos comunistas. Mas tudo isso está no terreno da especulação, pois como tudo o que se refere ao cinema brasileiro, às informações são reticentes e deixam a desejar para nós pesquisadores (GOMES, 1996).

Há especulações sobre a possibilidade de Alfonso ter entrado para o Partido Comunista, e isso teria sido um motivo mais que plausível para que a memória dos primórdios do cinema brasileiro entrasse num processo de esquecimento coletivo (Id., *ibid.*).

O cinema brasileiro permanece em estágio embrionário até 1906. Não pela incapacidade dos profissionais envolvidos na atividade e sim pela falta de luz

elétrica. Esse quadro mudaria radicalmente com o advento da energia elétrica. No Rio de Janeiro, houve um verdadeiro estouro de salas de exibição de filmes após a criação da usina elétrica de Ribeirão das Lages. Além da instantânea proliferação de salas, houve uma espécie de êxodo – empresários de outras áreas, entusiasmados, resolvem investir em cinema (ANDRADE; LISBOA, 2001).

E as novidades não param de surgir a partir daí. É a vez dos filmes falantes e sincronizados. Atores ficavam posicionados atrás das telas cantando ou inserindo pequenas falas ao longo do filme. Essas exibições eram produzidas por William Auler e Francisco Serrador, o mesmo que mais tarde (1923), idealizaria o quarteirão no Rio de Janeiro, que ficou conhecido como Cinelândia (REZENDE, 2001).

O crescimento das salas de cinema foi tão rápido que em apenas cinco meses, foram inauguradas nada menos que dezoito salas de exibição somente no Rio de Janeiro⁵.

Contudo, desse conturbado início do cinema nacional, nos restam pouquíssimos registros, sendo um dos mais antigos filmes preservados até hoje: *Os óculos do Vovô* [1913]⁶.

De 1907 em diante, os filmes começaram a surgir, e desta vez, divididos em gêneros. Os produtores já não se contentavam apenas com *vistas animadas* de vários lugares da Europa. Era preciso muito mais para conquistar um público ávido por novidades e cada vez mais exigente (ANDRADE; LISBOA, 2001).

Então em 1908, o Brasil ensaia os primeiros passos em direção ao que viria tornar-se gênero ficcional. Neste período, um dos mais significativos foi *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, de Julio Ferrez, filho do notório fotógrafo Marc Ferrez (GOMES, 1996).

Surgiram também neste período os filmes de cavação⁷, que eram uma forma de incrementar o mercado nacional tão precário neste período. Contudo, esses gêneros deram lugar aos filmes policiais baseados em crimes famosos como o caso do crime da mala [1908], cujo filme homônimo foi dirigido por Isaac Sandenberg e

⁵ ORIGEM DO CINEMA. Disponível em: <http://www.webcine.com.br/historia1htm>. Acesso em: 21 abr 2002.

⁶ Trata-se do mais antigo filme brasileiro preservado. Com direção de Francisco Santos, 12 minutos de duração, o filme conta a história de um “menino travesso que acaba quebrando os óculos do avô e para encobrir a traquinagem, o substitui por outro. Disponível em: www.curtagora.com/filme.asp?Codigo=104&Ficha=completa Acesso em: 05 ago. 2006.

⁷ Filmes que eram encomendados ou oferecidos para venda a quem aparecia neles. Os solicitantes eram geralmente pessoas do poder público, empresários e ricos excêntricos (HEFFNER, 19--).

teve grande repercussão. Além deste, *Os Estranguladores* [1909] de Francisco Marzullo alcançou sucesso ainda maior com o público (HEFFNER, 19--).

Os produtores começam então a enveredar pela literatura brasileira a fim de buscar inspiração para novas produções cinematográficas. Um dos primeiros resultados desta pesquisa ocorreu através das mãos do produtor e fotógrafo Antonio Leal que resolve filmar *O Guarani* [1920], da obra homônima de José de Alencar. Mais tarde, a obra seria refilmada pelo italiano Vittorio Capellaro [1926].

Na primeira versão da obra de José de Alencar o índio Peri foi interpretado por um ator negro, Benjamin de Oliveira, que ficou mais conhecido por ser palhaço profissional (GOMES, 1996).

A escolha de uma obra de José de Alencar para inaugurar uma estética cinematográfica ocorreu por ser o escritor um dos mais populares do Brasil naquele período (REZENDE, 2001). O que torna essa produção ímpar, além de ter sido *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, é que ocorre durante um espaço muito curto de tempo: 1908 e 1911. Esse foi justamente o período em que a experimentação dos produtores e diretores deu origem aos gêneros cinematográficos. Após essas descobertas, os exibidores começaram a perder o interesse pelas produções nacionais e vão em busca da indústria cinematográfica americana e também européia. Isso resultou num trágico estágio de letargia para o cinema brasileiro que segundo Gomes (1996), seria irreversível.

Tomados pelo recente entusiasmo que a fotografia havia proporcionado no mundo inteiro, surge o cinematógrafo pelas mãos dos já mencionados Auguste e Louis Lumière; embora desacreditassem no sucesso do seu invento que, mesmo "desenganado" pelos seus criadores, viria a ser conhecido muito mais tarde como a *Sétima Arte*.

O cinema mudo brasileiro, mais do que nas outras nações, sofreu uma amnésia que resultou em grandes lacunas na nossa cinematografia. Portanto, eleger esse assunto, na verdade, é parte de uma necessidade de conhecimento e de difusão desse conhecimento sobre um cinema que sub existiu, justamente quando no resto do mundo as imagens em movimento se transformavam num advento artístico de grande potencial (SANTOS, 2005).

Devido ao envolvimento de vários segmentos artísticos nas produções cinematográficas tais como poetas, ilusionistas sendo o mais expressivo Georges

Méliès⁸, responsável pela chamada “estética do espanto” (RIBEIRO, p. 1, 2005), a mais recente arte da humanidade, graças a isso, recebeu a denominação de Sétima Arte em meados de 1920, pelas mãos do crítico Racciotto Canudo que afirmou que o cinema embora “jovem” perante as outras artes era, sem dúvida, a expressão artística mais popular devido a sua ligação também com a indústria embora essa ligação tenha sido recebida com certo receio por alguns como Adorno (PUTERMAN, [199-] apud RIBEIRO et all, 2001) afirmando que a indústria cultural seria importante para o incremento do mercado e afastaria cada vez mais a arte de sua autenticidade, ou seja, o que tem valor é o que gera lucro. Na verdade o que aconteceu foi que esse cinema dos primórdios passou a ser assistido por um público que era espectador e ator num cenário tecnológico onde a modernização fazia um papel antagônico⁹ ao mesmo tempo em que registrava neste público (as massas), uma percepção maior da sua realidade (RIBEIRO, 2005)

Poderiam ser citados aqui, diversos momentos que ajudaram a enaltecer o advento do cinema e os profissionais envolvidos em sua produção inicial, porém o objetivo de apresentar tal trabalho vai de encontro às perguntas sem resposta dos esquecimentos da memória do cinema mudo brasileiro e que tendem a aumentar, se não houver um certo estranhamento por parte de um espectador mais curioso ou consciente de que, quanto às origens do nosso cinema, há muito que se fazer e muitos tijolos necessitam ser “assentados” nessa memória em construção.

1.2 O importante é não esquecer...

“E – pós quase dois anos de trabalho, de filmagens que só se podiam realizar aos domingos, de dias de descanso abandonados espontaneamente por cada um deles, de vitórias sucessivas sobre obstáculos que tudo parecia produzir – fez-se cinema no Brasil”.

(Crítico Anônimo, 1929)

O principal objetivo dessa pesquisa é construir um percurso de leitura para a coleção Jurandyr Noronha, enfatizando os momentos mais significativos da

⁸ George Méliès foi considerado por alguns críticos como o “pai do ilusionismo” justamente por ter sido um dos mais significativos representantes dos chamados “trick filmes” os filmes de trucagens cujo objetivo era o de interagir com o espectador, causando espanto e curiosidade acerca das ilusões criadas pelo mágico Méliès (COSTA, 1995).

⁹ Ver Tempos Modernos [1936], de Charles Chaplin (RIBEIRO, 2005) e Metrópolis [1927], de Fritz Lang

produção cinematográfica nacional do período silencioso tendo em vista, seus documentos iconográficos. Entretanto, é preciso mencionar que a escolha de um percurso de leitura para a coleção se faz necessário, a partir do momento em que uma leitura é também um processo de comunicação, e como tal, necessita ser compreendida.

"[...] é preciso entender que a leitura faz parte de um processo de comunicação maior. Por isso, embora aparentemente vista como processo individual, a leitura é um ato social porque compreende um processo de comunicação entre o autor e o leitor, intermediado pelo texto. Para melhor entender a leitura, é preciso entender o processo de comunicação no qual ela se insere" (FUJITA, p. 3, 2004).

Acentuo essa necessidade a partir do momento em que cada vez mais, frente ao volume de informação recebida, o único modo que o homem tem de registrar a sua comunicação com o mundo, é de fato através de documentos que posteriormente se transformarão em leituras. Isso ocorre também porque depois de uma leitura, o indivíduo dá continuidade ao processo, sendo que essa continuação, ou seja, esse processamento mental da leitura, transforma-se em informação. Chartier (1990) já comentava acerca da relação livro e leitura, enfatizando sua independência e afirmando que o livro pode acabar, a leitura não.

Justifico a relevância para a criação de um percurso de leitura para o cinema mudo brasileiro - através da referida coleção - após verificar mediante entrevistas com aproximadamente vinte indivíduos de diversos segmentos, entre os quais, estudantes e profissionais de várias áreas e diferentes faixas etárias, que o cinema mudo brasileiro, é para todos os pesquisadores contatados, um mero desconhecido. Desses vinte indivíduos escolhidos na universidade e no Museu da Imagem e do Som, que na ocasião era meu local de trabalho, e também entre familiares e amigos, apenas dois demonstraram, algum conhecimento acerca do assunto aqui abordado. Além da citada pesquisa, certifiquei-me do assombroso resultado acima, acompanhando e controlando o acesso ao referido material - por parte pesquisadores externos ao Museu da Imagem e do Som - durante seis meses. Das coleções consultadas estavam disponíveis: a Coleção Augusto Malta, de aspectos do Rio de Janeiro - entre paisagens e comportamento humano; a Coleção Guilherme dos Santos também voltada para as paisagens, indumentárias e festividades como o Carnaval; a Coleção Salviano Cavalcanti de fotografias sobre

cinema dos anos 60 até meados de 80 e finalmente, a Coleção Jurandyr Noronha, com fotografias em sua maioria, de filmes mudos nacionais.

O perfil dos pesquisadores é bastante diversificado indo desde arquitetos até músicos, cineastas, estudantes, estrangeiros ou simplesmente curiosos e saudosistas. Dentre essa diversidade de tipos, apenas dois consultaram a Coleção Jurandyr Noronha no período de seis meses; sendo um deles pesquisador para uma tese de doutorado sobre uma das atrizes mais importantes do período silencioso do cinema brasileiro – Carmen Santos¹⁰ e outro, buscava determinados tipos de indumentária para a produção de um figurino para documentário.

Mas será que a procura por uma coleção que está diretamente vinculada às nossas primeiras atividades cinematográficas desperta um interesse tão irrisório mesmo para estudantes da área? Sinceramente não acredito nisso.

E exatamente por esse motivo, construir esse caminho, utilizando a iconografia da Coleção Jurandyr Noronha, torna-se importante. Além disso, trata-se de uma tentativa de focalizar um fragmento da memória do cinema mudo brasileiro que pode ser responsável por uma série de perguntas ainda sem resposta, mesmo depois de pouco mais de cem anos de invenção dessa arte tão real e também tão obtusa, no que diz respeito a sua historiografia, como o cinema. Digo obtusa não no sentido de hermética e sim no sentido de um certo afunilamento no que diz respeito ao cruzamento de informações, ou seja, a historiografia do cinema nos fornece pistas que às vezes, ao serem confrontadas com outras informações, divergem entre si completamente, o que pode dificultar a conclusão de uma pesquisa ou análise.

Algumas dessas perguntas podem ser respondidas se houver certa maleabilidade do pesquisador, diante de uma coleção deste porte, com olhos de espectador, e talvez seja o motivo pelo qual o colecionador Jurandyr Noronha tenha se preocupado em “guardar”, justamente para responder a essas perguntas e driblar os lapsos da memória.

Jurandyr Passos Noronha iniciou sua coleção em meados dos anos 30 do século XX, devido a sua atuação em várias áreas ligadas a cinema. A coleção, segundo o colecionador, começou por impulso, sem pretensões de mais tarde, transformar esse acúmulo em uma coleção de fato. O que pode se dizer é que a

¹⁰ Uma das atrizes mais importantes do cinema mudo brasileiro, além de produtora e diretora, Carmen Santos atuou em cerca de 13 filmes (PESSOA, 2002) sendo alguns dos mais importantes da história do cinema mudo brasileiro como Sangue Mineiro[1929] pertencente ao Ciclo Regional de Cataguases e Limite [1930], filme vanguardista que mudou a estética do cinema brasileiro (GOMES, 1996).

memória do cinema saiu ganhando porque não havia um senso comum por parte dos realizadores em guardar esse passado; mesmo porque as condições nas quais essas produções eram executadas eram tão precárias que mesmo que houvesse por parte de alguns à vontade de preservar, não havia estrutura física nem verba para tal intento.

Atualmente, a Coleção Jurandyr Noronha está depositada parcialmente, no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro e toda a iconografia - com cerca de cinco mil fotografias - além do material textual está disponível para a consulta.

A coleção é em sua maioria, composta por fotografias de cinema, mas existe uma pequena parte do acervo, dedicada aos mais variados assuntos. Grosso modo, a divisão de fotografias da coleção abrange quatro grandes grupos, que são:

- **Filmes nacionais** – contendo 50 pastas cujas imagens retratam detalhes em fotogramas, seqüências inteiras ou até mesmo um único momento de determinado filme.

Para se ter uma idéia do teor dessa parte (que é na verdade, a maior da coleção) nela está contido o fotograma sobre um desfile de 7 de setembro de 1910, no Rio de Janeiro que, segundo informações do próprio colecionador, contidas no verso da foto, trata-se de uma imagem acerca do único documentário realizado pelos irmãos Segreto, que de fato existiu ou restou.

- **Filmes internacionais** – nesta parte da coleção, são encontradas imagens de filmes dos mais conhecidos no que se refere à história do cinema mundial, sobretudo entre as décadas de 10 e 20 do século passado como, por exemplo, Intolerância [1916], de D.W. Griffith, Encouraçado Potemkin, de Sergei Eisenstein [1925], entre outros.

- **Artistas** – é a terceira maior divisão de pastas da coleção sobre um mesmo assunto. Esta seqüência abrange artistas nacionais e internacionais, e isso inclui, grandes nomes do teatro como, por exemplo, Procópio Ferreira. São encontradas também inúmeras fotografias de Carmen Santos, atriz e diretora de alguns dos filmes nacionais mais significativos do período mudo como Limite [1930], Sangue Mineiro [1928] que como já mencionamos, foi o último filme do Ciclo Regional de Cataguases.

- **Assuntos diversos** – Depois da categoria Filmes nacionais, esta é a maior subdivisão da coleção Jurandyr Noronha por conta da diversidade de assuntos, as

pastas que compõem a subdivisão Assuntos diversos, foi mais uma vez dividida em outras 12 partes para que o material fosse comportado de forma mais adequada. É importante lembrar que as divisões foram feitas levando em consideração o espaço restrito destinado ao acervo.

Dentro da subdivisão Assuntos diversos, temos os seguintes títulos:

- Diretores / equipe técnica
- Coluna Prestes
- Carnaval / esportes
- II Guerra Mundial
- Cinema técnico
- Construção de Brasília
- Revolução Paulista de 1932
- Movimento Revolucionário 1924 – 1927
- Logradouros do Rio de Janeiro / São Paulo
- Meios de transporte (bondes elétricos e com tração animal)
- Teatro
- Variedades (feiras livres)

Talvez no conteúdo destas pastas encontremos características de um verdadeiro acumulador. Pois neste segmento, encontram-se registros de fotos de equipes técnicas dos primórdios do cinema no Brasil; dos primeiros equipamentos utilizados na indústria cinematográfica brasileira; a curiosa imagem de um concurso realizado pela Fox Film no Brasil; anúncios e cartazes de cinema além de fotografias de documentários importantes para a história do país.

Na subdivisão denominada *Variedades* podemos encontrar desde fotografias de feiras livres na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo anos 20, da prefeitura de Cataguases, cidade mineira que se tornou palco de um dos movimentos mais significativos da história do cinema brasileiro, os Ciclos Regionais.

O pesquisador encontrará ainda nesta divisão, fotografia do Padre Cícero, do cotidiano carioca retratado na imagem de alguns indivíduos e seus elegantes chapéus panamá. De um modo mais abrangente, a coleção Jurandyr Noronha conta com 708 títulos entre filmes, artistas e assuntos diversos, distribuídos em 5.000 fotografias somente em papel, ou seja, sem negativos das referidas imagens (MORAIS, 2002).

.Os filmes que também fazem parte da coleção estão temporariamente armazenados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, visto que a Fundação Museu da Imagem e do Som, não comporta a coleção por inteiro, devido à inadequação estrutural no que diz respeito ao armazenamento dos filmes que requerem uma sala especial climatizada.

Será necessário delimitar o período a ser pesquisado no presente trabalho devido a grande abrangência temporal dedicada a coleção, que vai de 1898 até meados dos anos de 1960. Entretanto, visto que o cinema mudo ocorreu até meados dos anos 30, vamos nos deter a analisá-la de 1898 até 1933. Na verdade, essa data corresponde ao término das atividades do cinema mudo no Brasil (MORAIS, 2002).

Dentro desse espaço de tempo, ou seja, entre 1898 e 1933, a quantidade de material é ainda muito grande para uma análise, portanto foram selecionadas dez fotografias levando em consideração as anotações do colecionador e a importância de cada um desses filmes para a construção da memória do cinema brasileiro. As fotos selecionadas obedecem a uma ordem crescente entre 1920 – 1930 excetuando a foto de Alfonso Segreto (sem data) conforme descritas abaixo:

- **Alfonso Segreto**¹¹ – na verdade a coleção conta com a foto de Paschoal Segreto também, dono do Salão de Novidades Paris no Rio onde foram exibidos os primeiros filmes no Rio de Janeiro, porém foi seu irmão Alfonso - o responsável pela filmagem na Baía de Guanabara em 1903 - que foi considerado como o primeiro filme genuinamente brasileiro, embora não haja registros ou fragmentos do filme (GOMES, 1996).

- **João da Mata [1923]** – a importância deste filme do diretor Amilar Alves não está somente no enorme sucesso de público. O filme mostra como é a vida de um caipira, seus trejeitos e costumes com direito a “dialeto” caipira.

- **Aitaré da Praia [1925]** – De Gentil Roiz, filme do Ciclo Regional de Recife, mostra as dificuldades vividas diariamente pelos jangadeiros.

- **O Guarany [1926]** – Vittorio Capellaro – trata-se da segunda versão realizada pelo italiano radicado no Brasil, Vittorio Capellaro sobre a obra de José de

¹¹ Algumas das informações que acompanham cada uma das dez imagens selecionadas para esta pesquisa estão descritas no verso da fotografia. Ver também: GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Alencar. A importância desse filme se dá porque contou com a parceria da Paramount, fato até então inédito na história das produções brasileiras.

- **Vício e Beleza [1926]** – filme de Antônio Tibiriçá e argumento de Menotti Del Picchia, foi considerado ousado por tratar os efeitos da droga (morfina). Esse tipo de filme era considerado como “proibido para senhoras”.

- **Thesouro Perdido [1927]** – de Humberto Mauro, Thesouro Perdido ganhou o prêmio de melhor filme concedido pela revista Cinearte, especializada no assunto.

- **Barro Humano [1928]** - considerado como obra prima do cinema brasileiro, Barro Humano foi dirigido por Adhemar Gonzaga e se tornou grande sucesso de público e crítica o que possibilitou a abertura dos estúdios da Cinédia em São Januário, no Rio de Janeiro. Apesar do sucesso, nenhuma cópia do filme foi preservada. Com isso, a única possibilidade que temos de conhecer as cenas do filme é através dos fotogramas da coleção Jurandyr Noronha.

- **Sangue Mineiro [1929]** – também de Humberto Mauro protagonizado pela atriz Carmen Santos, Sangue Mineiro marcou o término de um dos movimentos cinematográficos mais importantes da história do cinema brasileiro – Os Ciclos Regionais. Neste caso especificamente, o Ciclo Regional de Cataguases, Minas Gerais.

- **Acabaram-se os Otários [1929]** – primeiro filme sonoro brasileiro com direção de Luiz de Barros. Apesar disso até meados de 1933, alguns realizadores ainda insistissem em investir nos filmes mudos sem muito sucesso.

- **Limite [1930]** – Este é um filme considerado como marco de transição na estética do cinema brasileiro. Com apenas 18 anos, Mário Peixoto realizou essa obra única que mudaria para sempre, o fazer cinema no Brasil.

O primeiro filme sonorizado de que se tem notícia, foi *Don Juan* [1926] no qual havia efeitos sonoros e música ou seja, não era totalmente sonorizado. No ano seguinte, o mesmo diretor, Alan Crosland, seria responsável pelo primeiro filme inteiramente falado da história do cinema, *O Cantor de Jazz* protagonizado por Al Jolson e que ficou conhecido mundialmente(CHAMBEL, 2006).

Embora a transição do filme mudo para o filme falado tenha sido relativamente rápida, ela acabou acarretando sérios problemas para os produtores. Principalmente alguns produtores que foram pegos de surpresa com a adoção de uma nova tecnologia cinematográfica. Isso acarretou um prejuízo incalculável no que

diz respeito às produções mudas que já estavam em andamento quando ocorreu o advento da sonorização dos filmes (MORAIS, 2002).

A sonorização foi, sem sombra de dúvida, um dos aspectos mais importantes da cinematografia mundial porque redefiniu padrões estéticos e conceitos, criou resistências e gerou novas atribuições de valores que até então, passavam despercebidos por alguns realizadores.

Ao tentar definir o som, a explicação será meramente a de uma técnica que mostra esse elemento acústico como um fenômeno físico que se propaga através do ar, mas que por outro lado, define-se também como um fenômeno psicofísico cujo elemento chave, é o córtex cerebral, responsável pela percepção das ondas emitidas pelo som ao nervo auditivo e que, por sua vez, acaba ou torna-se responsável pela reação do espectador à sonoridade. No caso do filme mudo, este sentido será aguçado pelo silêncio da cena que, na verdade, vai sugerir os ruídos fisicamente ausentes (PENAFRIA, 2004).

De acordo com Hernani Heffner (19--), o cinema nunca foi mudo de fato. Mesmo nos primórdios, considerar o cinema como mudo, significa pensar que o fenômeno cinematográfico extrai do seu espectador, somente um dos sentidos: a visão. Desta forma, se o cinema é conceitualmente, uma arte estritamente visual, o que dizer da sonoridade responsável por inúmeros momentos importantes em um segmento cinematográfico? Mencionar aqui, a importância do elemento acústico no cinema, na verdade cabe como justificativa para o papel que o filme mudo representa na cinematografia mundial. Portanto, o som é sem sombra de dúvida, um dos elementos de maior impacto no cinema. Hoje não seria possível imaginar um filme sem efeitos sonoros ou uma boa trilha musical. Já no caso do filme mudo, esse som que hoje é tão importante quanto à própria imagem, encontrou uma maneira de reverberar, de ser percebido através da imagem, sobretudo da imagem mimética (PENAFRIA, 2004).

No Brasil, o primeiro filme sonoro foi produzido em 1929 sob o título de *Acabaram-se os Otários*, do diretor Luiz de Barros, realizado em São Paulo.

O carioca Luiz de Barros nasceu em 1893 e começou a trabalhar na área cinematográfica muito jovem. Com 19 anos, Luiz de Barros estudava pintura na Academia Julien em Paris, depois disso, seguiu para a Itália a fim de ter aulas de cenografia na Academia Brera de Milão; no Brasil, já em meados de 1914, com o auxílio de João Stamato e Ítalo Dandini, começou sua carreira profissional em

cinema. Luiz de Barros foi um dos profissionais mais significativos para a memória do cinema mudo brasileiro. Traçou uma carreira cheia de sucessos e fracassos, mas o período definitivamente mais representativo foi a primeira década de sua profissão (GOMES, 1996).

Entretanto, o Brasil não encerrou as produções dos filmes mudos em 1929. Depois disso, houve uma resistência por boa parte dos produtores brasileiros até meados de 1933, período em que se encerra nossa pesquisa.

Podemos dizer, conforme o autor Paulo Emílio Sales Gomes (1996), que o fim da era dos filmes mudos no Brasil, foi sob certo aspecto, positivo se considerarmos que esse encerramento ocorreu com a obra *Limite* [1930], de Mário Peixoto e mais tarde, com *Ganga Bruta* [1933], de Humberto Mauro.

Limite foi a única obra de Mário Peixoto e tornou-se ícone no cinema mudo brasileiro devido ao seu perfil vanguardista. Infelizmente, segundo Gomes (1996), chegou tarde no que se refere ao alcance de uma suposta plenitude artística. *Limite* veio para ficar, mas em contrapartida, o cinema falado já hipnotizava platéias mundo afora.

Contudo, *Ganga Bruta*, marcou de forma definitiva o encerramento da era silenciosa do cinema brasileiro, embora de forma não muito positiva. Numa época de transição, Mauro aliou a estética do filme mudo à sonorização e o resultado culminou no fim da era muda do cinema brasileiro; por isso, nos deteremos até esse momento quanto ao estudo referente à Coleção Jurandyr Noronha.

Mesmo que os trabalhos de Humberto Mauro não estivessem incluídos na Coleção Jurandyr Noronha, caberia a nós obrigatoriamente registrar a presença desse brasileiro das Minas Gerais, na construção da memória do nosso cinema. Da carreira de Mauro destacamos *Thesouro Perdido* [1927], agraciado com o prêmio Cinearte de melhor filme, *Braza Dormida* e *Sangue Mineiro* [1929]. Os dois últimos foram parte de um dos ciclos cinematográficos mais emblemáticos da história do cinema nacional: O Ciclo Regional de Cataguases (GOMES, 1996).

Pretendemos também enfatizar os períodos de maior produção do cinema mudo no Brasil, bem como as dificuldades que circundavam esses eventos. Além disso, é de suma importância mostrar que um único acervo, neste caso cinematográfico, pode contribuir para inúmeros segmentos de pesquisa e conseqüentemente com a construção da memória do cinema brasileiro.

Tornar a Coleção Jurandyr Noronha tema da dissertação de mestrado mostra-se relevante a partir do momento que pretendemos salientar a importância da coleção como item necessário para a construção da memória do cinema mudo nacional e cuja mácula, se é que podemos nomear desta forma, está justamente no fato de uma fragmentação natural de elementos pertencentes aos vestígios do passado, sobretudo quando esses vestígios não são documentados e, por conseguinte, sugerem interpretações às vezes livres, às vezes vazias aos olhos do espectador menos atento (LE GOFF, 1994).

Contudo, sendo essa coleção ilustrada por documentos textuais incluídos nas próprias iconografias, se faz necessário, extrair desses documentos o máximo de informações possíveis sem lhe acrescentar nada e, simultaneamente considerando as lacunas do tempo que acabam por fazer parte da construção dessa memória. Essas lacunas, como são denominados os momentos “esquecidos” do segmento cinematográfico brasileiro, e que são responsáveis pelos desencontros da memória do cinema brasileiro (LE GOFF, 1994).

Essas “lacunas” só serão preenchidas quando a leitura desses vários fragmentos adquirirem um novo sentido, uma nova interpretação e talvez assim, o problema das lacunas poderá ser resolvido; principalmente se houver a compreensão do que se pode extrair de uma imagem (nesse caso cabe lembrar o fotograma) que na verdade é apenas um dos elos das inúmeras fotos de uma seqüência (BERNARDET, 1981).

A idéia de fotograma surgiu antes mesmo do advento da fotografia propriamente dita, quando em 1727, Johan Heinrich Schulze descobriu por acaso que a sensibilidade dos sais de prata originavam uma imagem. Posteriormente, outros cientistas aprimoraram o invento como William Henry Talbot que em 1839, já produzia fotogramas de objetos sobre folhas de papel sensibilizadas com sais de prata. A importância de fato deve-se ao aprimoramento da invenção e também porque alguns de seus primeiros fotogramas estão preservados até hoje (MORAIS, 2002).

No caso específico do cinema, imprimir uma imagem em movimento, é o processo em que uma série de ações que são fotografadas em seqüência, ou seja, em intervalos como o mínimo possível de interrupções de uma foto para outra. A

esse processo damos a denominação de fotograma. E de acordo com a FUNARTE “fotograma é cada um dos quadros ou imagem que figura numa tira de filmes”¹²

Os fotogramas - tão mencionados em nossa pesquisa - têm um papel crucial para a memória do cinema mudo brasileiro; sobretudo nesta coleção, visto que alguns dos filmes mencionados aqui, são hoje notórios graças a estes fotogramas, posto que não existem mais. Daí, mais uma vez, a necessidade de frisar a importância dessa dissertação e, conseqüentemente, de um trabalho que visa contribuir com a preservação da memória do cinema mudo nacional.

Entretanto, deve-se considerar que o conturbado início do cinema brasileiro deixou poucos registros e que a Coleção Jurandyr Noronha neste caso, é de suma importância no que diz respeito a essas interrupções da nossa cinematografia.

Um dos filmes mais importantes dos primórdios do cinema nacional infelizmente está inserido neste contexto. Trata-se de *Barro Humano* [1928], de Adhemar Gonzaga. O filme chegou a ser considerado uma obra prima, mas não existe nenhuma cópia preservada; somente fotogramas pertencentes à Coleção Jurandyr Noronha.

Também tem papel de destaque, o diretor Vittorio Capellaro, responsável por inúmeras adaptações literárias como *O Guarani* [1926]. Mas dos filmes produzidos por Capellaro - o único que foi preservado - *O Caçador de Diamantes* [1933], foi recentemente restaurado pela Cinemateca Brasileira com patrocínio da Petrobrás. Os fotogramas de *O Caçador de Diamantes* também integram a coleção Jurandyr Noronha.

1.3 Os dez tostões que valeriam mil... Memória e informação.

“Paris no Rio! Esta ficção é hoje realidade, graças ao animatógrafo que funciona ali, quase em frente à nossa redação. São dez tostões que valem mil francos, e satisfaz-se um ideal muito ambicionado: ver Paris”.

(Gazeta da Tarde, 2 de setembro de 1897).

O interesse em ressaltar a importância desse tipo de acervo é também o de mostrar os primeiros passos da produção cinematográfica no Brasil de forma mais

¹² GUIA de recomendações para a documentação fotográfica do fato cultural. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte / Centro de Documentação e Pesquisa, [19--].

ampla, pontuando os aspectos tidos como relevantes do colecionismo de imagens em movimento num suporte de papel. Ou seja, fazer uma espécie de balanço, do conteúdo dessa coleção até o fim da era do cinema mudo brasileiro, equivale a uma tentativa de divulgar o referido acervo, tão pouco utilizado, proporcionando mais informação. Isto é, se a informação tal qual postula Belkin e Robertson (1976 apud BRAGA, 1995), for capaz de transformar estruturas.

Apesar de muito abrangente, esse conceito vai de encontro às necessidades de uma coleção e, conseqüentemente, da construção da memória.

O campo informacional desempenha um papel bastante significativo seja no que se refere à transmissão dessa informação através da proposta de uma nova leitura para a Coleção Jurandyr Noronha, seja pelas entrevistas com o colecionador, a fim de incrementar o conteúdo informativo para uma possível leitura.

Neste caso, lidar com esse tipo de entrevistas, significa lidar com história de vida; e isto apresenta um lado bastante positivo no que diz respeito a uma coleção. A partir do olhar do próprio colecionador, pode-se ter uma visão mais nítida dos objetos colecionados. Há uma limpidez de interpretação somente obtida graças ao colecionador, sem intermediários, sem suposições acerca de suas intenções de “guardar o tempo”. Afinal, existe melhor maneira de traçar o perfil de um colecionador senão, quando possível é claro, pelas palavras do próprio? (BECKER, 1993). Portanto, entrevistar o colecionador significa que eu, fazendo o papel de receptor da mensagem transmitida por ele (coleccionador), vou degluti-la (a mensagem) antes de gerar uma nova interpretação, poderei perfeitamente ser capaz de enxergá-la tal qual foi concebida mesmo que por um instante. Isto se a interpretação for considerada como fruto da informação que, transformada, resulta na construção de outros discursos (WILKE; et all, 2003). Mas para que esse trabalho seja homogêneo, ou seja, para que a entrevista seja aproveitada ao máximo, deve-se levar em conta que o início do processo não se dá a partir do momento em que o gravador é ligado. É necessário que se faça uma pré-entrevista e concluído o processo propriamente dito, haverá uma pós-entrevista. Esse passo-a-passo é fundamental nesse tipo de abordagem a fim de “enriquecer o processo narrativo” (MEIHY, p.170, 1996). E isso inclui a memória social que nesse caso, funciona como engrenagem principal nessa montagem da memória tão desmembrada do cinema brasileiro (CARVALHO; LIMA, 2000).

No dia 24 de março de 2006 foi realizada uma entrevista com o colecionador Jurandyr Noronha a fim de complementar esta pesquisa. Ao saber da dissertação, o colecionador disse que ficou lisonjeado com a idéia e perguntou o que gostaria de saber já que ele esteve afastado durante algum tempo das atividades relacionadas ao cinema, por questões de ordem pessoal, retomando-as neste ano de 2006, para escrever um livro de memórias sobre sua vida profissional.

O objetivo da entrevista foi o de captar as impressões sobre a coleção a partir de agora, ou seja, a coleção já institucionalizada, e também de como o colecionador enxerga as questões que envolvem memória e o cinema brasileiro de hoje. Entretanto, o conteúdo da entrevista mostrou a preocupação de um colecionador com questões que envolvem a memória desde a visão do jovem cineasta que produz documentários de temática social, até o acumulador que vê num fotograma ou equipamento antigo, mais uma forma de ganhar a vida¹³. A partir das opiniões do colecionador sob vários aspectos que envolvem cinema, coleção e memória, resolvemos inserir trechos da entrevista ao longo dos capítulos 2 e 3 dessa dissertação com o intuito de promover uma troca maior entre o leitor e o colecionador, responsável pelas narrativas que compõem o alicerce de nossa pesquisa.

A proposta de organização dessa discussão analisa, a princípio, três focos temáticos: coleção, memória e cinema; os demais conceitos descritos ao longo do trabalho, conforme exemplificado abaixo, servirão como complemento aos três principais:

OS PRINCIPAIS ELEMENTOS DA ABORDAGEM TEÓRICO- METODOLÓGICA

CONCEITO	TEORIA / METODOLOGIA	DISCURSO
Documento / Coleção	Colecionismo/ colecionador	Abreu; Almeida; Dodebei
Memória	Lugares de Memória/ Memória Coletiva	Nora; Halbwachs; Le Goff; Abreu
Cinema	Cinematografia / Iconografia	Cordeiro; Gomes; Heffner; Wilke, Ribeiro e Oliveira
Narrativa	Narrador / Colecinador	Benjamin; Vianna, Lisovsky e Sá

¹³ Neste caso, o colecionador referiu-se aos jovens de hoje que resolveram escolher o cinema como atividade profissional e os acumuladores de ontem e de sempre cuja maior preocupação com o saldo de suas acumulações é justamente a rentabilidade.

No segundo capítulo – Coleção e Colecionadores a coleção será analisada sob o ponto de vista do colecionismo e do colecionador. Essa necessidade se dá a medida em que se percebe o papel de uma coleção no que diz respeito à construção de significados para a sociedade e sua memória.

Uma coleção, como afirma Veiga (2001), é de certa forma autobiográfica, visto que toda coleção carrega impressões do real sob uma visão particular; embora essas impressões, também não sejam “montadas” de forma solitária, ou melhor, por mais autobiográfica que nos pareça uma coleção, ela sempre estará impregnada de impressões e significados. Significados esses coletados por um grupo. É importante salientar que o sentido de grupo aqui não quer dizer um grupo dedicado à determinada coleção e sim um grupo social cujas impressões deixadas como contribuição são acumulativas, ou seja, ocorrem naturalmente à medida que o colecionador se depara com algo ou alguém que possa contribuir com sua idéia de acumulação.

Ainda neste capítulo, será analisado também o perfil do colecionador, o ato de colecionar objetos e iconografias ligadas ao cinema, principalmente cinema nacional. O perfil do colecionador neste caso, de forma genérica: o colecionador é de certa forma, um produtor do imagético, visto que através de imagens extraídas do real, o homem tem que interagir com esse universo, a fim de lhe atribuir novos significados. Isto não quer dizer que o real é suplantado; há uma tentativa de acúmulo que na verdade, resulta em novas possibilidades de interpretação do real (BENJAMIN, 1989).

Esse acúmulo numa primeira avaliação e se visto, sobretudo, com um olhar etimológico, pode mesmo que vagamente, lembrar o caos; isso se houver uma reflexão de fato sobre acumulação, no sentido de juntar, reunir. Mas para quê? Com que propósito? Quem vai dizer onde começa e onde termina? Qual é de fato, a finalidade dessa reunião de coisas? Nesse momento, o que vem na lembrança é a imagem do contador de histórias, daquele que dá alguma linearidade a um enredo, do condutor, do narrador. E o que seria um colecionador senão também um narrador de sua saga contada através dos objetos?

O conceito de Benjamin (1989) acerca do narrador vai de encontro a algumas dúvidas diante da coleção e do colecionador. Principalmente partindo do pressuposto que o narrador é um indivíduo que conta o que experimentou ou que

presenciou. Neste processo, o narrador relaciona suas experiências com a de seus ouvintes. Desta forma, é mister lembrar que não existe narrativa sem leitura e que ainda, a partir dessa leitura, podemos dar início a uma nova narrativa.

Dodebei (2003) sugere que essa leitura ocorra em duas etapas: numa primeira, onde os objetos são observados como uma totalidade que obedece a uma lógica documental favorecida pela própria acumulação. Já numa segunda leitura, o objeto é visto em sua singularidade; nesta fase, o objeto não faz parte de um processo acumulativo – ele é sim, uma engrenagem desse processo, porém com identidade própria. Unindo essas duas possibilidades, pode-se obter mais adiante, novas narrativas e como resultado, memórias.

Para que haja uma adequada fusão entre as possibilidades sugeridas por Dodebei (2003), o objeto deve ser lido e, portanto interpretado tal qual se faz numa leitura documentária. Desta forma, pode-se dizer que o sujeito que “lê” o objeto / documento, embora esteja “praticando” uma ação supostamente individual, na verdade está praticando um ato social porque todo processo de integração / comunicação (e isso envolve tanto a leitura documental quanto à análise de um objeto), é fruto de um ato socialmente estabelecido de acordo com as experiências trazidas pelo indivíduo na observação de qualquer elemento (FUJITA, 2004). Isso leva a outro elemento que neste caso, é primordial para o estudo aqui apresentado: a imagem.

Através da imagem, o homem se relaciona, se identifica e se movimenta; o que de alguma maneira, contrapõe o real onde a limitação tem presença marcante (ZENHA, 2000). A integração colecionador – coleção, ocorre à medida que ele (o colecionador) diante de uma produção imagética, vê a possibilidade de consagrar suas idéias através dos objetos colecionáveis.

Para entender melhor essa integração, pode-se dizer, como afirma Benjamin (1973 *apud* CARDOSO, 2003, p. 192), que “o sentido do ato de colecionar reside na afirmação do sujeito colecionador”. Portanto, nesta troca, é o colecionador no momento em que acumula, o responsável pelas escolhas: só ele tem o poder de eleger um objeto que passa despercebido no meio de tantos outros, e o transforma posteriormente, em objeto de desejo.

A palavra possuir aqui, não significa somente um verbo da terceira conjugação. Ela vem carregada de uma responsabilidade que remete aos desejos mais íntimos de um indivíduo diante de um objeto e possuir, neste caso, é uma

necessidade perene (CARDOSO, 2003). Por esse motivo, é importante também acompanhar a trajetória do colecionador Jurandyr Noronha e sua contribuição para a preservação da memória do cinema nacional.

Jurandyr Noronha contribuiu com a memória do cinema nacional devido ao seu engajamento em inúmeros projetos relacionados à referida área de atuação. Isso é fruto de sua formação profissional, pois desde meados da década de 30 do século XX como já mencionado, o cineasta escrevia para pequenos jornais. Uma década depois, começou a escrever para a revista Cinearte, uma das publicações mais importantes sobre cinema, produzida no Brasil.

O colecionador escreveu artigos sobre cinema educativo e também para amadores, a fim de disseminar o conhecimento sobre a sétima arte. Ainda neste período, Noronha já se engajava em divulgar o cinema não só como forma de arte e entretenimento, mas como mais uma fonte em potencial, que viabilizou a difusão da cultura brasileira no Brasil e no exterior (MORAIS, 2002).

Um dos objetivos deste trabalho, ainda neste quesito, é o de possibilitar também um vínculo entre coleção e colecionador de forma que possamos extrair dessas duas categorias, o sentido do olhar do espectador, ou seja, de que forma esses dois elementos se fundem e convidam o espectador à observação. Para tal, utilizaremos os conceitos de Almeida sobre colecionismo e de Regina Abreu (1996, p. 167) sobre o que a autora denominou de “O culto à Saudade”, ao referir-se a Gustavo Barroso e ao Museu Histórico Nacional.

Almeida (2001) menciona que para entender as forças propulsoras responsáveis pelo ato de colecionar de um indivíduo, será necessário analisar o fator desejo e o objeto além de analisar onde esses fatores se atraem.

No que diz respeito a Gustavo Barroso nas palavras de Abreu (1996), é importante salientar que o colecionador projeta seus desejos nos objetos de sua coleção e que esses objetos, impregnados de sensações e lembranças de seu acumulador, acabam por tornar-se de certa forma, objetos de um saudosismo. Por esse motivo, “O culto à saudade” de Barroso dava ênfase às tradições que, por conseguinte, concediam legitimidade a um grupo social. Gustavo Barroso tem papel de destaque na consolidação do pensamento museológico; buscava comprovar a autenticidade dos objetos e atribuir aos mesmos, características próprias. Sob certo ponto de vista, e o que acontece com os colecionadores após terem conseguido saciar seu desejo de acumular (ABREU, 1996).

No terceiro capítulo – Cinema e Memória, será feita uma reflexão sobre a relação entre o cinema e a memória e de que forma uma coleção imagética pode ser vista como um lugar de memória. Considerar uma coleção como um possível lugar de memória remete a situações vivenciadas no Brasil principalmente no que se refere ao esfacelamento sofrido pela memória do cinema brasileiro até hoje.

De acordo com Abreu (1996, p. 202), os lugares de memória funcionam como um canal de passagem (do conhecimento) e ao mesmo tempo como um túnel do tempo que pretende manter o passado:

"[...] os lugares de memória tenderão a desempenhar um duplo papel, servindo, de um lado, para salvar do esquecimento antigas tradições, e oferecendo, por outro lado, um contra ponto necessário e desejável para a ação dos homens num mundo em permanente transformação e mudança" (ABREU, p. 202-203, 1996).

Entretanto, antes de analisar a coleção como um possível lugar de memória, é necessário mencionar as escolhas feitas por um colecionador.

É de suma importância então considerar o ato de colecionar em si: qual a finalidade de um colecionador e sua coleção? Se pensarmos em termos gerais, o ser humano tem o hábito de juntar coisas que estão ou estiveram de alguma forma ligadas a ele por um elo afetivo, proveniente de alguma lembrança.

No caso da origem do colecionismo, é difícil precisar quando a prática iniciou de fato, mas é certo que existe desde a Idade Média, pois há indícios atribuídos ao poeta Francisco Petrarca e seu fascínio por moedas, o que gerou inclusive um tratado sobre a origem monetária - tamanho era o interesse do poeta por moedas (BUBENECK, 2005).

Mesmo porque, houve uma real necessidade de “fazer um recorte dentro do recorte” da própria pesquisa - no que se refere à filmografia escolhida dentro da coleção - com o intuito de ilustrar o referido estudo, considerando os inúmeros trabalhos importantes realizados por cineastas brasileiros e estrangeiros no período selecionado.

Dentro da cronologia que abrange o período de 1898 a 1933, foram eleitos alguns filmes considerados mais significativos por críticos de cinema contemporâneos como Paulo Emílio Sales Gomes e o próprio Jurandyr Noronha entre outros.

Em suma, a seleção de fotos obedeceu a um critério de informações que eram condizentes com um certo senso comum entre os críticos pesquisados para

essa finalidade; sempre tendo como alicerce, primeiramente a linha traçada pelo próprio colecionador em sua lógica no que diz respeito à relevância dos filmes mais expressivos do período aqui abordado.

Se pensarmos numa possibilidade de leitura para uma coleção que proporcione novas descobertas, podemos dizer que esse caminho aliado à sistematização de informações pode fazer com que as lacunas muito freqüentes nesse proposto lugar de memória, possam também ser interpretadas com o intuito de colaborar com a construção dessa memória.

Mas o que são essas lacunas, afinal? Sob o aspecto etimológico, lacunas são espaços vazios, cavidades, falhas. Se considerarmos as lacunas como falhas, teríamos então abismos pelos quais a memória é obrigada a transitar, considerando sua trajetória numa constante construção. Portanto, existe de fato, uma memória esquecida que segundo Benjamin(1986), nunca poderá ser totalmente recuperada mesmo porque, esse processo seria responsável por um desequilíbrio em nossas emoções – neste caso responsáveis por formular os momentos que devem permanecer e serem lembrados (1986 apud CHAGAS, 2003). Portanto, neste caso nós somos os únicos responsáveis pelas escolhas – os senhores do bem e do mal que elegem os objetos que serão adorados ou “sacrificado”. Essa ação ocorre a todo instante dentro ou fora de uma instituição destinada à troca de idéias, conhecimento e consolidação da memória porque simplesmente está ligada diretamente a questão do desejo. Desejo de possuir, desejo de olhar. Desse desejo, nasce uma relação. É a relação que o sujeito trava com o objeto que o seduziu e, que por sua vez, essa sedução ou a comunicação estabelecida nesse encontro é que vai determinar a perpetuação ou morte de um objeto, e isso vale para nossas memórias (CHAGAS, 2003).

Essa abordagem será melhor explicada, no último item do capítulo três – Cinema, Imagem e Documento, onde se pretende justamente construir uma narrativa da memória do cinema mudo brasileiro, utilizando os documentos (fotografias), considerados como vestígios do passado. Esse item torna-se crucial a medida em que esclarece, a importância da fotografia na coleção Jurandyr Noronha como documento, onde se dá justamente todo o embasamento da nossa pesquisa, pois boa parte das informações obtidas para a montagem desse trabalho, ocorre somente a partir das informações contidas no verso das fotografias desta coleção.

Construir uma narrativa significa tal qual menciona Benjamin (1986, p.198), “intercambiar experiências”; neste caso específico, de documentos iconográficos cujas informações contidas em seu verso são o resultado dessa troca de experiências entre o próprio narrador (neste caso o colecionador), e os indivíduos com os quais se relaciona durante a construção dessa narrativa. É o que se poderia chamar de notas de margem. São elas os “nós” de uma rede de citações que auxiliam na composição de uma narrativa.

Analisar a coleção sob a forma narrativa é de suma importância diante dessa memória fragmentada, em permanente construção do cinema brasileiro:

"Uma vez que a memória é fragmentada, constituída por traços isolados no tempo, ela representa a descontinuidade do passado e só vai significar quando sofrer uma intervenção da atualidade. A leitura do presente (a única possível) deve articular – memória, espaço e projeto. Sempre envolvidos pelo tempo" (DODEBEI, p.71, 2003).

Não há memória sem vestígio, sem impressão, sem troca e, sobretudo, sem indivíduos que interajam. Por mais que os esquecimentos da memória como afirma Halbwachs (1990), seja uma questão de escolha dos indivíduos, podemos dizer que os esquecimentos são programados pelos próprios indivíduos enquanto estão em ação.

2. COLEÇÃO E COLECIONADORES

O homem adquiriu o hábito de colecionar provavelmente por instinto de sobrevivência, se pensarmos que uma primeira tentativa de reunir coisas – o ato de coletar, vem desde a pré-história. A princípio podemos dizer que as escolhas feitas pelo homem eram meramente por sobrevivência. O homem escolhia o que lhe alimentava e descartava o que lhe envenenava; sobrevivia enfrentando os fenômenos da natureza. Com o passar dos séculos essa prática deixou de ser somente uma questão de sobrevivência, a partir do momento em que o homem passou a decodificar vários tipos de mensagem, inclusive a fala e a escrita. Juntamente com essas novidades, veio o poder e conseqüentemente a vontade de possuir o que o dinheiro pudesse comprar; é a vez dos grandes colecionadores surgirem a partir do século XVIII. Nesse momento, o instinto de sobrevivência dá

lugar à necessidade de poder e essa necessidade crescente, acompanhou as sociedades e a acompanha até hoje embora atualmente, o poder venha atrelado a uma urgência social de guardar para não esquecer.

Hoje, os colecionadores buscam os mais variados motivos para iniciar uma coleção ou simplesmente colecionam sem saber porque o estão fazendo. A verdade é que, tratamos os objetos - inclusive do cotidiano - como os da biblioteca de Benjamin (1969 apud LANDA, 2005). Sobre sua biblioteca, Benjamin tenta esclarecer de que forma um livro é realmente visto numa biblioteca particular e fora dela, ou seja, quando é um mero objeto que não faz parte daquele universo contemplativo de letras. Esse sentimento diferenciado de algo absolutamente comum que pode se tornar sacralizado, está em quase tudo o que nos cerca, de acordo com a nossa ótica em relação ao espaço que esse objeto ocupa ou pretende ocupar.

A partir de me tornar leitor da revista Cinearte desenvolvida em 1926, eu comecei a ver o quanto era importante ter esse material preservado. Eu soube de outras fotografias feitas para documentar a vida brasileira que tinha desaparecido. Então, eu comecei a guardar tudo... Agora felizmente começaram a surgir colecionadores (não estou me referindo a cinema) que tem coisas preciosas sobre a vida brasileira. Esse material estava todo encafoado. Mas com a valorização do material iconográfico, felizmente essa gente está começando a mostrar isso, expor.

(De como Jurandyr Noronha iniciou sua coleção considerando os trabalhos realizados em instituições voltadas ao cinema)

Falar de coleção e colecionador é falar um pouco do dia-a-dia de cada um de nós, da proximidade que temos com as lembranças que vêm disfarçadas numa foto, numa caixa de papelão ou até mesmo num papel de bala. Entender os caminhos pelos quais percorre o narrador de uma coleção é uma forma de tentar entender um pouco da memória coletiva e também individual.

2.1 Coleccionismo através dos tempos: pequenos recortes de vida

Compreender o ato de colecionar significa não só recorrer a sua etimologia e sim viajar no tempo em busca de respostas na medida em que possamos perceber quão enraizado é o termo no que concerne ao processo civilizatório (MARSHALL, 2005).

O termo colecionar, do latim *Collectio* (que significa coleção, reunião) está conectado as ações do homem desde a pré-história. Na verdade o “coleccionar” ao qual nos referimos aqui, vem de um processo de seleção por parte do homem que aprimorado, transformou-se em um processo de coleta. Só após esse processo de coleta a fim de distinguir as possibilidades de sobrevivência e a partir dessas escolhas é que podemos mencionar a idéia de coleção, ou seja, antes de pensarmos num suposto conceito de coleção e/ou colecionismo, devemos nos deter no período que antecedeu ao que chamamos pelo verbo colecionar. Quais as implicações que levariam um sujeito a reunir estes ou aqueles objetos? Quais seus critérios de escolha? Podemos responder a essas perguntas - ou ao menos compreender como chegamos até elas - se imaginarmos que, os grandes povos da Antigüidade como egípcios, sumérios entre outros, edificaram seus reinados de efetivo sucesso, dentro de um tecido social cujo alicerce era um conhecimento com características colecionistas. Mas afinal o que seriam essas supostas características colecionistas? Na verdade seriam uma parte do saber, como a escrita e o armazenamento dessa escrita, ou seja, já um desdobramento desta ação o que já culminaria num ato colecionista. Um exemplo dessas ações foi a criação da biblioteca de Alexandria (FREIRE, 2006).

É importante salientar quão arraigado é o colecionismo no processo civilizatório, para que ao penetrarmos no universo de um colecionador, possamos compreender melhor mesmo que não intimamente, as escolhas deste indivíduo (MARSHALL, 2005).

Voltando ainda à pré-história - o que consideramos aqui como ponto de partida - nota-se na atitude do coletor pré-histórico uma certa astúcia quanto às escolhas que faz ao longo de sua vida. Essa astúcia é na verdade apenas instinto de sobrevivência, ou seja, ao adotar a coleta, o homem pré-histórico optou por dar continuidade a sua existência e esse legado por assim dizer, nos foi ofertado e a

posteriori aprimorado, para que pudéssemos utilizá-lo como um recurso para não esquecer.

Podemos considerar essas escolhas pré-históricas como uma espécie de proto-colecionismo porque “colecionamos para sobreviver e sobrevivemos porque colecionamos” (MARSHALL, 2005). Portanto, todo o processo cultural pelo qual uma civilização é submetida, na verdade faz parte de um outro processo: o de transmissão da memória. A coleta de alimentos, a vestimenta, a escrita, a cerâmica entre outros, farão parte dessa transmissão e também de alguma coleção institucionalizada ou não. Isto porque a reunião de objetos numa coleção pode estar em seu lugar de origem às vezes sem ser percebida como coleção de fato.

No meu caso acho que foi inconscientemente porque eu não tinha pretensão nenhuma de futuro, de passar aquilo para outras pessoas. Com o tempo, é que eu comecei a ter consciência do que eu estava fazendo, mas quando eu comecei, não.

Foi um negócio inteiramente ingênuo, sem nenhuma preocupação estética, histórica, nada disso. Mas depois com o tempo, é que eu comecei a ver que isso tinha uma importância. Depois que eu conversei com pessoas como Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Gilberto Souto é que as coisas despertaram em mim.

(Sobre colecionador: uma coleção é feita sempre de forma consciente ou, às vezes, por instinto?)

Mas vamos voltar um pouco no tempo e lembrar que remonta a Idade Média os vestígios de colecionismo. Embora nesse período, o fascínio em colecionar objetos estivesse intimamente ligado a moedas especificamente. E, considerando esse objeto, podemos supor que já se pensava em colecionismo mesmo que de forma aleatória; em meados do século VII a.C., na Ásia menor (BUBENECK, 2005). Posteriormente, no auge da Idade Média, o poeta Francisco Petrarca daria mais ênfase ao fascínio que as moedas exerciam nos homens e criou em 1385, o primeiro Tratado dedicado ao assunto: *Tractatus de Origine Monetarum* de Oresmius. Na Idade Média a Igreja foi, de certa forma, responsável por uma sutil idéia do que viriam a ser os museus - se levarmos em conta suas grandes coleções. Essas coleções representavam o poder que a igreja exercia nos fiéis, o que significa que o ato de obter e reunir determinados objetos, sempre esteve ligado ao poder. E por que mencionar os museus, se podemos citar coleções particulares? Ora, os objetos nos museus confirmam as “necessidades” comuns a um colecionador que são: ter e

poder. Sob esse aspecto destacamos a iniciativa do artista francês Alexandre Lenour que foi o responsável pela criação do Museu dos Monumentos franceses em 1795. O fato deu-se a partir do momento em que Lenour recebeu a incumbência de salvaguardar os confiscos de uma igreja. A partir daí, o artista separou o material em salas por períodos, começavam assim, as grandes coleções européias (ALMEIDA, 2001).

De certa forma, o confisco de bens das grandes instituições como a Igreja Católica, foi o responsável por suscitar o que deveria ser preservado como símbolo de uma identidade nacional. Nesse momento, surgiram os grandes museus. A importância da Igreja Católica na formação de uma idéia de colecionismo deve-se a difusão do culto aos santos. Isso porque todo e qualquer objeto que supostamente tenha tido algum contato com um santo, era logo considerado como sacrossanto e, transformado em relíquia (POMIAN, 1983).

Podemos dizer então que o surgimento do museu como instituição ocorreu graças a uma ideologia dos Estados Nacionais Europeus. A partir desse momento, os museus foram acometidos por outro fenômeno: a prática colecionista. Tudo começou no século XVIII quando o museu foi reconhecido como local - digamos adequado - para guardar o que seria considerado como patrimônio de um país. (ALMEIDA, 2001).

Lembramos aqui também, a importância do Museu do Louvre para consolidar o que viria a ser a prática colecionista de fato e assim, podemos dizer mais uma vez, que não há como desassociar museu de coleção.

"As locomotivas e os vagões reunidos num museu ferroviário não transportam nem os viajantes nem as mercadorias. As espadas, os canhões e as espingardas depositadas num museu do exército não servem para matar. Os utensílios, os instrumentos e os fatos recolhidos numa coleção ou num museu de etnografia não participam nos trabalhos e nos dias das populações rurais ou urbanas" (POMIAN, p. 50, 1983).

Embora percebamos a partir desse estudo que coleção e museu estão intimamente ligados, Pomian (1983) afirma que entre os museus e as coleções particulares, existe um abismo. Segundo o autor, esse "abismo" só pode ser suplantado a partir do momento em que a análise da coleção particular permite certos ajustes condizentes com a instituição que pretende abrigá-la doravante. No que concerne ao início das coleções no Brasil, destacamos o Museu Real, mais

tarde intitulado Museu Nacional, que foi criado em 1818, e é responsável por uma espécie de transposição do ideal colecionista europeu para o que seria mais próximo de um museu com identidade brasileira.

De uma maneira mais generalizada, o colecionismo que antecedeu os museus, estava fundamentado em idéias iluministas, daí o porquê das coleções mostrarem elementos que pudessem acompanhar a história da civilização (minerais, animais) e com isso, fornecendo explicações supostamente racionalizadas de mundo. O mesmo ocorria com as coleções de antiguidades que serviam também como troféus de poder (ALMEIDA, 2001).

Pomian (1983) afirma que, os objetos ofertados aos deuses por ocasião de rituais funerários na Antigüidade, oscilavam entre dois mundos: um sagrado e um profano e que ao entrar no mundo profano, esses objetos que, exerciam no espectador, o fascínio que exige um objeto colecionável - por este representar algo quase inatingível - ou como cita o autor *O longínquo, o oculto, o ausente*. Em outros termos, são intermediárias entre o espectador que as olha e o invisível de onde vêm (1983, p. 64).

Os objetos colecionáveis de maneira unânime, participam de um processo (sejam esses objetos similares no que diz respeito ao conteúdo de seus acervos ou não) onde não importam similaridades entre as coleções. O que interessa verdadeiramente é que esses objetos partilham esses dois mundos no que concerne aos olhos do espectador (Idem).

Ainda sobre as práticas colecionistas na antiguidade, podemos concordar com as palavras de Pomian (1983) a medida em que nos deparamos com exemplos que confirmam a relação de poder entre os colecionadores de ontem e de hoje, além do efeito que o objeto colecionável provocava e provoca no espectador. Podemos exemplificar essa idéia através dos indícios de colecionismo ocorridos bem antes do Iluminismo. É o caso dos espólios de guerra que eram exibidos como troféus e marca de poder tal qual fez Assurbanipal segundo Almeida (2001), que removeu do Egito para Nínive, obeliscos e esculturas expostos na entrada da cidade de Assur como símbolo de “admiração e orgulho”. Ora, o que seria o espólio de guerra senão uma prática colecionista? O mesmo aconteceu em Roma, na Grécia, Mesopotâmia e em outros lugares, atravessando os séculos com um único sentido: a exposição do objeto que não estava mais ao alcance da mão de qualquer ser humano (Almeida, 2001).

Essas sociedades da antiguidade traziam em seu seio, alicerces como sacerdotes e reis ou faraós, tidos como verdadeiros deuses e isso significava um acúmulo dobrado de riquezas e de conhecimento (MARSHALL, 2005). E sobre o conhecimento, não podemos deixar de mencionar aquela que foi, durante sete séculos, o marco referencial de conhecimento, memória e colecionismo do mundo antigo: a Biblioteca de Alexandria. Embora tenha sucumbido, destruída pelas cinzas, a Biblioteca de Alexandria, maior feito dos Ptolomeus e quiçá da humanidade, serviu como pilar do que viriam a ser os museus no mundo moderno. Nos primórdios do Colecionismo podemos citar Aristóteles como um dos primeiros colecionadores sistemáticos da história que utilizou nada menos que 158 constituições de cidades para escrever o seu tratado intitulado A Política (MARSHALL, 2005).

Após o Renascimento, o colecionismo sofreu mudanças com ênfase no humanismo. A partir daí, obras de arte começaram a ser disputadas em toda Europa, principalmente na Itália onde famílias tradicionais como os Médicis ou os Borghese, disputavam o que havia de melhor no mercado.

Em meados do século XV, o Colecionismo foi adquirindo uma espécie de identidade. Neste cenário de grandes transformações, o médico Paolo Giovio resolveu construir uma espécie de museu que pudesse abrigar todas as suas coleções.

Já no século XVI foi a vez dos Gabinetes de Curiosidades ganharem espaço no cenário de um Colecionismo em ebulição. Faz-se necessário destacar os Gabinetes de Curiosidades porque tiveram um papel fundamental na formação do pensamento acerca do Colecionismo e obviamente, dos museus. Entretanto o Iluminismo foi o período mais significativo para as transformações do que eram até então, as práticas colecionistas. A importância desse período foi confirmada nas mudanças das características do Colecionismo, isso porque, neste momento, a proliferação dos Gabinetes de Curiosidades mudou a maneira de pensar do espectador acostumado a observar as coleções de história natural. Antes, esse observador era um mero curioso que aos poucos, foi adquirindo percebendo que era necessário extrair mais daquelas coleções. Tratava-se de algo além de apenas satisfazer uma curiosidade; nesse momento o espectador começa a sentir necessidade de extrair dali, algum conhecimento. A contemplação foi

paulatinamente perdendo terreno para um espectador ávido por informação e conhecimento (ALMEIDA, 2001)

Nos séculos seguintes, os objetos colecionáveis caminharam para um outro rumo, por assim dizer: o do mercado de arte. A curiosidade e o conhecimento científico foram abrindo cada vez mais espaço a uma procura de objetos que valessem pequenas fortunas quando adquiridos. Tomemos como exemplo dessas mudanças, as coleções sobre a Idade Média que, até o século XVIII, eram relegadas somente aos amantes do período. Mas, a partir do século seguinte, os objetos do período medieval passaram a ser objetos de desejo de inúmeras coleções em toda a Europa, o que elevou consideravelmente o preço das peças (POMIAN, 1983).

Mas porque essa mudança de pensamento? Afinal que é o responsável por atribuir maior ou menor valor aos objetos colecionáveis? Pomian (1983) discute acerca da existência de um número determinado de objetos para se compor uma coleção e responde que na verdade, o ato de colecionar não é um mero acúmulo de objetos e que trata-se de uma ação que depende de uma série de fatores alheios ao próprio colecionador como: local onde se acumulam esses objetos, da sociedade, do seu *modus vivendi* e inúmeros outros fatores que o cercam e possibilitam uma prática colecionista com características próprias. O autor reforça que, o que importa numa coleção, em qualquer período, em qualquer lugar na verdade não é a quantidade de objetos que foi acumulado e sim o que essa coleção exprime (POMIAN, 1983).

Isso seria do entendimento das várias cinematecas. Cinemateca de São Paulo, o MAM, O Guido de Porto Alegre, O Museu da Imagem e do Som mesmo, tem muitos filmes... Agora tem particulares aí guardando muita coisa. Eu sei de um...Aliás ele faz trabalho profissional, de venda e passa até de nove e meio para VHS. É um colecionador de Bom Jesus do Itabapoana no estado do Rio. Agora o senhor Tardim, ele tem muita coisa! Não está com preocupações estéticas, nem preocupações de ensino, nem cultural. É uma organização comercial. Mas essa gente também tinha que ser chamada a cooperar num grande esforço nacional que ajude, a que um número maior, tenha consciência, tenha compreensão, desse problema.

(Jurandyr Noronha fala sobre um esforço nacional de colecionadores no sentido de tornar a história do cinema brasileiro um pouco mais linear)

O Renascimento também foi uma espécie de mola propulsora do colecionismo, considerando que o caráter humanista do movimento propiciou que o

objeto cujo valor era meramente científico adquirisse um perfil, onde a estética era um dos fatores mais importantes bem como o valor histórico, o que o tornava um ornamento que se transformava em fonte de renda para os pintores, graças aos mecenas que pagavam altos preços por uma obra (GRECCO, 2005).

Sob o aspecto histórico, as coleções seguem uma cronologia bastante linear através dos tempos e podem ser compreendidas de forma generalizada. Entretanto, não podemos generalizar as coleções quanto a sua análise e, principalmente, o tratamento concedido a cada uma delas deve ser estudado de forma diferenciada mesmo porque, segundo Benjamin (1986 apud ARTIÉRES, 1998), existem diferenças distintas entre grandes e pequenas coleções. As pequenas coleções são de certas formas "incompreensíveis" para quem tenta entendê-las. Já no caso das grandes coleções, normalmente inseridas em instituições públicas, a leitura é mais fácil; devemos considerar também que neste segundo caso, o armazenamento não é só feito baseado na lógica do colecionador pois a partir do momento em que a coleção entra pela porta da instituição, ela recebe uma série de cuidados quanto ao seu armazenamento, visando a melhor forma de explorar essa coleção.

A pequena coleção infelizmente, às vezes, desaparece. Esse fato ocorre porque em muitos casos, o colecionador morreu e não deixou instruções sobre como sua coleção poderia ser aproveitada e por isso, muitas histórias de vida, muitas lembranças, acabam sendo divididas e perdem seu valor de conjunto (CARDOSO, 2003). Daí a importância das palavras de Benjamin sobre os livros de uma biblioteca: um livro num canto pode parecer descartável, inútil, depósito de traças e brocas, mas numa biblioteca, esse mesmo livro modesto, insignificante, adquire o status semelhante a uma obra de arte: ele pode nunca ter seus reais significados desvendados, mas sempre será admirado, cobiçado a partir do momento em que fizer parte daquela unidade (biblioteca) (ARTIERES, 1998). É o que acontece também com as grandes coleções que funcionam quase como um organismo vivo após a morte de seu mentor. É o sentido da obra de arte que ultrapassa os tempos e continua sendo admirada.

"A comparação com obra de arte não é gratuita, pois a coleção é também um objeto de criação, um ajuntamento estratégico de elementos significativos para formar um todo harmonioso e belo. Em matéria de estratégia de consagração, trata-se de um esforço de transcendência individual dos limites do tempo, de mais uma maneira de tentar atingir a chamada imortalidade" (CARDOSO, p. 193, 2003,).

Sob esse aspecto, alguns ideólogos do patrimônio nacional foram responsáveis por divulgar uma espécie de preservação do passado. Neste caso destacamos Gustavo Barroso e o que apregoou como o *Culto à Saudade* do tradicionalismo a fim de conferir a um grupo social, legitimidade. Essa preocupação gerava uma necessidade de reconstruir o passado através da genealogia dos indivíduos numa busca desenfreada pela identidade.

“Privilegiava o aspecto da permanência (em detrimento da mudança) em sua construção histórica da nacionalidade. Desse modo, buscava recuperar os elos que interligavam passagens do todo nacional na linha do tempo” (ABREU, p. 170, 1996).

Não há interesse em dizer com isso, que o Colecionismo deve ser pautado numa doutrina hermética de culto à Saudade. Mas o exemplo de Gustavo Barroso é válido no que se refere à preservação da memória. A maior prova disso é que durante a gestão de Barroso, o museu adquiriu acervos e se consolidou como instituição de fato.

Numa proporção menos radical, podemos dizer que uma coleção de grande porte precisa de mecanismos para que sobreviva num museu (ABREU, 1996).

Gustavo Barroso preocupava-se principalmente com a “consciência cívica” e para difundir suas idéias, utilizava-se de uma narrativa construída a partir da glorificação de um passado da nação através dos objetos do acervo. Há uma semelhança com qualquer colecionador que conta sua trajetória através de uma narrativa construída a partir dos objetos que elegeu como representantes dessa história.

A importância de Barroso está intimamente ligada ao objetivo do referido trabalho devido à necessidade de mencionarmos a construção da memória. Após a morte de Gustavo Barroso, houve um certo esfacelamento de uma proposta de concepção de memória, difundida pelo próprio diretor do Museu Histórico Nacional. Podemos comparar esse episódio com a perda de significados de uma coleção por ocasião da morte de seu idealizador. Os objetos tornam-se formas esmaecidas, soltas, sem identidade quando não há um interesse em tentar entender e resgatar (porque não?) a lógica de guardar de um colecionador (ABREU, 1996).

Lembremos o início do Coleccionismo em meados do século XVII como uma prática bastante seletiva onde o perfil do colecionador, e conseqüentemente da coleção, era definido por seu *status* o que de certa forma, fazia com que as coleções não tivessem uma identidade peculiar que não fosse as características de seu idealizador. Esse caráter particular do ato de colecionar só foi perdendo forças a partir do momento em que houve uma necessidade coletiva de tornar os documentos obras de domínio público (ALMEIDA, 2001).

Convém frisar que, uma das iniciativas mais marcantes do que viria a ser o Coleccionismo no Brasil, ocorreu através da iniciativa justamente de Gustavo Barroso que atribuiu características verdadeiramente nacionalistas ao país quando na direção do Museu Histórico Nacional. O chamado “Culto à saudade” (ABREU, 1996, p. 170), foi substituído pelas tradições oriundas do Império e não de nativos. Na verdade, aclamar o feito das elites era o início de um pensamento que, bem mais tarde, daria um valor histórico não só as elites, mas também a plebe.

Se considerarmos que o Coleccionismo consiste em identificar algo ou alguém através de hábitos ou preferências (ALMEIDA, 2001) teremos aqui, mais um motivo pelo qual uma pesquisa deste porte se faz necessária: extrair informações intrínsecas e extrínsecas acerca de uma coleção e de um colecionador é, sem sombra de dúvida, um trabalho repleto de imprevistos e surpresas, porém estritamente necessário.

Uma coleção ainda atravessa percalços quando é retirada de seu espaço original e vai para um espaço institucional – o museu. Isso porque obrigatoriamente, a coleção sofrerá perdas quanto as suas características originais de forma irreversível – um objeto cuja funcionalidade seria posta em questão para a seguir, continuar existindo, porém num novo universo meramente contemplativo (ABREU, 2001). Nesse momento, podemos citar outro aspecto importante no que diz respeito a proporcionar a essa coleção e seus usuários, mudanças que viabilizem outras formas de pesquisa: a partir do momento que é inserida em um museu, este terá como uma de suas principais e mais importantes funções, estimular o espectador; seduzi-lo pelo olhar (ALMEIDA, 2001) embora não possamos desconsiderar que um museu é uma casa de memória (ABREU, 1998) e como tal, é importante que a memória individual ou coletiva que está sempre atrelada a fatos que foram conduzidos por determinado grupo que por sua vez discutiu em algum momento, a pertinência dos elementos a serem coletados no futuro e, por conseguinte, fazer

parte do resgate da memória; logo, a escolha inicial é inerente ao ser vivo (LE GOFF, 1994).

Entretanto, em se tratando da memória social, devemos lembrar que esse grupo responsável por selecionar as relevâncias num dado momento da história também foi um dia o responsável pelos "esquecimentos e pelo silêncio da história" (LE GOFF, 1994), o que resultou na memória coletiva.

Com relação à memória e instituição, podemos dizer que uma coleção está sujeita às condições por parte da própria instituição depositária cuja memória na verdade, é um fio condutor, um *fio de Ariadne*¹⁴ desenrolado pelo próprio museu, a fim de levar o visitante ao caminho do conhecimento (VEIGA, 2001).

Além disso, para que um acervo fotográfico seja mais bem explorado, devemos frisar que a fotografia nada mais é que a impressão do tempo em fragmentos cuja canalização dos dados é feita através de sua interpretação. Nunca esquecendo o valor intrínseco desse material como afirmou Barthes ao dizer que a imagem fotográfica é "plena e carregada" (BARTHES, p.126, 1980) e que diante disso, cabe a nós somente o ato de investigar. Por outro lado, se considerarmos que essa fotografia captura momentos e que esses momentos jamais serão repetidos quanto a sua temporalidade, devemos nos cercar de todo e qualquer tipo de informação que proporcione uma investigação coerente (BARTHES, p.17-25,1980).

É de extrema importância dotarmo-nos de elementos que ajudem a enriquecer o trabalho em torno de uma coleção fotográfica, pois sabemos que, seja qual for o seu tempo, o que importa verdadeiramente é a coleção como documento – vestígio de um passado que podemos vivenciar somente através da memória. E esse, sem sombra de dúvida, é um dos motivos pelos quais escolhemos a Coleção Jurandy Noronha como fonte de pesquisa não fosse o cineasta - um dos mais antigos profissionais da área - ainda vivo.

2.2 Os Olhos do acumulador

Falar de colecionismo e colecionador utilizando uma nova proposta de leitura para a coleção Jurandy Noronha, significa para nós, ler o objeto colecionável

¹⁴ Uma alusão ao novelo dado a Teseu por Ariadne (filha do Rei Minos) para que este pudesse entrar e sair do labirinto seguindo o novelo. DESENROLANDO o fio de Ariadne. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~hans/mh/fio.html> Acesso em: 08 ago 2006.

traduzindo em suas entrelinhas, os mitos, símbolos e valores atribuídos a ela (coleção) pela sociedade.

Cabe ao colecionador revalorizar os objetos que farão parte de sua coleção e atribuir a cada um desses objetos, uma espécie de aura (BENJAMIN, 1985), onde cada um desses objetos passe a fazer parte de uma engrenagem que ao ser acionada (consultada) remeta à cultura e aos hábitos do próprio colecionador. “[...] a aura é o halo que recobre o objeto de corpo presente em sua unicidade e autenticidade [...]”. (RIBEIRO, et al, p. 6 2001) Conseqüentemente, essa coleção mostrará ao espectador a sociedade na qual se insere. O Colecionismo tem inúmeras facetas sob o aspecto do colecionador, isto é, considerando os vários motivos que levam um indivíduo a se tornar de fato um colecionador. Existem os colecionadores que tem como objetivo, colecionar objetos de civilizações antigas a fim de compreender do ponto de vista antropológico, o funcionamento dessas civilizações não aleatoriamente e sim comparando com a sua (FEDEL, 2005).

Benjamin (1986 apud LANDA, 1988) coloca-se como um colecionador quando fala de sua biblioteca e diz que para o coletor de livros, não há uma necessidade imediata de ler todos os volumes de sua biblioteca. Para esse coletor de informações, esse acumulador de pequenos prazeres pessoais, o que interessa na verdade, é deslocar o objeto de seu atual patamar de simples mercadoria negociável para o de objeto de contemplação num santuário (a biblioteca) que pode parecer impenetrável, mas onde o objeto vai adquirir uma aura, atingindo então um posto sagrado. Landa (1988) discute acerca do tipo de objeto que pode ser colecionável e afirma: “[...] qualquer coisa pode ser colecionável”(LANDA, p. 1, 1988). Por conta disso, menciona que ouviu dizer que o Príncipe de Gales coleciona tampas de assento de banheiro e que a cada aquisição é como se fosse um renascimento (LANDA, 1988), ou seja, é como se estivesse adquirindo um livro conforme o ensaio de Benjamin sobre sua biblioteca.

Falar em renascimento neste caso é importante porque remete à vida e no que se refere a vida do objeto, o sentimento de posse de um indivíduo é na verdade uma espécie de relacionamento que ele (o indivíduo) mantém com o objeto. A posse será então, o momento íntimo do indivíduo com o objeto (LANDA, 1988).

De acordo com Giacommini Filho (1999 apud FEDEL, 2005), os colecionadores muitas vezes tomam as coleções ou os motivos para começarem

uma coleção, como um adendo para suas vidas, ou seja: a coleção seria o motor propulsor para que o indivíduo pudesse “tocar o barco” da sua própria existência.

Portanto, uma coleção desempenha um papel psicológico muito importante na formação do corpo social e do indivíduo inserido nele (FEDEL, 2005). Existem vários tipos de coleções e colecionadores e perfis igualmente diversificados através dos tempos.

Na pós-modernidade, o adolescente passa também a ser um colecionador em potencial, atribuição que no passado, era desempenhada apenas por adultos e principalmente burgueses. Hoje um jovem colecionador pode colecionar desde latinhas de cerveja até CDs com o intuito de impressionar o grupo ao qual pertence ou pretende pertencer.

Fedel (2005), menciona o universo dos colecionadores de histórias em quadrinhos, os gibis como são mais conhecidos. Neste universo, o autor lembra as palavras de Benjamin sobre a arte como objeto colecionável e mercadoria e compara com as revistas em quadrinho no que diz respeito à intensidade do desejo do colecionador de uma obra de arte ou de gibis. O autor conclui que no caso dos gibis, a procura por determinados exemplares, torna a revista uma mercadoria rentável tal qual algumas coleções.

Há ainda sobre o aspecto psicológico do colecionador, o fato que Edgar Morin (1990) classifica por neurose dentro de uma cultura de massa; nesta classificação temos obviamente o cinema que dentro de uma suposta categoria de cultura de massa, foi a primeira manifestação artística a abarcar espectadores de todas as classes sociais (RIBEIRO; et all, 2001). Então, essa neurose é responsável por produzir novos símbolos e imagens dentro de um padrão, numa sociedade tipicamente de consumo. Essa atitude espontânea é por si só, resultado da pós-modernidade, do consumo desenfreado, da perda de valores e implementação de um racionalismo capitalista. Talvez seja neste instante que o colecionador crie em torno de seus objetos de desejo, um universo mítico, cujo objetivo é salvaguardar os seus sonhos “materializados” (MORIN, 1990).

Num universo colecionável, ou seja, num mundo pós-moderno, onde se pode colecionar praticamente tudo, o perfil do colecionador tem diferenciações que são responsáveis pelo contexto da coleção. Segundo Hodgson (2005), existem diferenças bem marcantes no que diz respeito a colecionadores do sexo masculino e feminino. Mas qual será a relevância dessa descoberta? Neste caso, as escolhas

que esse homem ou essa mulher farão, resultarão mais adiante na memória de um grupo.

Se a memória é construída, efetivamente, essa ou aquela escolha, esse ou aquele esquecimento, farão parte da memória de alguém. Isso ocorre porque as mulheres, por exemplo, tendem a colecionar objetos que lembrem a família, o lar, sua relação com o mundo. Já o homem, elege temáticas marcantes que sejam impressionantes aos olhos de qualquer indivíduo e que, normalmente, faz parte de um mundo de objetos de desejo, às vezes difícil de alcançar (HODGSON, 2005).

As pessoas se surpreendem quando assistem a um filme como *Panorama do Cinema Brasileiro*, quando tem ali as datas em que os filmes foram feitos e dizem: "Mas não é possível!!" Mas a distribuição era muito mal feita. Um filme de Recife, por exemplo, quando tinha um movimento bom, dificilmente era visto aqui no Rio. É problema de distribuição! Um filme feito no Rio Grande do Sul, *Amor que Redime*, *Revelação*, dificilmente era visto em São Paulo. Então... não havia essa preocupação. Por isso eu acho que a coletânea, a junção, a montagem de material de arquivo, com sentido didático. Sentido didático para todas as faixas etárias, para todos os públicos, é muito importante. Eu acho que é muito, muito importante.

(Acerca do desconhecimento sobre o cinema dos primórdios mesmo para estudantes de cinema)

Benjamin argumenta em seu ensaio intitulado *Desembalando minha biblioteca* (1969 apud HODGSON, 2005) que o perfil de um coletor de objetos define-se como o de um colecionador, de acordo com o relacionamento que o colecionador mantém com suas "possessões" por assim dizer, não vivem no colecionador. O que acontece é justamente o contrário – o colecionador é quem vive nessas possessões e dela extrai uma coleção. Logo, numa primeira análise, podemos dizer que as possessões postuladas por Benjamin (1969 apud HODGSON, 2005), são antes de tudo, oníricas. "Para Benjamin, o relacionamento como as possessões e não os méritos canônicos de uma coleção definem o status do proprietário como um coletor" (1969 apud HODGSON, 2005).

Grosso modo, todos os seres humanos são, num primeiro olhar, colecionadores que guardam cartas de amor, entradas de um espetáculo que foi marcante em sua vida, o bilhete de passagem de uma viagem inesquecível, uma jóia

que pertenceu a um familiar querido que se foi, uma mecha de cabelo que juntamente com outros objetos igualmente inusitados como o pedaço “mumificado” do cordão umbilical, motivo de orgulho da mãe zelosa que tem prazer em mostrar esses objetos tão inúteis e tão valiosos. E finalmente a fotografia, velha, esmaecida, muitas vezes rasgada ao meio por um rompante de fúria, estragada pela chuva, pelo tempo, guardada na memória...

A fotografia é sem dúvida, de todos os objetos, o que mais inspira as lembranças e acaba fazendo parte de uma “coleção” que nem quer existir, que nem foi apresentada ao mundo como tal. Essa mesma fotografia às vezes faz parte de uma coleção intangível dentro das possessões propostas por Benjamin como sendo do colecionador, a coleção de sentimentos e neste caso, a fotografia é mero suporte material. É o fio condutor que leva o colecionador ao seu universo onírico das possessões (1986 apud ARTIÉRES, 1998).

A diferença entre acumulador de lembranças e um colecionador de fato, está na renovação. Ao guardar lembranças, o indivíduo as manipula através dos objetos que elege como permanentes ou não. Há uma renovação periódica no que diz respeito a esses objetos tal qual a vida. Papéis são jogados no lixo, queimados, esquecidos, outros recebem lugar de destaque, muitos se perdem na mudança ou são eliminados por outras pessoas. É isto é também uma forma de arquivo. “[...]Arquivar a própria vida é se por no espelho, é contrapor à imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÉRES, p.3,1998).

A verdade é que esses coletores de lembranças elege o que deverá ser parte de sua memória – o colecionador não. O colecionador se sente atraído pelo objeto independente das lembranças que possa ter para alguém; o colecionador elimina objetos em sua coleção, não faz triagem, não reinicia. O colecionador contempla seus desejos materializados, fruto de uma vontade de possuir que foi satisfeita.

Com relação às lembranças guardadas pela fotografia, por exemplo, objeto de estudo da nossa pesquisa, o que ocorre é a reunião das imagens de uma forma que a partir daquela junção, extraia-se uma narrativa. O colecionador também procede desta maneira (ARTIÉRES, 1998).

As coleções particulares sempre tiveram uma relação mais íntima com o colecionador se compararmos com uma coleção institucionalizada obviamente. Há

neste caso, uma espécie de quebra de um elo entre a coleção e seu colecionador que não é proposital, porém inevitável. Mal comparando, podemos dizer que sugere um filho que é criado longe dos pais, o que torna a relação de proximidade um tanto quanto diferente do que deveria ser. Ou seja, o próprio deslocamento dos objetos de seu lugar de origem, provoca uma espécie de declinação perante o estado original das coisas, tal e qual o colecionador as pensou.

Podemos exemplificar esse impacto que atinge a relação objeto-coleção-colecionador com um estudo feito no século XVII a partir da coleção do Rei Carlos I da Inglaterra. A coleção apesar de locada em vários aposentos do palácio de Whitehall, tinha certas particularidades que, acreditamos, estava ligada diretamente a uma seleção do que o espectador comum podia contemplar e o que somente os mais íntimos poderiam ter acesso.

As obras que eram consideradas como verdadeiras preciosidades da coleção, ficavam numa sala reservada, onde apenas alguns mortais, tinham o privilégio de contemplar um Ticiano, Correggio e Rafael; ter a possibilidade de vislumbrar as obras desses artistas significava, de certa forma, estar mais próximo do rei e de seus desejos mais íntimos.

Não podemos esquecer que neste período, o ato de colecionar não significava apenas o desejo de guardar, mas também de viabilizar a arte então colecionável, numa propaganda acerca de seu colecionador - que via através desses objetos - a possibilidade de se firmar dentro de um determinado círculo social, o que em última instância, significava poder (KNAUSS, 2003).

Essa visão de colecionismo e colecionador só foi modificada, a partir do século XIX, com o surgimento dos museus.

Essa transformação ocorreu graças a uma nova perspectiva de olhar sobre o objeto tido como musealizado. Uma nova possibilidade de olhar é então introduzida ao espectador de forma que o olhar somente destinado a determinado tipo de arte, possa captar outras imagens e compreendê-las também como arte; o que não era possível sem o museu. Mas porque um museu nos oferece uma nova possibilidade de olhar? Talvez porque desde a criação dos museus enciclopédicos e de história natural, ele tenha passado da categoria templo de contemplação para palco de discussões, aprendizado e pesquisa; essa visão é inclusive completamente diferente dos gabinetes de curiosidade que privilegiavam o acúmulo indiscriminado de objetos exóticos.

Ao falar de coleções, não podemos deixar de mencionar as exposições. Independente de serem públicas ou privadas existe um elo indissolúvel entre essas duas categorias no que diz respeito à produção de sentidos, sobretudo do olhar.

Enveredar por uma coleção e entender sua lógica requer alguns cuidados, e um dos principais é sem dúvida, conhecer o perfil de quem coleciona.

Ter uma noção básica de quem foi ou é e o que representa para a sociedade, faz toda a diferença na hora de analisar ou simplesmente apreciar os objetos de uma coleção. Responder a algumas dessas perguntas significa estar conectado ao universo colecionável de um acumulador. Mesmo porque, por trás do início de uma coleção, sempre existe um motivo especial ou uma história interessante, ou seja: não existem coleções feitas aleatoriamente; nunca devemos achar que elas foram feitas ao acaso. Mesmo porque, ser envolvido pelo fascínio que os objetos colecionáveis exercem sobre nós, é sob determinado aspecto, fácil de entender, pois na maioria das vezes, esses objetos são obtidos com certa dificuldade e é isso o que torna a conquista verdadeiramente saborosa para o colecionador. Mais do que apenas um desejo de possuir, essa conquista transforma-se em uma satisfação chamada poder. A essência está justamente no que o objeto representa e não em sua forma física (MARSHALL, 2005). Podemos dizer que para extrair essa essência, será necessário recorrer a narrativa, que neste caso é uma mola mestra, ou seja, se fossemos enxergar uma coleção como uma colcha de retalhos, a narrativa seria definitivamente o alinhavo dessa emenda.

"[...] Colecionar é poder. Cada colecionador exulta sobre seus domínios simbolizados em cada artefato colecionado, polido, ordenado e preservado" (MARSHALL, p. 7, 2005). Mas, se essa é de fato a necessidade de um colecionador, o que nos atrai em objetos que são reunidos com um intuito (ao menos num primeiro momento) de agradar a si próprio?

Podemos responder a essa questão se compreendermos a importância da memória em uma coleção. Para exemplificar esse questionamento, Marshall aponta um tipo comum de colecionador: o colecionador de objetos de viagem. O colecionador desses objetos mostra sempre orgulhoso bibelôs, postais, fotografias e até mesmo pedras de todos os lugares pelos quais passou a amigos e parentes. Mas fora a curiosidade que une a todos, qual será o sentimento que uma coleção desse tipo desperta no seu espectador uma vez que é ligada diretamente a recordações de lugares onde muito possivelmente ele (o espectador) não esteve? É

possível então que em se tratando dos outros, haja uma percepção em favor de suas próprias recordações? E isso for possível de fato, a memória é a única responsável por esse sentimento coletivo (HALBWACHS, 1990).

Neste sentido, devemos então considerar que:

"[...] o exercício da memória, parte primeira na formação da identidade de uma sociedade, toma como objeto, as coisas – momentos e relações sociais – de valor, às relativas a origem causal dos acontecimentos" (VIANNA et all, p. 63,1986).

A bem da verdade, consideramos o colecionador como um acumulador porque ele resolveu guardar, ou melhor, porque ele optou ao longo de sua vida por não descartar uma série de objetos / documentos; entretanto, isso não significa que todo esse acúmulo de coisas tenha sido previamente estudado antes de sua aquisição. Sendo assim, “tranqüilizamo-nos” em saber que informações importantes não serão perdidas mesmo sem a presença do colecionador pelo fato de que essa acumulação obedece a uma lógica. Lógica que se revela a partir do momento em que compreendemos a coleção como um único organismo e não como microorganismos desconectados num espaço socialmente estabelecido. Entretanto, devemos unir a esse raciocínio que a coleção - como uma construção - perpassa o acumulador e agrega a sua idéia de produzir algo graças à união desses objetos (VIANNA et all, 1986). Logo, um conjunto de objetos / documentos extraídos de uma coleção particular, quando institucionalizados, por mais que acabem por fazer parte de uma narrativa absolutamente coesa, nos remeterá de uma forma ou de outra, a seu mentor (acumulador). É como se o *modus operandi* do colecionador ficasse impresso em seus objetos /documentos de acumulação como uma marca indelével. Essa reflexão torna-se relevante no que diz respeito ao manuseio desses documentos porque conforme salientou Vianna (2005, p.68), na verdade a disposição em que esses objetos estarão em outro espaço, não altera sua identidade.

2.3 A Coleção Jurandyr Noronha e os fragmentos de um cinema esquecido

Pouco se sabe quanto o Brasil produziu em matéria de filmes durante os primeiros anos do século XX. Entretanto, o que podemos dizer é que notoriamente, houve uma intensa produção cinematográfica, sobretudo no eixo Rio-São Paulo por essa época. Mais tarde essa produção se intensificou através dos Ciclos Regionais de cinema cuja importância deve-se, sobretudo, a identidade que esses ciclos forneceram ao cinema nacional.

Um dos motivos pelo qual iniciamos esse trabalho é justamente o de mostrar um pouco dessa produção, através do olhar de um colecionador: Jurandyr Noronha.

Em 17 de abril de 1991, a Associação de amigos do Museu da Imagem e do Som (AMIS), adquiriu a Coleção Jurandyr Noronha. Os recursos para a obtenção do referido acervo foram cedidos pela Concessionária Light Serviços de eletricidade S/A, conforme documento lavrado em cartório de 17 de setembro de 1990.

Na verdade, os recursos serviriam a princípio, para um projeto cultural entre a Fundação Museu da Imagem e do Som (FMIS) e a Secretaria do Estado de Cultura. Posteriormente, a Associação de Amigos do Museu da Imagem e do Som (AMIS) foi dissolvida e em seu lugar foi criada a Fundação Museu da Imagem e do Som (FMIS) para onde foi enviada a coleção.

Em 21 de dezembro de 1998, a coleção passa a pertencer à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por apresentar melhores condições de armazenamento para o acervo, podendo abrigá-lo de forma mais adequada. Atualmente, a coleção encontra-se dividida: as fotografias, periódicos, recortes e cartas permanecem na sua instituição de origem, ou seja, o Museu da Imagem e do Som, situado à Avenida Rui Barbosa, número 1 na Praça XV de Novembro; enquanto os filmes estão depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna por tempo indeterminado.

O acervo fotográfico desta coleção é composto por cerca de cinco mil imagens em preto e branco, em suporte de papel, que privilegiam, sobretudo o período silencioso do cinema brasileiro, com ênfase na década de 20 do século passado. Além disso, o colecionador reuniu fotografias sobre o Projeto Rondon, Rio Antigo, Carnaval até meados de 1940 e bairros do Rio.

A coleção conta também com uma pequena parcela de documentação textual, que inclui recortes de periódicos sobre a estréia de filmes e artistas, cartas de fãs da atriz Carmen Santos – a primeira mulher a dirigir filmes no Brasil (PESSOA, 2002).

Entretanto, como já mencionamos a parte mais significativa da coleção é, sem dúvida, a de fotografias do cinema mudo brasileiro. E este segmento contém um número considerável de fotogramas de filmes nacionais e estrangeiros: fotografias de atores e atrizes dos períodos mudo e sonoro do cinema, imagens de diretores em ação, cenários, testes cinematográficos, reclames de maquinário e mobiliário para cinema e filmes em 16 e 35 mm - que atualmente não se encontram disponíveis para consulta.

Os fotogramas aos quais já nos referimos aqui são cada um dos quadros ou imagem que figura numa tira de filme. Portanto, trata-se de um processo de impressão de imagens em movimento onde uma série de ações é fotografada em seqüência, ou seja, em intervalos com o mínimo possível de interrupções de uma ação para outra, gerando a ilusão de imagem ininterrupta (BERNADET, 1981). E por representarem uma parte considerável da coleção Jurandyr Noronha, os fotogramas desempenham um papel importante no que diz respeito à memória do cinema mudo brasileiro. Isso porque, boa parte desses fotogramas, significa o único registro de filmes cuja película não existe mais. Um bom exemplo é o dos fotogramas referentes ao filme Barro Humano [1928], de Adhemar Gonzaga; o filme foi considerado uma das obras-primas do cinema mudo nacional, mas não existe vestígio de nenhuma cópia que tenha sido preservada, muito provavelmente, por falta de conservação adequada. Com isso, podemos apenas imaginar o que teria sido o filme, através dessas seqüências (MORAIS, 2002).

Ele construiu o estúdio em consequência do sucesso de Barro Humano. É que o Barro Humano, eles gostariam que o filme tivesse êxito. Mas o Barro Humano, eles não pensavam que fosse. O Barro Humano foi sucesso de bilheteria, foi sucesso de crítica. E o velho Gonzaga achou que aquilo fosse um grande negócio, fosse parte da herança que o Gonzaga teria na construção do estúdio. Construção do estúdio, compra do equipamento. A Cinédia começou a revolução para que se tivesse uma indústria de cinema no Brasil.

(O quanto à fragmentação da memória do cinema devido à ausência de material preservado, pode atrapalhar o cinema hoje)

Entre outras raridades, existe uma imagem do desfile de 7 de setembro de 1910, filmado por Alfonso Segreto, conhecido por ter sido supostamente o responsável, pela primeira imagem genuinamente brasileira, sobre a Baía de Guanabara em 19 de junho de 1898 (GOMES, 1996).

A coleção traz também alguns fotogramas de filmes produzidos pelo italiano Vittorio Capellaro, outra figura bastante significativa no que diz respeito à memória do cinema mudo brasileiro. Dentre as obras de Capellaro, destacamos O Guarani [1926], porém de toda a produção do diretor, o único filme preservado de fato, foi O Caçador de Diamantes [1933], ainda mudo. Os demais só podem ser vistos através de fotogramas (MORAIS, 2002).

Em matéria publicada no Jornal do Brasil, Carlos Roberto de Souza (2001) afirma que poucos são os filmes dos primórdios do cinema brasileiro que foram preservados¹⁵. Apesar de uma intensa produção, sobretudo a partir de 1907, após a implementação da luz elétrica, não se tem notícia de filmes preservados no período compreendido entre 1898 e 1909. Um dos mais antigos registros que se tem notícia são os fragmentos do filme Os Óculos do Vovô [1913], uma raridade e talvez o filme mais antigo preservado no Brasil, de que temos notícia até hoje (ANDRADE; LISBOA, 2001).

Hoje, existe muito, no início de qualquer realização a preocupação que naquele tempo não existia, não existia nem meio de pensar nisso. Existia a preocupação em saber como o filme seria mostrado. Era tudo muito empírico, muito empírico... É a palavra certa pra isso. Eles faziam um filme e não sabiam quem ia distribuir, onde é que ia passar, nada disso. Era um negócio puramente diarista, sem nenhuma preocupação, sem nenhuma... ligação com a realidade. Não pensavam em dinheiro, não pensavam em lucro.

(O quanto à fragmentação da memória do cinema devido à ausência de material preservado, pode atrapalhar o cinema hoje)

¹⁵ De acordo com pesquisas realizadas sobre os filmes mudos brasileiros estima-se que entre 1898 e 1930, 94 % da produção nacional tenha sido perdida. CURIOSIDADES DO CINEMA NACIONAL – REVISTA DE CINEMA. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao44/making-of/index.shtml>> Acesso em: 08 ago. 2006.

Neste sentido, verificamos a importância da coleção Jurandyr Noronha para a preservação da memória do cinema brasileiro. Olhar para alguns desses fotogramas, nos faz imaginar como seria um filme que não existe mais, e que graças a esses documentos, pode habitar - ao menos - a nossa memória.

Por esse motivo, torna-se relevante mencionar alguns dos filmes contidos na Coleção Jurandyr Noronha, embora poucos tenham sido preservados. Então vejamos:

ALGUNS DOS FILMES CATALOGADOS NA COLEÇÃO JURANDYR NORONHA*

Até 1909				
A Geisha (1907)	Logo Cedo (1907)			
De 1910 até 1920				
Paz e Amor (1910)	Lucíola (1916)	Entre o Amor e a Arte (1917)	Pátria Brasileira (1917)	Pátria e Bandeira (1918)
A Estrangeira (1919)	Urutaú (1919)	Exemplo Regenerador (1919)		
De 1921 até 1930				
Do Rio a São Paulo pra Casar (1922)	Augusto Aníbal Quer Casar (1923)	João da Mata (1923)	A Gigolete (1924)	Hei de Vencer (1924)
Retribuição (1924)	Mademoiselle Cinema (1925)	Filho sem Mãe (1925)	Felipe, o louco (1925)	Mocidade Louca (1925)
Revezes (1925)	Três Irmãos (1925)	O Segredo do Corcunda (1925)	Jurando Vingar (1925)	Lei do Inquilinato (1926)
Vício e Beleza (1926)	Risos e Lágrimas (1926)	Fogo de Palha (1926)	Vale dos Martírios (1927)	Thesouro Perdido (1927)
Barro Humano (1928)	Sangue Mineiro (1929)	Maluco e Mágico (1929)	Saudade (1929)	Limite (1930)

Fonte: Museu da Imagem e do Som

* Os títulos acima representam uma pequena parcela da Coleção Jurandyr Noronha para que tenhamos uma idéia dos períodos de maior produção.

Dos filmes citados acima, poucos existem em película ou apresentam cópias em VHS. Porém, uma boa parte dos que não existem mais, podem ser vistos apenas através desses fotogramas. Alguns estão mal conservados, outros em bom estado, outros necessitando de uma restauração com urgência para que não desapareça por completo. Mas o que nos revela esse apanhado, é na verdade, o quanto se produziu no Brasil em matéria de cinema, sobretudo na década de 20.

Para entender melhor a coleção é necessário conhecer um pouco da organização desse acervo. A princípio, a Coleção Jurandyr Noronha possui 85 pastas com subdivisões por assunto, onde o maior número de itens, é justamente sobre cinema nacional. Além das pastas citadas, existem pastas de cinema internacional, artistas e assuntos diversos. A classificação Assuntos Diversos foi criada justamente para abarcar a parte da coleção que se diferencia do restante relacionado a cinema. Na verdade, se o foco de nossa pesquisa não fosse a memória do cinema mudo brasileiro, podemos dizer que a coleção serviria perfeitamente para uma pesquisa sobre costumes, arquitetura, aspectos sociais entre tantos outros temas ligados a cinema ou não necessariamente. Queremos mostrar com isso não só a diversidade de assuntos escolhidos pelo colecionador em seu acervo, mas também que através de uma coleção seremos capazes de construir uma memória baseada nas ausências e representações que uma imagem pode oferecer.

3- CINEMA E MEMÓRIA

O cinema pode perfeitamente ser visto como uma espécie de catalisador cultural. Isso porque, a partir de sua invenção, o cinema influencia comportamentos, gera tendências, forma opiniões. A bem da verdade, no caso do Brasil, antes que o cinema brasileiro pudesse moldar sua própria identidade, nos valíamos apenas da sombra de uma identidade estrangeira – o cinema europeu e norte-americano, ditava as regras e arrebanhava um público tão fiel pelo mundo, que não havia espaço para se pensar no que era original, nacional ou cópia do vizinho continental. Com os anos 20, é a vez do movimento modernista invadir a arte brasileira e essa importância será acentuada após a Semana de Arte Moderna, em 1922 no estado

de São Paulo. A partir desse momento, a arte no Brasil - e isso inclui o cinema - sofrerá grandes transformações. Coincidência ou não, no ano seguinte à Semana de Arte Moderna, surgem em todo Brasil, movimentos cinematográficos conhecidos como ciclos regionais de cinema que serão responsáveis pela identidade de um cinema verdadeiramente nacional.

Na década de 20 do século XX, a última moda em Paris, tinha grande importância para a sociedade, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, e isso valia também para o cinema. Nas décadas seguintes, o *glamour hollywoodiano* invadiu o mundo e tomou conta inclusive dos hábitos. E isso ocorre até os dias de hoje de certa forma; embora o cinema brasileiro de hoje, tenha adquirido consciência de suas raízes e faz questão de exibi-las. Hoje, os profissionais que estão envolvidos em cinema no Brasil não são mais tão temerosos quanto os do passado; as dificuldades existiram e continuarão a existir, mas houve uma mudança radical das mentalidades no que diz respeito ao fazer cinema no Brasil. Hoje talvez encontremos ainda uma pitada de utopia neste fazer cinema de agora embora os objetivos sejam a busca por sucesso, espaço, respeito, mas ainda podemos encontrar um pouco de romantismo nessa busca pelo cinema brasileiro que enche as salas de exibição.

A documentação da vida brasileira sob todos os seus aspectos, acho que diminuiu muito. O cinema brasileiro que está nos levando ao cenário internacional é aquele de temática social que está sendo mostrado especialmente, nas tvs a cabo. Nós temos recentemente o caso desse rapper... Vai ser lançado na tela grande e claro, terá grande interesse internacional. Esse filme de denúncias, de ataque à justiça, esse tem crescido e tem crescido de importância, de consciência de seus realizadores. Inclusive de consciência na maneira de fazer. Porque tem que ter uma linguagem inteiramente diferente daquele cinema de ficção. O que documenta a vida brasileira, seus aspectos regionais, isso diminuiu muito.

(Acerca da importância dos Ciclos Regionais na formação da identidade do cinema brasileiro e o cinema contemporâneo com perfil brasileiro ou somente formador de opinião?)

O que queremos dizer com isso é que o cinema faz parte de um processo de identificação com a realidade em que vive um indivíduo. Evidentemente o cinema não retrata a realidade, mas consegue captar essa realidade, codificá-la e finalmente, devolvê-la ao espectador como uma nova realidade. Podemos então dizer que o cinema promove também um processo de associações mentais e isso inclui a persistência retiniana tão assombrosa em seu efeito para o cinema. Logo, a memória que também é, grosso modo, um processo de associações mentais produzido a partir de experiências vivenciadas que recorre ao presente para tentar resgatar fragmentos do passado, encontra uma intersecção com o cinema, se pensarmos que a imagem projetada em um filme pode corroborar, a partir de imagens vistas no presente, com a recuperação do passado. "A aquisição de lembranças faz-se assim por hábito, e estas são trazidas ao primeiro plano da consciência na medida de sua utilidade" (SCHEINER, p. 2, 2000).

Numa relação cinema-memória-espectador, podemos dizer que - no que concerne ao resultado - o espectador bebe de todas as fontes que a memória lhe oferece; senão, vendo a partir da ótica de Bergson, podemos dizer que em um dos pontos principais de nossa análise que o espectador vivencia através do cinema uma memória verdadeiramente individual, permeada por imagens concebidas a partir de uma introspecção – é o que o autor classificaria de memória-imagem. Por outro lado, Maurice Halbwachs nos apresenta uma memória gerada a partir da socialização do sujeito com o grupo. Para Halbwachs (1990), não há uma memória pura, concebida de forma singular a partir do momento em que o autor visualiza a memória como um ato socialmente estabelecido. É justamente esse conglomerado de possibilidades do lembrar que habita um espectador de cinema. Nesse universo de passado e presente, de representação e realidade, o espectador recupera, através de experiências já vividas, uma memória pautada no agora, mas que tenta de todas as formas interpelar o ontem. A partir dessa premissa, faremos nesse capítulo, uma reflexão sobre o cinema e a memória, considerando a possibilidade de classificar uma coleção cinematográfica como um lugar de memória. Antes, porém, será necessário mencionar as questões que envolvem a memória e também a identidade desse cinema que passou por inúmeras transformações até se consolidar e adquirir sua própria identidade, uma identidade nacional.

Esses momentos são de suma importância para entendermos os caminhos percorridos por cineastas, atores e todo tipo de profissional envolvido em atividades

cinematográficas no Brasil, e principalmente como a memória se condensa através desses grupos sociais.

3.1 Do Astro-Rei no maxixe a João da Mata: Os Ciclos regionais e a brasilidade perdida do cinema

“Imagine-se o astro-rei caído nos requebros exagerados da nossa dança, como qualquer turuna da Cidade Nova! É impagável!”

(Jornal do Brasil, 25 de novembro de 1897).

Como já mencionamos em capítulo anterior, o início do cinema brasileiro foi bastante conturbado; mesmo porque, a questão da identidade era nula e os envolvidos em atividades cinematográficas nos primórdios - normalmente imigrantes europeus - faziam do cinema apenas mais um ofício rentável no campo do entretenimento.

No entanto, o que preocupava os "apaixonados" pelo cinema era justamente a falta de um perfil que pudesse delinear o cinema feito no Brasil.

Nos primeiros anos em que o cinema nos foi apresentado, em meados de 1898, as produções eram importadas por uma questão óbvia, não havia produção nem equipamentos em terras brasileiras para que se pudesse fazer um filme de verdade. Nesse período, o cinema ainda era uma novidade também no resto do mundo e as primeiras produções assistidas por espectadores dentro e fora do Brasil, eram européias e posteriormente, americanas. Na verdade, esse fato não causa estranheza até porque, o cinema mundial serviu para influenciar o comportamento das sociedades brasileiras do início do século XX, como já mencionamos, e principalmente na década de 20.

Entretanto, na década anterior, não podemos deixar de relatar que o cinema nacional passou por um período bastante rico no que diz respeito às produções nacionais; principalmente no período compreendido entre 1908 e 1911, onde o mercado produtor dominava os cinemas.

Com a chegada da Primeira Guerra Mundial, veio também um período nebuloso para o cinema nacional. Os americanos instalaram agências a fim de

distribuir seus filmes no Brasil, o que causou o término da concorrência européia, ao mesmo tempo em que a produção brasileira era esquecida pelos produtores que buscavam no produto norte-americano, uma possibilidade de aumentar consideravelmente os lucros. Isso ocorreu porque o produto nacional não tinha timbre para concorrer com o americano, cujos recursos obviamente lhe concediam uma qualidade com a qual a precária produção nacional, definitivamente poderia pensar em competir (AUTRAN, 2004).

Esse quadro só pode ser modificado graças à iniciativa dos críticos de cinema Adhemar Gonzaga e Pedro Lima que iniciaram uma campanha em prol do cinema brasileiro, que por questões econômicas, estava entrando num colapso quase irremediável (GOMES, 1996). Mesmo com esses esforços e, sobretudo apoiados em sua ideologia de amantes do cinema brasileiro, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, e claro, Jurandyr Noronha mais tarde - foco de nosso estudo - resolveram mostrar que o cinema feito no Brasil, não era apenas um cine-jornal, era cinema feito à mão.

O que percebemos é que os fragmentos da memória do nosso cinema apresentam uma espécie de costura que une, a princípio, uma arte baseada em técnicas, trejeitos e principalmente soluções estrangeiras à uma arte tímida que brotou da frustração e impotência de alguns cineastas que acreditavam nessa prática e a desenvolviam a despeito de todas as dificuldades, mesmo que o resultado apresentado fosse considerado rústico e artesanal.

É importante frisar as conquistas, ou melhor, as aquisições do cinema brasileiro no que tange à formação de sua memória porque é exatamente através dela que transparece o caráter coletivo em um grupo ou nação. Essa construção responsável por espelhar uma arte como o cinema, agrega filetes de costumes, crenças, conhecimentos necessários à formação de qualquer indivíduo (LOVISOLO, 1989). Então porque registrar em uma fita - que por segundos registra em nossa retina - momentos completos que certamente deixarão resíduos em nossa memória, de costumes copiados de outros povos? É nesse diferencial que surge o cinema com raízes brasileiras. Salientar esse cinema fincado em solo brasileiro, não significa erguer nenhuma bandeira a favor da xenofobia, pelo contrário, significa que a memória só pode ser construída, se tivermos experiências vivenciadas por nós mesmos, dentro de um grupo que compartilhe de suas próprias experiências, ensinando e contribuindo para que determinados hábitos e aprendizados não sejam

esquecidos, embora já seja de nosso conhecimento que memória e o esquecimento andem lado a lado (LOVISOLO, 1989).

O cinema que apresentaremos aqui é o cinema brasileiro constituído dos Ciclos Regionais. A importância de destacar esses ciclos deve-se ao fato de terem sido responsáveis pela identidade que o cinema brasileiro não conseguia encontrar, nos primórdios de suas produções.

Já mencionamos o curto prazo de duração dos anos de glória do cinema. Conhecido como a Bela Época do Cinema Brasileiro, esses anos *glamourosos* tiveram uma duração meteórica, entre 1908-1911. Segundo o estudioso Paulo Emílio Sales Gomes (1996), na verdade, após esse período, o cinema nacional entrou numa espécie de pré-coma que terminaria somente dez anos depois, segundo o autor. Porém, podemos nos arriscar em dizer que mesmo nesse período considerado nebuloso para o cinema nacional, surgiram obras-primas e produções que delinearão definitivamente “o fazer” cinema com características brasileiras.

É nesse cenário conturbado, cheio de incertezas e desistências que surgem os Ciclos Regionais de Cinema.

Em meados dos anos 20, os poucos produtores brasileiros que não se renderam ao poder norte-americano, tiveram que adaptar a profissão às necessidades do mercado já que não adiantava tentar vender as precárias produções feitas no Brasil num território que já havia sido conquistado, em termos comerciais, pelos Estados Unidos. O jeito era então fazer cine-jornais e documentários. Graças a isso, o Presidente Epitácio Pessoa se viu obrigado a incluir o cinema nos planos de comemoração do Centenário da Independência, porém com a condição de que o filme fosse feito, mas somente por estrangeiros. E para decepção dos esperançosos produtores, o filme não foi rodado embora o saldo geral tenha sido verdadeiramente positivo, visto que o cinema acabou por ter um papel bastante significativo nas comemorações do Centenário, mesmo que somente através dos documentários (MORAIS, 2002).

Através dessa experiência, os produtores puderam perceber que a única forma de permanecer no cenário cinematográfico era através dos chamados filmes naturais que eram nada mais que documentários – pequenos filmes sobre situações cotidianas, mas que ainda tinham uma certa credibilidade no restrito mundo reservado aos que faziam cinema no Brasil (GOMES, 1996).

Em 1923 os redatores das revistas Paratodos e Selecta, respectivamente Mário Behring e Paulo Lavrador, utilizaram o espaço das revistas nas quais escreviam para criticar duramente a cinematografia nacional daquele período. Essa atitude despertou o interesse dos já mencionados Pedro Lima e Adhemar Gonzaga que escreviam para as mesmas revistas. E foi justamente a paixão desses jovens que gerou uma mistura de interesse e curiosidade sobre quem fazia cinema no Brasil; o entusiasmo de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga atingiu em pouco tempo, todo território nacional, aqui e acolá surgia um movimento tímido ou uma intenção de fazer cinema, e ainda de saber como funcionava. E o resultado de tanta curiosidade, de tanto "disse-me-disse", de tanto espanto, veio em forma de pólos de criação que se desenvolveram em várias cidades como São Paulo, Campinas, Recife, Belo Horizonte, Cataguases e tantas outras.

É uma gente muito injustiçada. O Gonzaga, o Gilberto Souto, o Pedro Lima, eram e viveram bem antes dessa efervescência do cinema criada pelo Paulo Emílio, Almeida Sales. Muita gente achava que eles eram primários, não, não eram não. Eram conhecedores do que estavam fazendo e da importância do cinema.

(Jurandyr Noronha ainda sobre o que faz um colecionador reunir coisas, consciência ou instinto falando sobre seus mentores)

Então se inicia nesse momento, um período de regionalização e com esses movimentos espalhados pelos quatro cantos do país, o cinema nacional volta a ganhar força – surgem os Ciclos Regionais.

Os ciclos não tiveram uma periodização rigorosa, portanto, não há como nos guiarmos de forma cronológica. Na verdade, esses movimentos obedeceram a um período inicial e de encerramento embora generalizado por isso, em se tratando de historiografia, existem irregularidades que não podem ser seguidas (ANDRADE; LISBOA, 2001).

Mesmo com o surgimento dos ciclos, era grande o número de profissionais descrentes que ainda sobreviviam graças aos filmes naturais (isto é, paisagens,

cirurgias). Por outro lado, com a chegada dos anos 20, as saias subiram, os cabelos encurtaram e a ousadia de alguns profissionais em fazer filmes posados, isto é, com enredo, começou a brotar.

Um dos primeiros a tomar essa providência foi José Medina, cineasta paulista que juntamente com o italiano Gilberto Rossi, resolveu aventurar-se a produzir um filme posado, desafiando a poderosa e esmagadora indústria cinematográfica americana. O resultado dessa proeza foi um filme produzido num único final de semana, nos fundos da casa de Gilberto Rossi, intitulado, Exemplo Regenerador [1919]. A produção literalmente de fundo de quintal, fez um sucesso tão inesperado que resultou na abertura da Rossi Filmes e com a produtora, vieram também os longa-metragens.

O último filme de José Medina foi realizado no final da década de 20 quase que simultaneamente ao advento do som no cinema. Com o filme Fragmentos da Vida [1929], Medina encerrou sua carreira sendo considerado pelos críticos da época “nosso único diretor de verdade”; devido a sua dedicação ao cinema brasileiro (ANDRADE; LISBOA, 2001).

A partir daí, os Ciclos Regionais que serviram como alicerce para a fixação da identidade do cinema nacional, também foram palco para a ousadia e criatividade de outros produtores. Nesse perfil, podemos destacar Luiz de Barros que lotou salas de cinema com o público masculino que comparecia em peso para assistir “fitas proibidas para senhoras” como Depravação [1926], Vício e Beleza [1926] de Antônio Tibiriçá ou ainda Morfina [1927], com argumento do poeta Menotti Del Picchia que tratava do mundo das drogas e as trágicas conseqüências do vício.

Um dos imigrantes mais engajados do cinema brasileiro foi o italiano Vittorio Capellaro que ficou conhecido por levar para as telas, adaptações de grandes obras literárias brasileiras. Entre elas a adaptação de O Guarani [1926] lhe rendeu parceria com a produtora norte-americana Paramount Pictures. É importante mencionar essa fusão porque até então, nenhum estúdio norte-americano havia demonstrado interesse em negociar produções brasileiras (ANDRADE; LISBOA, 2001).

Quanto aos pólos de produção propriamente ditos, espalhados pelo país, podemos destacar São Paulo como um dos pólos mais produtivos do período mudo do cinema nacional.

Em Campinas, Amilar Alves foi responsável pela produção e direção de um dos filmes mais representativos dos ciclos regionais, *João da Mata* [1923].

João da Mata surgiu da adaptação da peça homônima de Amilar Alves que era entre outras coisas, o dramaturgo predileto do movimento campineiro de teatro amador. O sucesso do filme surpreendeu a todos principalmente por conta da temática; um drama regional com o mais autêntico dialeto caipira, que por sua vez, serviu para revalorizar os costumes regionais (GOMES, 1996).

O filme caipira, que retratava de forma sutil e verdadeira a vida dos caboclos fez tanto sucesso que acabou sendo responsável pelo crescimento das produções campineiras; surgiram a partir daí, produtoras, estúdios e nesse período, surgiu também Eugênio Kerrigan que dirigiu *Sofrer para Gozar* [1923]. Contudo, esse filme foi apresentado sob outra ótica; tratava-se de um melodrama também rural, mas com uma diferença com relação a *João da Mata*: *Sofrer para Gozar* trazia um cenário e detalhes que lembravam os *westerns* americanos. O lado curioso da fita ficava por conta do *saloon* e do *crupier* chinês (GOMES, 1996).

Para que possamos ter uma dimensão ainda maior de como esses ciclos regionais “mexeram” com o cinema nacional, o mesmo Kerrigan responsável por *Sofrer para Gozar* fundou a Escola Cinematográfica Campineira, onde ensinava seus alunos a representar diante das câmeras. Entretanto, apesar das boas idéias, Kerrigan que usou de falsidade ideológica e fingiu ser um produtor americano durante todo o tempo, foi desmascarado e obrigado a sair de Campinas, sendo posteriormente acusado também de tráfico de escravas brancas e de se passar por hindu e que lia o futuro através de uma bola de cristal...

Contudo, *Sofrer para Gozar*, apesar de todo o perfil americanizado, foi sucesso como os demais que traziam o regionalismo como tema central de suas obras (MORAIS, 2002).

Continuando essa viagem através dos ciclos cinematográficos, registramos em Minas Gerais, a importância daquele que seria um dos cineastas mais atuantes e conceituados do nosso cinema – Humberto Mauro. Dentre suas obras, uma das mais significativas foi *Thesouro Perdido* [1927]. O filme ganhou destaque na imprensa e chegou a ganhar da revista *Cinearte*, especializada em cinema, o medalhão de melhor filme de 1927.

Seguindo para o Nordeste encontraremos um dos ciclos de cinema mais importantes de todo o período: O Ciclo Regional de Recife, que registrou um total de

treze produções entre 1923 e 1931. Isso ocorreu graças à iniciativa de Edson Chagas que após a parceria com Gentil Roiz, começou a fazer cinema, fundando nesse período, a Aurora Filmes. A primeira produção foi feita com pouquíssimos recursos – *Retribuição* [1925] – filme de aventura inspirado nas produções americanas, levou um ano para ser concluído porque só podia ser filmado nos finais de semana devido a demais atividades exercidas pelos atores e atrizes bem como o restante da equipe envolvida na produção cinematográfica. Apesar dessas dificuldades, o filme foi concluído e exibido no Cine Royal. É importante mencionar esse cinema especificamente porque um dos proprietários, Joaquim Matos, teve um papel significativo para todo o ciclo de Recife. Graças a ele, o público comparecia em peso ao Cine Royal, fosse para ver exclusivamente as fitas ou para desfrutar das festas que precediam o espetáculo na tela, por ocasião de alguma estréia.

Ainda sobre a produtora Aurora Filmes, não podemos deixar de mencionar o que talvez tenha sido o ponto alto das produções de Recife: *Aitaré da Praia* [1923]. O filme retratava a vida difícil e o trabalho árduo dos jangadeiros nas praias pernambucanas. Entretanto, não só por *Aitaré da Praia* o Ciclo Regional de Recife ficou conhecido, até porque, a questão da temática que remetia ao regionalismo, foi de certa forma, bem aproveitada pelos profissionais que se habituaram a fazer cinema no ciclo de Recife. Resultado disso foi a produção de *Revezes* [1925] e *Sangue de Irmão* [1926] que também abordavam temas regionais, nestes especificamente, os coronéis da cultura canavieira.

A produção dos ciclos regionais não se limitou apenas a Minas, São Paulo e Recife, houve manifestações também em Curitiba, Manaus e João Pessoa, sendo esses três, importantes pólos na produção de documentários. Destaque para *Sob o Céu Nordestino* que contextualizava os aspectos geográficos, econômicos e humanos da região.

Apesar do sucesso encontrado, da intensidade e, sobretudo, do entusiasmo dos envolvidos, os ciclos regionais não conseguiram ser, de forma alguma, auto-sustentáveis, ao contrário, se extinguiram com certa facilidade devido a fatores como restrição geográfica e financeira para custear a produção e exibição dos filmes. O fim dos ciclos regionais ocorreu simultaneamente ao advento do filme sonorizado. A partir da sonorização do primeiro filme, uma produção americana estrelada por Al Jolson – *O Cantor de Jazz* [1927], o aumento no custeio das produções brasileiras inviabilizou definitivamente qualquer tentativa de criação em solo brasileiro.

Os filmes voltaram a ser produzidos somente no eixo Rio-São Paulo e com isso, a criatividade para os filmes posados, encontrada durante o período dos ciclos regionais, caiu por terra. Os documentários invadem novamente o mercado cinematográfico a fim de manter um mínimo de produções nacionais diante do gigante estrangeiro (GOMES, 1996).

3.2 Cinema Trêmulo, Cinema Terno – Os Ciclos Regionais e a busca da Identidade Nacional.

Como já vimos anteriormente, os ciclos regionais de cinema, passaram a existir - mesmo que de maneira efêmera - unicamente porque determinados grupos tinham em comum a paixão pelo cinema nacional. Essa adoração, por assim dizer, certamente transformou-se em uma nuance de identidade nacional, confirmada talvez, através dessas produções.

Nesta análise acerca dos ciclos regionais de cinema, nos perguntamos como será possível, traçar um perfil identitário num movimento cheio de altos e baixos? Possivelmente através da memória, isto é, caso essa memória possa ser interpretada de fato, como um "[...] fenômeno coletivo, social e instável [...]" tal qual descreveu Halbwachs (1990 apud POLLACK, p. 201, 1992).

Se pudermos encarar a busca da identidade sob esse prisma, então podemos encaixar a história do cinema brasileiro e seus ciclos regionais, numa análise em que caberia qualquer história de vida onde a ordem cronológica não é, necessariamente crucial para sua construção (POLLACK, 1992).

Se a memória é um fenômeno construído – no âmbito individual, essa construção pode ser consciente e também inconsciente e neste caso, esse fenômeno social e individual, terá uma forte ligação com o que Pollack chamará de sentimento de identidade. E essa identidade é formada inicialmente pelo sentimento individual, ou seja, é o reflexo de si para si e para os outros e nesse percurso, a identidade vai utilizar-se do físico – no que diz respeito ao pertencimento do indivíduo ao grupo; há uma preocupação com a continuidade, ou seja, uma coerência temporal e psicológica e com a formação desse indivíduo por diferentes elementos.

Acho que mudou, não mudou já, talvez há umas duas décadas ou mais...Não sei quando surgiu a Cinemateca Brasileira...Não, a Cinemateca Brasileira é de 52, pelo menos 62...82 é..., há uns cinqüenta anos, com a criação da Cinemateca Brasileira de São Paulo. De lá pra cá surgiram outros núcleos conservacionistas como Museu Guido Viaro, de Porto Alegre, O MAM, aqui no Rio. Lá, o MIS, Museu da Imagem e do Som. Eu acho que hoje há uma consciência maior da necessidade de guardar essas coisas...

(Sobre as perdas que a memória do cinema enfrenta e se houve uma mudança a partir dessa situação de que é realmente preciso guardar)

Partindo dessa premissa, podemos dizer que sob determinado aspecto, os ciclos regionais de cinema, tornaram-se de uma maneira semi-inconsciente, se é que podemos classificar dessa forma, um elemento chave quanto à formação da identidade nacional. Nos utilizamos do termo semi-inconsciente para fazer menção às constantes intervenções ocasionadas pelo próprio grupo envolvido em tais atividades (cinematográficas). Isso porque, um mesmo grupo dividia-se entre os que queriam fazer um cinema com elementos que auxiliassem na preservação da cultura nacional e, conseqüentemente da memória, e entre aqueles cuja grande preocupação era apenas em copiar as produções estrangeiras que, embora não tivessem nenhum elemento que lembrasse a cultura nacional, era mais rentável (ANDRADE; LISBOA, 2001).

"Podemos, portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletivo, na medida em que ela é também um fator extremamente importante no sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLACK, p. 204,1992)".

Neste momento, percebemos a complexidade de uma reflexão acerca dos ciclos regionais de cinema como elemento auxiliar na construção da identidade

nacional. Para completar esse raciocínio, podemos verificar as colocações de Pollack sobre o assunto:

"A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (POLLACK, p. 204, 1992)".

Logo percebemos que a construção da identidade nacional através do cinema, e por intermédio desses ciclos regionais, corresponde exatamente ao que Pollack classifica como conjunturas ou períodos calmos onde a memória e a identidade trabalham por si sós (Idem, p. 207).

Esse trabalho inicia-se porque quando nos referimos a algum momento importante, automaticamente atribuímos ao referido período um conceito, como por exemplo, *Ciclos Regionais*, e justamente a partir daí, uma designação torna-se um fato de memória; podemos então pensar na formação de uma identidade.

Entretanto, não devemos esquecer que a socialização implica numa série de fatores que podem resultar em um acontecimento cuja carga dramática irá desencadear uma memória que será transmitida quase que como herança com uma intensidade que certamente definirá os traços identitários com a máxima clareza.

Olhando por esse ângulo, é compreensível de acordo com o raciocínio de Pollack (1992), que a memória trabalhe com polaridades. Essas polaridades que são nada mais que a tradução das emoções humanas, nos levam a crer que, tanto de forma individual quanto coletiva, a memória se movimenta através de uma espécie de sistema operacional seletivo.

A partir desse momento, se considerarmos então que uma das características principais do fenômeno memória é ser seletiva, podemos recorrer a Bergson quando define que a memória é na verdade, o ponto de intersecção entre espírito e matéria. E mais ainda: que ela é responsável por nos conferir uma diferença, ou melhor, a distinção de ser humano puramente material de outro ser impregnado de sensações e sentidos que vão além da materialidade.

É a memória então, segundo o autor, a responsável por configurar a identidade que nos concede, por sua vez, a possibilidade de ter consciência do real e da lembrança quase que simultaneamente (GUSMÃO, p. 48, 2001).

Isso significa então que afirmamos uma identidade, de acordo com Silva (2000, p.75), através da diferença. Isso porque a identidade é auto-suficiente e sob esse aspecto, a diferença é justamente o que o outro é; portanto, funcionará também como afirmação de uma identidade.

Embora a afirmação de uma identidade seja um tanto complexa, principalmente no que diz respeito a movimentos, como é o caso dos ciclos regionais de cinema, a dificuldade no processo de “afirmação” dessa identidade, está intimamente ligado às limitações físicas que o processo de produção dessa identidade oferece. Isso porque não podemos simplesmente ignorar os obstáculos para montar esse quebra cabeças, especificamente. Para simplificar perguntaremos: como podemos atribuir uma identidade a um processo ambíguo cujas características, por mais que sejam filtradas, misturem-se com as características de identidades já afirmadas? Isto é, como identificar um cinema que surgiu quase que como um soro, extraído do que já existia pelas mãos de estrangeiros e que se sustentou nos movimentos do outro?

Contudo, e já considerando, que a afirmação de uma identidade é tema por demais complexo, principalmente neste caso específico dos ciclos regionais de cinema que se constituíram como um movimento artístico cuja produção por si só foi concebida dentro de um processo um tanto quanto difícil, quanto mais pensarmos na tentativa de fixação dessa identidade cinematográfica nacional. Por outro lado, em toda produção de identidade, existe uma vertente que pretende estabilizar esse processo e, simultaneamente, uma outra cujo objetivo é exatamente o oposto. Esse processo também se assemelha a descrição de Derrida sobre identidade e diferença, as quais classificou como dois pólos binários opostos (1991 apud SILVA, 2000).

No caso específico aqui apresentado sobre identidade nacional, Silva (2000) afirma que há uma certa unanimidade na recorrência aos mitos fundadores, ou seja, são criados pelo grupo laços imaginários que possibilitam interligar pessoas que sem esse recurso seriam apenas indivíduos isolados, sem pontos de equilíbrio em comum; essa identidade necessita de acontecimentos imaginados a fim de gerar

uma homogeneidade construtiva no grupo que resulte na solidificação dessa pretensa identidade (SILVA, 2000).

3.3 A coleção Jurandyr Noronha e os ciclos regionais: novas possibilidades para os lugares de memória

O lugar de memória proposto por Pierre Nora (1993) tanto na coleção Jurandyr Noronha quanto nos ciclos regionais de cinema retratados nela, existem como tal por estarem não só carregados de recordações e sim de valores sentimentais. Segundo Nora, a idéia de lugares de memória está associada intimamente a um lugar, uma idéia que posteriormente pode transformar-se em símbolo. O lugar a que o autor se refere no caso da memória tem a ver com uma relação de pertencimento, com o domínio do ideal. Portanto, um lugar de memória funciona como uma espécie de eixo onde a memória finalmente se condensa.

Tinha no estúdio... o estúdio era muito bonito. O estúdio tinha dois palcos de filmagem, um enorme; tinha camarins, tinha restaurante, tinha um laboratório. Um estúdio maravilhoso. Acima do restaurante, tinha uma sala de montagem, tinha uma varandinha. E o Gonzaga ficava ali um tempo enorme lá para São Cristóvão. Você sabe o que ele ficava olhando? O Gonzaga dizia: “estou daqui olhando o meu colégio, onde eu estudei – o Pio Americano”. De lá se via perfeitamente o Pio Americano. Gonzaga estava lá naquele estado avançado de idade. O Gonzaga se sacrificou muito...Aliás, muita gente se sacrificou pelo cinema brasileiro.

(Sobre a fragmentação da memória do cinema brasileiro e a dedicação de alguns pioneiros e a preocupação com o “fazer cinema”).

Em uma definição mais ampla, Nora afirma que o lugar de memória trata-se de um fenômeno cujo comprometimento material ou ideal; um lugar onde as ações do homem ou do tempo se encarregam de transformar em um símbolo as lembranças de um grupo social (ENDERS, 2005).

Considerar os Ciclos Regionais, palco de uma de nossas discussões bem como a coleção em que estão inseridos como manifestação ou possibilidade para

um lugar de memória, nos remete a situações vivenciadas no Brasil, sobretudo quanto ao esfacelamento sofrido pela memória nacional, tal qual afirma Abreu:

"[...] os lugares de memória tenderão a desempenhar um duplo papel, servindo, de um lado, para salvar do esquecimento antigas tradições, e oferecendo, por outro lado, um contraponto necessário e desejável para a ação dos homens num mundo em permanente transformação e mudança [...]" (ABREU, p. 202-203,1996).

Os ciclos podem ser classificados como lugares de memória a medida em que funcionam como fonte para uma possível investigação que resulte em descobertas que permitam sistematizar informações que sirvam para preservar a trajetória do cinema brasileiro. Podemos dizer que ao abrirmos essa possibilidade de pensar nesses ciclos regionais como lugares de memória, na verdade, e talvez inconscientemente, estamos tentando evitar uma catarse histórica:

"[...] O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral sob o impulso de um sentimento histórico profundo" (NORA, p.3,1993).

O fato de recorrer a esses “surtos” regionais criativos que eram absolutamente desiguais e muito restritos não passa de uma tentativa de buscar nesses movimentos de articulação, justamente o que restou de uma memória fragmentada e que mesmo assim, ainda pode ser “reanimada” como um lugar de memória (NORA, 1993).

No caso da coleção Jurandyr Noronha, é o colecionador responsável por elaborar estratégias que, a longo prazo, permitam uma possível perpetuação do que ele (coleccionador), elegeu como o que deve ser efetivamente preservado. Sob a ótica de Benjamin (1985), um objeto pode e deve ser dotado de uma aura que lhe conceda a capacidade de atrair a atenção do olhar. Logo, se aplicarmos esse raciocínio a um objeto colecionável, podemos então dizer que o colecionador está concedendo a um objeto, a princípio inexpressivo e inanimado, uma nova vida, dentro de um universo obviamente, colecionável (LISSOVSKY,1998).

Apesar de serem possíveis lugares de memória, os ciclos regionais de cinema e a coleção, apresentam diferenças bastante acentuadas, no que concerne a sua concepção.

Os ciclos regionais de cinema surgiram de forma independente e a origem desses movimentos foi *circunstancial*, com características próprias. Não havia por parte dos envolvidos nas atividades cinematográficas nenhum interesse que não fosse o de fazer apenas cinema.

Os grupos responsáveis por esses ciclos eram compostos por curiosos e/ou amantes do cinema, técnicos, artesãos e estrangeiros que tencionavam expandir a atividade cinematográfica que já era tão conhecida no eixo Rio-São Paulo (CALDAS, 2005).

Enquanto o colecionador, o Senhor do Bem e do Mal no mundo dos objetos, o acumulador, tem em suas mãos, o poder de decisão de vida ou morte, de perpetuação ou de esquecimento deste ou daquele objeto dentro de seu universo absoluto de objetos acumuláveis. O objeto “eleito” pelo colecionador assemelha-se aos livros de uma biblioteca descritos por Benjamin que saem de um estágio de objeto comum e atingem o patamar de obra cobiçada e contemplativa (ARTIÉRES, 1998).

Eu assisti a momentos lancinantes da vida do Gonzaga. No estúdio de São Januário, acossado pelos cobradores, cheio de dívidas, ele tinha que vender filmes sabe para quê? Para fazer pente. Então aqueles filmes (que ele tinha muito lá), filmes deteriorados, alguns arranhados, que não podiam mais ser aproveitados. Então, cabia a mim, escolher aqueles filmes todos, separar o que fosse imprescindível guardar, negativos de som, negativos de imagem, cópias que estivesse perfeitas. No mais, separar pra vender... Você sabe, separar pra vender pra que? Pra pagar os empregados do cinema. Eu era muito ligado ao Gonzaga, cabia a mim, essa tarefa que para mim era muito penosa porque eu sabia o que o Gonzaga estava sofrendo.

(sobre as dificuldades de se fazer cinema no período mudo e as conseqüências que a falta de recursos para a memória)

Mesmo que de forma inconsciente, o colecionador através de suas acumulações, está induzindo a sistematização dos objetos que contam parte da sua história, a fim de cristalizar esse momento, ou seja, sua vida, seus atos (VEIGA,

2001). Mas em ambos os casos, como unir os fragmentos desses objetos colecionáveis e dos ciclos para chegar aos lugares de memória?

Se considerarmos, por exemplo, as estréias dos filmes ocorridas no Cine Royal em Recife que eram sempre acompanhadas de festas para o público, teremos aí, uma espécie de comemoração que pode perfeitamente funcionar, como diz Abreu (1994) como "[...] o lugar dessa modalidade de comemoração nas sociedades modernas [...]" (ABREU, p. 206, 1994); que será significativo não pelo teor festivo em si e sim como ponte de intersecção para essa memória esfacelada:

"[...] No mundo moderno, a memória teria deixado de estar incorporada à vivência cotidiana da tradição e do costume, sendo substituída por lugares de memória, ou seja, a memória teria deixado de ser uma função ativa do conjunto das sociedades para se tornar atributo de alguns" (ABREU, p. 206, 1994).

Neste caso, é compreensível e até viável considerarmos esses dois elementos – ciclos regionais e coleção, como lugares de memória; se refletirmos principalmente acerca da necessidade de se identificar a transformação dessa memória em territórios onde haja subsídios determinantes e referentes a essas produções (Id., ibid.).

Entretanto, essa transformação a que nos referimos, não significa perda da memória: dessa memória que se utiliza da continuidade (quando possível) para co-existir e que, enquanto lugar, adquire novas atribuições sem perdas. Ao contrário, os lugares de memória que "[...] assinalam a formação de um campo com regras próprias de funcionamento [...]" (ABREU, p.207,1994), nos fazem pensar numa espécie de institucionalização do lugar e, sobretudo do papel dessa memória.

Além disso, em ambas as situações, ou seja, tanto no caso dos ciclos regionais quanto da coleção, se nós não habitamos mais nossa memória, teremos então a necessidade de consagrar os lugares que serão eleitos como parte da memória:

"[...] Os lugares de memória são antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora" (NORA, p.9,1993).

Tanto os ciclos quanto a coleção, fazem parte de um processo seletivo elaborado pela sociedade que elege o que deve ou não ser sacralizado do que deve ou não ser esquecido. O fato de reconhecer somente os idênticos acaba por gerar

uma subversão do que é diferente e relegá-lo ao silêncio programado. Por esse motivo nascem os lugares de memória. De um lado, as minorias e neste caso específico, os envolvidos nas atividades cinematográficas que preencheram os ciclos regionais e que precisavam se agarrar a operações “não naturais” para preservar essa memória refugiada que sobrevive justamente porque está ameaçada e por outro lado, se essa memória não estivesse tão ameaçada não haveria a necessidade de pensarmos num possível lugar de memória (NORA, 1993).

Contudo, identificar um potencial lugar de memória requer muito mais do que a capacidade de distinguir o que está sendo mais ou menos ameaçado pelo fantasma do esquecimento. A fim de identificar um possível lugar de memória primeiramente será necessário deixar que a imaginação atue envolvendo o referido espaço com uma “aura simbólica”, independente do tempo e do lugar que tencionamos privilegiar (NORA, p.17,1993). A partir desse momento, essa pretensa “aura simbólica” nos dará subsídios para imaginar um lugar onde o tempo será suprimido a fim de “[...] bloquear o trabalho do esquecimento (NORA, p.18, 1993)”. Tanto no caso dos ciclos quanto da coleção, os lugares de memória passarão a ser os responsáveis por lampejos de vida de um passado que não pretendemos extinguir por mais que esse passado quando analisado, tenha sofrido alterações necessárias com o intuito de fazer valer os objetivos de um grupo, de um colecionador (Id. Ibid.).

Logo, acentuar a importância tanto desses ciclos quanto da coleção que se insere como lugares de memória, está na necessidade perene de articular as diferentes identidades contidas nesse percurso (e nos dois casos existe a participação efetiva de grupos visto que mesmo o colecionador solitário, reúne recortes de vida partilhados).

Um percurso de memória que nos remete a uma reflexão sobre o produto dessas identidades – a memória coletiva: e finalmente confirma de acordo com Nora, que “[...] os lugares são nosso momento de história nacional (NORA, p.23, 1993)”. Ao sintetizar um pouco da história do cinema mudo brasileiro através dos Ciclos Regionais, percebemos que a historiografia cinematográfica, cheia de lacunas e dúvidas, nos mostra através dessas produções que é possível chegar a um ponto onde a memória se cristaliza por intermédio de lugares onde a construção do imaginário, aliado a uma forte brasilidade, pode reunir esforços a fim de coletar os

fragmentos de um passado, transformando essas etapas em mais um subsídio do lembrar tal qual definiu Halbwachs:

"[...] É em lançar medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada (HALBWACHS, p.71,1990)".

O fato de termos a possibilidade de eleger certos lugares, movimentos, em práticas como a que induz um sujeito a pensar uma coleção, não significa necessariamente a segregação de uma vontade – neste caso especificamente a vontade de lembrar; e sim que essa memória na verdade nos oferece novas possibilidades de filtrar e reavaliar o que os grupos sociais classificariam como “[...] seletivamente esquecido”(ABREU, p.206, 1994).

Portanto, seja através dos Ciclos Regionais de Cinema ou através da coleção, esses propostos lugares de memória, trabalham em função do lembrar e, principalmente, para que o esquecimento não proporcione mais lacunas do que as que possamos recuperar com o auxílio da memória.

3.4 Cinema, Imagem e Documento: da Impregnação de sentidos aos registros incontestáveis.

A imagem é capaz de gerar inúmeras reações, provocar humores e fazer revelações. Mas o que é essa imagem cinematográfica afinal? Podemos dizer que a imagem é de certa forma, um lampejo da realidade que na verdade “funciona”, em conjunto com a memória. Nos resta saber de que forma funciona essa parceria principalmente se pensarmos em Platão¹⁶, quando desacredita a obra de arte que é senão, uma imitação da realidade e, por conseguinte, se não há originalidade, há também a imitação de idéias. Ora, mas como recordar então um momento se sob essa ótica, tudo seria apenas imitação do Real? Podemos chegar a uma conclusão exatamente a partir da memória. Será através dela que vamos juntar as engrenagens – essas idéias copiadas ou originais e chegar a alguma informação e, mais adiante graças à memória (COLOMBO, 1991).

¹⁶ Colombo menciona a República de Platão (livro X).

O cinema está impregnado de sensações e necessidades que levam às cópias tão crucificadas por Platão no que diz respeito à arte. Por exemplo, na coleção, objeto de nosso estudo, citamos a participação do italiano Vittorio Capellaro no cinema mudo brasileiro que fez a adaptação da mesma história, *O Guarany*, mais de uma vez. E porque essas seqüências? Porque as refilmagens, as releituras? Como afirma Colombo, “são, portanto, recordações, memórias de um texto que não deve cair no esquecimento” (1991, p. 55).

Se essas mensagens em forma de texto não devem cair no esquecimento, então podem perfeitamente transformar-se em documento, em testemunho de algo que pretendemos guardar.

O documento é sob o ponto de vista da materialidade, uma prova cabal da existência de algo ou de alguém (DODEBEI, 1997).

A vida é pontuada por momentos documentados, sobretudo na metrópole, mas o conceito de documento só se aplica a objetos tangíveis? Não necessariamente – o documento tem mobilidade para ser atestado como tal num âmbito que envolva espaço-tempo, assim como a memória pode, neste mero espaço-tempo, capturar ações que são também documentos e transformá-las em mais um tijolo da construção da memória.

Por outro lado, não podemos esquecer que mesmo sendo o resultado das escolhas de um historiador que selecionava o que deveria ser lembrado ou esquecido. Não podemos deixar de mencionar que independente da abrangência do termo, um documento sempre será a fundamentação de um fato histórico.

Entretanto, esse pensamento só sofreria “ajustes” por assim dizer, a partir do século XX, onde o documento entra na categoria de recurso indispensável à reconstrução da história. Mas esbarramos em outro entrave, ao fazer essa afirmativa assim como questiona Le Goff (1990) acerca das experiências vivenciadas pelos historiadores em busca de vestígios históricos: durante a realização de suas tarefas, quando está pesquisando um determinado hábito ou período, o historiador não consideraria então pinturas, ações como a culinária de um determinado local, danças e outros rituais se não estão escritos? Que tipo de mensagem as civilizações antes da escrita deixariam então para que hoje tivéssemos alguma noção de sua existência se a história fosse composta efetivamente de comprovações materiais? Certamente teríamos algum documento material, mas o que dizer da memória social?

"[...] a memória valorizada é a que de praxe reconhecemos como histórica e coletiva. Sua perda dizem-nos, é, negativa: relaciona-se com o narcisismo, com o trabalho do colonizador, com o desenraizamento das origens e dos pertencimentos que o pensamento romântico tanto valorizou (LOVISOLO, p.16, 1989)".

Se é fato que ao pensarmos em memória também estamos pensando em representação, podemos dizer que ambos ocupam o mesmo espaço de “prioridades” no tecido social quando o assunto é guardar.

Entretanto, a “representação das ações” desse tecido social está na verdade, dando um passo em direção ao processo de formação da memória. Logo, tal qual afirma Dodebei, “essas memórias emergenciais” podem se transformar em documentos do social.

"A memória social é assim retida por meio das representações que processamos, quer na esfera pessoal – memória individual – quer na esfera pública – memória coletiva. Desse modo, ao falarmos em memória, falamos em representação (DODEBEI, p.60,1997)".

E neste caso, a representação é obviamente a imagem que, ao ser analisada no processo de construção da memória inevitavelmente sofre perdas e também ganhos. Mas de que forma se dão essas perdas e ganhos?

Analisemos o filme que é o objeto principal da coleção Jurandyr Noronha: se de acordo com Cordeiro “[...] o filme funciona como uma unidade integrada [...] (1996, p. 1)” para análise, ou seja, se do filme a ser estudado, considerando os inúmeros na Coleção Jurandyr Noronha, podemos, através da documentação que o cerca extrair parâmetros para uma nova leitura a fim de viabilizar um sistema de recuperação de informação. Entendemos que uma nova proposta de leitura desses documentos e aqui especificamente, as informações contidas no verso das fotos/fotogramas desses filmes é pertinente como sistema de recuperação de informação e auxiliar na construção da memória.

Cordeiro (1996) nos fala sobre a questão da leitura da imagem cujas ramificações acerca das inúmeras possibilidades de se “enxergar” essa imagem como “verbo” (Idem), se assemelha mesmo que de forma parcial, a leitura das imagens da Coleção Jurandyr Noronha. Isso porque, a imagem descrita por Cordeiro, traz consigo, um conteúdo potencialmente “analisável” e que não é somente a imagem fílmica propriamente dita e sim os elementos que envolvem sua

concepção. É neste momento que percebemos a diferença na análise, pois no caso da Coleção Jurandyr Noronha, temos apenas fotos, por vezes seqüenciais e em outras não, de um filme cujas imagens em movimento não existem mais.

Entretanto, devemos considerar que as imagens antes de tudo, devem ser vistas também sob o ponto de vista da análise do discurso como apregoa Orlandi (1996 apud CORDEIRO, 1996), que sugere a distinção entre a forma de interpretação do analista e do sujeito comum: a diferença entre o olhar teórico e o olhar comum está justamente na representação daquela imagem para cada um deles. No caso do primeiro, a imagem será vista de forma analítica e indagadora e no caso do segundo, de maneira desafiadora e sob um prisma ideológico. "A interpretação da imagem consiste, em última instância, em tentar ler o seu significado" (CORDEIRO, p.3, 1996).

A partir dessa leitura, podemos então pensar num refinamento - digamos assim - quanto à análise de uma imagem e, a partir daí, passar a tratá-la como documento.

Partiremos então do princípio tal qual afirma Dodebei (1997), que o documento é na verdade uma construção composta por três princípios:

- Unicidade – não há diferenciação dos documentos enquanto objetos para estudo da memória;
- Virtualidade – desde que sob o julgo de seu colecionador, o objeto sofrerá uma avaliação seletiva;
- Significação – os objetos são tratados como documentos a partir de conveniências adequadas à própria sociedade.

"Podemos afirmar, assim, que não existe memória sem documentos, uma vez que estes só se revelam a partir das escolhas circunstanciais da sociedade que cria objetos (DODEBEI, p.64,1997)".

Partindo desse raciocínio, podemos então dizer que apresentar uma nova possibilidade de leitura no que diz respeito à Coleção Jurandyr Noronha e mais especificamente, uma leitura do conteúdo, sobretudo do verso dessas imagens, é perfeitamente plausível se considerarmos essa ação importante no processo de construção da memória. Entretanto, se faz necessária a utilização de subsídios que

facilitem a leitura, não só das informações contidas no verso da imagem, mas da imagem de uma forma mais abrangente.

Desta forma, e visando facilitar a compreensão do leitor/analista, podemos seguir primeiramente os preceitos de Panofsky (1979, apud SMIT, 1996) acerca da leitura de imagens que segundo o autor, está dividida em três momentos:

- Pré-iconográfico – onde há uma descrição total embora generalizada dos elementos contidos na imagem;
- Iconográfico – há uma descrição mais refinada da imagem. Neste momento, o assunto que envolve a imagem é destacado.
- Iconológico – esse momento é concluído tendo como base os dois momentos anteriores, porém a consolidação da análise se dá a partir de dados inerentes à imagem em informações colhidas pelo próprio analista acerca da produção desta imagem.

Portanto, informações descritas pelo colecionador Jurandyr Noronha no verso das imagens de sua coleção, na verdade funcionariam a partir da idéia de Panofsky (1979, apud SMIT, 1996) como um reforço no fechamento do momento iconológico da análise de uma imagem.

É importante salientar que nos referimos aos níveis de análise descritos por Panofsky para que possamos ilustrar melhor a idéia de união desses três níveis, exatamente como momentos que deverão ser interligados, a fim de gerar uma análise completa da imagem. Não tencionamos com isso desconstruir a proposta do autor, mas ao contrário, pretendemos com essa junção, por assim dizer, aproveitar o máximo possível dos benefícios que essa análise possa proporcionar no que se refere à construção da memória.

De acordo com Rousso (1996), todo documento necessita passar por um processo de reconfiguração para se tornar verossímil. Isto porque, o tempo é responsável por uma impregnação de idéias, conclusões que necessitam de uma investigação apurada a fim de conceder a este documento, significação e autenticidade. Essa ação torna-se importante no tratamento com o documento, sobretudo se considerarmos a velocidade da informação (ROUSSO, 1996).

Portanto, a necessidade de apresentar uma nova possibilidade de leitura no que diz respeito à Coleção Jurandyr Noronha, sob determinado aspecto, vai de encontro ao pensamento de Rousso (1996) ao refletir sobre como possibilitar que

um documento, a partir de uma pesquisa adequada, torne-se um documento inequívoco.

Logo, basear esta pesquisa numa possibilidade de leitura a partir das impressões do colecionador e, sobretudo suas fontes, para nós significa um incremento nas etapas de construção da memória, até porque, se de acordo com Rouso (1996) todo documento necessita de uma reconfiguração a fim de evitar erros de interpretação, à medida que encaixamos nessa teia mais um item que propicie uma análise cada vez mais refinada, significa que desta forma fica mais fácil nortear os caminhos para a construção da memória de fato.

Mas então como pensar essa leitura? De que forma uma nova possibilidade de leitura pode auxiliar caminhos percorridos pela memória? Para considerarmos uma nova possibilidade de leitura, podemos primeiramente imaginar a coleção como fonte informacional a fim de facilitar o entendimento para essa reflexão. Desta forma, podemos nos guiar pelo raciocínio de Ferrez (1994) acerca dos sistemas de recuperação de informação para tentar entender melhor uma coleção. Segundo a autora, os sistemas de recuperação de informação, têm como objetivo conservar a coleção além de propiciar a maximização a seu acesso; têm também a função de estabelecer uma fonte efetiva de troca entre usuários e o profissional responsável pela coleção, e a informação que o acervo oferece.

Portanto, uma coleção é na verdade, parte de um sistema que “manipula” um aglomerado de informações segmentado (FERREZ, 1994). Neste sentido, o fato de apresentar uma das formas de se olhar uma coleção, enriquece ainda mais as possibilidades para se construir uma memória de cinema.

Visto desta forma, o que a Coleção Jurandyr Noronha nos oferece a princípio é uma possibilidade de análise comparativa através da informação contida no verso de cada foto, registrada pelo próprio colecionador. Consideramos como primeira possibilidade de análise comparativa, uma vez que a história do cinema brasileiro, sobretudo do período mudo, apresenta uma inconsistência bastante acentuada no que se refere à cronologia das produções cinematográficas.

Para entender melhor, o que queremos dizer com análise comparativa, num primeiro contato com a Coleção na verdade significa aliar as informações que podemos chamar de primárias, ou seja, as contidas no verso da foto, com outras fontes a fim de extrair daí, uma possibilidade de leitura. Mesmo porque, devemos considerar as limitações circunstanciais de todo e qualquer processo que evoca o

passado. E essas limitações que existem de fato, só podem se tornar problemáticas a partir do momento em que encararmos os objetos como um “testemunho concreto” de fatos do passado e não como uma mola propulsora para a *articulação de idéias* (BOTTALLO, 2005).

"[...] se as coleções somente podem ser encaradas como suportes de uma memória possível, também as informações contidas nos arquivos e bancos de dados estão subordinadas a uma tal circunscrição histórica. Sabemos assim que os sentidos das coleções se alteram em função das exigências do presente (BOTTALLO, p. 3, 2005)".

Pensando nisso, podemos dizer que abrir uma nova possibilidade de leitura para a Coleção Jurandyr Noronha, significa pensar no presente, visando o futuro sem esquecer do passado.

Para entender melhor essa proposta vamos visualizar como as informações estão registradas no verso da foto de acordo com os quadros representativos abaixo:

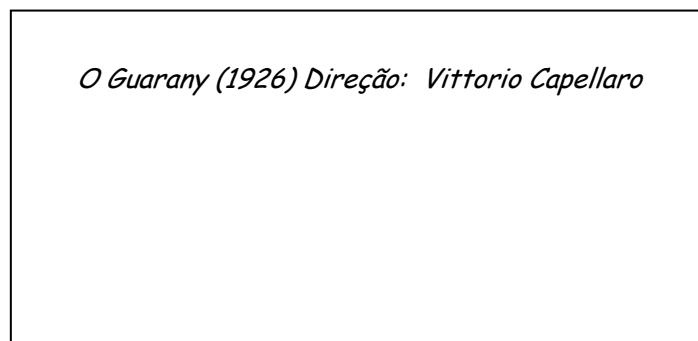


FIGURA 1 – a figura acima nos mostra como o colecionador descrevia minimamente o seu acervo, ou seja: esse é o exemplo do verso de uma foto com o mínimo de informação registrada pelo colecionador. É importante salientar que todas as fotografias da Coleção Jurandyr Noronha, têm em seu verso, ao menos o nome do filme e ano de produção no caso da maioria do acervo - que é exatamente de fotogramas; nas demais fotos como, por exemplo, nas fotos de equipamentos, o colecionador procura nos situar ao menos com o nome do maquinário e nacionalidade ou finalidade de uso.

Paz e Amor (cartaz do filme) fac-símile de uma propaganda do cinema Rio Branco que existiu na rua Visconde do Rio Branco, no Rio. A chamada é para o filme Paz e Amor feito durante o quadriênio presidencial de Nilo Peçanha (1910). O ator do centro está caracterizado como o mesmo, o da direita está como o Senador Pinheiro Machado enquanto a outra figura é um matuto que servirá como elemento de ligação entre os dois.

FIGURA 2 – No caso da figura acima, vemos um verso de fotografia escrito pelo colecionador com detalhes, datas e referências históricas precisas e explicativas que situam o leitor sobre o filme e informações relevantes sobre o período em que este foi produzido.

*Sangue Mineiro - 1929 (Carmen Santos)
Humberto Mauro (último filme do ciclo de Cataguases)*

FIGURA 3 – Neste caso, as informações são escassas, mas o colecionador busca ao menos, um detalhe que possa auxiliar o leitor a identificar a foto por alguma referência que a torne singular.

De acordo com a descrição no verso de cada fotografia, notamos que em algumas, existe uma quantidade maior ou menor de informações; em todas as fotografias, como já dissemos, o colecionador demonstrou interesse em registrar ao menos as informações primordiais para que o leitor se situasse. O mais interessante nesta observação é que de acordo com entrevista concedida em 24 de março de 2006, Jurandyr Noronha nos relatou que não havia nenhum interesse em transformar o que acumulou em uma coleção, ao menos em princípio. Então porque todas as fotos estão de alguma forma identificadas? Será que mesmo de forma inconsciente, quando produzimos algo ou como neste caso, quando colecionamos

alguma coisa, deixamos mesmo “sem querer” alguma marca que diferencie aquele objeto dos demais?

É provável que não tenhamos respostas concretas para essas perguntas e, neste caso, ao menos tenhamos tentado entender porque esse tipo de ação ocorre nos grupos sociais. Nos resta então seguir esses passos e auxiliar na construção da memória que aqui para nós é o fim do arco-íris.

Eu acho que, se essas coleções de fotografias, filmes, imagens animadas, de livros, revistas despertarem essa consciência de que nós tivemos um passado cinematográfico poderoso, pujante, isso é importante para que os brasileiros entendam que no passado viveram gerações que lutaram por isso; compreenderam quanto era importante para o nosso destino como país livre. Eu acho que é muito importante pouco a pouco, essa compreensão vai surgindo.

(Jurandyr Noronha indagado sobre o desconhecimento do cinema brasileiro mesmo por estudantes de cinema)

CONCLUSÃO

Para cada um de nós existe a cena de um filme que remete a boas ou más recordações. Mas como podemos imaginar um cinema que não vivenciamos? Como é possível sentir o cheiro da sala, das pessoas e até das balas e pipocas se não partilhamos desse momento fisicamente? No caso específico do objeto de nosso estudo, a Coleção Jurandyr Noronha, temos a possibilidade de realmente usar a imaginação e, através dos olhos do colecionador, ver como poderia ser. Mas é necessário deixar bem claro que nosso estudo não pretende divulgar a nostalgia. Pelo contrário, a memória justamente nos auxilia a compreender o passado, mas sem tentar reconstruí-lo na íntegra.

Quando mencionamos a história do cinema mundial, na verdade, queríamos com isso, mostrar que o cinema brasileiro não demorou tanto a descobrir - que seria chamada muito mais tarde de - a Sétima Arte. Os atrasos (com relação à invenção dos Lumière) para a chegada do cinema brasileiro, somaram apenas sete meses de diferença, o que não é muito se compararmos com a confusa invenção da fotografia. Além disso, contar um pouco da história do cinema vem a calhar, sobretudo quando o assunto principal da pesquisa aqui descrita (sobre a coleção), envolve uma série de fatores que contribuíram para dificultar a coleta de dados referentes ao cinema brasileiro dos primórdios, nela retratado.

É importante salientar que ao mencionarmos as dificuldades de coletar dados sobre o cinema brasileiro, não invalidamos o raciocínio antes compartilhado com Bottallo (2005), acerca de uma memória que não se faz existir, pautada somente em dados concretos do passado. Mesmo porque, o que são exatamente esses dados concretos? A preocupação com as informações sobre o cinema serve apenas como pano de fundo para compreendermos as lacunas existentes hoje e que só a memória pode tentar preencher.

O início do cinema brasileiro traz em seu bojo conflitos de interesses, de dificuldades, de preconceitos e até mesmo de vergonha. Muitos foram os fracassos necessários para que hoje pudéssemos tentar reconstruir uma memória dessas coisas perdidas na cabeça de alguns apaixonados, persistentes ou coisa que o valha; o importante é mostrar o motivo pelo qual a coleção é tão significativa que possa gerar uma nova possibilidade de leitura, de olhar, de pensamento.

O cinema brasileiro atravessou fases de adaptação até chegar a produções genuinamente brasileiras. Num primeiro momento, o que importava eram as encomendas de filmetes que registravam casamentos, batizados e datas nacionais comemorativas. Depois, o cinema resolveu copiar o europeu e logo depois o americano para atrair cada vez mais público. O resultado era salas vazias, pois o produto estrangeiro era melhor e original. Alguns entusiastas, profissionais da área, decidem não entregar os pontos. Eis que surge um movimento que seria responsável por moldar a identidade do cinema brasileiro: Os Ciclos Regionais.

A importância desses ciclos se dá justamente no perfil traçado nestas produções: saem os *westerns* americanos e entram os caipiras e jangadeiros com uma linguagem visual que delinea finalmente o que seria uma produção cem por cento brasileira. Até então, poderíamos destacar o curto período conhecido como a Bela Época do Cinema Brasileiro que durou aproximadamente três anos (1908-1911) e cuja importância, ficou marcada por ter sido esse o período inicial da informação dos gêneros cinematográficos no Brasil. Embora após essas descobertas, o cinema brasileiro tenha entrado num estado de letargia (GOMES, 1996).

Apesar das oscilações e, sobretudo das lacunas que encontramos com frequência na cinematografia brasileira, através da coleção Jurandyr Noronha, tivemos a possibilidade de contribuir com a memória deste cinema.

Falar de uma coleção significa falar de certa forma, sobre um hábito há muito, cultivado pelo homem e possivelmente, a princípio, por instinto de sobrevivência. Posteriormente, o homem foi melhorando suas técnicas de sobrevivência e as escolhas passaram por um processo de transformação em que a partir do século XVIII, esse instinto de sobrevivência, cedeu lugar ao poder e a vontade de possuir: o homem colecionava o que podia pagar e contemplava suas aquisições.

Hoje percebemos que cada um de nós tem de alguma forma, em algum momento, uma porção colecionador, acumulador. E é justamente nesses momentos que podemos esbarrar com a possibilidade de memória.

Não estamos falando de uma memória que surge a partir de datas exatas, de caminhos marcados, mas de uma memória feita de pedaços de experiência, de comparações e até de devaneios, porque não?! E assim é feita a história do cinema mudo brasileiro. Nela podemos encontrar respostas, espaços em branco,

interrupções, mas mesmo assim e talvez só assim, possamos construir uma memória.

Em entrevista concedida em 24 de maio de 2006, o colecionador Jurandy Noronha nos afirmou que não tinha no início a menor intenção de guardar seus objetos, transformando suas lembranças em uma coleção que mais tarde faria parte do acervo de um museu. Mas essa vontade instintiva de guardar... o que é então para nós? Talvez um resquício daqueles primeiros homens que acumulavam para sobreviver. Hipoteticamente para nós, a grande diferença é a de que antes, o principal objetivo era manter-se vivo e hoje, quando guardamos mesmo aleatoriamente, tencionamos prolongar a nossa própria existência através do objeto colecionável.

Entrar em um universo cinematográfico tão pouco difundido como é o caso do cinema mudo brasileiro através de uma coleção, nos fez perceber detalhes cuja interpretação só foi possível graças à ótica do colecionador. E justamente por enxergar, de certa forma, através dos olhos do colecionador, pudemos apresentar uma possibilidade de leitura, dentre tantas outras que surgiram e que virão para corroborar com a construção da memória de uma maneira que possa ser vista por qualquer pesquisador - apaixonado por cinema ou um simples curioso.

Possibilitar uma nova leitura é sem dúvida alguma, o ato de abrir mais uma porta para que tantas perguntas não fiquem sem resposta; principalmente se as respostas estiverem estampadas no objeto, mas ao mesmo tempo camufladas, por talvez serem consideradas irrelevantes.

As lacunas que por vezes nos deixam sem as respostas, só poderão ser preenchidas se também forem enxergadas como uma parte do texto que pretendemos construir.

Não podemos esquecer também a relevância dos Ciclos Regionais de Cinema nesse estudo. Percebemos que, no período de abrangência de nossa pesquisa, os ciclos regionais funcionaram como uma espécie de espinha dorsal do início do cinema mudo brasileiro até o final com o advento do filme falado. O que ocorreu na verdade foi que neste período a formação da identidade do cinema brasileiro dava sinais de vida embora essa trajetória seja marcada também pelos esquecimentos.

Daí a necessidade de considerar tanto a coleção, foco de nosso estudo, como os Ciclos Regionais que ocupam um espaço razoável nesta coleção, como possíveis

lugares de memória. É importante salientar também que não houve aqui nenhuma tentativa de induzir o leitor a considerar os Ciclos Regionais como o ápice da história do cinema mudo brasileiro e sim, como mais uma das tantas vias pelas quais podemos seguir a fim de construir uma memória.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Marcelo. Coleção e cidade: Imagens urbanas e práticas de colecionar. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Ministério da Cultura/Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 33, 2001. p. 141-152.
- ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**. Rio de Janeiro: Lapa; Rocco, 1996.
- _____, _____. Entre a Nação e a alma: Quando os mortos são comemorados. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol7, n14, 1994. p.205-230
- ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. O "coleccionismo ilustrado" na gênese dos museus contemporâneos. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Ministério da Cultura/Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. v. 33, 2001. p. 123-139
- ANDRADE, Rudá; LISBOA, Guilherme. **O Cinema Mudo e os Ciclos Regionais**. Disponível em: <www.cineclick.com.br/cinebrasil/cap2br.htm>. Acesso em: 19.set. 2001.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida In: **Revistas Estudos históricos**, vol. 11 n. 21, Rio de Janeiro. FGV, 1998. <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arc/234.pdf>>. Acesso em: 10.mai.2005.
- AUTRAN, Artur. **A Questão da Indústria Cinematográfica Brasileira na Primeira Metade do Século**. Disponível em: <<http://www.Mnemocine.com.br/cinema/historia/textos/arturBras.htm>> Acesso em: 29 abr. 2004.
- AZEVEDO, Romero. **A vinte quatro quadros por segundo**. Disponível em: <<http://jornaldaparaiba.globo.com/especial/jp2004ani/espec-10.html>> Acesso em: 06.ago.2004.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BECKER, Howard S. Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais. **A História da vida e o mosaico científico**. Editora Hucitec, São Paulo. 1993.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. vol.1, Brasiliense, São Paulo, 1989.
- _____, _____. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica** In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. vol.1, Brasiliense, São Paulo, 1985.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1981.(Coleção Primeiros Passos).
- BOTTALLO, Marilúcia. A documentação do Patrimônio Imaterial: Novos conceitos, novos métodos? Disponível em: <<http://www.icom.org.br/cidoc2k2/comunicacoes/htm/comunicacoes/botallo.htm>> Acesso em: 20 abr 2005

BRAGA, Gilda Maria. Informação, ciência da informação: breves reflexões em três tempos. **Ci. Inf.**, Brasília, 1995. p. 84-88.

BUBENECK, Celso. **Colecionar: Mania ou Arte?** Disponível em: <<http://www.encontreaqui.com.br/minhavotinha/maniaouarte.htm>>. Acesso em: 13.abr.2005.

BUENO, Bianca Gonçalves. **Limite de Mário Peixoto**. Fundação Armando Álvares Penteado. Faculdade de Comunicação. Disponível em: <<http://www.bibi.org/limite.pdf>>. Acesso em: 05. abr. 2005

CALDAS, Eduardo de Figueiredo. Cinema no Brasil – Ciclos Regionais. Disponível em: <http://www.coladaweb.com/hisbrasil/historia_cinema.htm> Acesso em: 15. jun. 2005.

CARDOSO, Rafael. Coleção e construção de identidades. Museus brasileiros na encruzilhada. In: **História Representada: o dilema dos museus**. Livro do seminário Internacional. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. 2003, p. 183-196.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisas e sistema documental. Rio de Janeiro: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Ministério da Cultura/Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. v. 32, 2000. p. 15-33.

CHAGAS, Mário de Souza. **Imaginação Museal**. Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CHAMBEL, Rui. **História do Cinema: 1830 - 1899 - Da descoberta da fotografia às imagens em movimento**. Disponível em: <<http://www.chambel.net/?cat=10>> Acesso em: 27 jul. 2006.

CHARTIER, Roger. **A aventura do Livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.

COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos Imperfeitos – Debates**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, 134 p.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Figuras do Cinema Brasileiro na década de 20 In: **Revista de Comunicações e Linguagens**. Ficções Lisboa, n. 32, dez 2003.

_____, _____. Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação de imagem e texto. **C.Info.**, vol. 25, nº 3, 1996. Disponível em: www.ibict.br/cioline/250396/25039625.pdf. Acesso em: 20 ago 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

CREUS, Amália. **Olho, Máquina e Coração**. Um estudo sobre as imagens fotográficas e sua relação com a memória e a afetividade. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>> Acesso em: 20. jun. 2004.

CURIOSIDADES DO CINEMA NACIONAL – **Revista de Cinema**. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao44/making-of/index.shtml>> Acesso em: 08 ago. 2006.

DE COMO rapazinho se fez homem. Disponível em: <<http://www.revan.com.br/catalogo/00880.htm>>. Acesso em: 23 set. 2001.

DESENROLANDO o fio de Ariadne. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~hans/mh/fio.html>> Acesso em: 08 ago. 2006.

DICIONÁRIO **Houaiss** da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=capiou&styp=k> Acesso em: 05 ago 2006.

DODEBEI, Vera Lúcia. A Construção Social da Memória. Objetos, coleções, categorias. In: **O sentido e o significado de documento para a memória social**. Rio de Janeiro, UFRJ-ECO, 1997 (tese de doutorado em comunicação e cultura) p.33-66.

_____, _____. Arquivo Vera Janacópulos: narrativa, mito e informação. In: GONDAR, Jô; BARRENECHEA, Miguel Angel (orgs). **Memória e Espaço**: trilhas do contemporâneo. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003, p.67-73.

DUFRESNE, Claude; FERNANDES, Alexandre Abagiti (trad.). A Magia da Imagem em Movimento In: **Revista História Viva**, ed. 15, jan. 2005. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/conteudo/materia/materia_33.html> Acesso em: 10 mai. 2005.

ENDERS, Armelle. Lês Lieux de Memóire, dez anos depois In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 6, n. 11, s/d, p. 128-137. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/119.pdf>

FEDEL, Agnelo de Souza. **Colecionismo de “Fim de Século”**. Disponível em: <http://www.ipcoleccionismo.com.lbr/exibir_pesquisas.php?noticias=249> Acesso em: 05 abr.2005.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: Teoria para uma boa prática. In: **Caderno de Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 2, 1994, p. 65-74.

FREIRE, Bernardina. Biblioteca: História de um passado, agonia do presente. Disponível em: <<http://apbbp.jpa.com.br/texto06.htm>> Acesso em: 10. abr. 2006.

FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. A leitura documentária na perspectiva de suas variáveis: leitor-texto-contexto. DataGamaZero. Revista de ciência da Informação – v.5 n. 4 ago/04 Disponível em: <http://www.dgz.org.br/ago04/ind_art.htm>. Acesso em: 10 maio 2005.

GOMES, Paulo Augusto. **Modernidade e Modernismo no Ciclo de Cataguases**. Disponível em: <<http://www.tratosculturais.com.br/Zona%20da%20Mata/UnivlerCidades/modernismo/Cinema/index.htm>> Acesso em: 10 ago. 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRECCO, Vera Regina Luz. **Colecionismo**: O desejo de guardar. Disponível em: <<http://escritoriolivro.org.br/historias/colecionismo.html>> Acesso em: 13.abr.2005.

GUIA de recomendações para a documentação fotográfica do fato cultural. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/Centro de Documentação e Pesquisa. [19--].

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Uma Janela para o mundo**: Memória e cinema em Vitória da Conquista. Vitória da Conquista: UNIRIO / UESB, 2001, 142 p. (Dissertação de mestrado em Memória Social e Documento).

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo. Vértice, 1990.

HEFFNER, Hernani; MUS, Lesio. Estética do Cinema Mudo. In: **Ciclo de Debates Quase Como Antigamente – Cinema Mudo Festival**. Centro Cultural Banco do Brasil. 21.maio 2002.

HEFFNER, Hernani. **Um Século do Cinema Brasileiro**. SESC – Serviço Social do Comércio. s/d

HODGSON, Jay. **Unpacking the CD library**. Disponível: <<http://www.discourses.ca/v3n3a2html>>. Acesso em: 10 maio 2005.

KNAUSS, Paulo. História de Coleção e História de Exposição In: **História Representada: O dilema dos museus**. BITTENCOURT, José Neves ; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (edit.). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 127-134.

LANDA, José Angel Garcia. Unpacking Benjamin. Disponível: <http://unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/benjamin.html>. Acesso: 10 maio 2005.

LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. 3ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

LEITE NETO, Alcino. “O Grito” e outros gritos mudos. Pensata. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult682u112.shtml>>. Acesso em: 15.out.2004.

LISSOVSKY, Maurício. “4 + 1 Dimensões do arquivo” In: MATTAR, Eliana (org.). **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

LOVISOLO, Hugo. A Memória e a formação dos homens In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 16-28.

MANZANO, Luiz Adelmo F. **Som-Imagem no Cinema**. Série Debates. São Paulo. Perspectiva, 2003.

MARINHO, Délcio. **Proscênio** – Casas de espetáculo desativadas do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.pagebuilder.com.br/proscenio/desativa.htm>>. Acesso em: 04 abr. 2002.

MARSHALL, Francisco. **Epistemologias históricas do colecionismo**. Disponível em: http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/pdf/numero20/episteme_20_artigo_marshall.pdf. Acesso em: 12 mai. 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. Capítulo Projeto de História Oral. Edições Loyola, 1996. p. 51-61.

MONTEIRO, Ronald F. Coisas Nossas – **Mostra da coleção Pedro Lima de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Riofilme/Arquivo geral da Cidade / FUNARTE (coordenadoria de cinema), 1996.

MORAIS, Kely Cristina.Silva de. **Um Olhar Cinematográfico: A Coleção Jurandyr Noronha sob o prisma museológico e como fonte informacional**. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro/Departamento de Processos e Estudos Museológicos. Monografia (Curso de Bacharel em Museologia), 2002

MORIN, Edgar. Neurose In: **Cultura de Massas no Século XX**. São Paulo: Forense, 1990.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto história**. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica, 1993. p.7-27.

NORONHA, Jurandyr Passos. Entrevista concedida a Kely Cristina S. de Moraes em 24. mar. 2006.

OLIVEIRA, Bernardo. **Primórdios do cinema brasileiro: os anos cariocas**. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/tempo/bernardooliveira3.html#_ftn1>. Acesso em: 23 set. 2001.

ORIGEM DO CINEMA. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/historia1htm>>. Acesso em: 21.abr.2002.

PENAFRIA, Manuel. **Ouvir Imagens e Ver Sons**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_som_e_doc.pdf>. Acesso em: 10.out.2004.

PESSOA, Ana. **Carmen Santos** – o cinema dos anos 20. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. **O Cinematógrafo e a ilusão espetacular da São Paulo Moderna**. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/mariaines2.htm>> Acesso em: 01 ago. 2006.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POMIAN, Krysztof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**, vol.1, Memória-História, Lisboa. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1983.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Fernando (orgs.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac SP – 2ª ed, 2004.

REZENDE, Beatriz. **Parceiros do imaginário**. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/pacc/parceiros.html>>. Acesso em: 19 abr. 2001.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Modernidade, Cinema e Cenário Urbano In: **Os Urbanitas – Revista de Antropologia Urbana**. Ano 2, vol. 2, n.3, dez/2005. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/osurbanitas3/leilabeatrizribeiro-a.html>> Acesso em: 10. jul. 2006.

RIBEIRO, Leila Beatriz; WILKE, Valéria Cristina Lopes; OLIVEIRA, Carmen Irene C. Um olhar crítico sobre o filme: Ou como Truman saiu da estória para entrar na vida. In: **V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2001, Ouro Preto**. Caderno de Resumos. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2001.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 9, nº 17, 1996, p.85-91.

SANZ, Sérgio. **100 anos Humberto Mauro**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/Centro Técnico de Audiovisual, 1997

SANTOS, Nelson Pereira dos. **A História do Cinema Mundial**. Disponível em: <<http://geocities.yahoo.com.br/cinescopiobr/cinemahmundial/1.htm>>. Acesso em: 13 abr. 2005.

SCHEINER, Tereza Cristina. Memória e Museu: Expressões do passado, visões do futuro In: **Museologia 3 – Museologia, Sociedade, Patrimônio e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

SEVCENKO, N.. A Capital Irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. IN: NOVAIS, Fernando (coord. Geral); SEVCENKO, N (Org., **História da Vida Privada no Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio, 3; S.Paulo, Cia das Letras, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SILVA, Verônica. O fenômeno da persistência retiniana e os brinquedos ópticos. In: **Da Ciência ao Cinema**, cap. 2. Disponível em: <<http://gape.ist.utl.bt/cinema/pdfs/cap-2.pdf>> Acesso em: 10.set.2005

SMIT, Johanna W. A representação da imagem. **INFORMARE – Cad. Prog. Pós-Grad. Ci.Inf.**, Rio de Janeiro, v.2, n.2 p. 28-36, jul/dez. 1996.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Jornal do Brasil**. 26 mar. 2001

UM POUCO DA HISTÓRIA DO CINEMA NO BRASIL. Disponível em: <<http://www.cinemabrasil.org.br/site02/historia.html>> Acesso em: 05 ago. 2006.

VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. **A Vontade de guardar**: Lógica da acumulação em arquivos privados. Arq. e Adm., Rio de Janeiro 10-14 (2): 62-76, jul/dez., 1986.

VEIGA, Roberto de Magalhães. Colecionadores e artistas: co-autores. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 33, 2001. p. 73-86.

WEGUELIN, João Marcos. **O Rio de Janeiro através dos jornais**. Salão de novidades Paris no Rio. Disponível em: <<http://uol.com.br/rionosjornais.rjo/.htm>>. Acesso em: 28.mar.2003

WILKE, Valéria Cristina Lopes, RIBEIRO, Leila Beatriz e OLIVEIRA, Carmen, Irene Correia. **A informação Potencializada no Texto Fílmico**. DataGamaZero. Revista de Ciência da Informação – v. 4 n. 6 dez/03. Disponível em: <http://dgz.org.br/dez03/Art_06.htm>. Acesso em: 10 nov. 2004.

ZENHA, Celeste. Uma poética rural paulista nas fotos de Nhonô Ferraz. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Ministério da Cultura/Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 33, 2001. p. 200-213.

ANEXO

FOTOS DA COLEÇÃO JURANDYR NORONHA



Foto 1 - Alfonso Segreto

Alfonso Segreto, irmão de Paschoal Segreto, proprietário do Salão de Novidades Paris no Rio onde foi exibido o primeiro filme no Brasil [1898], após a invenção do cinematógrafo pelos também irmãos Lumière, em Paris sete meses antes.

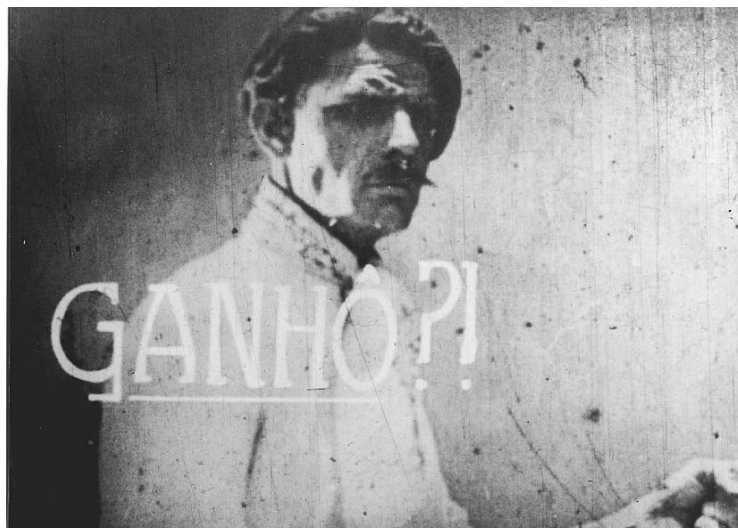


Foto 2 – João da Mata [1923]

Ficha técnica

Direção: Amilar Alves

Roteiro: Amilar Alves / Felipe Ricci

Elenco: Amilar Alves, Nhá Ana, Juracy Aymoré,

Eugênio Castelli, Moacir dos Santos,

Ângelo Fortes (como João da Mata), Trajano Guimarães,

Luiz Caloni, Arnaldo Pinheiro, Plínio Porto, José Rodrigues, José Zigiatti

Produtora: Phênix Film



Foto 3 - Aitaré da Praia [1925]

Ficha técnica

Direção: Gentil Roiz

Roteiro: Ari Severo

Fotografia: Edson Chagas

Elenco: Ari Severo, Almetry Steves,

Rilda Fernandes, Antônio Campos,

Jota Soares, Cláudio José, Mário Freitas Cardoso,

Rosa Temporal, Queiroz Coutinho, Tito Severo.

Empresa produtora: Aurora - Filme também exibido com o subtítulo: "Jangada da Morte".



Foto 4 - O Guarany [1926]

Ficha técnica

Direção e roteiro: Vittorio Capellaro (baseado em romance de José de Alencar)

Elenco: Armanda Mauceri, Tácito de Souza,

G. Bianchini, G. Menichelli, Vittorio Capellaro

Empresa produtora: Metrópole / Paramount



Foto 5 - Vício e Beleza [1926]

Ficha técnica

Direção: Antônio Tibiriçá

Argumento: Menotti Del Picchia

Fotografia: Antônio Medeiros / José Del Picchia

Elenco: Yolanda Flora (que aparece como Anita Sabatini ou Yolanda de Maio), Lelita Rosa (ou Reis), Antônio Sorrentino, Luis Sucupira, Francisco Madrigano

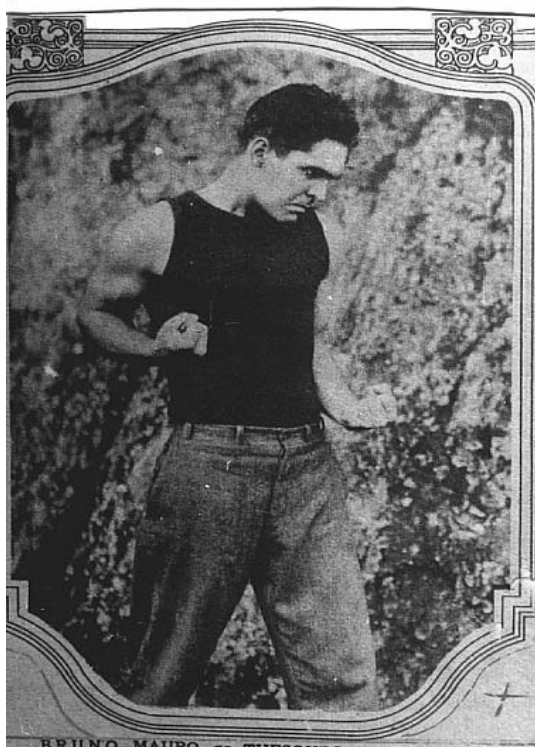


Foto 6 - Tesouro Perdido [1927]

Ficha técnica

Direção: Humberto Mauro

Argumento e montagem: Humberto Mauro

Fotografia: Humberto Mauro, Pedro Comello e Bruno Mauro

Cenografia: Paschoal Ciodaro

Elenco: Lola Lys, Humberto Mauro, Bruno Mauro, Alzir Arruda, Paschoal Ciodaro, Máximo Serrano, Antônio de Almeida, Bem Nill



Foto 7 - Barro Humano [1928]

Ficha técnica

Direção: Adhemar Gonzaga

Roteiro: Paulo Wanderley

Fotografia: Paulo Benedetti

Elenco: Carlos Modesto, Grácia Morena, Eva Schnoor,

Lelita Rosa, Sérgio Sorôa, Raul Schnoor,

Gina Vavallieri, Eva Nil, Milton Doria, Pedro Lima

Produtora: Benedetti

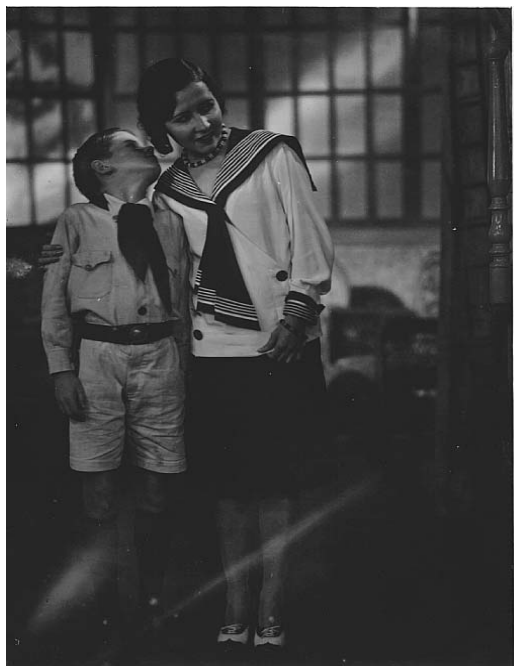


Foto 8 – Sangue Mineiro [1929]

Ficha técnica

Direção e roteiro: Humberto Mauro

Fotografia: Edgar Brasil

Elenco: Carmen Santos, Maury Bueno, Máximo Serrano,
Luiz Sorôa, Nita Ney, Rozendo Franco, Pedro Fatel,

Luiz Guimarães, Augusta Leal, Elisoni

Produtora: Phebo



Foto 9 - Acabaram-se os Otários [1929]

Ficha técnica

Direção: Luiz de Barros

Produtora: SincrocineX

Fotografia: José Del Picchia

Sonografia: Moacir Fenelon

Elenco: Genésio Arruda, Tom Bill, Vicente Caiaffa,
Rina Weiss, Paraguaçu, Gina Bianchi, Margareth Edwards,
Miss Florinda



Foto 10 - Limite [1930]

Ficha técnica

Direção: Mário Peixoto

Roteiro: Mário Peixoto

Produção: Mário Peixoto

Fotografia: Edgar Brasil

Elenco: Olga Breno, Taciana Rey, Carmen Santos,

Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Mário Peixoto, Edgar Brasil