

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Escola de Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

**MAÍRA MAGALHÃES BOSI**

**FILMES DE FAMÍLIA E CONSTRUÇÃO DE LUGARES DE MEMÓRIA:  
Estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza  
e de sua retomada em *Supermemórias***

Rio de Janeiro

2016

Maíra Magalhães Bosi

**FILMES DE FAMÍLIA E CONSTRUÇÃO DE LUGARES DE MEMÓRIA:  
Estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza  
e de sua retomada em *Supermemórias***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro

2016

## CIP - Catalogação na Publicação

B741f      Bosi, Maíra Magalhães  
Filmes de família e construção de lugares de memória: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e retomado em "Supermemórias" / Maíra Magalhães Bosi. -- Rio de Janeiro, 2016.  
197 f.

Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2016.

1. lugares de memória. 2. filme de família. 3. Super-8. 4. Fortaleza. 5. "Supermemórias". I. Leandro, Anita Matilde Silva , orient. II. Título.

Maíra Magalhães Bosi

**FILMES DE FAMÍLIA E CONSTRUÇÃO DE LUGARES DE MEMÓRIA:**

**Estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza  
e de sua retomada em *Supermemórias***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em 08 de março de 2016.

**Banca Examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anita Matilde Silva Leandro - Orientadora  
PPGCOM/UFRJ

---

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins  
PPGCOM/UFRJ

---

Profa. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus  
PPG em História/UFF

Para Fortaleza,  
cidade das minhas memórias.

## Agradecimentos

Sempre em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Marcos e Malu, que me dão asas, me incentivam a voar e amparam algumas inevitáveis quedas. É cada vez mais claro que a vida seria dura demais sem o apoio de vocês. Palavras são insuficientes para lhes agradecer o apoio incondicional nessa e em tantas outras jornadas. Obrigada por serem meu porto seguro.

À minha mãe, não posso deixar de fazer um agradecimento especial. Das lágrimas de felicidade no dia da aprovação às lágrimas de angústia na reta final, poder compartilhar as emoções dessa aventura com você foi, por vezes, vital. Nunca poderei lhe agradecer o suficiente as incontáveis, imensuráveis e imprescindíveis ajudas, acadêmicas e emocionais – das revisões luxuosas de texto às longas ligações interurbanas.

Também me faltam palavras para agradecer à minha irmã, Isabela, minha alma gêmea, meu oposto complementar. Obrigada por ter estado presente nos momentos mais difíceis e me desculpe por alugar tanto seus ouvidos e testar tanto a sua paciência. Não sei o que teria sido de mim sem você por perto! Dentre outras coisas, agradeço a revisão cuidadosa do texto, a contribuição com a pesquisa e as doses de distração diárias.

Aos meus irmãos Raian e Léo, agradeço a ajuda durante a pesquisa empírica, que me poupou tempo de busca de alguns materiais na internet e resultou em fontes que eu jamais encontraria. Obrigada por me ajudarem sempre que eu preciso!

Ao Cauê, agradeço a presença amorosa, a compreensão nos momentos de maior concentração, o interesse verdadeiro, a revisão de tantos textos, a fundamental ajuda para organizar minha pasta Dropbox, em suma, por me permitir compartilhar cada etapa da pesquisa e vibrar junto comigo. Sou grata por você ter aparecido no meio disso tudo e ter ficado.

Ao querido amigo Danilo, agradeço sempre a confiança depositada. Obrigada por acreditar neste trabalho, por me emprestar seu material, pelas conversas, pela disponibilidade, pelo entusiasmo. Sobretudo, pela inspiração. Minha mais profunda gratidão por você ter me apresentado aos filmes Super-8, que se tornaram uma paixão também para mim.

À querida Anita Leandro, agradeço a acolhida afetuosa. Obrigada por ter escolhido me orientar, por ter acreditado tanto neste trabalho desde o início e por ter embarcado comigo nesta desafiadora jornada! Sou grata por ter te conhecido e pelas experiências que compartilhamos nos últimos dois anos, dentro e fora do espaço acadêmico.

À professora Consuelo Lins e ao professor Maurício Lissovsky agradeço a leitura atenta e as valiosas contribuições no exame de qualificação.

À professora Ana Maria Mauad, agradeço o aceite ao convite para compor esta banca e, antecipadamente, as contribuições que virão.

Àqueles que cujos relatos nutriram esta pesquisa: Firmino Holanda, Joe Pimentel, Régis Rolim, membros da família Mendes (cujos nomes reais concordei em não citar) e, em

especial, ao amigo Oscar que, além de me conceder várias entrevistas, também esteve presente em outros momentos desse percurso, torcendo e confiando na pesquisa.

Minha profunda gratidão aos cineastas amadores cujos filmes Super-8 retomo nesta dissertação, por me confiarem seus depoimentos e dividirem comigo as suas memórias: Amélio Júnior, Bárbara Mendes (mantenho seu codinome) e Hélio Rôla. Em memória, agradeço também ao cineasta amador Francisco d'Alva.

Ao Nirez, agradeço a conversa, as preciosas imagens que ilustram este trabalho e por manter um maravilhoso arquivo em Fortaleza. E, à querida Fernanda, agradeço a companhia nesta incrível visita.

Ao amigo Fred, agradeço a disponibilidade de sempre que se revelou na imprescindível ajuda com o empréstimo do seu HD quando precisei resgatar arquivos inacessíveis. E à querida Camila, por ter me ajudado a lembrar da super jornada de *Supermemórias*.

Ao amigo e companheiro de casa, Tiago, agradeço o acesso à sua biblioteca, as indicações de leitura e as, não menos importantes, deliciosas refeições preparadas. Agradeço também por ter me apresentado o canal Illusioterapia.com do YouTube que ajudou na minha concentração quando a vizinhança não cooperou!

À vó Ú, que me abrigou quando cheguei e cujo amor esteve traduzido em presença, cuidado e algumas sopas!

À Geórgia, agradeço o apoio imprescindível e o incentivo desde o início.

Aos amigos que fiz no PPGCom da ECO/UFRJ, o diálogo e as vibrantes trocas dentro e fora de sala de aula. Faço um agradecimento especial a Isabel Castro, Patrícia Machado, Thaís Blank e Leandro Pimentel pelas valiosas contribuições, empréstimos de livros e compartilhamento de referências.

A tantos colegas com os quais pude dialogar nas várias oportunidades que tive de participar de congressos e encontros. Esses espaços e a generosa contribuição de outros pesquisadores ajudaram muito no amadurecimento do projeto e no avanço da pesquisa.

Às sempre presentes Ju, Mari, Nath, Marina, Rachel e Vanessa. Como foi bom estar mais próxima de vocês, depois de tantos anos longe!

À querida Beatriz Furtado, sou grata por se fazer presente pelo afeto.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos que me apoiou ao longo de todo o mestrado.

Por fim, sou grata às misteriosas linhas da vida, que se cruzaram permitindo que eu voltasse à universidade, à ECO e ao Rio.

*(A forma de uma cidade  
Muda mais depressa, ai de nós, que o coração de um mortal)*

**Charles Baudelaire**

## RESUMO

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

Esta dissertação é um estudo dos filmes de família Super-8 rodados em Fortaleza (Ceará) entre os anos de 1960 e 1980, retomados no curta-metragem *Supermemórias* (2010), do cineasta cearense Danilo Carvalho. Motivado pelo desejo de elaborar uma memória possível para a cidade a partir de fragmentos de memórias de seus habitantes, Carvalho fez uma chamada pública que resultou na reunião de cerca de 400 rolos oriundos de mais de 40 acervos familiares. Produzidos por cineastas amadores, esses filmes falam da vida privada, sobretudo situações festivas e de lazer, como aniversários, nascimentos, passeios etc. Contudo, essas mesmas imagens também guardam vestígios do passado recente da cidade que lhes serve de pano de fundo e que, nas últimas décadas, sofreu profundas mudanças visuais. Esse material dá a ver, portanto, uma Fortaleza que já não é mais. Retomamos a noção conhecida de “lugares de memória”, conforme elaborada por Pierre Nora (1984), para repensá-la a partir do filme *Supermemórias*, do material bruto que lhe deu origem e das lembranças dos cineastas amadores e de seus familiares, que fomos entrevistar. O cruzamento das informações provenientes desse *corpus* empírico evidencia a construção de um “lugar de memória” possível para Fortaleza.

**Palavras-chave:** Lugares de memória; filme de família; Super-8; Fortaleza; *Supermemórias*.

## ABSTRACT

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

The present dissertation is a study of Super-8 family films, shot in Fortaleza (Ceará, Brazil), between the years of 1960 and 1980, re-edited in the short movie *Supermemórias* (2010), by the filmmaker Danilo Carvalho. Moved by the desire of creating a possible new memory for his city from fragments of memory of its inhabitants, Carvalho made a public call for these family films that put together around 400 reels, coming from more than 40 family collections. Produced by amateur filmmakers, these films gravitate around private life, mainly celebrative or leisure situations, like birthdays, births, family tours etc. Yet these same images also store traces, on their background, of Fortaleza's recent past, a city which, in the last decades, has been through deep visual changes. This material shows, therefore, a city that is not there anymore. We borrow the notion known as “sites of memory”, as elaborated by Pierre Nora (1984), to rethink it on the basis of the movie *Supermemórias*, the original footage that gave origin to it, and the memories of the amateur filmmakers and their families, which we interviewed for the purposes of this work. By putting together all this information, we can visualize the construction of a new possible “site of memory” for Fortaleza.

**Keywords:** Sites of memory; family films; Super-8; Fortaleza; *Supermemórias*.

## Lista de Figuras

Figura 1 – Fotogramas da sequência inicial de <i>Supermemórias</i> .....	88
Figura 2 – Imagem do Hotel Marina Park .....	88
Figura 3 – Fotogramas de <i>Supermemórias</i> – orla de Fortaleza filmada do mar .....	89
Figura 4 – Fotogramas de <i>Supermemórias</i> no “estilo <i>selfie</i> ” .....	92
Figura 5 – Fotogramas da sequência de aniversários em <i>Supermemórias</i> .....	93
Figura 6 – Fotograma do curta-metragem Super-8 <i>Exp-Oz-Om-Zôo</i> .....	95
Figura 7 – Cartelas finais de dedicatória do filme <i>Supermemórias</i> .....	96
Figura 8 – Fotogramas dos planos de <i>Supermemórias</i> filmados por Carvalho .....	99
Figura 9 – Imagem Super-8 original e imagem reenquadrada em <i>Supermemórias</i> . ...	101
Figura 10 – Fotograma de <i>Supermemórias</i> – monumento .....	103
Figura 11 – Fotogramas de <i>Supermemórias</i> – imagens desgastadas .....	107
Figura 12 – Fotogramas de <i>Supermemórias</i> – sequência da Ponte dos Ingleses ....	120
Figura 13 – Fotografias da Ponte Metálica quando funcionava como Porto .....	123
Figura 14 – Fotografias do processo de construção da Ponte dos Ingleses .....	123
Figura 15 – Imagem aérea da Ponte dos Ingleses .....	124
Figura 16 – Fotogramas do curta-metragem <i>Proibido pular</i> (2012) .....	125
Figura 17 – Fotografia de garotos saltando da Ponte Metálica .....	125
Figura 18 – Fotogramas do filme Super-8 original de Hélio Rôla .....	126
Figura 19 – Imagens “gêmeas” oriundas de dois filmes Super-8 diferentes .....	128
Figura 20 – Fotogramas de <i>Supermemórias</i> – sequência de surfe .....	134
Figura 21 – Fotogramas de filmes Super-8 do acervo da família Rolim .....	135
Figura 22 – Imagem aérea da Praia do Titanzinho .....	138
Figura 23 – Fotografias da Praia do Titanzinho e do Farol do Mucuripe .....	139
Figura 24 – Aerogeradores do Porto do Mucuripe .....	139
Figura 25 – Fotograma de <i>Supermemórias</i> – crianças na calçada de casa .....	143
Figura 26 – Fotografias atuais da casa da família Arruda d’Alva .....	150
Figura 27 – Fotogramas de <i>Supermemórias</i> – sequência Ditadura Militar .....	152
Figura 28 – Fotografia da casa da família Mendes, em 1949 .....	156
Figura 29 – Edifício erguido no terreno da casa da família Mendes .....	159
Figura 30 – Fotograma do filme Super-8 original da demolição .....	162

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. DO PRIVADO AO PÚBLICO: Filmes de família e lugares de memória</b> .....	17
1.1 Sobre <i>lugares de memória</i> .....	22
1.2 Cineasta amador e desejo de memória .....	28
1.3 O formato Super-8 e seu uso amador em Fortaleza .....	40
1.4 Características dos filmes de família Super-8 .....	51
1.5 O olhar correspondido do futuro .....	65
<b>2. A CIDADE EM SUPERMEMÓRIAS: Caleidoscópio afetivo da memória de Fortaleza</b> .....	73
2.1 A reunião do material bruto .....	81
2.2 A narrativa de <i>Supermemórias</i> .....	86
2.3 Montagem e memória .....	97
<b>3. ENTRE SUPERMEMÓRIAS E OS FILMES SUPER-8 ORIGINAIS: O visível, o invisível e um lugar de memória</b> .....	116
3.1 Pulo no mar ontem e hoje .....	119
3.2 Praia dos surfistas .....	132
3.3 Fim de um filme, recomeço de outro .....	143
3.4 Uma casa inesquecível .....	152
3.5 Um lugar de memória para Fortaleza .....	163
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	167
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	171
<b>APÊNDICE A</b> – Relato das entrevistas com cineastas amadores e familiares .....	177
<b>ANEXO A</b> – Lista de arquivos digitais dos filmes Super-8 analisados (instruções para acessar o <i>link</i> privado) .....	185
<b>ANEXO B</b> – Ficha técnica <i>Supermemórias</i> .....	187
<b>ANEXO C</b> – Imagens do material de divulgação da chamada pública de filmes Super-8 para <i>Supermemórias</i> .....	188
<b>ANEXO D</b> – Letra da música <i>Supermemórias love theme</i> .....	193
<b>ANEXO E</b> – Matérias do jornal <i>O Povo</i> sobre Ponte 78: I Campeonato Cearense de Carretilha .....	194

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação se inscreve no âmbito dos estudos sobre imagem e memória, visando a analisar a retomada de filmes de família como possibilidade de construção de lugar de memória para a cidade que lhes serve de pano de fundo. O fio condutor desta análise é a noção de *lugares de memória* (Pierre Nora, 1984), repensada a partir do curta-metragem ensaístico *Supermemórias*<sup>1</sup> (2010), do cineasta cearense Danilo Carvalho. Esse curta é composto, exclusivamente, por filmes de família Super-8 realizados em Fortaleza (Ceará), entre o final da década de 1960 e início dos anos 1980. Nossa investigação entrecruza, fundamentalmente, a montagem dessa obra com os filmes Super-8 originais e as lembranças dos cineastas amadores e de seus familiares, entrevistados para esta pesquisa.

Destacamos que o presente trabalho se volta, portanto, para um material filmico reunido, especificamente, para a realização do curta *Supermemórias*. Como resultado de uma chamada pública em Fortaleza, entre os anos de 2007 e 2008, mais de 40 diferentes famílias emprestaram seus acervos de filmes Super-8, totalizando cerca de 400 rolos. O mote para esse convite à colaboração coletiva com a nova obra foi explicitado pelo subtítulo inicial do projeto: *Mais uma memória para uma cidade sem lembranças*<sup>2</sup>. Evocativa, essa frase estampou todo o material de divulgação<sup>3</sup> da etapa de coleta de filmes Super-8, deixando claro que, para o diretor, haveria uma interface da memória de Fortaleza com as memórias de seus habitantes.

Nessa etapa de recebimento de filmes, na qual reconheço a gênese deste estudo, fui convidada<sup>4</sup> por Carvalho para trabalhar na equipe de produção de *Supermemórias*, sendo responsável por ajudar na divulgação e na coleta de filmes Super-8. Meu envolvimento na produção do filme durou alguns meses do total de dois anos em que Carvalho se dedicou a recolher e digitalizar esse material, antes de

---

<sup>1</sup> Disponível *online* em: <https://vimeo.com/35252608> – acesso em jun/2015. E, também, no *link* privado informado no Anexo A.

<sup>2</sup> Conforme veremos no capítulo 2, tal subtítulo foi utilizado na divulgação da chamada pública por filmes Super-8, mas, na montagem, foi substituído por outro e, assim, não aparece no filme em si.

<sup>3</sup> Constituído, fundamentalmente, por cartões postais e um *site* que está fora do ar desde o segundo semestre de 2015: [www.filmesupermemorias.com.br](http://www.filmesupermemorias.com.br) – último acesso em jul/2015. Abordaremos essa estratégia de divulgação no capítulo 2. As imagens do material de divulgação podem ser consultadas no Anexo C.

<sup>4</sup> No texto desta introdução, permitimo-nos oscilar entre a 1ª pessoa do singular e a 1ª do plural de modo a torná-lo congruente com as experiências relatadas que ora falam de uma singularidade onde o "nós" não caberia, ora se referem ao processo de construção do conhecimento que não pode ser abstraído das esferas onde se desdobra, incluindo as influências teóricas, sendo, portanto, eminentemente coletivo.

começar o processo efetivo de montagem<sup>5</sup>. Porém, mesmo depois de me afastar “oficialmente”, continuei acompanhando de perto o projeto ao longo dos anos seguintes – processo em que emergiu meu interesse por investigar a relação entre memória e imagem na interface com a cidade. Foi assim que, em 2009, realizei minha monografia de conclusão de graduação<sup>6</sup> sobre o processo criativo de *Supermemórias*, antes mesmo de esse filme ter sido finalizado e vir a público. Esse foi, portanto, meu primeiro exercício acadêmico sobre um tema que seguiu me desafiando e desdobrou-se no projeto com o qual ingressei neste mestrado, visando a explorá-lo com maior profundidade e rigor.

Um aspecto a assinalar é que, logo que conheci o projeto do filme *Supermemórias*, imaginei que, para além de alguns amigos e conhecidos de Carvalho, poucas pessoas colaborariam com a proposta. Àquela altura, indagava-me: por que alguém aceitaria ceder imagens de sua vida privada para um desconhecido utilizá-las em outro filme? No entanto, surpreendeu-me a grande quantidade de pessoas que nos procuraram interessadas em emprestar seus filmes. Importante destacar que, em contrapartida ao empréstimo, o diretor oferecia uma versão digital, em formato DVD, dos filmes de cada família participante. Entretanto, percebi que, para a maior parte das pessoas, essa contrapartida, apesar de desejada, não era a principal motivação para o empréstimo. A colaboração com o filme parecia advir do fato de aquelas pessoas se sentirem convidadas e interessadas em fazer parte do que Carvalho denominara “memória coletiva” e “tipografia poética da cidade e seus habitantes” – expressões utilizadas pelo diretor no texto explicativo no *site* do projeto. Contudo, a compreensão da complexa questão do que teria levado tantas pessoas a emprestar seus filmes familiares, continua me desafiando e se faz presente nas reflexões desenvolvidas ao longo desta dissertação.

O tom provocador do mencionado subtítulo inicial de *Supermemórias* sintetiza um incômodo que motiva Carvalho a realizar esse curta e que também compartilho, sendo um dos motores desta pesquisa. Para além do meu envolvimento na equipe de

---

<sup>5</sup> No entanto, em 2010, participei da produção da sessão de estreia desse filme, que aconteceu em uma manhã de domingo no cinema do Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza. Para essa exibição inaugural, que foi pública e gratuita, também foram convidadas todas as famílias colaboradoras. E, apesar do horário inconveniente, o público lotou a sala tornando necessária uma segunda sessão, igualmente cheia. Como se assistissem a um filme de suas próprias famílias, os espectadores comentavam as cenas projetadas, riam juntos e saíram emocionados da sala.

<sup>6</sup> Intitulada *Memórias em movimento*, esta monografia foi realizada sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Furtado, no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará.

produção desse filme, outros aspectos propiciaram o interesse por essa investigação, dentre eles, meu contato inicial com o material bruto de *Supermemórias*, norteado pela provocação do referido subtítulo, estimulando reflexões. Aos poucos, dei-me conta de que tais imagens traziam à tona vestígios de uma Fortaleza que não mais existe na paisagem urbana atual, mas que sobreviveu nesses filmes realizados de forma amadora, por seus habitantes.

Nesse contexto, ressalto que, tendo habitado por mais de uma década em Fortaleza (que, aliás, não é a minha cidade natal) pude testemunhar intensas e constantes mudanças visuais que a cidade foi sofrendo. Tais mudanças ocorrem, sobretudo, como consequência da ocupação desordenada do espaço urbano, num processo marcado pela agressividade dos movimentos de destruição e construção impulsionados pela especulação imobiliária, com a conivência do poder público e outros setores. A interferência na paisagem urbana, por vezes, é tão radical que há lugares que se tornam praticamente irreconhecíveis num curto intervalo de dois ou três anos. Diante da possibilidade de entrever as mudanças que Fortaleza teria sofrido em um período mais extenso (aproximadamente, quatro décadas), interessei-me de forma especial por essas imagens de família Super-8, nelas enxergando um documento visual precioso, justamente por registrar casualmente essa cidade. Conforme discutiremos ao longo desta dissertação, o interesse principal dos filmes de família é pelas pessoas e eventos caros à narrativa familiar, tais como nascimentos, casamentos, aniversários, viagens etc. A cidade que aparece nessas imagens raramente é o foco de interesse do cineasta, sendo, portanto, apenas o cenário das ações filmadas – mas que este estudo amplifica, focalizando-a na análise.

Em termos mais específicos concernentes às suas contribuições, esta pesquisa pretende colaborar com a vasta produção teórico-reflexiva sobre a relação entre imagem e memória, a partir de um objeto empírico original e de acesso restrito, conforme já aludido. Por voltarmos nossa análise para a relação entre um material de cunho privado e as mudanças visuais sofridas pela cidade que lhe serve de pano de fundo, acreditamos fazer aflorar novos ângulos de análise e compreensão das transformações urbanas, trazendo à cena a questão das cidades e seus movimentos de memória. No que tange aos campos da Comunicação, Cinema e História, espaços em que transita nosso objeto, observamos um crescente interesse de pesquisadores por filmes de família e suas relações com processos coletivos de memória, configurando uma temática contemporânea. Entretanto, não localizamos nenhuma pesquisa que

tenha se debruçado, exclusivamente, sobre filmes de família produzidos em uma capital do nordeste brasileiro, como os que constituem o material desta investigação.

No que concerne à abordagem teórico-metodológica, o fundamento conceitual desta pesquisa se constrói em torno da hipótese de que os filmes de família Super-8 reunidos para a realização de *Supermemórias*, ao serem retomados, contribuem para a construção de um lugar de memória possível para Fortaleza. Conforme já antecipado, apropriamo-nos da noção de *lugares de memória*, conforme debatida por Pierre Nora (1984), cabendo a ressalva de que a mesma se vincula ao campo da História e se dirige a pensar a memória da nação francesa. Por esse motivo, dedicamo-nos, logo de início, nesta dissertação, ao necessário diálogo com as proposições de Nora de maneira a esclarecer como se deu a apropriação dessa noção no contexto deste estudo, voltado para filmes de família.

Quanto à reflexão crítica e à análise estética dos filmes que compõem nosso material empírico, recorreremos, especialmente, à discussão trazida por Roger Odin (1995), cujo trabalho é pioneiro no campo de estudos sobre filmes de família, dentre outros autores. Entretanto, conforme veremos, as proposições de Odin mostram-se, por vezes, insuficientes para a abordagem desse material filmico específico. Por esse motivo, aproximamo-nos de outras pesquisas sobre filmes de família no Brasil, tais como os trabalhos de Consuelo Lins, Thaís Blank e Ligia Diogo, cabendo assinalar que, também elas, em trabalhos anteriores ao nosso, se viram diante de objetos singulares que as levaram a questionar os limites da categorização proposta por Odin.

Dada a natureza do objeto de estudo, impôs-se uma abordagem metodológica qualitativa, fundamentalmente interpretativa, do corpus empírico, cuja sistematização procuraremos expor, brevemente. Inicialmente, preocupamo-nos em realizar uma revisão bibliográfica de modo a levantar o estado da arte que orientaria esta pesquisa e, também, adensar as principais noções que viriam a constituir seu campo conceitual. Nessa etapa, não localizamos nenhum estudo que relacionasse filmes de família à construção de lugares de memória, o que torna os desafios da presente dissertação ainda mais instigantes, de um ponto de vista teórico e conceitual.

Além disso, cabe destacar que as imagens que analisamos aqui foram filmadas em Super-8, tecnologia relativamente popular para uso amador entre os anos 1960 e 1980 – conforme veremos no primeiro capítulo. Porém, tampouco localizamos pesquisas inteiramente voltadas para filmes de família neste formato, embora tenhamos encontrado trabalhos importantes sobre filmes Super-8 experimentais

brasileiros que puderam apoiar o nosso exercício reflexivo. Assumimos, portanto, como mais um dos desafios desta pesquisa, e um propósito subjacente ao esforço empreendido, colaborar para a inclusão dos filmes de família e do formato Super-8 em um debate mais amplo, que proponha reflexões críticas sobre suas interfaces com outros temas de estudo das Ciências Humanas.

Como afirmado logo no começo desta introdução, no que diz respeito ao *corpus* empírico da pesquisa, além do curta-metragem *Supermemórias*, nossa análise também se volta para alguns filmes Super-8 originais e depoimentos de cineastas amadores e seus familiares. O cruzamento de informações provenientes desse *corpus* nos permite investigar a construção de lugares de memória para Fortaleza. Entretanto, conforme anunciado, tínhamos à disposição deste estudo centenas filmes de família Super-8, reunidos para a realização de *Supermemórias*. Dada a inviabilidade de analisar um volume tão extenso de filmes, no tempo disponível para um mestrado, impôs-se proceder a um recorte nesse material bruto, cujo critério detalharemos no terceiro capítulo. Por ora, basta demarcarmos que foram selecionados quatro trechos de *Supermemórias* e seus respectivos filmes Super-8 originais para a análise aprofundada que faremos no capítulo final desta dissertação.

O caminho metodológico traçado possibilitou articular os achados empíricos com o campo teórico de modo a apontar, mediante um exercício reflexivo e hermenêutico, algumas possíveis respostas à questão norteadora desta investigação: como a retomada de filmes de família possibilita a construção de um lugar de memória para Fortaleza? Nesse intuito, dividimos a dissertação em três capítulos cujas sínteses, recuperando parcialmente aspectos já apresentados, expomos a seguir, de modo a sumariá-los e apresentar ao leitor o itinerário desta investigação.

No capítulo 1, “Do privado ao público: Filmes de família e lugares de memória”, conforme já mencionado, procuramos demonstrar como nos apropriamos da noção de *lugares de memória* de modo a operacionalizá-la nesta dissertação. Além disso, também fazemos uma primeira aproximação dos filmes de família, reunidos no material bruto de *Supermemórias*, com o intuito de refletir sobre o desejo de memória que motiva sua filmagem, suas características estéticas e sua relação com o futuro. Também neste capítulo inicial, propomos uma breve discussão sobre o formato Super-8 e seu uso por cineastas amadores de Fortaleza.

No capítulo 2, “A cidade em *Supermemórias*: Caleidoscópio afetivo da memória de Fortaleza”, dedicamo-nos à análise de como Fortaleza aparece no filme

de Carvalho. Inicialmente, fazemos uma recuperação detalhada da gênese de *Supermemórias* e do processo de reunião do seu material bruto. Em seguida, descrevemos a narrativa desse curta e analisamos sua montagem, considerando-a uma ficcionalização da memória de Fortaleza.

Por fim, o capítulo 3, “Entre *Supermemórias* e os filmes Super-8 originais: O visível, o invisível e um lugar de memória”, apresenta a análise aprofundada dos quatro trechos selecionados de *Supermemórias*, entrecruzando essa montagem com os respectivos filmes Super-8 que deram origem a tais sequências e com os depoimentos dos cineastas amadores e familiares por nós entrevistados. Nessa análise, também recorremos a informações históricas dos cenários e das situações filmadas que nos permitem compreender tais filmes Super-8 como portadores de memória. O intuito desse capítulo é refletir sobre o gesto de retomada dessas imagens como construção de um possível lugar de memória para Fortaleza.

## 1. DO PRIVADO AO PÚBLICO: Filmes de família e lugares de memória

As questões estéticas e teóricas que serão exploradas neste capítulo inicial emergiram no intenso contato com o material bruto do curta-metragem *Supermemórias* (2010), de Danilo Carvalho. Conforme aludido na introdução, esse material bruto é resultado do empréstimo de, aproximadamente, 400 filmes de família Super-8, por mais de 40 diferentes famílias de Fortaleza (Ceará). Todos esses filmes foram realizados por cineastas amadores dessa cidade, entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1980. Com base na análise de alguns desses acervos familiares, procuraremos compreender os filmes de família como portadores de memória privada, mas que também são capazes de funcionar como elementos de construção de lugares de memória para a cidade que lhes serve de pano de fundo.

Como fio condutor da análise, operacionalizamos a noção de lugares de memória<sup>7</sup>, conforme apresentada pelo historiador francês Pierre Nora (1984), com o intuito de demonstrar como ela pode ser apropriada para se refletir sobre esses filmes Super-8, originalmente realizados para consumo privado. Para tanto, dedicamos a primeira parte do capítulo à demarcação dessa noção, central à nossa pesquisa, de modo a esclarecer seu emprego ao longo desta dissertação. Além disso, incluímos, aqui, um breve retorno ao momento da tomada dessas imagens, a fim de recuperar as circunstâncias em que se deu a produção do material empírico desta investigação. Acreditamos que a análise estética e a reflexão teórica desenvolvidas ao longo desta dissertação podem se beneficiar expressivamente do movimento de voltarmos nossa atenção para o que subjaz ao visível nessas imagens, ou seja, narrativas por trás de sua feitura, histórias que as imagens não contam e algumas das lembranças que elas podem despertar. Por esse motivo, apesar de partirmos do que as imagens mostram, sempre que nos parecer necessário, recorreremos a outras fontes, extra-imagens.

Cabe ressaltar que *imagem*, no âmbito deste trabalho, refere-se, especificamente, àquelas técnicas, produzidas com uma câmera de filmagem por alguém que registrou determinado acontecimento em suporte material, tornando-o passível de ser revisto posteriormente. Imagem, portanto, como representação técnica visual. Utilizamos o termo representação tal como ele é proposto por André Bazin, ao

---

<sup>7</sup> Para conferir fidelidade à forma como Pierre Nora se refere a essa noção, procuraremos mantê-lo em sua forma plural sempre que possível. À semelhança do que observamos nos textos desse autor, utilizaremos “lugar de memória” no singular apenas em casos específicos, por exemplo, quando a concordância gramatical exigir.

falar da fotografia como arte de *re-presentar* (2014, p.32), ou seja, literalmente, trazer de volta ao presente, no tempo e no espaço, algo que já passou. Nesses termos, e de maneira mais específica, esta pesquisa se volta para a compreensão de como alguns trechos desses filmes Super-8, retomados no tempo presente, representam fragmentos do passado de Fortaleza e podem, dessa forma, compor novos lugares de memória para essa cidade.

Nossa análise desse material filmico leva em consideração um desejo de memória que se traduz na produção de imagens. Procuraremos, também, explorar as circunstâncias específicas de filmagem Super-8 em Fortaleza, no recorte temporal em que esse formato esteve (em termos) popularizado, e analisar algumas questões estéticas relativas a essas imagens amadoras e de família. O percurso reflexivo traçado nos permite adentrar em camadas mais profundas do objeto de estudo e, assim, dirigir a essas imagens novos olhares, com novas inquietações. Quando a imagem deixa de ser apenas o que ela nos dá a ver em um primeiro momento, ela ganha em valor documental e se torna ainda mais instigante.

A reflexão desenvolvida neste capítulo inicial se volta, sobretudo, para características estilísticas dos filmes amadores e de família em formato Super-8. Para isso, convocaremos imagens oriundas do material bruto de *Supermemórias* capazes de exemplificar e embasar as discussões aqui propostas. Sempre que possível, faremos isso a partir dos quatro acervos familiares aos quais pertencem, originalmente, as imagens constituintes dos quatro trechos<sup>8</sup> que, conforme anunciado na introdução, selecionamos do curta-metragem *Supermemórias* para formar o *corpus* desta pesquisa. Entretanto, cabe destacar que, em busca de exemplos que porventura não estejam contemplados nestes quatro acervos e com o intuito de enriquecer esta análise inicial, também recorreremos, quando necessário, a filmes Super-8 de outros acervos familiares que compõem o material bruto reunido por Carvalho.

É importante esclarecer que, à medida que aprofundávamos nosso contato com os filmes Super-8 cujas imagens foram retomadas nesses quatro trechos de *Supermemórias*, evidenciava-se uma série de perguntas pertinentes à presente análise, mas que as imagens, *per si*, não conseguiam responder. Por esse motivo, decidimos entrevistar as pessoas que emprestaram tais filmes para Carvalho e, quando possível,

---

<sup>8</sup> Tais trechos específicos serão analisados de forma mais aprofundada no terceiro capítulo. Contudo, acreditamos que convocar filmes de seus respectivos acervos, já nas reflexões iniciais e prévias a tal análise, pode promover uma aproximação gradual ao nosso *corpus* empírico permitindo adentrar a análise posterior de forma mais fluida.

seus respectivos cineastas amadores. Além disso, também, optamos por consultar outras fontes (como matérias de jornal, fotografias etc.), objetivando levantar informações extra-imagem que poderiam trazer insumos para esta análise, ou seja, elucidativas de vestígios do passado que tais filmes representam. Conseguimos entrevistar três desses cineastas amadores (o quarto, infelizmente, já havia falecido) e alguns familiares herdeiros dos acervos e outrora participantes de algumas dessas filmagens. Dessa maneira, foi possível conhecer um pouco mais dos contextos de produção de todos os filmes Super-8 originais. A tarefa de encontrar cada uma dessas pessoas teve como ponto de partida as informações que Carvalho tinha sobre os doadores de cada acervo que investigamos. Entretanto, em muitos casos, descobrimos que os nomes e contatos que o diretor possuía não eram, efetivamente, dos cineastas amadores responsáveis por tais filmagens (às vezes, nem mesmo de um membro da família retratada). Dessa forma, nossa empreitada ganhou ares de “investigação detetivesca” e, obviamente, os percursos que traçamos para contatar cada um de nossos entrevistados exerceram influência nos rumos desta pesquisa. Por esse motivo, julgamos oportuno narrá-los ao leitor, informando o contexto em que cada depoimento foi dado, o envolvimento de cada cineasta amador/familiar com seu material filmico, o impacto que essas imagens lhes causaram nos dias atuais, dentre outros dados relevantes sobre esses encontros. Para não interromper o fluxo da escrita, essas narrativas completas, com dados que não estão incorporados ao texto principal, podem ser consultadas no Apêndice A.

Outro aspecto observado ao longo desta pesquisa, e que cabe logo de início assinalar, é o fato de este estudo se voltar para um objeto, digamos, duplamente desprestigiado em trabalhos acadêmicos – tanto no que se refere ao formato original desses filmes, o Super-8, quanto ao seu tema: filme amador e filme de família. Assim, este estudo também pretende contribuir (ainda que de maneira modesta) para a superação dessa lacuna na literatura existente sobre esses dois assuntos, mediante uma reflexão crítica, a partir da abordagem sobre um material empírico original em diálogo com alguns trabalhos que nos precederam.

Na introdução do livro *Le film de famille: Usage privé, usage public* (1995), organizado pelo pesquisador francês Roger Odin, o autor chama atenção para uma ausência de interesse, quase absoluta, por filmes amadores e de família, por parte dos pesquisadores de cinema. Odin aponta, como uma das razões para isso, o caráter assaz cotidiano desses filmes, considerados como resultados de práticas recreativas,

realizadas por pessoas ignorantes na linguagem cinematográfica e que sequer se consideram cineastas. O autor destaca que esses filmes são, frequentemente, considerados fúteis, mal feitos e entediantes, motivo pelo qual teriam ficado à margem das pesquisas em história do cinema. Ou seja, os filmes amadores e de família não mereceriam atenção por não serem considerados “filmes de verdade”.

Na contramão dessa omissão de interesse acadêmico, o trabalho de Odin é seminal<sup>9</sup> ao voltar-se para o cinema produzido no âmbito amador e na esfera familiar. A supracitada obra organizada por esse pesquisador é composta por artigos de diversos autores voltados, exclusivamente, para esse tipo de filme e com diferentes abordagens críticas, dentre as quais, destacamos o filme de família como: documento; matéria prima para outros filmes; objeto de fetiche familiar, dentre outros enfoques. Retomaremos algumas dessas discussões mais adiante, quando iniciarmos a análise estética de nosso material empírico. Por ora, cabe pontuar que essa obra de referência de Odin data de meados dos anos 1990 e que, nesse meio tempo, outras pesquisas vêm sendo desenvolvidas a respeito dos filmes de família e filmes amadores.

No Brasil, podemos destacar, dentre outros, os trabalhos de Lila Foster (2010), Consuelo Lins (2012) e Thaís Blank (2015), aos quais faremos referência nesta dissertação e cujos objetos de pesquisa são filmes realizados no contexto familiar, na primeira metade do século XX, mas que foram depositados pelos seus detentores em arquivos públicos (como a Cinemateca Nacional e a do MAM) – o que os tornou, de certa forma, acessíveis<sup>10</sup>. Destacamos, também, a dissertação de Ligia Diogo (2010), que se volta para vídeos de família (nos formatos VHS e DVD), especificamente reunidos para sua pesquisa. Entretanto, no que se refere ao material Super-8 aqui analisado, é preciso ter em mente que ele não foi reunido especialmente para essa investigação e nem está disponível em um arquivo público, ele foi emprestado temporariamente ao diretor Danilo Carvalho com o propósito exclusivo de servir à montagem de uma nova obra fílmica – essa, sim, com caráter público.

Já quanto ao Super-8, percebemos que a maioria dos trabalhos acadêmicos que aborda, de alguma forma, esse formato, o faz de maneira breve e, em geral, apenas

---

<sup>9</sup> Nesta dissertação, orientamo-nos pela obra de Odin, mas cabe destacar que, no mesmo ano, a pesquisadora norte-americana Patricia Zimmermann também publicou um livro dedicado ao tema: *Reel families: A social history of amateur*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

<sup>10</sup> Apesar de depositados em cinematecas e, portanto, teoricamente, estarem acessíveis ao público, as autoras detectam alguns fatores que dificultam esse acesso, tais como: falhas de indexação desse material nos bancos de dados (que complicam sua busca), ausência de informações sobre os cineastas, família e contextos filmados e, ainda, a não digitalização de alguns filmes.

para reconhecer seu papel como catalisador de um cinema amador, entre o final da década de 1960 e meados dos anos 1980. Assim, é digno de nota o fato de o Super-8 não suscitar um volume maior de estudos voltados, especificamente, para suas características técnicas e estéticas. Afinal, tais aspectos influenciaram, diretamente, o tipo de cinema feito com esse aparato – e, conseqüentemente, também aquele feito nos anos seguintes ao desuso desse formato.

Dentre os trabalhos que dialogam com a reflexão crítica a que nos propomos realizar aqui, destacam-se os de Rubens Machado Júnior, principal pesquisador sobre cinema experimental realizado em Super-8, no Brasil. Em sincronia com o que vimos ressaltando, Machado Júnior expõe o desafio de se voltar para esse tema, “que ainda não está integrado ao debate, não possui abordagens comparativas, algo sequer recenseado sistematicamente, quanto mais historiado e criticado, reverberado por alguma fortuna crítica” (2013, p.37). Em outro artigo, o mesmo autor nos traz uma pista do que poderia ser um motivo de certo desprestígio acadêmico do formato, ao dizer que “já na época [de sua popularização] o Super-8 foi bastante estigmatizado como um tipo de amadorismo anarquista, e no melhor dos casos técnica precária demais para ser levada a sério” (2011, p.31).

Durante esta pesquisa, ocorreu-nos, ainda, que tal desprestígio acadêmico pelo Super-8 estaria traduzido, inclusive, na ausência de um padrão na grafia do termo. Isso porque, grosso modo, quando um objeto (assim como um conceito) está consolidado e presente em vários estudos, ele tende a apresentar um padrão de escrita, adotado por diferentes autores (inclusive para facilitar a busca por meio de palavras-chave), resultante do investimento analítico já realizado. No caso do Super-8, ao contrário, pudemos notar, pelo menos, quatro diferentes formas de grafia do termo nas fontes bibliográficas pesquisadas: com ou sem hífen e com ou sem inicial maiúscula. Alguns autores optam, ainda, por destacar o termo em itálico. Na ausência de um modelo definido, fazemos uso da grafia “Super-8”, a mesma adotada por Machado Júnior e pela maior parte dos pesquisadores brasileiros consultados<sup>11</sup>.

Diante do exposto, é notável que tanto o formato Super-8 quanto o cinema produzido em âmbito amador e familiar carecem de teorização e reflexão crítica devido ao estigma de suas aparentes precariedades. Entretanto, uma aproximação mais atenta a essas imagens torna evidente, por exemplo, seu potencial como registros

---

<sup>11</sup> Entretanto, ressaltamos que, ao citarmos trechos de trabalhos de outros autores, mantemos as grafias adotadas pelos mesmos.

valiosos do passado (justamente, pela forma “descompromissada” como foram realizados) e que, por essa razão, demandam investimentos como o desenvolvido neste estudo.

Especificamente, quanto à produção superoitista cearense, o cineasta e pesquisador Firmino Holanda observa que

aprecie-se ou não esses filmes, eles representam um momento histórico que jamais será refeito. Todos os títulos são documentos, assim como a produção digital contemporânea revelará mais claramente no futuro os dias que hoje vivemos. E só isso já é muito (HOLANDA, 2013, p. 126).

De maneira sincrônica, a pesquisadora Lara Amorim reflete sobre a produção superoitista paraibana ressaltando que um acervo audiovisual cujas imagens foram

produzidas por um determinado grupo social em um dado momento histórico, adquire a característica de um acervo dotado de memória e visibilidade, capaz de revitalizar valores e práticas culturais que correm o risco de serem esquecidas, ou mesmo permanecerem desconhecidas por determinados segmentos sociais (AMORIM, 2013, p. 12-13).

Essas reflexões iniciais têm o objetivo de antecipar algumas de nossas principais inquietações e anunciar a perspectiva analítica que adotamos nesse estudo. Identificamos que, pelo gesto criativo do diretor Danilo Carvalho, os filmes Super-8 cedidos a partir de acervos particulares passam a servir como elementos para a construção de um novo lugar de memória para Fortaleza, representado pelo filme *Supermemórias*. Dessa forma, o percurso investigativo que traçamos para explorar essa questão parte da compreensão desses filmes como portadores de vestígios do passado, criados como tradução de um desejo de memória de quem os filmou e que possuem características estéticas específicas ao seu contexto de produção que devem, portanto, ser levadas em consideração. Neste capítulo, debruçar-nos-emos sobre esses pontos procurando sempre articular nossa discussão teórica ao material empírico dessa pesquisa. Contudo, antes de voltarmos nossa análise para esses filmes, e seguindo a sequência já antecipada, explicitaremos como nos apropriamos da noção de lugares de memória, que inspira e nutre nossa investigação.

### **1.1 – Sobre *lugares de memória***

De partida, gostaríamos de destacar que, desde a primeira vez que ouvimos falar em *lugares de memória*, essa combinação de palavras capturou nossa atenção e nos trouxe uma sensação imediata de “salvaguarda” ou “refúgio” de memória que

tornou tal noção bastante instigante, mesmo antes de conhecermos sua formulação teórica. Intuitivamente, já compreendíamos *lugares de memória* como designação para suportes onde a memória pudesse habitar, permanecer protegida e ser revisitada. Com efeito, à medida que nos aprofundamos nas proposições de Pierre Nora, fomos percebendo que nossas primeiras impressões estavam, em grande parte, corretas. Porém, foi ainda mais interessante notarmos que nossa própria atração inicial pelos lugares de memória também estava, na verdade, em perfeita coerência com o contexto de emergência dessa noção. Isto porque, conforme Nora explica:

a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento decisivo, onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória dilacerada; mas onde esse dilaceramento ainda desperta memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação (...) Há lugares de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1984, p. XVII, tradução nossa).

Diante do exposto, consideramos o interesse pelos lugares de memória como um fenômeno tão contemporâneo quanto a própria carência de “memória espontânea”<sup>12</sup> que, segundo Nora, eles procuram suprir. Ademais, considerando a historicidade inerente ao processo de construção do conhecimento, julgamos oportuno reconhecer nossa própria atração por essa noção como sintoma do momento histórico particular ao qual Nora se refere. Afinal, é nesse momento histórico, de dilaceramento de memória (NORA, 1984), que ainda nos localizamos e no qual se dá a construção do objeto da presente investigação e seu desenvolvimento.

Desenvolvendo sua reflexão no final do século XX, Nora explica que os fenômenos da mundialização, da democratização, da massificação e da midiaticização são responsáveis pela desritualização e pela aceleração nas sociedades contemporâneas que, por sua vez, impulsionam a demanda pelo surgimento dos lugares de memória. Tal aceleração

acaba por nos revelar, brutalmente, toda a distância entre a memória verdadeira, social, intocada, aquela cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo – e a história que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levadas pela mudança (NORA, 1984, p. XVIII).

Já no que diz respeito à perda da dimensão ritualística, nessas “sociedades condenadas ao esquecimento”, segundo Nora, isso acontece por valorizar-se “mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado” (NORA,

<sup>12</sup> Na página seguinte, veremos que, segundo Nora, a ausência de uma “memória espontânea” demanda esforço para manutenção de lugares e operações que permitam a rememoração.

1984, p.XXIV, tradução nossa). E, assim, os lugares de memória “são, antes de tudo, restos (...) rituais de uma sociedade sem ritual, sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza” (Ibidem). Nora destaca como exemplos de lugares de memória: museus, arquivos, associações, comemorações, a bandeira e o hino nacionais, cemitérios, manuais, minuto de silêncio, tratados verbais, dentre outros.

Diante disto, cabe ressaltar que “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar os arquivos (...) manter os aniversários, organizar as celebrações (...) porque essas operações não são naturais” (NORA, 1984, p. XXIV, tradução nossa). Nora nos alerta para o fato de, entretanto, tais lugares permanecerem ameaçados pelo movimento de mudanças na sociedade contemporânea – tanto quanto aquilo que eles defendem – e, por isso, demandam uma “vigilância comemorativa” (Ibidem). Tal vigilância, parece-nos, advém de sua dimensão pública, de sua entrada no imaginário coletivo.

Conforme já antecipado, também é fundamental reconhecermos que Nora desenvolve sua discussão acerca dos “lugares de memória” vinculada a um campo disciplinar distinto do nosso, o campo da História, com o objetivo específico de pensar a questão da memória da nação francesa. Porém, a despeito dessa distância, identificamos nessa noção um potencial estratégico para reflexões sobre objetos em outros contextos, outras escalas e sob novas perspectivas. Deste modo, neste trabalho, tomamos a ideia de lugares de memória para pensarmos em que medida um filme composto por registros amadores e de família, produzidos há décadas e em um formato atualmente obsoleto, representaria um lugar de memória possível para a cidade que lhes serve de pano de fundo.

Cabe ressaltar que tal indagação se constrói, inclusive, pela afinidade existente entre o subtítulo inicial de *Supermemórias – Mais uma memória para uma cidade sem lembranças* – e a referida observação de Nora sobre o esfacelamento de memória nas sociedades contemporâneas. Além disso, na cidade Fortaleza, focalizada neste curta-metragem, também é possível observar a expressão da aceleração e da desritualização às quais esse mesmo autor se refere. Assim, redirecionar a discussão proposta por Nora para esse cenário nos permite compreender *Supermemórias* como um possível lugar de memória para Fortaleza e desenvolver uma discussão que não se pauta no fenômeno da rememoração, mas, sim, na maneira como a memória pode enraizar-se em um suporte e, a partir dele, tornar-se acessível.

Cientes dos riscos de se trabalhar qualquer noção analítica em um contexto diferente daquele no qual emergiu, assumimos esse desafio procurando, na medida dos limites deste trabalho, salvaguardar a conjuntura original de surgimento dos lugares de memória. E, a partir do diálogo com as definições de Nora, veremos como essa ideia pode ser retomada pelo presente estudo. Para tanto, recuperaremos alguns pontos centrais à compreensão da gênese dessa noção, tomando como referência o texto introdutório da extensa obra *Les lieux de mémoire*<sup>13</sup>: “Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux” (NORA, 1984). Nele, Nora propõe algumas definições iniciais dos “lugares de memória” e, logo no primeiro parágrafo, explica que tal trabalho nasce daquilo que observava como um “rápido desaparecimento” da memória nacional francesa, o que lhe parecia

apelar a um inventário dos lugares onde ela se encontra eletivamente encarnada e que, pela vontade dos homens ou pelo trabalho dos séculos, permaneceram [tais lugares] como os mais vívidos símbolos: festas, emblemas, monumentos e comemoração, mas também elogios, dicionários, museus. (NORA, 1984, p.VII, tradução nossa)

Comprometido com uma reflexão sobre a memória de Nação, a atenção de Nora parece voltar-se para o reconhecimento de alguns símbolos nacionais como lugares onde a memória coletiva francesa pudesse estar ancorada. Sobre tais símbolos – que, como vimos, Nora compreende como “rituais de uma sociedade sem ritual” –, cabe assinalarmos que todos os exemplos destacados pelo autor já possuíam uma dimensão coletiva, ou seja, já pertenciam ao imaginário público. Essa observação coloca, assim, um dos principais pontos que merecem nossa atenção ao nos apropriarmos da noção de lugares de memória para uma análise fora de seu contexto original. Afinal, nosso objeto de estudo se situa numa escala bem menor do que a de Nora: filmes particulares e um curta-metragem de pequeno alcance (que não se tornaram ícones da cidade nem estão presentes no imaginário coletivo). Por outro lado, *Supermemórias*, sim, destina-se à circulação pública<sup>14</sup> e esse aspecto aproxima essa obra dos demais exemplos trazidos por Nora, permitindo-nos levantar a possibilidade de enxergá-la como lugar de memória para Fortaleza.

---

<sup>13</sup> Organizada por Pierre Nora, a obra é composta por três tomos, em vários volumes cada, publicados entre os anos de 1984 e 1992, como produto de um seminário mantido por esse historiador entre os anos de 1978 e 1981, na École des hautes études en sciences sociales. *Les lieux de mémoire* conta com ensaios produzidos por diversos historiadores franceses com objetivo de refletir sobre a memória desta nação.

<sup>14</sup> O curta-metragem foi exibido em diversos festivais nacionais e internacionais, cineclubes, etc. Além disso, ele está disponível *online* com um link ativo para *download*. Ver Anexo B.

Além disso, o próprio Nora parece autorizar apropriações (ousadas) como essa, quando indica a abrangência dessa noção. Afinal, ao mesmo tempo em que procura definir e apresentar exemplos, o autor também afirma que “o interesse desse esboço de tipologia não está nem em seu rigor nem em sua exaustão. Nem mesmo em sua riqueza evocativa. Mas no fato de que ela seja possível. Ela mostra que um fio invisível liga objetos sem uma relação evidente” (NORA, 1984, p. XLI, tradução nossa). E, em seguida, Nora admite que o lugar de memória está “constantemente aberto sobre a amplitude de suas significações” (Ibidem).

Feita essa ressalva inicial, cabe-nos agora iniciar um diálogo com as proposições deste autor, no intuito de demonstrarmos sob quais bases nos apropriamos da noção de lugares de memória, cuja definição central é:

São lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, mas em níveis variados. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento (...), só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada de lembrança. *Os três aspectos coexistem sempre* (NORA, 1984, p. XXXIV, tradução e grifos nossos)

Sem grande esforço, conseguimos enxergar essas três dimensões nos filmes Super-8 produzidos em âmbito doméstico. Afinal, eles materializam acontecimentos com objetivo de fazê-los perdurar (conforme veremos a seguir) e seu caráter simbólico advém, sobretudo, do próprio desejo de fazer dessas imagens guardiãs de uma memória familiar comum. Além disso, sua dimensão funcional pode ser observada nos rituais de exibição privada aos quais estes filmes servem (e que são, fundamentalmente, a sua razão de existência), momentos nos quais suas imagens funcionam como catalisadoras de lembranças, simultaneamente à construção de memória do grupo retratado – adiante, trataremos uma reflexão mais atenta sobre o ritual de projeção em família.

Nora ressalta que devemos compreender *lugares* “do [sentido] mais material e concreto, como os monumentos aos mortos e os Arquivos nacionais, ao mais abstrato e intelectualmente construído, como a noção de linhagem, de geração” (1984, p.VII, tradução nossa). Esse termo, associado à palavra *memória*, nos parece, sobretudo, propor-se a designar suportes para que a atualização da memória de um grupo possa

acontecer – quer sejam suportes construídos com esse propósito, quer tenham adquirido tal função após sua elaboração. Nos filmes Super-8 que formam o objeto desse estudo, percebemos ambos os propósitos: tanto foram realizados para resguardar um momento especial e torná-lo memorável para determinado grupo de pessoas, quanto, com o passar dos anos, suas imagens foram ganhando novas camadas de sentido e, com essa distância temporal, acumulando mais níveis de memória. Assim, parece-nos possível compreender tais filmes como lugares de memória para o grupo de pessoas cujas histórias estão ali retratadas.

Entretanto, essa pesquisa se interessa, especificamente, por como a memória de Fortaleza pode ser acessada a partir desse material filmico. Dessa forma, não nos basta compreender em que medida esses filmes Super-8 representariam, eles próprios, lugares de memória para aqueles que os realizaram (e os pequenos grupos familiares aos quais se destinam, originalmente). Embora seja importante reconhecê-los nessas bases, voltaremos nossa atenção para o processo pelo qual suas imagens passam a servir à elaboração de um lugar de memória para essa cidade. Em comunhão com as proposições da pesquisadora Thaís Blank, percebemos que tal movimento ocorre por meio da montagem cinematográfica. Em sua tese de doutorado, intitulada *Da tomada à retomada: Origem e migração do cinema doméstico brasileiro* (2015), Blank defende que é “apenas a partir da montagem [que] os filmes domésticos passam a pertencer ao seu tempo histórico” (2015, p.18) e, nesse processo, eles saem do âmbito restrito da família, “se abrem para o mundo e entram para a memória comum” (Ibidem, p.9).

Assim, e em diálogo com os exemplos trazidos por Nora, compreendemos que esses filmes Super-8 precisaram sair de seu circuito original de apreciação privativa para que, então, pudéssemos falar em uma construção de lugar de memória para a cidade a partir de suas imagens. Conforme demonstraremos nos próximos capítulos, o gesto criativo de Danilo Carvalho não só traz tais imagens para a esfera pública como, especialmente, reelabora seu sentido. *Supermemórias*, por sua vez, ao se apropriar desse material filmico para focalizar uma construção poética sobre Fortaleza, passa a se apresentar como possível lugar de memória para essa cidade. A presente pesquisa parte dessa premissa e considera, ainda, o nosso próprio movimento investigativo como elemento criador de um lugar de memória – proposição que pretendemos tornar clara ao longo da dissertação.

Segundo Nora, a memória “se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, *mais visível na imagem*” (1984, p.XXVI, tradução e grifo nossos). Portanto, a partir desse autor, autorizamos-nos a assumir a imagem como vestígio privilegiado do passado e, conseqüentemente, como instigante elemento para se pensar uma construção simbólica, funcional e material de memória. E, assim, enxergamos em *Supermemórias* um lugar de memória possível para a cidade Fortaleza. Parece-nos que, tal como Nora afirma acerca da razão de ser dos lugares de memória, o curta de Carvalho também tem o propósito de “bloquear o trabalho do esquecimento” (1984, p.XXXV, tradução nossa) em Fortaleza.

Feita essa aproximação inicial à noção de lugares de memória, procuraremos, a partir de agora, explorar algumas questões teóricas pertinentes à gênese das imagens amadoras que compõem nosso objeto de estudo. Tal procedimento visa, conforme já aludido, compreender esse material fílmico como portador de desejo de memória. Desejo esse que parece impulsionar a tomada dessas imagens e nos lembra que “a liquidação da memória foi soldada por uma vontade geral de registro” (NORA, 1984, p.XVII, tradução nossa). Ou seja, reter um acontecimento em imagens nos parece ser o primeiro passo para haja, posteriormente, a elaboração de um possível lugar de memória em um filme – que as retoma.

## **1.2 – Cineasta amador e desejo de memória**

A constatação de que a criação de uma imagem visa, em última instância, à sua contemplação futura é, aparentemente, banal. Entretanto, ela abre espaço para estimulantes desdobramentos que, por sua vez, podem nos auxiliar na investigação da questão central colocada neste trabalho. Ou seja, parece-nos relevante partir de uma reflexão sobre o gesto criador dos filmes de família Super-8 reunidos para *Supermemórias*, para, em seguida, compreendermos em que medida tais imagens podem funcionar como elementos para a construção de lugar de memória para Fortaleza. O que chamamos de *gesto criador*, aqui, é o ato intuitivo de um cineasta de família ao criar uma imagem técnica – especificamente, por meio de uma câmera Super-8 – com o objetivo de reter algo sobre o tempo que passa. Esse gesto, conforme procuraremos demonstrar, aproxima tempo passado e tempo futuro através da produção de vestígios visuais de acontecimentos que, por sua vez, passam a estar

acessíveis em um momento posterior. A imagem é, assim, capaz de tornar virtualmente presente aquilo que já passou, contribuindo para a atualização de lembranças.

O gesto criador de uma imagem parece ser, dessa forma, tentativa de construção de memória enquanto enxergamos a imagem, em si, como tradução visual do desejo humano de permanência, de uma “necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma” (BAZIN, 2014, p.28) e de salvar o instante, fugaz por natureza, de uma segunda morte. Esse pensamento pode ser corroborado pela compreensão de que “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1984, p.XIX, tradução nossa). A partir disso, podemos pensar o gesto do cineasta amador dos filmes Super-8 aqui abordados como esforço de capturar um momento efêmero para transformá-lo em imagem e, assim, resguardá-lo na materialidade dessas películas. Afinal, tal como o filósofo francês Roland Barthes observou a respeito da fotografia, devemos reconhecer que um filme também “reproduz ao infinito [algo que] só ocorreu uma vez: (...) repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p.14). Eis, então, o que identificamos como a motivação central dos cineastas amadores que produziram os filmes Super-8 aqui estudados<sup>15</sup>: reter um instante específico (escolhido de acordo com circunstâncias e interesses particulares) para que este possa perdurar “dotado de destino temporal autônomo” (BAZIN, 2014, p.28).

Nesse esforço de fixar o instante e permitir que ele seja revisitado posteriormente, consideramos os filmes Super-8 aqui abordados como “testemunhas de uma outra época, das ilusões de eternidade” (NORA, 1984, p. XXIV, tradução nossa), capazes de atualizar um evento passado no tempo futuro. Eles representam acontecimentos do passado, ou seja, tornam presente a coisa ausente – paradoxo que ajuda a explicar o fenômeno da rememoração (BARBOSA, 2007). Ao fazerem isso, tais imagens, à primeira vista, podem parecer servir de suporte para o espectador visitar seu passado e, assim, rememorar-lo. Entretanto, não devemos enxergar o movimento da memória como um simples salto para o passado.

A partir de Walter Benjamin, o pesquisador Maurício Lisovsky argumenta que a memória “não é unidirecional, não é um movimento que surge no presente e se

---

<sup>15</sup> Motivação essa que, obviamente, coincide com a de todos aqueles que produzem imagens (sejam filmicas ou fotográficas e em qualquer formato técnico) de acontecimentos pertinentes às suas vidas particulares.

volta para o passado (como sugere a ideia de rememoração), mas sim *bidirecional*: o passado visa, na mesma medida em que é visado, ao futuro” (LISSOVSKY, 2005, p. 138). A consideração de Lissovsky pode ser apropriada, neste estudo, nos seguintes termos: apesar de ser inegável que esses filmes Super-8, realizados entre as décadas de 1960 e 1980, despertem interesse sobre o passado (por funcionarem como vestígios), questionamo-nos se não seria possível pensar, a partir deles, também um processo inverso: onde o passado se interessa e se dirige ao futuro, quando suas imagens serão vistas.

Assim, perguntamo-nos se essas imagens não estariam tão interessadas em se dirigir ao futuro quanto em, efetivamente, reter um momento vivido. Em outras palavras, apesar de funcionarem como vestígios do passado, tais filmes talvez nos falem menos sobre a relevância dos acontecimentos que registram e mais sobre uma promessa de futuro, um legado, uma herança dessas famílias aos seus descendentes. Afinal, em que medida dirigir-se ao futuro através de imagens (propositalmente criadas “para ele”) não seria também uma forma de antecipá-lo ou, ainda, de construí-lo? Inspirando-nos por outra reflexão de Lissovsky (2005) acerca da memória, também na esteira de Benjamin, não poderíamos considerar a criação dessas imagens como uma maneira de sonhar um futuro irrealizado? E, nesse sentido, ao mesmo tempo em que se dirigem ao futuro, elas também parecem construí-lo, em alguma medida.

Em confluência com as proposições de Nora sobre os lugares de memória, percebemos que esses filmes de família Super-8 também representam rituais que acontecem em uma sociedade, nos termos desse autor, desritualizada – e em um movimento ininterrupto de mudanças. Assim, coloca-se uma complexidade sobre esses filmes baseada, justamente, na sua percepção tanto como esforço de retenção de um instante vivido quanto como forma de se dirigir ao futuro, estando ambas as intenções traduzidas em uma mesma imagem. Conforme procuramos demonstrar, essa constatação apresenta, na verdade, um movimento duplo (e simultâneo) por trás do gesto da filmagem, constituindo a base do que nos convém chamar de “desejo de memória”.

Ao considerarmos, porém, que a criação de uma imagem deriva do ímpeto de se fixar um momento para que se possa acessá-lo posteriormente, temos aí um paradoxo interessante, uma vez que o próprio instante é fugaz, além de irreconhecível, senão no futuro. Se as imagens são, de certa forma, criadas para que o instante

sobreviva, parece-nos relevante destacar que o instante, ele próprio, só “existe”, de fato, no futuro. A partir do filósofo francês Henri Bergson, em *Metéria e memória* (2006), compreendemos que a própria percepção já é uma antecipação da memória. Assim, apesar de um fato parecer afetar-nos no momento presente, “nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro” (BERGSON, 2006, p.176). Embora percebido sensorialmente e, assim, isolado dos momentos que o precedem e o sucedem, o instante sempre nos escapa, pois, cognitivamente, só o reconhecemos depois que ele passou. E, na medida em que “a sensação e a cognição não podem habitar o mesmo instante [...], o presente está sempre perdido” (CHARNEY, 2010, p.319).

Nesse contexto, o cinema se nos apresenta como lugar privilegiado de apreensão e representação do instante, por fazê-lo através de imagens em movimento. “O eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa muda instantânea e incessante [...] *O cinema é a única arte que pode representar esse presente como ele é*” (EPSTEIN apud CHARNEY, 2010, p.326, grifo nosso), ou seja, a imagem cinematográfica não só torna presente algo que já passou como o faz, inclusive, em sua *duração*. Retomando a já citada reflexão de Bazin sobre a representação de um objeto pela imagem fotográfica, o mesmo autor defende que enquanto a fotografia paralisa e embalsama o tempo,

o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante [...] Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação (BAZIN, 2014, p. 32).

Dessa forma, a imagem em movimento dos filmes nos parece capaz de representar, simbolicamente, a própria fugacidade do instante a partir de sua apreensão. Além disso, conforme Odin destaca a partir de Alain Bergala, é “como se a duração da tomada permitisse restituir ‘algo da sensação geral de um momento da realidade’” (ODIN, 1999, p.52, tradução nossa).

Por desdobramento, percebemos que os cineastas amadores dos filmes Super-8 retomados neste trabalho (os quais analisaremos adiante) se apropriaram, intuitivamente, da linguagem cinematográfica para tentar apreender e conservar experiências significativas de sua esfera de vida familiar. O que lhes possibilita a realização de tais registros são, fundamentalmente, dois fatores bastante elementares: ter acesso a uma câmera de filmagem (da qual, normalmente, são proprietários) e ter

seu interesse atraído por algum acontecimento particular. Conforme viemos anunciando, esse tipo de cinegrafista opera sua câmera de forma amadora, desobrigando-se de um rigor técnico que, via de regra, desconhece. Neste ponto, contudo, nos cabe fazer uma breve digressão no sentido de refletir sobre o que este estudo compreende por “cineasta amador”.

Tal discussão se faz relevante porque percebemos aparentes diferenças de “intenções” de filmagem refletidas nos acervos aos quais pertencem os quatro trechos que formam nosso *corpus* e que foram selecionados para a análise mais profunda que será feita no terceiro capítulo. Enquanto três desses acervos são constituídos por dezenas de filmes cada um, que retratam, em sua maioria, assuntos tipicamente pertencentes ao universo da família (predominando a presença de crianças e temas como viagens e celebrações), um deles destoa por ser composto apenas por dois filmes que se dedicam, inteiramente, ao registro de um único evento ocorrido no bairro da Praia de Iracema: um campeonato carretilha<sup>16</sup>. Ao entrevistarmos o cineasta amador Hélio Rôla, responsável pela filmagem desses dois rolos, descobrimos que ele era morador desse bairro e costumava filmar a vizinhança. Hélio afirmou que nunca teve interesse em filmar sua família e que os filmes Super-8 que realizou sempre documentaram acontecimentos da cidade que lhe chamavam a atenção.

Devido ao contraste temático desses dois rolos com os demais filmes que formam nosso *corpus*, vimo-nos diante de um impasse sobre incluí-los ou não na análise que será feita adiante. Isto porque, inicialmente, faltavam-nos dimensões analíticas para situá-los como filmes de família, pelo menos segundo as proposições de Odin – uma vez que este autor procura contrapor de maneira categórica as características dos filmes de família às do cinema amador. Em linhas gerais, para Odin, o filme de família é feito por e para membros da família, registra eventos vividos por esse grupo e não tem preocupação em seguir regras da prática cinematográfica – conforme exploraremos ainda neste capítulo. Já o cineasta amador, segundo este autor, apesar de não ter objetivos profissionais, procura fazer filmes com intuito de circularem fora do ambiente familiar e, por isso, está preocupado em aprender e aplicar a técnica cinematográfica “corretamente” (tentando realizar bons

---

<sup>16</sup> Semelhante à prática conhecida como “jacaré”, a carretilha constitui-se pelos mesmos tipos de manobras aquáticas que podem ser ou não realizadas com auxílio de pranchas. Na década de 1970, tais pranchas eram, na verdade, tábuas de madeira, conforme nos explica uma matéria do Jornal O Povo: “Sem a necessidade de pranchas especiais de alto preço (...) o carretilha [referindo-se ao praticante] utiliza-se na sua maioria, de pedaços de tábuas velhas para realizar suas evoluções no mar” (Jornal O POVO, 06/03/1978)

enquadramentos e movimentos de câmera, por exemplo), além de construir narrativas compreensíveis. Corroborando a categorização proposta por Odin, a pesquisadora holandesa Susan Aasman destaca: “se o filme de família é ‘mal feito’ (embora seja inteiramente satisfatório no contexto familiar), o filme de amador deve atender à demanda de uma outra instituição: a do cinema, ele deve então ser ‘bem feito’” (AASMAN, 1995, p. 106, tradução nossa).

Entretanto, boa parte das pesquisas brasileiras recentes sobre filmes domésticos não se restringem a esse tipo de distinção proposta por Odin e, inclusive, procuram rever certos limites que o autor estabelece entre cineasta amador e cineasta de família. Assim, percebemos que, no presente estudo, também é possível (e mais interessante) aproveitarmos algumas brechas que as proposições de Odin apresentam para, a partir dos filmes Super-8 selecionados, atentarmos-nos mais para as semelhanças (e pontos de convergência) do que para as diferenças entre essas duas posturas de filmagem. Lins e Blank (2012), aliás, chamam atenção para o fato de que um mesmo indivíduo pode apresentar a postura de cineasta de família e a de cineasta amador, em momentos diferentes:

Não são poucos os exemplos em que um cineasta familiar é também um amador em eventos que não dizem respeito à vida doméstica, problematizando essas definições e misturando essas atitudes na prática. De todo modo, *partir dessas definições nos auxilia a identificar aspectos particulares que, de outro modo, passariam despercebidos.* (LINS; BLANK, 2012, p.61, grifo nosso)

Essa ressalva final das autoras nos permite compreender que nossa análise também pode se beneficiar de algumas das definições de Odin, sem perder de vista os eventuais momentos em que estas se mostram insuficientes para refletirmos sobre nosso objeto.

Quanto ao processo de escolha de quais assuntos filmar, por exemplo, Odin afirma que só importa “que o objeto, o personagem ou o evento em questão tenha sido julgado digno, por aquele que operava a câmera, de figurar na coleção de lembranças familiares” (ODIN, 1995, p. 28, tradução nossa). A partir dessa declaração de Odin, a pesquisadora Ligia Diogo, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente* (2010), vai além e defende que, então, “mesmo um show dos Beatles ou o assassinato do presidente norte-

americano Kennedy podem ser um filme de família”<sup>17</sup> (DIOGO, 2010, p.96). Ou seja, essa autora compreende que os assuntos condizentes com o que Odin chama “coleção de lembranças familiares” dizem respeito a acontecimentos relevantes para esse grupo de pessoas, mas não precisam, necessariamente, estar limitados a eventos exclusivamente ligados aos tradicionais rituais ou demais momentos vividos em família. Essa conclusão de Diogo nos ajuda a sair do impasse inicial sobre incluir ou não os filmes de Hélio nesta análise, ajudando-nos a compreendê-los, sim, como filmes de família. Afinal, este cineasta amador julgou o campeonato ocorrido na Praia de Iracema digno de figurar em seu conjunto particular de lembranças e não realizou essa filmagem com qualquer propósito além de guardar para si tal recordação – e, conforme veremos adiante, também para as pessoas que figuram nessas cenas. Nesse sentido, filmar um campeonato que acontece no bairro se aproxima do impulso de filmar, por exemplo, uma festa de família, visto que ambos os acontecimentos giram em torno da esfera de vida particular e do afeto de quem filma.

Em sua tese de doutorado, Blank (2015) também questiona os limites das categorizações propostas por Odin, quando utilizadas para se pensar a produção amadora brasileira. A pesquisadora, então, conclui que as proposições desse autor acabam por não lhe ajudar na análise do seu material empírico, composto por um conjunto de filmes de família brasileiros, realizados na primeira metade do século XX e retomados, décadas mais tarde, para a realização dos seguintes documentários: *Imagens do estado novo* (inédito), de Eduardo Escorel; *Babás* (2010), de Consuelo Lins e *Uma cidade* (2000), de Mônica Simões. Aproximamo-nos da postura de Blank ao percebermos que, por exemplo, a relevância que Odin dá à diferenciação entre cineasta amador e cineasta de família mais limitaria do que potencializaria a análise dos filmes de família Super-8 que compõe o *corpus* de nossa pesquisa, dadas suas características específicas. Por outro lado, enxergamos em várias das proposições de Odin, especialmente naquelas ligadas à identificação de elementos estilísticos dos filmes de família, instigantes pontos de partida para a reflexão pertinente a esta pesquisa. Por esse motivo, o pensamento desse autor será considerado ao longo de todo o trabalho como uma forte referência para o nosso exercício reflexivo sem,

---

<sup>17</sup> A autora faz referência a acontecimentos que, sabidamente, foram filmados por cineastas amadores e acabaram fazendo parte de suas coleções de lembranças particulares, apesar de serem eventos públicos. Como, por exemplo, o assassinato do presidente Kennedy.

contudo, cairmos na armadilha de balizar nossa análise, unicamente, pelas categorias por ele propostas.

Dessa forma, admitimos todos os filmes Super-8 aqui abordados como sendo amadores e de família, concomitantemente. Seu caráter amador parte, em um primeiro momento, da oposição à ideia de profissionalismo. Afinal, esses filmes resultam de práticas de lazer que não geram renda para quem os produz, pelo contrário, demandam um gasto (ODIN, 1999). São filmes nos quais as regras da linguagem cinematográfica não se aplicam a não ser intuitivamente, de acordo com o repertório de quem estivesse filmando. Porém são filmes amadores, sobretudo, por serem realizados por “aquele que ama verdadeiramente o que faz, conforme a etimologia do termo” (Odin 1999, 47, tradução nossa) e que está afetivamente motivado pela possibilidade de registrar, em imagens, sua dimensão de mundo. Além disso, todos os filmes selecionados para esta análise se classificam como filme de família por retratarem acontecimentos selecionados com o objetivo principal de figurar no conjunto de lembranças desse grupo privado – como vimos, quer fossem ou não eventos privados da esfera familiar. Portanto, neste trabalho, faremos referência àqueles que filmaram o material Super-8 aqui analisado sempre nessas bases e, doravante, permitiremo-nos a utilização dos termos “cineastas de família” e “cineastas amadores” como sinônimos.

Nesse filmes Super-8, notamos um equilíbrio frágil entre a precariedade da linguagem cinematográfica e uma certa genuinidade dos assuntos filmados. Esta última é assimilada pelo espectador devido ao fato de serem filmes que, via de regra, mostram situações pertinentes à vida pessoal de quem filma e cujas imagens parecem mais preocupadas em reter o instante do que em construir uma narrativa clara para o espectador. No que tange ao amadorismo técnico dessas filmagens, percebemos como principal característica estética desses filmes o fato de a câmera se movimentar e se comportar como parte da cena, assumindo o corpo e revelando a presença do cineasta amador e sua participação no acontecimento filmado – os personagens em cena olham, sorriem, falam para a câmera, interagindo, na verdade, com quem está por trás dela.

Decorrente dessa operação amadora da câmera, a imagem tremida torna-se uma figura estilística frequente nesse tipo de filme e, segundo Odin, produz um efeito de autenticidade. O autor atribui a recorrência desse efeito ao fato de as câmeras serem leves e aos seus irresistíveis recursos técnicos como *zoom*. Por fim, Odin

questiona: “mas por que a trepidação [da câmera] seria *a priori* negativa?” (ODIN, 1999, p.57, tradução nossa). Percebemos que características como essa seriam tidas como “falhas técnicas” por qualquer espectador que assistisse a um filme de estilo clássico no cinema, por exemplo, mas são facilmente relevadas pelo público dos filmes de família. Também para eles, o que está em jogo são as situações filmadas e as pessoas que aparecem nas imagens. E, conforme Odin pontua, percebemos que as ditas (e indefectíveis) “falhas” são interpretadas pelo público como marcas de autenticidade.

Todavia, o amadorismo técnico que observamos no comportamento desses cineastas de família não nos deve levar a compreender sua filmagem como arbitrária ou mesmo acidental. Pelo contrário, o descompromisso com a técnica cinematográfica não parece ser suficiente para reduzir a complexidade inerente ao seu gesto de filmar e, conseqüentemente, às imagens que produz. Sobre essa questão, Odin provoca: “o ato de filmar o mundo não tem nada de inocente” (1995, p. 7, tradução nossa), nos desafiando e nos convidando a refletir, por esse viés, sobre os filmes de família Super-8 aqui retomados. Afinal, se filmar não tem nada de inocente, tampouco são inocentes as imagens que resultam desse gesto – por mais que sua temática e suas características estéticas possam, em um primeiro momento, sugerir tal interpretação.

Nos filmes que selecionamos do material bruto de *Supermemórias*, esse equilíbrio frágil ao qual nos referimos colabora para a sua interpretação como amostras legítimas, tomadas de um passado recente, da vida particular de alguns habitantes de Fortaleza. E eles, provavelmente, são isso *também*. Mas concordamos com Odin que eles não são filmados de forma inocente, na medida em que são construções, minimamente, submetidas ao olhar e ao propósito de quem filma, tanto quanto a regras coletivas implícitas do quê e como filmar. Aliás, Odin chega a atribuir a própria decisão do cineasta amador por filmar sua família mais a um estímulo exterior, daquilo que aponta como uma “ideologia *familialista*”<sup>18</sup> que o atravessa e o constitui” (ODIN, 1999, p.52, tradução nossa), do que a uma intenção, efetivamente, individual. Sem dúvida, os cineastas amadores que realizaram esses filmes Super-8 o fizeram seguindo um impulso pessoal, mas é necessário considerarmos, também, que eles só se sentiram autorizados a apontar suas câmeras para assuntos particulares, em

---

<sup>18</sup> No original, em francês, *familialiste*.

certa medida, pelo fato dessa ação também ser socialmente aceita e, até, incentivada – por exemplo, pelas próprias propagandas das câmeras.

A partir das proposições de Bourdieu, Aasman argumenta que também no caso de um filme de família, “embora possa parecer com um retrato muito espontâneo e muito pessoal, sua fabricação segue regras coletivas no sentido de que os mesmos acontecimentos produzem sempre os mesmos tipos de imagem” (AASMAN, 1995, p.105, tradução nossa). Essa observação é, igualmente, verificável nos filmes Super-8 dos acervos analisados. Além da já citada troca de olhares entre quem filma e quem é filmado, notamos que, à exceção do acervo de Hélio Rôla, os três outros acervos familiares selecionados para esta análise apresentam temas semelhantes. Todos eles possuem, por exemplo, filmes com cenas de crianças brincando, festas de aniversário, alguma celebração religiosa (como casamento e primeira comunhão), passeios e viagens. Quanto à forma de filmar, observamos que os diferentes cineastas amadores dos quatro acervos selecionados do material bruto de *Supermemórias* realizaram tomadas parecidas – às vezes, nos mesmos lugares e com ângulos semelhantes. Percebemos, por exemplo, filmes em dois desses acervos que registram passeios na cidade de Brasília com vários planos gerais, denotando uma intenção de apreender a grandiosidade da arquitetura da nova capital federal. No terceiro capítulo, analisaremos com mais detalhe outros exemplos de aspectos semelhantes que observamos entre a forma de filmar de diferentes cineastas amadores.

Ao compreendermos que há uma construção (subjéctiva, porém pautada por códigos coletivos) por trás da feitura desses filmes, é possível perceber que o cineasta de família produz imagens que, ao mesmo tempo, “inventam e reestruturam a realidade [sendo] *uma ficção fundada na realidade e um documento sobre o imaginário*” (SIERECK, 1995, p. 65-66, tradução e grifo nossos). Dessa forma, os filmes de família documentam um momento vivido, provavelmente, na mesma medida em que o ficcionalizam. Compreendemos, neste contexto, ficção como “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2012, p.59). Ficção, no contexto da criação desses filmes Super-8, nos parece ser, portanto, uma operação mais ou menos consciente de seleção do quê e como filmar (ou não filmar), tendo em vista o público ao qual se destinam tais filmagens. Consequentemente, e apesar de partir de uma situação real, podemos considerar que esse cineasta amador constrói a sua própria ficção familiar. Dessa forma, concordamos com Siereck sobre o caráter

complexo – e, portanto, nada inocente – da relação entre documento e ficção nos filmes de família.

Cabe ressaltar que, para nós, excluir a ideia de inocência dos filmes de família não significa imbuí-los de seu antônimo mais ordinário, a malícia – termo que contém, sabidamente, teor pejorativo. Trilhar essa lógica nos levaria a uma análise demasiadamente simplista e, inclusive, inocente. O convite que Odin parece fazer é o de evitar o lugar-comum na maneira de enxergar os filmes de família. Ou seja, evitar enxergá-los como meros registros afetivos de situações e pessoas caras a cada cineasta amador e suas respectivas narrativas familiares, desconsiderando, assim, a complexidade e as múltiplas camadas de leitura dessas imagens.

Suspeitar da inocência das imagens oriundas dos filmes Super-8 aqui analisados nos parece ser um bom ponto de partida. Afinal, deixando-nos acompanhar por essa suspeita, colocamo-nos, sobretudo, em uma postura de não aceitação das primeiras respostas que tais imagens dão às nossas primeiras perguntas. Será sempre necessário duvidar de suas respostas e lhes fazer novas perguntas. Questionar sua inocência, afinal, nos parece ser a única maneira de não cair nas armadilhas de uma análise superficial e elementar desses filmes – tal risco reside no fetiche da imagem Super-8, dadas suas características estéticas e a obsolescência do formato, e no teor nostálgico presente em filmes realizados em âmbito familiar. Adiante, nossas análises mostrarão que há várias camadas de intenção do cineasta amador por trás do gesto da filmagem e que muitas delas permanecem ocultas na própria imagem. Investigar um pouco mais tais motivações nos ajuda a complexificar a compreensão dessas imagens Super-8, afastando sua aparente inocência.

Especificamente no que tange à questão central que exploraremos nesta dissertação, procuraremos nos manter em uma postura de questionamento do que cada etapa investigativa nos traz, a começar pelo fato do próprio recorte que define nosso *corpus* não estar limitado a cenas de paisagens reconhecíveis de Fortaleza. Afinal, nos parece ainda mais potente buscar, nessas imagens privadas, a cidade que aparece à revelia do foco de interesse do cineasta amador, denotando, inclusive, que quem filma não detém total controle sobre as futuras possibilidades de interpretação da imagem produzida. Além disso, para compreendermos como essas imagens servem à criação de um novo lugar de memória para Fortaleza, também será necessário, conforme faremos nos próximos capítulos, confrontar os registros originais com a montagem

que é feita por Carvalho<sup>19</sup>. Nesse caminho, continuaremos desconfiando, conforme dito, das intenções originais de quem as filmou e, também, das do próprio diretor de *Supermemórias*. Portanto, julgamos oportuno demarcar que essa suspeita da inocência de tais imagens seguirá conosco ao longo de todo o trabalho.

Retomando a reflexão sobre o desejo de memória presente na tomada dessas imagens Super-8, cabe pontuarmos que o gesto desses cineastas amadores não nos parece isolado de um contexto maior: o da perda de memória espontânea na sociedade contemporânea, onde

o sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável (NORA, 1984, p.XXVI, tradução nossa)

Dessa forma, é interessante notarmos que esses cineastas de família – ainda que intuitiva ou sintomaticamente – reagem àquilo que Nora identifica como perda de memória com a produção de seus filmes Super-8. Essa produção amadora de imagens sobre o âmbito da vida particular, parece corroborar com a ideia de que

À medida que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história (NORA, 1984, p. XVII, tradução nossa)

Conforme destacado por Aasman, novamente em analogia com o que diz Bourdieu a respeito da fotografia familiar, também o filme de família “é um ritual (...) no qual a família funciona tanto como objeto quanto como sujeito. Ele [ritual] celebra a família dando-lhe a chance de se expressar através do cinema” (AASMAN, 1995, p. 104, tradução nossa). Portanto, conforme Nora coloca a respeito dos lugares de memória, também esses filmes Super-8 se apresentam como rituais de uma sociedade desritualizada. O gesto de produzi-los nos parece, assim, em comunhão com o contexto contemporâneo de ausência de memória espontânea, que permite a emergência dos lugares de memória.

Apesar disso, reconhecemos que esses cineastas amadores não tinham a preocupação de suprir essa lacuna de memória na sociedade. Mesmo ocupando a

---

<sup>19</sup> Conforme retomaremos no próximo capítulo, cabe a ressalva de que a montagem de *Supermemórias* foi compartilhada por Danilo Carvalho com o montador Frederico Benevides Parente (e ambos assinam essa função nos créditos do filme). Entretanto, por concebermos *Supermemórias* como uma obra autoral e completamente pautada pelo envolvimento e motivações pessoais de Carvalho, no âmbito deste trabalho, iremos nos referir à montagem desse filme como gesto de seu diretor – ou seja, que reflete suas intenções e escolhas, apesar de contar com a colaboração efetiva do referido montador.

função de “senhores da memória”, ou seja, de “eternizar um dado momento [que] é domesticar e selecionar a memória” (BARBOSA, 2007, p.51), seu objetivo era apenas o de construir, para seu grupo familiar, lembranças que permitissem a “recriação mítica do passado vivido” (ODIN, 1995, p.32, tradução nossa). É o nosso olhar e o nosso exercício reflexivo sobre essas imagens que torna possível interpretar esses gestos particulares e intuitivos como pertencentes a um contexto maior: o da perda de memória na contemporaneidade.

### 1.3 – O formato Super-8 e seu uso amador em Fortaleza

Completamente obsoleto nos dias atuais, o filme em formato Super-8 foi, outrora, bastante popular<sup>20</sup>. Dessa forma, julgamos relevante apresentar um breve panorama dos aspectos técnicos do Super-8 e de seu contexto de chegada no Brasil, procurando entender como se deu sua apropriação por cineastas amadores em Fortaleza. No entanto, não temos a pretensão de realizar um resgate histórico completo do uso desse formato<sup>21</sup>, nossa intenção é destacar alguns elementos que possam nos ajudar a compreender o que significava filmar em Super-8, nesta cidade, há cerca de quatro décadas.

Lançado no mercado mundial em 1965, pela Kodak, o Super-8 logo se tornou o formato preferencial para uso amador e assim permaneceu pelas duas décadas seguintes (até ser substituído pelo formato VHS). Apesar de N. Bau iniciar o prefácio de *A prática do Super-8* (1972) afirmando que o surgimento deste formato não constituiu “em absoluto, uma revolução no cinema amador, mas uma evolução na utilização mais racional do filme de 8mm de largura” (BAU, 1972, p.7), o próprio autor se contradiz, logo adiante, ao elencar uma série de aperfeiçoamentos e simplificações técnicas, destacando-as como responsáveis por atrair uma grande quantidade de amadores principiantes, interessados em experimentar a nova tecnologia. Portanto, conforme veremos, tais inovações, combinadas ao relativo baixo custo do Super-8, são fatores responsáveis, sim, por uma revolução para o cinema

---

<sup>20</sup> Guardadas as devidas proporções com o que, atualmente, chamamos de uma “tecnologia popular”.

<sup>21</sup> Apesar de esse desafio não caber no presente trabalho, destacamos que seria um esforço pertinente, uma vez que, conforme já aludido, encontramos poucos textos e documentos com informações sobre a produção em Super-8 em Fortaleza (ou mesmo no Brasil) e, menos ainda, que focalizassem o cinema amador e familiar nesse formato.

amador. Talvez Bau ainda não conseguisse ter a dimensão disso, no início dos anos 1970.

Entretanto, em 1999 (portanto, em uma perspectiva temporal mais próxima à nossa), o pesquisador francês Bernard Germain também questiona o caráter revolucionário que a própria Kodak atribuía ao Super-8. Em seu artigo, “Madame Kodak contre l'amateur, ou les conquêtes du super-8” (1999), Germain retoma anúncios publicitários da época e textos publicados no Kodéco (jornal interno da Kodak) com intuito de refletir criticamente sobre o discurso da Kodak ao lançar o Super-8 no mercado. Um dos anúncios destacados pelo autor foi publicado na revista Paris-Match, em 1965, e traz o seguinte título: “Kodak revoluciona o cinema amador!” (1999, p.174). Germain reconhece que “em nível tecnológico, tal revolução se resume ao deslocamento do conceito ‘Instamatic’<sup>22</sup> da fotografia para o domínio do cinema” (1999, p.182, tradução nossa). Entretanto, Germain defende que o termo “revolução” parece “um pouco forçado” (Ibidem), quando cunhado pela própria Kodak, porque ele percebe que essa empresa procurava persuadir seus consumidores, principalmente, pelo argumento do automatismo desse equipamento e da sua facilidade de manuseio. Ou seja, para o autor, tal postura da Kodak incentivava o uso do Super-8, sobretudo, para fins familiares e para uma produção de imagens muito parecida com as que já vinham sendo feitas pela fotografia amadora. Portanto, apesar de revolucionar o acesso ao equipamento fílmico, para este autor, o discurso da Kodak não promovia nenhuma revolução no tipo de imagens produzidas.

Destacamos essa reflexão de Germain por nos parecer bastante contundente e suscitar desdobramentos interessantes a respeito, por exemplo, da relação que pode haver entre a estratégia de lançamento do Super-8 pela Kodak e o tipo de imagens mais comumente produzidas com essas câmeras no Brasil – que, contudo não exploraremos neste trabalho<sup>23</sup>. Entretanto, compreendemos que a facilidade inédita de manipulação de um aparato fílmico foi fator determinante para a existência dos filmes amadores e de família reunidos por Carvalho e abordados nesse estudo. Dessa forma, o que chamamos de revolução acontece, fundamentalmente, em consequência de uma quantidade inédita de pessoas tendo acesso a câmeras de filmagem, uma vez que “o

---

<sup>22</sup> Em referência à câmera fotográfica Instamatic-Kodak. Inserida no mercado no início da década de 1960 – portanto, apenas alguns anos antes do Super-8 – essa câmera foi responsável pela introdução da fotografia de baixo custo, revolucionando, conseqüentemente, a prática fotográfica amadora.

<sup>23</sup> Apesar de ser uma questão pertinente e interessante, ela não constitui objetivo deste estudo e, por essa razão, apenas assinalamos como possibilidade de investigação futura.

Super-8 se beneficiava de uma câmera portátil de baixo custo e fácil de usar” (SUPPIA, 2009, p.63). Sobre essa questão, Machado Júnior ressalta:

diferente das câmeras amadoras – desde as 16 mm e as Pathé Baby nos anos 1920 até as Regular 8 – antigas 8 mm fabricadas ainda nos anos 1960, as Super-8 vêm facilitar sobremaneira o manuseio (...) Na prática, qualquer criança pode sair filmando, apenas tendo uma intuição do que é filmar – o que é um pouco congênito para quem, desde os anos 1950, nasceu assistindo à TV, com os filmes e reportagens que ela veio incorporar. O que aconteceu a partir da invenção do Super-8, em 1965, foi uma comercialização com preço acessível, similar ao das câmeras digitais de hoje<sup>24</sup> (MACHADO JÚNIOR, 2013, p.42).

No trecho destacado acima, Machado Júnior se refere à facilidade de manipulação das câmeras Super-8, mas, nas entrelinhas, também nos dá outro importante dado sobre o uso desse formato no Brasil. Afinal, na década de 1950, a TV não era um eletrodoméstico acessível a todas as classes sociais do país. Com isso, quem “nasce assistindo à TV” e, no anos 1970, tem poder aquisitivo suficiente para comprar o equipamento Super-8 é aquele que também pertence a uma classe social mais abastada. Tal observação nos convida a atentar para o fato de as imagens de *Supermemórias*, via de regra, apresentarem hábitos dessa classe social e, portanto, de uma Fortaleza específica. Percebemos, por exemplo, que os bairros da cidade que aparecem são, exclusivamente, aqueles centrais e mais elitizados. Além disso, o material bruto de *Supermemórias* também traz, por exemplo, cenas de viagens ao exterior e surpreendentes tomadas aéreas (feitas através da janela de um avião), dentre outras situações claramente referentes aos hábitos de lazer das classes média e alta.

Quanto ao manuseio simples desse aparato técnico, podemos afirmar que tal aspecto foi responsável por uma profusão de filmes amadores por excelência – e experimentais em um sentido amplo do termo (HOLANDA, 2013). Filmes esses produzidos dentro das casas, nas viagens de família, nas ruas da cidade, com intuito de registrar os mais variados assuntos do interesse de quem estivesse filmando. Dessa forma, cidadãos comuns se tornaram capazes de documentar o tempo em que viviam mesmo que, muitas vezes, não tivessem consciência da dimensão desse gesto. Com isso, podemos afirmar que o Super-8 possibilitou um volume de produção de imagens amadoras em movimento jamais observado até então. Sobre a fotografia, em sua obra *A câmara clara*, originalmente publicada em 1980, Roland Barthes declara que “ver-

---

<sup>24</sup> Importante demarcarmos que tanto quem nasce nos anos 1950 “assistindo à TV” quanto quem, na década de 1970, pode adquirir o equipamento Super-8 pertence a uma classe social mais abastada, visto que tal eletrodoméstico não era um bem acessível a todas as classes. Da mesma forma, o equipamento Super-8 também era

se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente” (2015, p.19). Se transpusermos a constatação de Barthes para pensar sobre a imagem filmica, na mesma década de 1980, poderíamos dizer que tanto ver-se a si mesmo em um filme quanto ver imagens em movimento feitas por si próprio, eram atos ainda mais recentes na escala da História – e, por conseguinte, revolucionários.

Destacaremos, agora, algumas das vantagens técnicas que o Super-8 trouxe em relação ao formato 8mm, que o precedeu. No que diz respeito à qualidade da imagem, a película passou a trazer perfurações apenas em uma das margens laterais, o que permitiu um aumento de quase 50% na superfície do quadro. Além disso, essa reformulação da película deixou mais espaço na margem oposta para gravação de banda sonora (BEAL, 1974). Outro fator que também parece ter colaborado na sedução do consumidor é que, pelo menos no Brasil, o Super-8 já se popularizou com filme colorido<sup>25</sup> (MACHADO JÚNIOR, 2013), em sincronia com as televisões coloridas que também já estavam presentes no país.

Quanto à simplicidade de manuseio, os filmes passaram a vir em cartuchos fáceis de serem carregados e retirados das câmeras que, por sua vez, traziam regulagem de luz e foco automáticos, dentre outros recursos especiais que variavam conforme o modelo (por exemplo: câmera lenta e gravação de som direto<sup>26</sup>). Ao final da filmagem, bastava remover o cartucho e entregá-lo para revelação em uma loja especializada – se possível, junto com sua respectiva embalagem pois, nela, havia instruções para o laboratório (BAU, 1972, p. 69). Alguns dias depois, o filme já estava pronto para ser projetado. Esse tempo de espera, conforme veremos adiante, poderia variar de acordo com a cidade em que o filme fosse entregue para revelação.

Ao contrário de formatos preferenciais para uso profissional, como 16mm e 35mm, a filmagem Super-8 já acontecia em positivo – outro aspecto relevante para a redução de custos, agilização do processo de revelação e, conseqüentemente, atração de novos usuários amadores. Ou seja, o rolo projetado era o mesmo que havia estado, antes, dentro da câmera. Isso significa dizer que, no Super-8, em geral, só havia a

---

<sup>25</sup> Em *Supermemórias*, há apenas um trecho P&B cujo filme original nossa investigação apontou como tendo sido comprado no exterior.

<sup>26</sup> Em 1973, a Kodak desenvolveu uma película que já trazia fita magnética para gravação de som direto, em câmeras que tivesse essa opção. Entretanto, pelo que pudemos observar na proporção de filmes sonoros no material bruto de *Supermemórias*, esse modelo de câmera não se popularizou muito no Brasil.

matriz de cada filme, sendo muito rara a elaboração de cópias<sup>27</sup>. Cada filme costumava ser um exemplar único o que, por se contrapor à lógica da reprodutibilidade técnica, nos permite enxergar sua projeção pelo viés da aura benjaminiana, reflexão essa que retomaremos ao final deste capítulo.

Entretanto, o Super-8 também apresentava algumas limitações técnicas, sendo a principal delas quanto à metragem dos rolos de filme desse formato. Com 15m (50 pés), a duração média de uma bobina era 3 1/3 minutos – considerando a velocidade básica de filmagem que, nesse formato, costumava ser 18 quadros por segundo<sup>28</sup> – enquanto um filme de 8mm chegava a 4 minutos (BEAL, 1974). Essa pequena diferença foi apontada por J. David Beal, autor do manual *Super-8 e outras bitolas em ação* (1974), como principal ponto fraco desse novo formato em relação ao anterior, por representar um custo de produção mais alto, comparativamente. Ao tomarmos conhecimento dessa redução na duração do filme, foi inevitável nos perguntarmos se tal fator gerou alguma decepção para os consumidores da época.

Porém, logo percebemos que esse questionamento era típico do momento histórico em que realizamos a presente pesquisa, no qual a excessiva produção de imagens (e o compartilhamento imediato das mesmas por diferentes mídias móveis) faz parte, de forma inédita (e inimaginável na época do Super-8), do cotidiano da maioria dos habitantes do meio urbano. Dizer que a humanidade jamais produziu imagens em um volume tão grande chega a ser um *cliché*. Portanto, seria natural lançarmos nosso olhar para aqueles que filmavam em Super-8 com certa piedade, por só poderem filmar três “ínfimos” minutos a cada rolo. Por outro lado, tal questão se desfez assim que deslocamos nosso ponto de vista para o contexto da época e percebemos que a limitação do tempo de filmagem não configurava uma desvantagem real para pessoas que, até então, sequer tinham acesso a equipamentos de filmagem. De maneira semelhante, não podemos concordar com Beal quanto à a redução da metragem da película Super-8 (em relação à do formato 8mm) configurar uma desvantagem financeira para os usuários, pois devemos levar em conta que a grande

---

<sup>27</sup> Também devido ao alto custo do processo e à baixa qualidade técnica do resultado. Sobre esse último fator, James Piper esclarece: “cópias em Super-8 mm de maneira nenhuma são tecnicamente iguais ao filme original (...) Em geral, apresentam mais contraste (...) se o original foi subexposto, a cópia será ainda mais subexposta; se o original foi superexposto, a cópia será ainda mais superexposta.” (PIPER, 1976, p. 276).

<sup>28</sup> A velocidade padrão de filmagem (ou seja, que melhor corresponde à percepção natural do movimento) é 24 quadros por segundo. Entretanto, diversos cineastas amadores do Super-8 nos relataram, em entrevista, que optavam por filmar a 18 quadros por segundo para aproveitarem melhor a película, ou seja, imprimir mais imagens no mesmo espaço e, conseqüentemente, poder filmar mais.

maioria deles, pelo menos no Brasil, sequer tinha acesso a câmeras de filmagem (de qualquer bitola que fosse), antes do advento deste novo formato<sup>29</sup>.

Assim, o Super-8 não só se tornou o formato preferido dos cineastas amadores ao longo de, aproximadamente, duas décadas, como representou, acima de tudo, o surgimento do que já anunciamos como um cinema amador, em certa medida, “popularizado”. No *website* da Kodak, um resumo histórico sobre esse formato afirma que, desde a sua introdução no mercado, “o mundo da filmagem nunca mais foi o mesmo” e que “filmes domésticos, de repente, se tornaram acessíveis para as massas”<sup>30</sup>. Quanto a esta última afirmação, porém, veremos que há controvérsias, pelo menos no que diz respeito ao cenário brasileiro.

A pesquisadora Lara Amorim<sup>31</sup> lembra que o Super-8 chegou ao Brasil em um “momento politicamente delicado e de grave crise econômica (...) em plena ditadura e logo após a instauração do Ato Institucional nº5, decretado pelo então presidente Costa e Silva, em dezembro de 1968” (2013, p.21). Acrescenta-se a isso o fato de que os equipamentos vendidos aqui eram importados, o que deixava o consumidor sujeito, por exemplo, aos efeitos das políticas de importação<sup>32</sup>. Sobre essa questão, destacamos que Abrão Berman, o *Prefácio da edição brasileira* do livro<sup>33</sup> de James Piper, *Realização em Super-8* (1977), comemora o fim da “proibição de importação de vários produtos considerados supérfluos, entre eles, o equipamento Super-8”. Transcrito por Berman, esse trecho foi extraído de um jornal da época (não identificado pelo autor) e se referia ao comunicado nº 609 da Cacex, de agosto de 1977, que revogava uma decisão imposta em dezembro do ano anterior. Felizmente, a breve proibição não chegou a afetar de forma drástica a produção superoitista nacional. Aliás, afora a nota de Berman, não tivemos acesso a tal informação em

---

<sup>29</sup> Cabe observarmos que Beal escreve na Inglaterra, levando em consideração o contexto de consumo do Super-8 desse país que, provavelmente, era diferente do contexto brasileiro. A partir de nossas pesquisas, podemos afirmar que, no Brasil, não houve uma significativa substituição do formato 8mm pelo Super-8. Ao contrário, o que ocorreu foi um acesso inédito a câmeras de filmagem, possibilitado pelo surgimento do novo formato.

<sup>30</sup> Ver *Super-8 Film History*, disponível online em:

[http://www.motion.kodak.com/US/en/motion/products/production/spotlight\\_on\\_super\\_8/super\\_8mm\\_history/index.htm](http://www.motion.kodak.com/US/en/motion/products/production/spotlight_on_super_8/super_8mm_history/index.htm) – Acessado em nov/2015.

<sup>31</sup> Organizadora, junto com Fernando Trevas Falcone, do livro *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980* (2013).

<sup>32</sup> Embora caiba ressaltar que todos os nossos entrevistados relataram que o equipamento e os filmes Super-8 podiam ser, facilmente, adquiridos em lojas de eletrônicos ou suprimentos fotográficos. Conforme abordaremos adiante, nenhum deles recordou-se de ter encontrado dificuldade de comprar esses produtos no período áureo do uso do Super-8.

<sup>33</sup> Curiosamente, destinado ao ensino da prática do Super-8 em escolas secundaristas.

nenhuma outra fonte consultada. No entanto, esse episódio nos mostra parte do contexto de mercado ao qual o superoitista brasileiro estava submetido.

No intuito de compreender melhor esse cenário, percebemos que seria fundamental entrevistar pessoas que filmaram em Super-8, em Fortaleza, entre as décadas de 1960 e 1980, já que não conseguimos localizar informações concernentes à aquisição e ao uso dessa tecnologia consolidadas em nenhum texto ou documento pesquisado. Dentre nossos entrevistados estão não só alguns dos cineastas amadores e dos familiares herdeiros do material filmico analisado nesse estudo como, também, próprio Danilo Carvalho<sup>34</sup> e outros dois cineastas profissionais e professores cearenses, Firmino Holanda e Joe Pimentel – este últimos iniciaram suas carreiras experimentando com o Super-8, na década de 1970.

Um dado que veio à tona, de forma unânime nessas entrevistas, é que, embora o Super-8 fosse mais acessível que qualquer tecnologia de filmagem anterior, seus custos ainda eram relativamente altos. Firmino Holanda, cujas experiências em Super-8 incluem alguns documentários e filmes experimentais de animação, nos conta que câmeras e filmes desse formato não eram acessíveis a estudantes (seu caso, à época) ou membros de classes mais baixas, porém, tampouco configuravam itens de luxo, uma vez que, segundo seu relato, poderiam ser adquiridas por qualquer profissional liberal, por exemplo<sup>35</sup>. Holanda relembra que, em Fortaleza,

uma classe média de maior poder aquisitivo teve acesso a essas câmeras relativamente baratas e se pôs a registrar seu cotidiano, suas festas, batizados, casamentos, viagens etc. Os que tinham vocação artística, geralmente os jovens filhos desse segmento, se puseram a rodar seus filmes de ambição autoral. Os desprovidos de recursos materiais davam um jeito de pedir emprestado o equipamento ou se associavam aos amigos mais favorecidos (HOLANDA, 2013, p.113).

Dessa forma, embora não tenha, em absoluto, se tornado um formato “acessível para as massas” no Brasil, o Super-8 conquistou muitos iniciantes para arte de filmar e “terminou por reorientar o fazer cinematográfico, com a simplificação do processo de produção, em que qualquer um teria condições de manusear uma câmera” (AMORIM, 2013, p.21). O novo formato ampliou as possibilidades de experimentação, representando um ato de filmar mais comprometido com o impulso e o desejo de capturar instantes do que com o modelo de cinema clássico. Machado

<sup>34</sup> Além de entusiasta e estudioso do formato, Carvalho também realizou algumas filmagens na bitola Super-8, após iniciar o projeto do filme *Supermemórias*. Algumas delas, inclusive, foram incorporadas na montagem de *Supermemórias* – conforme abordaremos no próximo capítulo. Carvalho também possui uma coleção de câmeras e projetores desse formato.

<sup>35</sup> Conforme nos informou em entrevista concedida, por e-mail, em outubro de 2015.

Júnior observa que havia “parâmetros sensíveis de modificação no acionamento da câmera e no comportamento de quem filma (...) uma desritualização do fazer cinematográfico convencional com sentidos diversos” (2013, p.30). Ainda sobre essa certa espontaneidade na forma de filmar, o mesmo autor destaca:

Apertar o botão e sair filmando, eis o gesto libertário! Convertem-se em práxis cinematográfica as palavras de Oswald de Andrade, ao falar da “contribuição milionária de todos os erros”. Clamava de sua colunatribuna Geleia Geral o tropicalista Torquato Neto (também superoitista) nos tempos duros de 1971: “pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora (...) documente tudo o que pintar, guarde. Mostre. *Isso é possível*” (MACHADO JÚNIOR, 2011, p. 31, grifo nosso).

Conforme também ficou evidente nos relatos de nossos entrevistados, o que movia o cineasta amador iniciante era, fundamentalmente, o fascínio de *poder* filmar, o “isso é possível”. O cineasta Joe Pimentel teve seus primeiros contatos com o Super-8 junto com outros jovens estudantes universitários (dentre eles, o já citado Firmino Holanda), que se reuniam na Casa Amarela<sup>36</sup> e descreve como “mágica” a sensação de assistir àquelas imagens em movimento, produzidas por eles mesmos, embora de maneira tão precária. A qualidade técnica do resultado final estava em segundo plano naquele momento, o que lhes encantava era reconhecer eventos e lugares de sua vida cotidiana naqueles curtos filminhos. Nesse sentido, percebemos que o cinema que o Super-8 passava a permitir existir era movido pela curiosidade e pelo fascínio de pessoas que, de repente, viam-se diante da possibilidade de produzir suas próprias imagens em movimento.

No que define como uma “perspectiva geracional”, Holanda diz compreender, atualmente, que para além do fascínio da produção de imagens em movimento, também havia uma dimensão política inerente à novidade de se poder realizar filmes naquele período. A partir deste autor, percebemos que produzir imagens em movimento, nos anos 1970 adquiria um teor de afirmação contracultural que, muitas vezes, não era sequer percebido por esses superoitistas iniciantes, jovens e curiosos.

Produzíamos aqueles filminhos amadores num tempo de ditadura (e de resistência possível à mesma). *Se todo filme é político, produzir imagem na província era um ato raro, que se tornava ainda mais político* (...) não se tratava somente de se fazer filmes almejando ser cineasta. Rodar esses trabalhos em super-8 (...) era um modo de se inserir num corpo social onde

---

<sup>36</sup> Equipamento cultural da Universidade Federal do Ceará, localizado no bairro do Benfica, em Fortaleza, e fundado em 1971 pelo cineasta cearense Eusélio Oliveira. A Casa Amarela continua em funcionamento e oferece cursos nas áreas de Cinema, Fotografia e Animação. Após a morte de seu fundador, em 1991, o local passou a chamar-se Casa Amarelo Eusélio Oliveira.

o audiovisual (...) compunha a massa física (HOLANDA, 2013, p.123-124, grifo nosso).

Holanda usa o termo *província* para se referir à cidade de Fortaleza, distante econômica e geograficamente dos grandes centros do país. A capital do estado do Ceará, naqueles tempos, era uma cidade três vezes menos populosa que nos dias atuais<sup>37</sup>, que ainda estava por desenvolver o seu potencial turístico e que ainda não tinha desencadeado um processo de profundas transformações urbanas em nome da especulação imobiliária como o que testemunharíamos nas décadas seguintes. No entanto, nenhum dos superoitistas cearenses entrevistados relatou qualquer dificuldade em adquirir câmeras ou cartuchos de filmes Super-8 em Fortaleza. A única lembrança relatada como certa desvantagem por se estar nesta cidade, era a demora na revelação dos filmes – segundo relatos de nossos entrevistados, em média, 15 dias – já que esse processo acontecia em outra cidade. Curiosamente, nenhum dos entrevistados foi capaz de nos fornecer maiores informações sobre esse processo. Alguns disseram que o filme era enviado para um laboratório em São Paulo, outros achavam que era no Rio de Janeiro e houve, ainda, quem afirmasse que a revelação se dava fora do país<sup>38</sup>. Esse desencontro de informações dos antigos superoitistas sobre a revelação de seus filmes nos pareceu atribuir uma aura ainda mais misteriosa ao processo pelo qual suas filmagens, efetivamente, “ganhavam vida”.

Apesar de não ser cara o suficiente para configurar um artigo de luxo, a câmera Super-8 estava presente em poucas casas da classe média de Fortaleza. A partir das entrevistas que realizamos com aqueles que filmaram e/ou emprestaram o material cedido para o filme *Supermemórias*, descobrimos que, normalmente, apenas um membro de toda a família possuía uma câmera desse formato e, em alguns casos, nossos entrevistados sequer conheciam outras pessoas que também tivessem o hábito de filmar. Percebemos, também, que a maior parte dos cineastas amadores e de família que surgiram com o Super-8, de alguma forma, apresentavam interesse e envolvimento prévios com o universo da produção amadora de imagens fotográficas.

---

<sup>37</sup> Dados do IBGE disponíveis em:

<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=> Acesso em nov/2015.

<sup>38</sup> A principal loja com serviço de revelação de filmes da época (e que foi citada por todos os entrevistados) era a Aba Film – que, aliás, liderou o mercado local de revelação fotográfica até o início dos anos 2000, quando todas as suas filiais foram fechadas, em decorrência, especialmente, da fotografia digital ter tornado esse serviço menos procurado. Obtivemos a informação com o ex-gerente da loja de que, de fato, essa revelação dos filmes Super-8 acontecia em São Paulo. O fato de nenhum de nossos entrevistados ter conseguido precisar essa informação nos remete ao famoso *slogan* da Kodak, “you press the button, we do the rest”, evocado pela empresa para incentivar a produção amadora de fotografias e filmes e demonstrar a facilidade desse processo.

Machado Júnior, citado pelo pesquisador Alfredo Luiz Suppia, chama atenção para duas características peculiares da imagem produzida em Super-8: “tem um lado meio ‘brinquedo’, de jogo lúdico, é um eletrodoméstico de fácil manuseio [...] outro lado meio ‘coisa de família’, de sociabilidade privada” (MACHADO JUNIOR apud SUPPIA, 2009, p.64, grifo nosso). O aspecto “coisa de família” já foi abordado anteriormente e, a partir da análise estética das imagens, será novamente focalizado na próxima sessão deste capítulo. O que nos chama atenção nessa passagem de Machado Júnior, portanto, é que, coincidentemente, no site do *Supermemórias*, as imagens Super-8 também são caracterizadas como “de brinquedo”. À semelhança desse autor, Carvalho também interpreta a manipulação da câmera desse formato como um “jogo lúdico”. Em entrevista, o diretor nos fala, inclusive, que o próprio formato desse equipamento lembra um “pistola de brinquedo” e posiciona o corpo de quem filma como uma espécie de “super herói” capaz de capturar imagens do mundo à sua volta. Destacamos, ainda, que Odin utiliza uma analogia parecida para refletir sobre a produção dos filmes de família. O autor classifica como surpreendente a constatação de que filmar, dentro do contexto da família, “nem sempre visa à feitura de um filme, nem mesmo um filme de família. (...) No ambiente familiar, filmar é um *jogo coletivo* e, frequentemente, não tem outra justificativa que não o próprio instante da filmagem” (ODIN, 1999, p.49).

É interessante, portanto, notar a coincidência semântica dos termos escolhidos por esses autores para se referirem, separadamente, ao formato (Super-8) e ao tema (filme amador e de família) de nosso objeto de estudo. Mais curioso ainda, é percebermos que o próprio diretor Carvalho – com base nas características estéticas dessas imagens e no que pôde conhecer do seu contexto de realização – também percebeu um “brincar de fazer cinema” (SUPPIA, 2009, p.65) que o Super-8 convoca. Adiante, ao analisarmos trechos do material bruto de *Supermemórias* à luz de algumas das características estéticas dos filmes amadores e de família elencadas por Odin, procuraremos ter em mente uma dimensão lúdica que, possivelmente, torna-se presente em suas imagens.

Sendo a facilidade de manuseio do equipamento o principal estímulo de atração de “filmadores” iniciantes para o Super-8, ao entrevistarmos alguns dos doadores de filmes para Carvalho, notamos que cada cineasta amador apresentava uma circunstância específica de iniciação à prática da filmagem nesse formato. Citamos, resumidamente, os casos daqueles responsáveis pela filmagem dos quatro

acervos filmicos que compõem o *corpus* desse estudo (retomado no terceiro capítulo): Bárbara Mendes<sup>39</sup> ganhou uma câmera Super-8 que, antes, vinha sendo usada pela sogra; o artista plástico Hélio Rôla comprou a sua na Zona Franca de Manaus; Amélio Júnior usava a câmera da família, comprada pelo pai, Amélio Rolim, em uma viagem de trabalho; e o também pai de família Francisco Arruda, atualmente falecido, usava uma câmera cujo contexto de compra seu filho, entrevistado para essa pesquisa, não soube precisar.

Através da análise dos filmes que compõem seus acervos, podemos enxergar Bárbara, Francisco e Amélio como típicos cineastas de família, segundo Odin (1995; 1999): aqueles que voltam suas lentes para eventos familiares e, normalmente, começam a filmar por ocasião de um acontecimento especial (como uma viagem, um casamento, um aniversário). Porém, no terceiro capítulo, ao analisarmos os acervos produzidos por Bárbara e Amélio, veremos que há alguns filmes cujas imagens destoam daquilo que se espera que seja uma temática familiar e só podem ser conectados à narrativa dessas respectivas famílias quando conhecemos um pouco mais dos seus contextos de produção. Já Hélio, conforme anunciado, nunca filmou sua própria família, embora também tenha, à semelhança dos outros três cineastas amadores, filmado assuntos de sua esfera de vida particular. Em concordância com a constatação de Blank, percebemos através dos acervos aqui abordados que “pelo menos no caso brasileiro, as categorias propostas por Odin parecem não dar conta da realidade dessa produção” (2015, p.72). Por esse motivo, apesar de nos aproximarmos das proposições desse autor como uma referência para pensar os filmes produzidos no contexto específico da cidade de Fortaleza, não podemos considerá-las categorias absolutas de análise de tais imagens e gestos criadores.

Dessa forma, é interessante notar que a forma como os cineastas amadores iniciantes se aproximaram do formato Super-8, tanto quanto as próprias imagens que vieram a produzir, sofreram influência direta das suas histórias de vida particulares. Assim, apesar dos filmes desses quatro diferentes acervos guardarem algumas semelhanças entre si (sobretudo, no tipo de eventos filmados), o conhecimento de seus contextos específicos de produção traz novas camadas de compreensão dessas imagens e lhes confere seu traço de singularidade. Portanto, a investigação de tais contextos (que faremos adiante), definitivamente, contribui para a presente análise.

---

<sup>39</sup> Iremos nos referir a esta cineasta amadora e aos membros de sua família através de codinomes, para respeitar a forma como eles se declararam mais confortáveis para serem identificados nesta pesquisa.

#### 1.4 – Características dos filmes de família Super-8

Após reunido, o material bruto de *Supermemórias* foi digitalizado pelo próprio diretor Carvalho. Esse processo resultou em arquivos digitais que correspondem a cada filme Super-8 original e encontram-se, atualmente, armazenados em um HD (do qual foram feitas algumas cópias de *backup*), numerados<sup>40</sup> dentro de pastas relativas aos respectivos acervos familiares aos quais pertencem – por sua vez, tais pastas foram intituladas de acordo com o nome do colaborador ou sobrenome da família. O que talvez tenha sido uma escolha intuitiva de Carvalho para organizar esse material da forma que lhe pareceu mais coerente (e mais simples), revelou-se uma instigante possibilidade de análise para esta pesquisa. Afinal, tal organização tornou possível analisarmos os filmes Super-8 aos quais pertencem, originalmente, as imagens retomadas em *Supermemórias*, em relação aos demais filmes dos seus respectivos acervos familiares. Conforme veremos ao longo desta dissertação, tal dimensão de análise aponta para instigantes reflexões.

Quando em contato, por exemplo, com os arquivos filmicos do material bruto de *Supermemórias* pertencentes a uma mesma família, uma das primeiras coisas que chama a atenção é o retorno dos mesmos personagens em vários filmes, sobretudo, as crianças. Tal constatação não surpreende, visto que as crianças das famílias, efetivamente, figuram como alguns dos personagens principais nesse tipo de filme. De nascimentos a aniversários, passando por festinhas de escola e momentos de brincadeira em casa, ao analisarmos os diferentes filmes de uma mesma família, pudemos, inclusive, acompanhar o crescimento de algumas dessas crianças. Um dos filmes do acervo da família Lima Braga<sup>41</sup>, por exemplo, traz a cena de uma mãe saindo da maternidade com um bebê no colo, acompanhada de outras duas meninas que supomos serem irmãs do(a) recém-nascido(a). Já em outro filme, essas mesmas meninas aparecem um pouco maiores, brincando com uma criancinha de, aparentemente, pouco mais de um ano de idade<sup>42</sup>. A comparação entre esses dois filmes nos permite supor que o bebê cujo nascimento foi registrado em um filme é o

---

<sup>40</sup> Interessante observar que Carvalho numerou os diferentes arquivos digitais (pertencentes a um mesmo acervo familiar) na ordem em que foram digitalizados. Ou seja, tal ordem é randômica e não corresponde àquela em que foram filmados. Há acervos em que o arquivo digital nº8 corresponde ao mesmo evento registrado no arquivo digital nº53, por exemplo.

<sup>41</sup> Lima Braga é um codinome atribuído a esta família, uma vez que não conseguimos entrevistá-los e, portanto, não obtivemos consentimento para uso de seu sobrenome real.

<sup>42</sup> A compilação dessas cenas está disponível no Anexo A.

mesmo que aparece, já maior, em outro rolo. Esse tipo de indício é o único recurso que dispomos para esboçar uma cronologia entre os filmes de um mesmo acervo pois, apesar de sabermos que os rolos Super-8, frequentemente, traziam etiquetas com data e/ou local da respectiva filmagem, os arquivos digitais aos quais tivemos acesso não possuíam esse tipo de informação.

Além da repetição dos mesmos personagens, percebemos que há, também, uma reincidência de cenários e de temas em diferentes filmes pertencentes ao mesmo acervo familiar. É possível notarmos, por exemplo, as mesmas casas servindo de palco para diferentes eventos (aniversários, brincadeiras no jardim, festas de natal etc.), assim como determinada paisagem (urbana ou litorânea, por exemplo) que esteja conectada com os hábitos específicos daquela família retratada. Quanto à recorrência temática, percebemos que, além das ocasiões tipicamente familiares, em alguns acervos também há repetição de outros assuntos, ligados a hábitos específicos de determinada família (como, por exemplo, campeonatos esportivos, apresentações de dança e viagens ao interior). É curioso observar que, quanto mais numeroso o acervo familiar, mais acontecem repetições de personagens, temas e cenários. Ao contrário do que se poderia imaginar, os cineastas amadores mais profusos, não pareciam se interessar em variar os objetos filmados mas, sim, em filmar mais vezes (e por mais tempo) os mesmos assuntos.

Composto por 35 rolos Super-8, o acervo da família Rolim, por exemplo, apresenta 19 filmes de surfe, esporte praticado pelo então adolescente Amélio Júnior – um dos quatro filhos do já mencionado proprietário da câmera, Amélio Rolim. Os demais filmes se dividem entre mostrar (em quantidade bem mais modesta) cenas de: competições de kart, esporte praticado pelo filho mais velho; registros da empresa de Amélio Rolim, uma revenda de bebidas e refrigerantes Brahma localizada no interior do Ceará; ou festas e viagens da família<sup>43</sup>. Em entrevista, Amélio Júnior explicou que ele e os irmãos também usavam a câmera do pai e que cada operador filmava assuntos de seus interesses particulares. Sem dúvida, as cenas de surfe, de kart e da revenda de bebidas são os diferenciais desse acervo, já que os demais temas filmados (viagens e aniversários, por exemplo) encontram correspondência em quaisquer outros acervos familiares.

---

<sup>43</sup> Trechos disponíveis no Anexo A.

De maneira semelhante, observamos a repetição das mesmas pessoas e cenários em boa parte dos 91 rolos que compõem o acervo produzido por Bárbara Mendes<sup>44</sup>, o mais numeroso dentre aqueles reunidos para *Supermemórias*. Desses filmes, aproximadamente metade se passa no interior das casas da família (mostrando, sobretudo, aniversários, festas de Natal e crianças brincando) e grande parte da outra metade registra alguma viagem. No caso dos filmes de viagem, é curioso observar que 22 deles acontecem no exótico cenário do rio Araguaia<sup>45</sup>, com a predominância de cenas de pescaria, passeios de barco, mergulhos no rio e pessoas reunidas em um “barco hotel”. Em entrevista, Bárbara nos contou que tais filmes foram feitos nas frequentes viagens que fazia com a família de seu ex-marido para essa região. Quanto aos filmes que se passam na privacidade das casas, mais de duas dezenas são de acontecimentos em um mesmo imóvel (reconhecível dada a sua arquitetura singular), que descobrimos ser onde a própria cineasta amadora morava na época dessas filmagens. Bárbara nos confirmou que nunca teve preocupação em economizar rolos, pelo contrário, sempre filmou muito, conforme sua vontade. Tal fato, aliás, já era perceptível não só pelo volume de filmes que compõem seu acervo quanto, também, pela quantidade de rolos dedicados a um mesmo evento. A filmagem da festa de aniversário de dois anos da sua afilhada, por exemplo, resultou em nada menos do que cinco rolos<sup>46</sup>. Como vimos, essa é uma postura absolutamente rara entre os superoítistas, que costumavam aproveitar o mesmo cartucho de filme para registrar diferentes situações<sup>47</sup>.

A repetição de cenários em diferentes películas torna-se uma pista que nos ajuda a conectar um filme ao outro permitindo-nos, assim, refazer a relação cronológica que fora perdida durante o processo de digitalização dos acervos filmicos (vide nota de rodapé 40). Um dos filmes de Bárbara, por exemplo, é o registro de uma viagem com seu marido que mostra pontos turísticos de, pelo menos, duas cidades: Petrópolis, no Rio de Janeiro (identificada pela imagem da Casa de Santos Dumont) e Belo Horizonte, em Minas Gerais (identificada pela imagem da Igreja da Pampulha). A cena final desse filme mostra uma mulher, que descobrimos ser a própria Bárbara, arrumando a mala dentro de um quarto de hotel. Já em outro filme Super-8 desse

---

<sup>44</sup> Adiante, veremos que uma parte ínfima das cenas desses filmes não foi filmada por Bárbara.

<sup>45</sup> Um deles está disponível no Anexo A.

<sup>46</sup> Um deles está disponível no Anexo A.

<sup>47</sup> Aliás, observamos que era bastante comum um rolo de filme ficar em uso, dentro da câmera, por meses, até acabar e ser enviado para revelação.

mesmo acervo, a sequência inicial mostra um homem, que descobrimos ser o marido de Bárbara, no mesmo quarto de hotel, também arrumando malas. Por contraste, deduzimos que o plano que mostra Bárbara arrumando malas no filme anterior foi, então, filmado por seu marido, sendo uma das poucas imagens de todo o acervo realizadas por outra pessoa que não esta cineasta amadora. Após a cena do marido arrumando as malas, o segundo rolo é inteiramente dedicado ao registro da construção da nova casa desse casal<sup>48</sup> – aquela que, conforme dito, serviria de palco para, pelo menos, 20 dos filmes Super-8 deste acervo. Segunda Bárbara nos conta, tal construção aconteceu entre os anos de 1973 e 1975, o que nos permite concluir, também, a época em que se deu tal viagem.

Outro exemplo disso são dois filmes da família Arruda d’Alva, que mostram um grupo grande de crianças brincando em diferentes cenários (dentre eles, o jardim de uma casa, uma calçada e uma grande área gramada) que podem ser identificados como sendo do mesmo dia devido às roupas das crianças serem iguais em todas as cenas<sup>49</sup>. Inteiramente filmado por Francisco d’Alva, esse acervo é composto por 15 filmes e todos eles se voltam para o registro de situações em família, sempre com a presença de seus filhos. Para essa pesquisa, entrevistamos seu filho Oscar Arruda d’Alva que nos explicou que esses dois filmes mencionados foram feitos como despedida da vizinhança em Brasília, quando a família estava se mudando de volta para Fortaleza. Cabe frisar que tal informação jamais poderia ser inferida somente pelo que a imagem fornece. Adiante, abordaremos outras particularidades de alguns filmes do acervo dessa família.

A reincidência temática de cenários e de personagens é, portanto, um padrão que se repete em, praticamente, todos os acervos familiares do material bruto de *Supermemórias* investigados. Tal constatação evidencia, dentre outros fatores, que o cineasta amador de cada família, quase sempre, é o mesmo. Percebemos, ainda, que a pessoa que detinha o poder de filmar costumava ser o proprietário da câmera que, em raros instantes, permitia que seu equipamento fosse operado por outra pessoa – quando isso acontecia, em geral, era motivado pelo desejo de também aparecer em cena.

A partir do que traz a pesquisadora Lila Foster a respeito da institucionalização do cinema amador no Brasil, Consuelo Lins e Thaís Blank (2012)

---

<sup>48</sup> Trechos desses dois rolos estão disponíveis no Anexo A.

<sup>49</sup> Trechos desses dois rolos estão disponíveis no Anexo A.

destacam que, já na década de 1920, no Brasil, a figura do “pai de família” era o principal público-alvo das campanhas publicitárias de equipamentos de filmagem não profissionais. Campanhas essas que estavam alinhadas à “ideologia *familialista*” à qual Odin se refere, uma vez que tinham como foco o estímulo à preservação da memória familiar – possibilitada, por exemplo, pela filmagem das etapas de crescimentos dos filhos. Essa observação torna o acervo de Bárbara Mendes ainda mais notável, pois, além de ser o mais numeroso, é um dos únicos (dentre os reunidos para *Supermemórias*) composto por filmes realizados, fundamentalmente, por uma mulher. Apesar de tal dado se fazer relevante do ponto de vista social, não foi possível notarmos qualquer diferença estética substancial entre imagens filmadas por homens ou por mulheres.

Já a evidência de que, raramente, o cineasta amador de uma família variava nos parece um dado interessante. Por um lado, isso nos ajuda a entender porque certas pessoas e lugares se tornam personagens recorrentes dos filmes de um mesmo acervo familiar (crianças que são os filhos de quem filma, uma casa que era aquela onde morava etc.). Por outro lado, podemos também questionar se seriam tais locais e pessoas tão relevantes assim para o cineasta amador ou estaria ele escolhendo aquilo que, por uma série de motivos, lhe parecia *correto* filmar? Ou, talvez, ambas as coisas. Ao questionarmos essa diferença sutil sobre o que levaria à seleção do assunto filmado, abre-se espaço para seguirmos desconfiando da inocência e da genuinidade dessas imagens.

Percebemos que, em geral, as cenas dos filmes de família variam entre aquelas que acontecem especialmente para a filmagem (demandando certa “encenação”) e as que registram situações que aconteciam à revelia da presença da câmera. Neste último caso, incluem-se os filmes de festas de aniversário, de casamento, os nascimentos, as apresentações de escola etc. Obviamente, não podemos desconsiderar o fato de que, no momento em que qualquer pessoa detecta a presença de uma câmera, seu comportamento se altera, seja por sua própria autocensura ou mesmo por alguma orientação específica daquele que está filmando. Exemplos disso podem ser observados em, praticamente, todos os filmes aqui analisados – como nos clássicos casos em que alguém interrompe o que estava fazendo para sorrir e acenar para a câmera. Outro exemplo recorrente nesse tipo de filme é uma pessoa abraçar outra(s) e, em seguida, juntas, posarem estáticas para a câmera, de maneira semelhante àquela

para uma fotografia. Aliás, essa atitude, nos filmes Super-8, parece denotar a falta de familiaridade das pessoas em serem filmadas, uma vez que era uma prática recente.

Porém, nem sempre é possível afirmar que certas ações tenham existido apenas para serem filmadas. Em um filme da família Mendes, por exemplo, há um grupo de adultos dançando timidamente em uma festa que acontece na sala de um apartamento. De repente, a única menina em cena começa a dançar no centro da roda de maneira mais empolgada do que todos ao seu redor. No plano seguinte, os adultos pararam de dançar para ver a performance da menina que, por sua vez, sequer olha para a câmera. É difícil afirmarmos se ela dança daquela forma para ser filmada ou para chamar a atenção dos adultos presentes – talvez ambas as hipóteses estejam corretas. Já um outro filme, desse mesmo acervo, registra uma série de brincadeiras de muitas crianças na piscina. Nele, há um plano das crianças em pé, enfileiradas na borda, cada uma com um bola na mão e, em um dado momento, sincronizadamente, elas pulam na água segurando suas respectivas bolas – como que reagindo a um possível comando de “1, 2, 3 e já!” dado por alguém fora de quadro. Nesse mesmo filme, há uma série de planos fixos no trampolim da piscina que registra, do mesmo ângulo, um a um, 12 diferentes saltos de crianças. Embora, provavelmente, as crianças já estivessem brincando de saltar do trampolim antes do início dessa filmagem, é possível que a presença da câmera (e, talvez, o comando da cineasta amadora) tenha feito com que esses saltos acontecessem em série, no mesmo momento e de forma “organizada” para serem filmados<sup>50</sup>. Na medida em que a ocasião da filmagem demanda uma mudança no comportamento de seus personagens, percebemos que ela também promove uma interferência na situação filmada – que, por sua vez, reformula a própria realidade que o cineasta amador procurava registrar. Assim, as cenas presentes nos filmes de família são, ao mesmo tempo e em diferentes graus, espontâneas e encenadas. O que nos remete à já citada forma como Siereck (1995) se refere a esse tipo de filmagem como “ficção fundada na realidade”.

Outra característica presente na expressiva maioria dos filmes Super-8 reunidos para *Supermemórias* é o fato de não possuírem banda sonora. Na maior parte dos casos – como naqueles de Hélio Rôla e das famílias Mendes e Rolim –, acervos inteiros são compostos apenas por filmes mudos. Essa ausência de som tanto limita a compreensão dos contextos específicos de filmagem quanto abre ao espectador novas

---

<sup>50</sup> Cenas disponíveis no Anexo A.

possibilidades de interpretação. Nos diversos filmes da família Mendes em que, por exemplo, aparecem personagens dançando, podemos, no máximo, imaginar qual seria a trilha sonora de fundo, com base no repertório que temos das músicas que tocavam na época. Por outro lado, se nos atentarmos para alguns indícios dessas imagens, novas pistas para essa fabulação aparecem, tais como: o cenário, o contexto (se é, por exemplo, uma festa junina ou de carnaval), o estilo das danças etc. Assim, observamos que as imagens desses filmes (supostamente) mudos evocam e sugerem sons a partir daquilo que nos dão a ver: risadas, palmas, pessoas balbuciando, carros nas ruas etc. Sem dúvida, há uma dimensão sonora naquilo que se pode ver mas não se pode ouvir.

Mesmo sem o som estar sendo gravado, também nesses filmes Super-8 observamos uma característica recorrente em filmes de família: os personagens em cena olham e falam para a câmera, interagem com ela por, na verdade, dirigem-se à pessoa por trás de suas lentes. Nesses casos, a ausência de som pode causar ainda mais curiosidade – estariam os personagens em cena falando com o cineasta amador, justamente, sobre a filmagem em curso, por exemplo? Esses diálogos mudos filmados denotam o quanto o cineasta de família tem pouco interesse em fazer um filme dentro de parâmetros profissionais. Conforme vimos, o ritual da filmagem, como uma brincadeira entre familiares e amigos, em alguns casos importa mais do que a qualidade técnica do registro. Os diálogos travados entre quem filma e quem é filmado acontecem livremente, indiferentes ao fato de estarem sendo registrados em imagem (movimento labial dos personagens) mas não em som (não sabemos o que é dito).

O único dos quatro acervos selecionados para o nosso *corpus* empírico que apresenta filmes sonorizados é o da família Arruda d'Alva. Aliás, este é o único de todo o material bruto de *Supermemórias* que é composto, quase que integralmente, por filmes com banda sonora. Dos seus 15 rolos Super-8, apenas dois são completamente mudos. Dos 13 restantes, em parte há som direto e, em outra parte, há uma trilha sonora musical acrescentada na montagem pelo cineasta amador Francisco d'Alva. Essa informação é trazida pelo seu filho, Oscar Arruda d'Alva, em uma das entrevistas que nos concedeu. Essa atitude de Francisco, em certa medida, parece aproximar sua postura daquela que Odin identificaria como sendo a de um cineasta amador, uma vez que demonstra sua tentativa de explorar a técnica cinematográfica, além do mero gesto de filmar (ao qual o cineasta de família, via de regra, limitava-se).

Entretanto, não notamos no material fílmico produzido por Francisco qualquer intuito de construir uma narrativa compreensível para o espectador alheio ao contexto familiar, por exemplo. Seus filmes seguem sendo típicos filmes de família, porém com uma camada a mais na “brincadeira”: a inserção de trilha sonora.

A análise do acervo da família Arruda d’Alva também nos ajuda a confirmar a suspeita de que os filmes com som direto trazem mais elementos para compreendermos não só os contextos de filmagem quanto, sobretudo, a relação entre quem filmava e quem era filmado. As crianças dessa família se dirigem à câmera, em várias cenas dos diferentes filmes, dizendo os clássicos “me filma, pai!” ou “deixa eu ver, pai!” (provavelmente, querendo segurar a câmera). Em algumas cenas, devido à voz *off* de Francisco, podemos perceber sua intenção em dirigir algumas cenas. Isso acontece, por exemplo, quando ele chama as filhas (irmãs de Oscar) pelos seus respectivos nomes e pede para que elas olhem em direção à câmera. Em outro momento do mesmo filme, ele filma em plano aberto um grupo grande de crianças e lhes dá o seguinte comando: “bagunça aí, vai! Faz bagunça!”. As crianças reagem correndo e pulando pelo jardim, demonstrando euforia, embora movimentam-se de forma absolutamente artificial, por estarem preocupadas em corresponder ao que lhes foi solicitado<sup>51</sup>. Trata-se de mais uma cena que registra uma situação armada para ser filmada, o que observamos com bastante recorrência nos filmes de família. Porém, apesar de encenados em algum grau, são acontecimentos que correspondem à vida em família e, por isso, não causam estranhamento ao espectador. O que identificamos como certa atuação dos personagens filmados poderá ser, perfeitamente, interpretado como “vergonha da câmera” ou o seu oposto “querer aparecer”.

Uma sequência em particular, presente em um dos filmes da família Arruda d’Alva, chamou nossa atenção apenas pela sua informação sonora, visto que a imagem não traz nada de excepcional: alguns adultos sentados no sofá da sala, sendo um deles uma mulher com um bebê no colo, enquanto um menino anda pelo cômodo e interage com os personagens<sup>52</sup>. Esse menino é o nosso entrevistado Oscar, aos cinco anos de idade. Pelo seu comportamento em cena, percebemos o quanto a filmagem em curso estava alterando a dinâmica daquele grupo filmado. O pequeno Oscar se dirige para a câmera algumas vezes, tenta chamar atenção do pai para ser filmado e, por fim, acaba ao lado do bebê, apertando suas bochechas e lhe dizendo: “Xis! Diga

---

<sup>51</sup> Cena disponível no Anexo A.

<sup>52</sup> Cena disponível no Anexo A.

xis!”. Pelo simples fato de podermos ouvir o que é dito pelo menino Oscar, conseguimos entender que, ao apertar as bochechas do bebê, na verdade, ele está tentando lhe forçar um sorriso. Corremos o olho em toda imagem e percebemos que os adultos em cena estão, praticamente, estáticos, como se posassem para a filmagem de forma semelhante a numa fotografia (ou, talvez, hesitantes sobre como se comportar diante deste aparato técnico). Ao pedir que o bebê diga “xis”, o menino tenta ensinar ao mais novo como se comportar diante de uma câmera, repassando o padrão que já havia aprendido nas ocasiões em que foi fotografado. Considerando que a prática da fotografia amadora antecedeu à da filmagem, é inevitável compararmos a atitude de quem filma ou é filmado com a de quem fotografa ou é fotografado – assim como alguns autores também o fazem.

Segundo Aasman, o filme de família se vincula à prática do retrato familiar que, por sua vez, “vai desde a pintura às diferentes modalidades de retrato de reprodução mecânica no século XX. O filme de família se inscreve, portanto, numa tradição que é bem anterior ao cinema” (AASMAN, 1995, p. 101, tradução nossa). Nesse contexto, a autora chama a atenção para o fato dos cineastas de família filmarem em composições análogas às utilizadas para fotografar. Conforme vimos, também Odin (1995) destaca que a maioria dos cineastas dos filmes de família, antes de começarem a operar câmeras de filmagem, já faziam fotografias amadoras desse mesmo contexto da vida privada e, conseqüentemente, não se desprendem da lógica fotográfica quando se aventuram a fazer imagens em movimento. Por isso, segundo o autor, boa parte dos filmes de família se assemelhariam a fotografias animadas. A partir da análise deste breve plano da família Arruda d’Alva, percebemos que esse efeito é atingido também pelo comportamento dos personagens em cena. Assim, tanto os cineastas amadores como os personagens desses filmes de família parecem ter, na linguagem fotográfica, sua principal referência sobre como se portarem em relação a uma câmera de filmagem.

As demais características que Odin identifica como recorrentes nos filmes de família não dizem tanto respeito à forma de operar uma câmera de filmagem, mas, sim, ao fato de esses cineastas de família não se preocuparem com uma construção narrativa em seus filmes. “Aberto nas duas extremidades, o filme de família parece condenado a uma incompletude definitiva” (ODIN, 1995, p. 28, tradução nossa), diz esse autor, referindo-se ao fato do começo e do final da filmagem acontecerem, ambos, de forma inesperada nesse tipo de filme. É como se o espectador fosse

“jogado” no meio de uma ação e, em seguida, fosse novamente surpreendido com a sua interrupção não anunciada. Assim, o contexto de determinada cena torna-se tão compreensível quanto for a familiaridade do público com os personagens e situações filmadas.

Podemos verificar essa questão em, praticamente, qualquer rolo do material bruto de *Supermemórias*, uma vez que são poucos aqueles que se dedicam, inteiramente, ao registro de um único acontecimento. Tomaremos, novamente, um dos filmes do acervo da família Mendes a título de exemplo. Trata-se de um dos três rolos que contêm cenas da demolição da casa onde Bárbara e seus irmãos nasceram e cresceram. Faremos uma análise mais detalhada das cenas dessa demolição nos próximos capítulos. Por ora, voltaremos nossa atenção apenas para o rolo que contém imagens do referido acontecimento, mas que, em seus 2 minutos e 37 segundos de duração total, também registra outros assuntos bem diferentes. Na sequência inicial, vemos parte do mencionado processo de demolição da casa. As duas sequências seguintes são compostas apenas por planos de um mesmo bebê. Na primeira delas, o bebê aparece no colo de uma mulher e, em seguida, dentro de um cercadinho. Já a segunda contém uma série de planos em *plongée*<sup>53</sup> desse mesmo bebê, sentado em uma “cadeirinha andadora” e usando outra roupa (o que denota certa passagem de tempo, mesmo que não seja possível mensurar o quanto). Os cortes que separam os planos dessa sequência parecem visar sutis ajustes no ângulo dessa filmagem, visto que altera-se muito pouco no enquadramento de um plano para o outro – sempre centrado no bebê. Em seguida, há um plano rápido fazendo *zoom in* na fachada de um prédio, sem nenhuma pessoa em cena.

Quase no final desse rolo, aos 1’52” de filme, aparece uma sequência de apenas seis segundos de duração (mas, apesar disso, composta por três diferentes planos) que registra a carreta do Papa João Paulo II em Fortaleza, que sabemos ter sido em 1980. O primeiro plano registra um batedor da polícia; o segundo consegue registrar o Papa dentro de um ônibus em movimento e dura apenas o tempo relativo à passagem desse veículo diante da câmera; o terceiro plano mostra uma multidão reunida na rua, enquanto a câmera parece tentar filmar o ônibus que se afasta. Essa sequência é tão breve que corre o risco de passar despercebida ao espectador, em meio às demais que mostram as pessoas (sobretudo, crianças) da família. Quando ela

---

<sup>53</sup> *Plongée*, em francês, significa “mergulho” e é o termo utilizado na linguagem cinematográfica para designar quando a câmera filma um objeto de cima para baixo.

termina, voltamos a assistir mais planos do mesmo bebê seguido por imagens de outras crianças e adultos, reunidos em uma casa. Nessa sequência final, as crianças são filmadas bem de perto e, por isso, as maiores olham para a câmera e fazem alguns gestos relacionados à filmagem. Já os adultos, filmados de longe, parecem não notar a câmera apontada para si, sentados numa mesa, ao fundo do quadro.

Ao atentarmos para a diversidade de temas que, aparentemente, não guardam qualquer relação entre si (apesar de pertencerem a um mesmo rolo de filme Super-8), compreendemos que “o filme de família não conta uma história: recita fragmentos de ações” (ODIN, 1995, p.29, tradução nossa). O que conecta esses fragmentos é, justamente, a memória partilhada pelo grupo retratado. Ou seja, informações que estão para além dessas imagens mas que são compartilhadas entre os parentes. Tais informações advêm de lembranças que, por sua vez, costumam ser trocadas (e, muitas vezes, questionadas) entre os próprios familiares, durante a projeção. Essa dinâmica ficou evidente quando entrevistamos, em uma mesma ocasião, a cineasta amadora Bárbara Mendes e quatro de seus irmãos. Exibimos para esse pequeno público alguns dos filmes Super-8 de seu acervo, dentre eles, aquele que acabamos de descrever. Em contato com as imagens desse rolo específico, Bárbara discorreu longamente sobre a filmagem da sequência da demolição da casa (abordaremos essa narrativa, detalhadamente, no terceiro capítulo), porém não reconheceu nenhuma das outras imagens presentes nesse filme. A cineasta amadora disse que não esteve na passagem do Papa por Fortaleza e, portanto, não poderia ter filmado tal evento. Além disso, Bárbara não conseguiu reconhecer os cenários dos demais planos descritos. Entretanto, todos os presentes reconheceram o bebê que aparece em vários planos desse filme como sendo o filho de Joaquim Mendes<sup>54</sup>, um dos irmãos de Bárbara presentes na entrevista. A partir dessa pista, levantou-se a suspeita de que teria sido Joaquim o responsável por tais filmagens – inclusive as da visita do Papa, cuja carreata, segundo nossos entrevistados, passou pela rua em que Joaquim morava à época. Ainda sem muita certeza, Joaquim concordou (apoiado mais nas evidências da imagem do que em sua própria memória) que talvez tivesse sido ele quem realizou tais filmagens. Em seguida – e já convencido de que fora ele mesmo o cineasta amador desse filme – diante do comentário de uma das irmãs sobre o olhar fixo do bebê para a câmera, o próprio Joaquim explicou tal comportamento da seguinte

---

<sup>54</sup> Codinome.

forma: “claro, tá olhando pro pai!”. Bárbara, então, concluiu que deve ter emprestado a câmera para o irmão, embora não se lembre o motivo disso nem por quanto tempo.

Como pudemos observar, esses filmes apresentam uma temporalidade indeterminada. Neles, não há, “em geral, informações suficientes para que se possa ter uma ideia exata da relação temporal existente entre as ações representadas” (ODIN, 1995, p.29, tradução nossa). Quando, por exemplo, percebemos que o bebê no filme anterior trocou de roupa entre uma sequência e outra, mas, no entanto, não apresentou nenhum sinal relevante de crescimento, podemos apenas deduzir que as filmagens aconteceram em momentos diferentes, mas em datas próximas (talvez até no mesmo dia). Porém, além de pistas como essas, não é possível conhecer a temporalidade exata em que se desenrolam as ações filmadas, tampouco o espaço de tempo entre uma sequência e outra.

O mesmo ocorre com a forma de filmar os cenários nesse tipo de filme à qual Odin se refere como uma “apresentação paradoxal do espaço” (ODIN, 1995, p.29, tradução nossa). Nos filmes de família, há um total desinteresse por explicar quais lugares estão sendo filmados, pois quem pertence à família em questão saberá identificar a casa da avó, a escola do irmão, a praia onde se passava férias etc. Isso significa dizer que qualquer outro espectador, alheio ao contexto familiar retratado, terá sua interpretação limitada a perceber tais cenários apenas *uma* casa (provavelmente, de alguém dessa família), *uma* escola, *uma* praia etc. Essa observação também pôde ser verificada em diversos dos filmes que assistimos com os membros da família Mendes. Conforme aludido, apenas através dessa entrevista pudemos descobrir que a fachada do prédio filmado era onde Joaquim morava e que a casa demolida era a casa onde todos haviam vivido na infância. Afinal, nenhuma dessas informações é dada somente por suas respectivas imagens. A imprecisão dessas filmagens, no que se refere à preocupação em deixar os lugares que se filma bem identificados, se baseia na confiança do cineasta de família de que não seja necessário explicar ambientes que “todos já conhecem”. Afinal, são filmes feitos para uso privilegiado dos membros da família e as informações que as imagens não trazem, normalmente, já preexistem na memória de seus participantes e de seu público restrito.

Já nos filmes feitos durante viagens em família (ou seja, aqueles que retratam situações extraordinárias), observamos um comportamento radicalmente oposto na forma de registrar os cenários. Nos acervos das famílias Rolim, Mendes e Arruda

d'Alva, há diversos rolos de filmes de viagens onde é possível, claramente, identificar os locais visitados. Isto porque, nas filmagens realizadas nesse contexto, percebemos que o cineasta amador se preocupa em mostrar símbolos de identificação de cada cidade visitada – como pontos turísticos famosos, monumentos e placas. Cabe lembrarmos como exemplo disso o já descrito filme da viagem de Bárbara e seu marido às cidades de Petrópolis e Belo Horizonte. Odin, aliás, se refere a essa forma estereotipada de filmar do turista como não tendo “nenhum valor descritivo [...] dizem simplesmente: nós passamos por aqui, nós nos hospedamos aqui” (ODIN, 1995, página 30, tradução nossa).

Por contraste com os filmes que registram viagens, podemos deduzir que todos os outros de cada acervo se referem a situações filmadas na cidade em que esse cineasta amador habitava ou em lugares que lhe eram muito familiares (como uma casa de praia ou um sítio onde algum familiar morava etc.). Inferimos isso pelo fato de observarmos, nesses registros, um desinteresse do cineasta amador em demarcar o lugar que filma, o que lhe interessa focar são as ações e não o cenário onde elas se desenrolam. Trata-se, contudo, de uma especulação que só pode ser verificada, na maioria dos casos, quando entrevistamos as famílias às quais os filmes pertencem.

Naturalmente, há alguns (poucos) filmes de família que fogem um pouco desse “descompromisso total” com a construção de uma narrativa linear e que nos mostram uma atitude do cineasta amador mais premeditada e consciente do ato de filmar. Um raro exemplo disso observamos em filme Super-8 do material bruto de *Supermemórias* que, coincidentemente, registra o nascimento do próprio Danilo Carvalho<sup>55</sup>. Realizado por seu tio, o filme conta uma historinha com começo, meio e fim bastante clara, em seus três breves minutos de duração. O primeiro plano, fixo, mostra flores no jardim da casa da família (talvez, com a intenção de dar à narrativa um preâmbulo poético). Em seguida, há vários planos de sua mãe, ainda grávida, e de outros parentes, em frente a uma casa, posando quase que estáticos com seus olhares voltados para a câmera – no padrão estético de “fotografia animada” (ODIN, 1995, p.30, tradução nossa), mencionado anteriormente. O pai de Carvalho sai de casa com uma mala e a coloca no bagageiro de seu carro que, em seguida, parte. A sequência seguinte acontece dentro do quarto da maternidade e, novamente, temos uma série de planos de “fotografias animadas” de cada um dos parentes que estão em visita e da

---

<sup>55</sup> Disponível no Anexo A.

própria mãe, agora com a barriga menor, denotando que o bebê já nascera. A ação desses personagens para a câmera é mínima, apenas alguns olhares e sorrisos. Em um dos planos, a avó aparece abanando-se, sem notar que estava sendo filmada<sup>56</sup>. Então, vê-se um plano fixo do bebê no colo de uma enfermeira, seguido por planos mais breves em que ele passa de colo em colo. Em seguida, vemos um plano fixo da fachada da maternidade e, logo depois, outro com a família saindo do prédio e entrando, novamente, no carro do início do filme. A sequência final é semelhante à primeira: o carro está estacionado em frente à mesma casa e, dele, saem a mãe, o pai e o bebê (este no colo de uma tia). Todos sorriem para a câmera e entram em casa. O último a entrar é um homem idoso (talvez o avô do bebê) que, antes de cruzar o portão, olha para a câmera e dá “tchau”, anunciando, assim, o corte final.

Contudo, conforme dissemos, esse esforço de construção narrativa por parte de um cineasta de família é bastante raro. Tanto que não observamos nenhum outro filme, nos quatro acervos familiares selecionados a partir do material bruto de *Supermemórias*, que apresente um história construída de forma lógica como essa. Assim, não podemos deixar de notar como é curiosa a coincidência de ser justo o nascimento do diretor Danilo Carvalho o tema de um rolo inteiro filmado com essa preocupação narrativa. Entretanto, quanto aos elementos estilísticos que situam esse filme na categoria “de família”, percebemos que são os mesmos observados com frequência nos demais filmes Super-8 analisados: a imagem tremida, a interação dos personagens com a câmera e sua forma de se comportar (um tanto hesitantes) diante dela e o fato de o próprio evento da filmagem ser tipicamente pertencente a narrativas familiares (neste caso, um nascimento).

Não seria novidade afirmar que os filmes de família são, de fato, bastante semelhantes entre si, tanto na forma de filmar quanto, especialmente, na universalidade dos assuntos filmados. Boa parte das cenas que descrevemos até aqui mostram acontecimentos comuns à maioria das narrativas familiares e a momentos típicos de lazer que, dessa forma, podem se comunicar ao afeto de qualquer pessoa que as assista – evocando, inclusive, as suas próprias memórias familiares. Uma

---

<sup>56</sup> O fato desse ser o único gesto do filme que parece não ser encenado para a câmera (e sim um flagrante antes que a senhora pudesse perceber estar sendo filmada) chama nossa atenção por falar tanto da temperatura do ambiente quanto de um possível estado de nervos dessa personagem. Entretanto, como vimos, o bebê já havia nascido e, portanto, ela não estaria, aflita, aguardando notícias. Nesse caso, o gesto de abanar-se nos leva a pensar que, como de costume nessa capital nordestina, fazia muito calor. Assim, esse simples gesto nos retira da narrativa familiar por alguns segundos e nos leva a pensar sobre a cidade.

questão interessante que se desdobra dessa observação é pensarmos o que faria de cada filme de família algo único, afora seus personagens e cenários específicos, se eles são tão semelhantes entre si na forma de filmar na escolha dos assuntos filmados<sup>57</sup>.

### **1.5 – O olhar correspondido do futuro**

Odin (1995) chama a atenção para o fato de que o cineasta de família, ao voltar a câmera para dentro de sua casa, frequentemente escolhe filmar momentos felizes, em detrimento daquilo que seria, para o autor, verdadeiramente íntimo e privado (como pessoas brigando, tomando banho ou tendo relação sexual). Essa observação aponta para uma intenção, talvez não assumida, de se construir lembranças que possam ser exibidas também fora do contexto familiar para o qual, a princípio, essas imagens foram feitas. Ou seja, a privacidade parcial e plenamente partilhável das situações comumente representadas nos filmes de família nos leva a supor que, talvez, tais imagens já tenham, desde a sua realização, um desejo oculto de sair do âmbito privado.

Também no caso dos filmes que apontam para fora do ambiente doméstico, percebemos uma predominância de situações prazerosas, tais como passeios e viagens. E, mesmo quando os assuntos filmados se afastam daqueles tipicamente familiares, é possível perceber, na maioria dos filmes Super-8 aqui analisados, a maneira idealizada dos cineastas amadores de filmar o mundo. Sobre essa questão, Odin destaca que esses filmes “são, com frequência, completamente desconectados dos problemas da vida real” (ODIN, 1999, p.62). Notamos que suas imagens apresentam o acontecimento selecionado em sua faceta alegre, comemorativa ou, quando muito, curiosa; jamais pelo lado conflituoso.

Nos filmes de surfe de Amélio Júnior, por exemplo, só há cenas dos momentos divertidos compartilhados com seus amigos na praia (tais como as manobras na água ou a turma reunida na areia). Nenhuma dessas imagens mostra a dificuldade daqueles jovens para chegar à praia afastada do Centro ou as brigas entre turmas de surfistas rivais, por exemplo. Só tomamos conhecimento desses fatos pelo depoimento que esse cineasta amador nos confia, ao assistir conosco a esses filmes.

---

<sup>57</sup> Apesar de ser uma questão que passou a nos intrigar no decorrer desta pesquisa, não procuramos desenvolvê-la no âmbito deste trabalho. Entretanto, assinalamos como possibilidade em futuras investigações.

Outro exemplo dessa forma idealizada do cineasta amador documentar acontecimentos de seu interesse pode ser verificada nos filmes de Hélio Rôla sobre um campeonato de carretilha, cujas imagens mostram o evento de forma comemorativa e panorâmica – há cenas de competidores pulando na água, do público assistindo, de acontecimentos no entorno etc. Entretanto, ao entrevistarmos Hélio sobre esse filme, ele nos explicou que, já naquele momento, a Praia de Iracema começava a sofrer mudanças profundas que, nos anos seguintes, transformariam o bairro outrora residencial em local de intensa exploração turística. Entretanto, nada desse conflito entre moradores, poder público e iniciativa privada se expressa nas cenas dos filmes de Hélio, apesar de o próprio cineasta amador nos contar que, já naquela época, possuía uma visão crítica sobre tais transformações. Essas duas narrativas trazidas pelos próprios cineastas amadores, no tempo presente, serão retomadas e discutidas no terceiro capítulo, por ora, cabe apenas assinalar que as imagens desses filmes Super-8 ocultam uma série de informações relevantes sobre seus respectivos contextos de filmagem.

Nesse sentido, deduzimos que a vinda desses filmes a público, promovida por Carvalho ao realizar *Supermemórias*, em certa medida (e, claro, numa dimensão filosófica), já estava anunciada desde o momento de sua filmagem. Por representarem acontecimentos de caráter menos íntimo do que se imaginaria e, ainda, comuns à maioria das narrativas familiares, essa imagens nos parecem estar mais interessadas em dirigirem-se ao tempo futuro do que a um círculo específico de espectadores – que assumiríamos ser formado, estritamente, por familiares, amigos e o próprio cineasta amador. Como qualquer imagem, elas olham para o futuro e, portanto, isso que identificamos como desejo oculto de virem a público poderia ser parte de um desejo maior de encontrar um olhar que lhes devolva o seu, pois “é inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe” (BENJAMIN, 1989, p. 143).

Assim, as imagens dos filmes de família dirigem-se ao futuro, esperando dele uma reciprocidade e, como imagens do passado, “ameaçam desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela[s]” (BENJAMIN, 2012, p.243). Por isso, conforme já aludido, enxergamos uma analogia possível entre o momento da filmagem e o momento da projeção desses filmes, por ambos acontecerem em um *agora benjaminiano*, ou seja, “lugar e a ocasião em que passado e futuro visam um ao outro, onde eles se tocam” (LISSOVSKY, 2005, p. 138). No agora da filmagem, aquilo que, hoje, é passado, toca um futuro virtual, ao buscá-lo. E, no agora da

projeção dessas imagens, o futuro outrora almejado toca um passado adormecido, ao retornar para ele o seu olhar.

Falamos em adormecimento porque, especificamente no tocante às imagens Super-8 aqui abordadas, é importante lembrarmos que a maior parte delas esteve inacessível nas últimas décadas, dada a obsolescência do formato – como vimos, com o passar dos anos, os projetores Super-8 tornaram-se artigos raros, de difícil aquisição e manutenção. Dessa forma, as imagens contidas no material bruto de *Supermemórias* estiveram, por muito tempo, relegadas ao que nos convém denominar “exílio técnico”. Apesar de sua inacessibilidade técnica, é interessante observar que muitas famílias mantiveram seus rolos de filme guardados, evidência do valor afetivo de tais objetos enquanto memória latente<sup>58</sup>. Entretanto, as condições de armazenamento dessas películas Super-8 ao longo dos anos, em alguns casos, resultaram em desgaste material. Submetidas à umidade e ao mofo dos armários, por exemplo, as imagens impressas nesses filmes ganharam manchas e outras cicatrizes do tempo, sem que seus guardiões pudessem perceber. Assim, muitas das imagens do material bruto de *Supermemórias* alçam estatuto de sobreviventes e chegam ao tempo futuro (embora não de forma ileso) capazes de falar, ainda mais, da passagem do tempo, da fugacidade do instante e, sobretudo, da perecibilidade do seu suporte material.

O gesto criador de Carvalho, então, resgata tais imagens desse exílio técnico, devolvendo-lhes o movimento e a possibilidade de um olhar correspondido do futuro. Futuro esse que esteve, conforme já aludido, adormecido, mas “à espera do momento de se despertar, quando a casca se rompe e ele finalmente é reconhecido. *Esse momento é sempre um agora*” (LISSOVSKY, 2009, p. 125, grifo nosso). Em algumas ocasiões, Carvalho promoveu projeções dos filmes Super-8 emprestados para as próprias famílias. Carregadas de valor simbólico e afetivo, tais sessões eram únicas, irreprodutíveis e, portanto, dotadas de *aura*, para fazer uso de outro termo de Benjamin (2012) – que, grosso modo, se refere a uma aparição única<sup>59</sup>. A partir deste autor, Lissovsky pontua que uma das formas da *aura* se fazer notar é através do olhar correspondido e que “também a pressentimos como resíduo do passado depositado

---

<sup>58</sup> O valor afetivo atribuído a tais filmes Super-8, por sua vez, contribuirá para a motivação dessas famílias em emprestá-los, posteriormente, para a realização de *Supermemórias*.

<sup>59</sup> Anteriormente, afirmamos, a partir de Barthes, que a apreensão de um acontecimento em imagem permite que ele seja reproduzido infinitas vezes. Porém, o que estamos pontuando nesse momento é que a projeção de um filme Super-8, após décadas de “adormecimento” de suas imagens, torna-se um evento único, dado o seu caráter de “redescoberta”, mesmo que suas imagens possam ser vistas novamente logo em seguida.

sobre os objetos, vestígios das mãos que o tocaram, dos olhos que o miraram” (LISSOVSKY, 2005, p. 142).

Lembramo-nos de uma específica projeção de filme Super-8 promovida por Carvalho para a família Lima Braga<sup>60</sup> e que foi, também, a única vez que ele registrou essa experiência em vídeo. A partir do que nos mostra a filmagem feita por Carvalho, gostaríamos de refletir sobre a aura dessa projeção que, por sua vez, podemos caracterizar como evento único, que não pode ser repetido<sup>61</sup>. Machado Júnior também dialoga com o pensamento benjaminiano ao chamar atenção para o caráter “aurático” das projeções Super-8, vinculado à “irreprodutibilidade técnica” (2011) desse formato – que se deve ao já abordado fato de, normalmente, não haver cópias desses filmes. Por serem exemplares únicos, cada rolo Super-8 adquiria valor de relíquia e “superoitista, então, não ficava emprestando o filme; temia estrago, perda; ele levava e projetava. Então, de certo modo, isso faz com que as sessões tivessem sido irrepitíveis com o *hic et nunc*, um aqui-e-agora raro – implicando algum tipo de aura” (MACHADO JUNIOR, 2013, p.41).

No caso da sessão promovida para a família Lima Braga, além do rolo projetado ter sido o próprio filme que outrora esteve na câmera operada por um desses parentes (logo, podemos pensar no valor simbólico e afetivo desse objeto), seu caráter aurático também advém do tempo em que tais filmes permaneceram tecnicamente inacessíveis. No registro dessa projeção, não se pode ver nada além das cenas do filme mudo projetado na parede<sup>62</sup>. Provavelmente filmado pelo pai, nesse filme figuram a mãe, um bebê e duas meninas um pouco mais velhas, em um passeio à praia. Por causa da escuridão necessária para a projeção, não enxergamos os espectadores que estão na sala, mas ouvimos suas vozes. A *mise-en-scène* que o vídeo de Carvalho registra nos faz testemunhas do que Odin denomina “ritual coletivo” da projeção de um filme de família, no qual “deve-se instalar a tela, escurecer a sala, posicionar o projetor, etc.” (ODIN, 1999, p. 78), além, é claro, de reunir os familiares.

---

<sup>60</sup> Apesar dos filmes dessa família terem diversos trechos incluídos na montagem de *Supermemórias*, seu acervo não faz parte do recorte da análise que aprofundaremos nos próximos capítulos. Entretanto, por ser a única vez que Carvalho registrou o momento da projeção de um filme para a própria família retratada, decidimos retomá-lo para ilustrar essa discussão sobre a aura da projeção. Como não conseguimos entrevistar nenhum membro dessa família, as informações que possuímos são apenas aquelas trazidas por esse registro em vídeo e pelo depoimento que Carvalho nos deu.

<sup>61</sup> O fato de estar filmada em vídeo, não exclui o caráter único e irreprodutível dessa experiência de projeção. Apesar de a família poder rever o evento inúmeras vezes, através da filmagem feita por Carvalho, isso não trará de volta a sensação de assistir a tais cenas pela primeira vez, depois de tantos anos.

<sup>62</sup> Disponível no Anexo A.

Quando assistimos ao registro em vídeo que Carvalho fez dessa sessão, percebemos que os membros da família Lima Braga, logo no primeiro plano do filme Super-8 projetado na parede, iniciam o típico jogo de identificar as pessoas da imagem: “*Olha, ali: eu!*”; “*Ó! A mamãe... Tão linda...*”; “*Ali é a Silvinha!*”. Além de falas como essas, ouvimos também uma música de fundo, tocada ao vivo na guitarra por um dos familiares<sup>63</sup> – o que dá um clima ainda mais especial à ocasião. Interessante observar que todos os sons que escutamos estavam sendo produzidos no tempo presente ao do registro em vídeo enquanto as únicas imagens possíveis de serem vistas haviam sido feitas décadas antes desse evento. O que falta no filme da família Lima Braga, a banda sonora, é adquirido no momento de sua projeção, levando-nos, novamente, a questionar em que medida, de fato, trata-se de um “filme mudo”.

Passado o momento inicial de surpresa e tentativa de identificar as pessoas do filme, o pequeno público presente passa a se interessar também por descobrir que cenário era aquele das imagens Super-8. Todos arriscam ser um mesmo local: a Praia do Futuro – famosa e extensa praia urbana de Fortaleza, que tem uma larga faixa de areia<sup>64</sup>, atualmente, ocupada por inúmeras barracas. Ouvimos o mesmo palpite repetidas vezes, de diferentes vozes que parecem se dirigir à mulher que aparece em cena segurando o bebê e que, agora, estaria dentre os espectadores dessa projeção: “*Isso é a Praia do Futuro, é, mainha?*”; “*Isso é a Praia do Futuro, né?*”; “*Ei, isso é a Praia do Futuro, é?*”. Pelo que pudemos concluir, essa “mãe” era a única pessoa presente no momento da projeção que seria capaz de se lembrar da cena filmada. Entretanto, não identificamos sua voz. Não sabemos se ela confirmou aos parentes (com um aceno ou falando em volume muito baixo, por exemplo) se aquele local era ou não a Praia do Futuro ou se não foi mesmo capaz de lembrar-se deste cenário e, por isso, manteve-se em silêncio. Essa dificuldade de se reconhecer o local da filmagem, apesar de se intuir ser em Fortaleza, antecipa a questão que focaremos nos próximos capítulos, sobre como a cidade aparece nesses filmes de família e como sua imagem é retomada na montagem de *Supermemórias*.

Alguns membros da família Lima Braga que estavam presentes na projeção promovida por Carvalho não figuravam nesse filme Super-8 exibido – alguns deles,

---

<sup>63</sup> Informação fornecida por Carvalho, em entrevista concedida em junho de 2015.

<sup>64</sup> Essa característica geográfica combina com o cenário mostrado no filme da família Lima Braga, podendo ser o que motivou o palpite desses familiares.

inclusive, por pertencerem a gerações mais novas, que nasceram após a filmagem em questão. Mesmo assim, as cenas mostradas se conectam, em maior ou menor grau, às histórias de vida de todos os parentes que compunham a restrita plateia, por conterem episódios relacionados à memória dessa família. Naquela ocasião, o único espectador totalmente alheio ao contexto retratado era o próprio Carvalho. Além disso, uma vez que tal acontecimento (a projeção promovida) ficou registrado em vídeo, pessoas externas a esse grupo puderam ter acesso não só aos filmes Super-8 da família Lima Braga como, também, ao momento em si dessa exibição. Isso nos remete à reflexão de Odin que, inspirado na discussão de Karl Sierck<sup>65</sup> sobre a questão ética de se assistir a filmes de família quando se é externo a ela, afirma: “dar-se a ver esse ‘intruso’ que será o futuro espectador é, certamente, uma operação de risco, embora ela possa também contribuir para o embelezamento do passado vivido” (ODIN, 1995, p.7, tradução nossa). Essa provocação de Odin, portanto, nos leva a pensar menos no risco de exposição dessas imagens a um espectador alheio à família retratada – e, por isso, “intruso” – e mais na possibilidade de elas colaborarem, também, para a recriação mítica do passado de qualquer um que as assista. Afinal, como vimos, a seleção de assuntos presentes em filmes de família costuma encontrar correspondência na maioria das narrativas familiares e, por conseguinte, podem atualizar determinadas lembranças de qualquer um que os assista. Além disso, tais filmes constituem, via de regra, um acervo de momentos felizes, a partir do qual o espectador poderá reconstituir o passado por uma perspectiva, sobretudo, positiva – ainda que tal passado retratado não seja sequer de sua própria família. Assim, um filme de família parece contribuir de maneira decisiva para a construção coletiva de (e que leva a uma crença coletiva em) um passado feliz e, conseqüentemente, para a nostalgia dos “tempos que não voltam mais”.

Ademais, se um intruso é aquele que chega sem ter sido convidado, não podemos pensar nenhum espectador do futuro nesses termos. Afinal, por corresponder ao olhar que essas imagens do passado lhe lançam – ou seja, responder ao seu principal convite – esse espectador, seja quem for, na verdade, se legitima como seu destinatário, simplesmente, por localizar-se num tempo futuro ao da captura dessas imagens. Como já sabemos, esses filmes (em sua maioria) apresentam cenas de uma privacidade parcial e, desconfiamos, já nascem também com uma predisposição de

---

<sup>65</sup> Sierck apresenta essa discussão em seu artigo “C’est beau ici: Se regarder voir dans le film de famille”, publicado na coletânea *Le film de famille: usage privé, usage public* (ODIN, 1995).

virem a público. Portanto, não vemos neste “dar-se a ver” um risco relativo a uma exposição da intimidade para espectadores intrusos, conforme discussão ética levantada por Siereck. Na verdade, quando levantam essa questão do risco, Odin e Siereck nos levam a pensar, sobretudo, no risco do esquecimento, ou seja, dessas imagens não conseguirem ter seu olhar correspondido no futuro – o que aconteceria, por exemplo, com boa parte desses filmes Super-8 caso Carvalho não os convocasse para sua obra e conseguisse, assim, promover a retirada de tais imagens de um já mencionado “exílio técnico”.

Parece-nos, assim, que esse olhar do futuro, promovido pelo gesto de coleta e reunião desse material Super-8 para a realização de *Supermemórias*, reafirma o que interpretamos como um desejo de memória traduzido em tais imagens amadoras. Após terem sido criadas no passado e guardadas ao longo dos anos, a razão de ser dessas imagens se completa ao serem trazidas à vista do espectador do futuro – quando têm, finalmente, a chance de, como pontos de ancoragem, despertarem lembranças. E, pela montagem de *Supermemórias*, veremos que essas imagens saem da esfera privada e se reconfiguram como elementos para a construção de um novo e possível lugar de memória para Fortaleza.

Ainda quanto aos assuntos presentes com mais frequência nos filmes de família reunidos para *Supermemórias*, percebemos que tais situações continuam sendo mais ou menos comuns às narrativas familiares dos tempos atuais, décadas após a realização dessas filmagens Super-8. Portanto, na maioria dos casos, não nos parece ser os assuntos filmados que atraem a atenção do espectador do futuro para essas imagens. Pelo contrário, essa semelhança entre os assuntos filmados em formato Super-8 e aqueles que continuam figurando nas narrativas familiares, nos dias atuais, cria uma espécie de “denominador comum” a partir do qual, de fato, podem se sobressair as diferenças entre a época filmada e a época em que se assiste a essas imagens. Nossa pesquisa, por exemplo, se interessa pelas transformações da paisagem urbana de Fortaleza nesse meio tempo, que se tornam evidentes pelo contraste do cenário atual com aqueles dos filmes Super-8.

Percebemos que, de um modo geral, esses filmes Super-8 chamam a atenção do espectador não apenas por suas características técnicas específicas, mas, especialmente, por suas imagens apresentarem elementos estéticos que as identificam como tendo sido produzidas no passado – por serem, portanto, imagens que documentam. Conforme procuraremos demonstrar adiante, é o olhar do futuro para

essas imagens que lhes atribui esse valor documental. Aos olhos de um espectador do futuro que é membro da família retratada, tais filmes Super-8 servem como atestados da infância de algum parente ou de como a casa da avó era decorada antes daquela reforma, por exemplo. Já para um espectador alheio ao contexto familiar retratado, o que vai sobressair são indícios mais “genéricos” de que tais imagens se referem ao passado, como: modelos dos veículos e dos móveis, cortes de cabelo, vestimentas da época ou, ainda, eventuais cenas que mostrem a paisagem urbana antiga.

Por sua vez, o olhar que esta pesquisa lança às imagens Super-8 realizadas em Fortaleza, no passado recente, e retomadas pela montagem de *Supermemórias*, busca enxergar o que se transformou e o que se manteve (tanto em termos visuais quanto de hábitos), ao longo dos últimos anos, nessa cidade. Pretendemos enxergar isso, especialmente, pelo contraste dos filmes originais com a montagem realizada por Carvalho e com o aspecto atual da cidade. Interessa-nos compreender como *Supermemórias* cria um lugar de memória possível para Fortaleza através desses registros familiares e como a reelaboração do sentido original dessas imagens contribui para essa construção mnêmica.

## 2. A CIDADE EM *SUPERMEMÓRIAS*: Caleidoscópio afetivo da memória de Fortaleza

Neste capítulo, voltamos nossa análise para *Supermemórias* procurando compreender de que maneira Fortaleza se faz visível nesse curta. Como já aludido, a imagem dessa cidade serve apenas de pano de fundo para a maioria dos filmes de família retomados pela montagem de Carvalho. Sendo assim, de que forma o diretor mostra Fortaleza em seu filme? Ou melhor, qual é a Fortaleza que a montagem de *Supermemórias* cria? E, em que medida, tal criação ajuda a atualizar uma memória possível dessa cidade? Para explorarmos tais questões, o presente capítulo divide-se em três partes. Em um primeiro momento, caberá recuperarmos a gênese de *Supermemórias* e o processo de coleta de filmes Super-8. Em seguida, analisaremos a narrativa que Carvalho constrói em seu filme e, por fim, refletiremos sobre essa montagem como ficcionalização de memória para Fortaleza.

Antes, porém, de trilharmos esse percurso, discutiremos alguns pontos que emergem da reflexão a partir do mote de *Supermemórias*, expresso no seu subtítulo inicial: *Mais uma memória para uma cidade sem lembranças*. Essa frase foi estampada em todo o material de divulgação da etapa de coleta de filmes Super-8, servindo como convite público ao mesmo tempo em que evidenciava o incômodo particular de Carvalho que deu origem ao *Supermemórias*. Em última instância, esse subtítulo provocativo soa como um alerta do diretor sobre a sensação de ausência de memória, experimentada por quem vive nessa cidade nos dias atuais. No âmbito deste estudo, “ausência de memória” se refere, em última instância, à carência de políticas públicas em relação ao patrimônio urbano de Fortaleza – o que, conseqüentemente, põe em risco a manutenção de lugares que foram palco de acontecimentos importantes para a cidade e que poderiam participar da elaboração de uma memória coletiva. Portanto, o incômodo de Carvalho, manifestado nesse subtítulo, parece ter sido gerado pela necessidade de construção e preservação lugares de memória em Fortaleza.

Adiante, descreveremos as estratégias de divulgação da coleta de filmes Super-8 em Fortaleza para a realização de *Supermemórias*. Veremos, por exemplo, que todo o material gráfico desenvolvido<sup>66</sup> para essa etapa, bem como o próprio discurso de Carvalho (em entrevistas à imprensa ou mesmo ao conversar diretamente com um potencial doador de filmes), evidenciavam sua intenção de construir uma

---

<sup>66</sup> Fundamentalmente, um *site* e cartões postais, conforme veremos adiante.

“memória coletiva”<sup>67</sup> a partir de fragmentos de lembranças particulares. Assim, a expressiva adesão de famílias colaboradoras desse projeto<sup>68</sup> demonstra que tal sensação de ausência de memória em Fortaleza também é compartilhado por seus conterrâneos. Portanto, todos aqueles que cederam seus filmes Super-8 pessoais para esse projeto legitimaram, de alguma forma, a justificativa para a realização de *Supermemórias* que estava anunciada no discurso de divulgação desta chamada pública por imagens amadoras.

A intenção declarada de criação de memória através da montagem de imagens já existentes nos remete ao artigo “A ficção documental: Marker e a ficção da memória”<sup>69</sup> (2010), onde Jacques Rancière apresenta uma reflexão a partir da análise do filme *O túmulo de Alexandre* (1993), de Chris Marker, dedicado à memória do cineasta soviético Alexandre Medvedkine. Para Rancière, há um paradoxo na tarefa que esse filme assume, uma vez que não é possível conservar a memória de um cineasta “cujas obras não vimos e cujo nome nos é praticamente desconhecido”<sup>70</sup> (2010, p.179). Rancière admite, então, que a tarefa de Marker reside, na verdade, em criar memória – compreendendo-a como “um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (Ibidem). Em outras palavras, o autor compreende que “a memória é uma obra de ficção” (Ibidem, p. 180).

As imagens Super-8 presentes em *Supermemórias* são capazes de tornar visível o passado da cidade de Fortaleza. Em um primeiro momento, elas expressam o ponto de vista de quem selecionou e filmou, de determinada maneira, uma “porção do real” (LINDEPERG, 2014, p.3, tradução nossa). Sobre tal questão, Blank pontua que “os filmes domésticos não são imagens ingênuas, neutras ou apolíticas (...) são produzidos, assim como os filmes profissionais, sob um determinado ponto de vista” (2015, p.104-105). No caso dos filmes estudados pela pesquisadora, trata-se do ponto de vista das elites – únicos grupos sociais, no Brasil, com poder aquisitivo suficiente para realizar filmagens domésticas na primeira metade do século XX.

Já no caso do presente estudo, o ponto de vista das filmagens amadoras Super-8 em Fortaleza pertence tanto às classes econômicas mais altas quanto a estudantes e

---

<sup>67</sup> Expressão utilizada pelo diretor em um dos textos do site do projeto.

<sup>68</sup> Dados os limites de alcance dessa divulgação, que serão retomados na sessão 2.1 deste capítulo, cremos que o fato de mais de 40 famílias diferentes colaborarem emprestando seus filmes Super-8 configura uma adesão expressiva.

<sup>69</sup> Originalmente publicado em 1999.

<sup>70</sup> As obras de Medvedkine foram sistematicamente proibidas pelo regime soviético, devido ao seu cunho político.

artistas. No caso dos filmes de família, eles não estão restritos ao registro de hábitos das elites, mas, também, de uma parcela da classe média – conforme vimos, tal aparato técnico era financeiramente mais acessível do que qualquer formato filmico anterior, apesar de não ser barato. Cabe lembrar, ainda, que esses filmes também mostram momentos de lazer e celebração, ou seja, registram situações, de certa forma, extraordinárias (no sentido de não serem cotidianas) e que foram selecionadas pelo cineasta amador para figurarem no conjunto de lembranças de determinado grupo – permitindo um processo que, como vimos, Odin (1995) chama de “recriação mítica do passado”.

Em um momento posterior, ao serem retomadas pela montagem de *Supermemórias*, essas imagens de família passam, também, a expressar o ponto de vista do diretor Carvalho sobre o que, para ele, poderia representar “uma memória” de Fortaleza. Podemos considerar, portanto, que *Supermemórias* é uma ficção de memória dessa cidade, por promover um “certo arranjo” de vestígios do seu passado, vinculado ao olhar de Carvalho. Depois de pronto, *Supermemórias* também ativa a memória pessoal de cada espectador, que passa a relacionar-se com tais imagens de acordo com seu próprio repertório de lembranças e afetos.

Ao refletirmos sobre uma ausência de memória em Fortaleza e sobre como os filmes de família, por sua vez, também constroem memória para essa cidade, é inevitável atentarmos para o fato de que tais filmes registram uma paisagem do passado recente dessa cidade que, no entanto, já difere bastante da atual. Ou seja, conforme dissemos acima, o contraste entre o que esse material filmico mostra e o aspecto atual da cidade evidencia a velocidade e a intensidade das transformações visuais que Fortaleza sofreu nas últimas décadas. Sandra Jatahy Pesavento mostra que esse movimento de mudanças é inerente à contemporaneidade, onde as cidades modernas realizam uma “‘pasteurização’ do urbano, destruindo a memória, substituindo o velho pelo novo, impessoalizando a cidade” (2002, p. 18). Essa sensação de ausência de memória parece ser, portanto, um sintoma das cidades modernas.

Cabe lembrar, também, uma indagação colocada pelo historiador Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho, em seu livro *Fortaleza: Imagens da cidade*, no qual o autor se pergunta: “o que significa estar numa cidade chamada *Fortaleza*?” (2004, p.12). Silva Filho levanta essa questão ao iniciar uma breve discussão sobre a crescente sensação de insegurança experimentada nessa cidade nos anos 2000 e

chama atenção para o fato de a atual capital cearense ter sido batizada em referência à Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção<sup>71</sup>, no século XVII, enquanto ainda era um povoado. Silva Filho destaca, assim, que “da povoação colonial à metrópole contemporânea, o próprio nome da cidade sugere formas de violência historicamente constituídas” (2004, p.12). Trazida para o contexto do presente estudo, a provocação inicial desse autor serve de inspiração para pensarmos que, apesar de seu nome, Fortaleza guarda inúmeras fragilidades no que se refere à sua memória. Não poderíamos perguntar em que medida a retomada dessas imagens de família Super-8 (e a montagem de *Supermemórias* em si) nos permite vislumbrar vulnerabilidades na preservação de memória de uma cidade chamada *Fortaleza*?

Identificamos que, de maneira geral, há um ímpeto natural em relacionar a manutenção de memória à ideia de estabilidade de vestígios visuais do passado, por exemplo. No caso particular da memória de uma cidade, monumentos, praças e demais construções costumam servir de referência para a memória comum. Entretanto, tais referências estão sujeitas a inúmeras transformações, inerentes aos processos urbanos, e qualquer esforço em manter a paisagem de uma cidade imutável ao longo dos anos estaria fadado ao fracasso. Conforme nos mostra Ítalo Calvino, esse propósito ousado seria viável apenas no campo da ficção e, mesmo assim, não conseguiria proteger uma cidade do esquecimento. Em *As cidades invisíveis* (1990), Calvino nos apresenta a fictícia Zora, cidade onde nenhuma modificação visual era permitida. Ela precisava se manter sempre igual para que pudesse ser memorizada e recordada por seus visitantes. Tal esforço radical de permanência, ironicamente, fez com que Zora perdesse sua vitalidade e deixasse de despertar interesse nos viajantes. Afinal, “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo” (CALVINO, 1990, p.20). Essa narrativa dá margem para questionarmos em que medida a transformação física de um espaço, de fato, colocaria em risco a sua memória. Especialmente se considerarmos que

A memória é a vida, sempre levada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas (...) suscetível a longas latências e a repentinas revitalizações (NORA, 1984, p.XIX, tradução nossa).

---

<sup>71</sup> Edificação militar construída durante a ocupação holandesa (1649-1654) e, originalmente, denominada Forte de Schoonenborch. Passou a chamar-se Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção em 1654, com a conquista portuguesa.

Percebemos que, por um lado, a manutenção forçada de referências visuais desvitalizaria uma cidade e, contraditoriamente, a faria ser esquecida. Entretanto, por outro lado, o movimento de constantes destruições de referências do passado de uma cidade, em nome dos supostamente desejáveis “crescimento” e “progresso”, também coloca em risco sua memória. Especialmente porque tal instabilidade visual remove alguns suportes de rememoração para seus habitantes, gerando incômodo e insegurança. É importante considerarmos que “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro (...) mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e *mais nos voltamos para a memória em busca de conforto*” (HUYSSSEN, 2004, p.32, grifo nosso). Nesse contexto, a criação e conservação de lugares de memória partilhados pelos habitantes de uma mesma cidade parece-nos uma forma de ancorar a memória coletiva em meio aos inevitáveis processos de transformação urbana.

Fortaleza foi fundada à beira do mar, à mercê de fortes brisas e em meio a dunas redesenháveis pelo vento. Com isso, parece ser uma cidade com forte vocação para a impermanência. Ao contrário da fictícia Zora, mas à semelhança de outras metrópoles contemporâneas brasileiras que também estão em pleno crescimento, Fortaleza não se apresenta nem imóvel nem imutável. No intervalo de tempo entre a época da realização dos filmes Super-8 aqui abordados e os dias atuais, por exemplo, a paisagem da cidade sofreu mudanças visuais tão intensas que certos cenários presentes nessas imagens tornaram-se irreconhecíveis. Conforme veremos no próximo capítulo, alguns desses locais só podem ser identificados, atualmente, devido à (quase heróica) permanência de algum monumento ou elemento geográfico na paisagem ou, em muitos casos, apenas com a ajuda dos proprietários desses filmes.

O que chamamos de transformações visuais é ainda mais perceptível pela notável verticalização<sup>72</sup> de certos bairros dessa cidade (sobretudo, nas proximidades da faixa litorânea), com a demolição sistemática de casas antigas e pequenos prédios, para dar lugar a novos edifícios, cada vez mais altos. Esse é um tipo de acontecimento corriqueiro em Fortaleza e que, em alguns casos, chega a mobilizar alguma discussão pública – a respeito da polêmica descaracterização histórica da arquitetura dessa

---

<sup>72</sup> Especificamente quanto às capitais do Norte e Nordeste do Brasil, uma matéria publicada no Jornal O Globo, em 20/04/2013, aborda a verticalização das cidades e diz que, no Brasil, associa-se “desenvolvimento a arranha-céus”. É importante atentarmos ao fato de que tal associação não é uma fatalidade, mas, sim, um discurso em benefício da especulação imobiliária. A reportagem informa, ainda, que, em 2012, cem novos prédios foram construídos em Fortaleza. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/brasil/verticalizacao-altera-paisagens-de-cidades-do-norte-do-nordeste-8174401>. Acesso em jan/2016.

cidade em nome de novas construções, por exemplo. Colunas de jornal, comunidades virtuais de discussão e iniciativas de petição *online* pelo tombamento de determinada edificação ameaçada de demolição são algumas evidências do desconforto da população de Fortaleza frente às inúmeras destruições de imóveis antigos que seguem acontecendo, constantemente. Podemos destacar alguns exemplos recentes disso, como o grupo Náutico Urgente, formado por sócios e não-sócios do Clube Náutico Atlético Cearense, que lutam contra a demolição de parte desse clube (localizado em área nobre da cidade, na avenida Beira Mar) para a construção de três “arranha-céus”.

Outro exemplo recente está na petição *online*, organizada por moradores e ex-moradores do Residencial Iracema, que pede o tombamento desse conjunto de pequenos prédios com vistas a evitar sua demolição. O condomínio pertence a uma construtora, que, ao longo de 2015, encerrou todos os contratos de locação e solicitou a desocupação de todas as unidades do imóvel com o objetivo declarado de demoli-lo para construir “duas torres verticais”<sup>73</sup>. Tal anúncio motivou a mobilização imediata de cidadãos contrários a mais essa destruição, o que resultou na promoção de vários atos públicos. Destacamos algumas passagens do texto descritivo da mencionada petição *online* que referendam o que viemos afirmando sobre o movimento constante de transformações visuais em Fortaleza e o conseqüente incômodo gerado em sua população:

O perigo que ronda muitos dos imóveis antigos de Fortaleza ameaça agora o Residencial Iracema, conjunto arquitetônico construído na segunda metade da década de 1960 na bucólica Praia de Iracema. Trata-se de um remanescente dos primeiros projetos de arquitetos formados no Ceará, o que lhe dá um valor histórico, e representa também o início da arquitetura modernista cearense, além de outras características que lhe dão valor urbano-ambiental e antropológico (...) Infelizmente, as charmosas casas e os belos jardins do Condomínio Iracema podem dar lugar a imensas torres de edifícios, *ao sabor da insistente destruição que paira sobre Fortaleza* (...) O Residencial Iracema precisa do tombamento (preservação legal) para seja garantida sua existência.<sup>74</sup>

O desconforto expresso por esse texto (que é o mesmo presente no subtítulo inicial de *Supermemórias*) mostra que, a cada construção antiga demolida apaga-se um pouco mais da memória da cidade. Ainda no ano passado, chamou-nos atenção a

<sup>73</sup> Conforme informações publicadas no jornal Diário do Nordeste, de 23/08/2015. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/online/moradores-promovem-pelo-tombamento-do-residencial-iracema-1.1369368> Acessado em jan/2016.

<sup>74</sup> Grifo nosso. O texto completo pode ser acessado no site da petição *online*, que segue angariando assinaturas desde 06/08/2015. Disponível em: [https://secure.avaaz.org/po/petition/Secretaria\\_de\\_Cultura\\_de\\_Fortaleza\\_SECULTFOR\\_Tombamento\\_do\\_Condominio\\_Residencial\\_Iracema\\_FortalezaCE/?tfMUMib](https://secure.avaaz.org/po/petition/Secretaria_de_Cultura_de_Fortaleza_SECULTFOR_Tombamento_do_Condominio_Residencial_Iracema_FortalezaCE/?tfMUMib) Acesso em jan/2016.

declaração emitida pela construtora que realizou a demolição de um casarão da década de 1930, com objetivo de abrir espaço para a construção de um edifício comercial. O arquiteto e diretor da empresa justificou tal destruição da seguinte forma: “Fortaleza perdeu um bangalô simpático, mas vai ganhar uma grande obra de arquitetura, ao nível do que de melhor a arquitetura está passando”<sup>75</sup>. Os exemplos aqui levantados são apenas alguns dos inúmeros casos recentes que mostram que, com a justificativa da eterna busca pelo progresso, Fortaleza segue perdendo vestígios do seu passado nos quais a memória coletiva poderia se ancorar.

Imersa nesse processo de ininterruptas mudanças, Fortaleza parece mirar um futuro que nunca chega, o que remete à “sensação tão tipicamente moderna de um ‘avançar’ em direção ao ‘progresso’ (como se isso tivesse algum sentido além da própria redundância)” (LISSOVSKY, 2004, p. 56). Esse foco no futuro, no entanto, gera uma desvalorização do passado – e, conseqüentemente, dos suportes onde seus vestígios possam estar preservados. Dessa forma, percebemos que o que parece pôr em risco a memória de Fortaleza não são as mudanças visuais em si, mas o fato de elas serem radicais a ponto de não preservarem alguns dos lugares onde a memória dessa cidade poderia sobreviver. Tal manutenção, aliás, não precisaria ter nada a ver com o exagero alegórico da estabilidade visual conseguida pela fictícia Zora, pelo contrário: os lugares de memória surgem, justamente, como reação ao incômodo causado pela perda de memória espontânea decorrente desse acelerado movimento moderno em direção ao futuro.

Diante desse contexto, Carvalho intui poder criar o que chama de “uma memória” para Fortaleza, a partir de fragmentos de lembranças de seus habitantes. Compreendemos que sua criação é, na verdade, a de um novo lugar de memória para essa cidade e seus habitantes. Com esse gesto criador, o diretor evidencia que a memória de uma cidade também pode sobreviver nas memórias particulares de quem nela viveu. Nesse sentido, a imprescindível reunião desse material filmico para a realização de *Supermemórias* tornou perceptível algo que vai além de suas imagens: a virtualidade da convivência de seus respectivos cineastas amadores. Afinal, embora desconhecidos entre si, alguns habitantes de Fortaleza compartilharam o ato de filmar em Super-8, nessa cidade, em um mesmo período de tempo. E, de maneira

---

<sup>75</sup> Declaração proferida pelo arquiteto Jayme Leitão em matéria publicada no Jornal O Povo em 27/06/15. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/fortaleza/2015/06/27/noticiafortaleza,3461094/casarao-na-avenida-santos-dumont-e-demolido-de-madrugada.shtml>

inesperada, décadas mais tarde, as imagens desses filmes acabaram despertando o interesse de Carvalho e se viram reunidas numa nova obra, participando de um processo de construção de memória para a cidade filmada. Em *Supermemórias*, os personagens dos diferentes filmes Super-8 coletados em Fortaleza passam a “morar juntos” e, também, a representar uma época dessa cidade – durante a qual, de fato, eles coabitaram, sem se dar conta disso.

Assim, essa reunião de filmes Super-8 acaba evidenciando também que o território urbano é palco de convivências involuntárias. Numa rotina diária, desconhecidos habitam o mesmo espaço, praticam ações semelhantes e podem conviver das mais variadas formas.

Os olhares se cruzam por um instante e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam (...) entre aqueles que por acaso procuram abrigo da chuva sob o pórtico, consumam-se encontros (...) sem que se troque uma palavra, sem que se toque um dedo, quase sem levantar os olhos (CALVINO, 1990, p.51).

Apesar de temporária, a convivência entre desconhecidos (em ônibus, calçadas, parques etc.), em certos momentos, parece ser um “efeito colateral” de se viver no espaço urbano. Conforme pontua o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, as cidades modernas são “lugares onde estranhos se encontram, permanecem próximos uns dos outros e interagem por longo tempo sem deixarem de ser estranhos” (BAUMAN, 2004, p.127). No entanto, coabitando um mesmo espaço por um mesmo período de tempo, compartilha-se também códigos e experiências que podem gerar, dentre outros desfechos, repertórios comuns e memória coletiva. Nesse sentido, os habitantes de uma mesma cidade tornam-se cúmplices de histórias e memórias uns dos outros, mesmo que não se conheçam. Afinal, a história e a memória de um lugar são formadas, também, pelas histórias e memórias de quem nela vive (ou viveu).

Num artigo intitulado “A paisagem urbana”<sup>76</sup>, o cineasta alemão Wim Wenders, que tem a cidade como tema central em sua filmografia, chama atenção para o fato de que o cinema “nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo” (1994, p.181). Assim, cinema e cidade moderna são contemporâneos, “cresceram e se tornaram adultos juntos” (Ibidem). Wenders observa que “o cinema se funda na cidade e reflete a cidade” e, dessa forma, é “testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada

---

<sup>76</sup> Tivemos acesso ao texto traduzido, publicado na Revista do Iphan. Sua publicação original foi em *La vérité des images* Paria, L’Arche, 1992 a partir de uma palestra proferida, em 1991, em um colóquio de arquitetos japoneses realizado em Tóquio.

do século nas cidade de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas” (1994, p.181). No âmbito dessa dissertação, também é possível compreendermos os filmes amadores familiares produzidos em formato Super-8 como reflexo da cidade – que se faz visível nessas imagens não só pela paisagem urbana registrada, mas, também, pelos hábitos culturais de determinada época.

## 2.1 A reunião do material bruto

*Supermemórias* nasce do fascínio de Danilo Carvalho pelo Super-8, despertado pelo seu primeiro contato com esse formato, numa visita à casa de sua avó<sup>77</sup>, no final dos anos 1990. Na ocasião, o diretor foi presenteado por seu tio com uma caixinha plástica amarela redonda. O desconhecido objeto guardava uma bobina com filme Super-8, algo que Carvalho não se lembrava de já ter visto até então<sup>78</sup>. Ele ainda não o sabia, mas acabara de ganhar o primeiro item do que viria a se tornar uma grande coleção e matéria prima para parte do seu trabalho artístico.

Na ausência de um projetor Super-8, Carvalho passou meses examinando aquelas imagens contra a luz, com auxílio de uma lupa – gesto quase instintivo para tentar saciar sua curiosidade. Assim, e ainda sem a ilusão de movimento, as cenas contidas naquele rolo começavam a ser descobertas. Pouco a pouco, Carvalho pôde reconhecer algumas pessoas presentes naquelas imagens e constatar que, conforme suspeitava, tratava-se de um filme de sua própria família.

Alguns meses mais tarde, Carvalho conseguiu, finalmente, um projetor emprestado e pôde promover a tão aguardada sessão desse filme para sua família. E tudo aquilo que dizia respeito ao ritual de projeção se lhe revelou uma descoberta prazerosa: o barulhinho típico do projetor em funcionamento; o formato e as bordas desfocadas do quadro; a textura e as cores da imagem em movimento etc. Igualmente capturados pela aura do momento da projeção, os familiares de Carvalho entraram,

---

<sup>77</sup> Sincronicamente, observamos que as “casas de vó” representam lugares-símbolo da ligação entre os membros de uma família entre si e com o seu passado, sendo os locais que costumam ter “reliquias” familiares (como álbuns de fotografias antigas) ou onde acontecem reuniões e outros eventos caros à maioria das narrativas familiares. As avós, elas mesmas, também parecem cumprir um papel de conexão entre os membros da família e com o passado desse grupo, simbolizada pelas tradicionais histórias que contam aos netos ou por suas receitas culinárias preparadas em datas especiais, por exemplo.

<sup>78</sup> Todas as informações referentes aos primeiros contatos de Carvalho com filmes Super-8 e às etapas de criação de *Supermemórias* foram fornecidas pelo próprio diretor em entrevista concedida à Maíra Bosi, em outubro de 2009, para a escrita da monografia *Memórias em movimento*.

rapidamente, em um emocionante jogo de rememoração das pessoas, locais e situações que apareciam naquelas imagens, filmadas décadas antes.

Podemos dizer que esse filme Super-8 do tio de Carvalho<sup>79</sup> está dividido em dois momentos diferentes, do ponto de vista narrativo. Na primeira parte, vemos dois jovens casais representando para a câmera algumas situações irreverentes, tais como: um homem com turbante e pose de *sheik* árabe abraçado a duas mulheres dentro de uma pequena piscina plástica infantil; uma mulher de biquíni em um chuveirão de quintal que brinca de fazer poses sensuais para a câmera; um homem que brinca com a mangueira do jardim simulando fazer xixi; dentre outras situações. No segundo momento desse mesmo filme, que parece ser na mesma casa (possivelmente, no mesmo dia), há a presença de um bebê no colo de uma mulher (supostamente, sua mãe) e as cenas se tornam mais delicadas, embora ainda com certo tom cômico – vez por outra, por exemplo, a lente da câmera passeia pelo rosto da mãe, desce por seu corpo, filma suas pernas e nádegas, dando continuidade ao tom irreverente do início do filme.

Composto por cenas aparentemente banais (do que poderia ser um domingo ou feriado qualquer em família), o filme projetado por Carvalho para sua própria família surpreendeu e emocionou todos os presentes, não só por reavivar um momento “esquecido” do passado desse grupo, mas, sobretudo, pela presença de uma parente (tia de Carvalho) que falecera havia poucos anos. Entre risos provocados pelo conteúdo cômico do filme e lágrimas de saudades da ente querida (agora ausente), o pequeno público assistia à projeção comentando não só as cenas que apareciam, mas uma infinidade de lembranças despertadas por essas imagens.

Assim, em sua primeira experiência com a projeção de um filme Super-8, Carvalho se viu encantado não apenas pelas características estéticas desse tipo de imagem e pelo seu ritual de projeção, mas, sobretudo, pela possibilidade de promover e testemunhar a ativação de camadas de memória em outras pessoas, a partir do contato com imagens de seus próprios passados. Nessa mesma oportunidade, o diretor descobriu a beleza estética desse formato técnico obsoleto e, especialmente, o quanto as imagens desse tipo de filme representavam um manancial de lembranças adormecidas. Carvalho começou, então, a considerar cada filme Super-8 como memória latente, que aguardava apenas ser despertada pela luz de um projetor.

---

<sup>79</sup> O arquivo digital deste filme, intitulado “2.1 – Filme Super-8 do tio de Danilo Carvalho”, está disponível para consulta no *link* privado informado no Anexo A desta dissertação.

Fascinado com o impacto dessa primeira experiência, Carvalho passou a perguntar a amigos e parentes quem teria e poderia lhe emprestar outros filmes daquele formato. Paralelamente, adquiriu seu primeiro projetor Super-8 e começou a promover sessões para algumas famílias que, por não disporem mais desse equipamento, viam-se impedidas de assistir aos seus próprios filmes. Em todas essas projeções, o pequeno público se comportava de forma parecida, como em um jogo de adivinhação. Através da virtualidade das cenas projetadas, momentos do passado dessas famílias eram trazidos para o tempo presente da sessão promovida por Carvalho e, recorrendo às lembranças uns dos outros, os membros dessas famílias podiam reconhecer os lugares, as pessoas e os contextos de filmagem.

Em contato com diferentes acervos filmicos, Carvalho passou a notar inúmeras semelhanças entre os assuntos escolhidos para serem filmados (por exemplo, a reincidência de cenas comuns às narrativas familiares, tais como festas de aniversário e nascimentos). O diretor começou a perguntar-se, então, como os filmes Super-8 de diferentes famílias poderiam, em suas palavras, “conversar entre si”<sup>80</sup>. E, a partir dessa curiosidade, inicia-se a longa gestação do que viria a ser o filme *Supermemórias*.

Nos anos seguintes, à medida que Carvalho conversa com amigos e cineastas sobre o desejo de montar um filme apenas com imagens de família Super-8, sua ideia inicial amadurece. Durante esse tempo, ele continua promovendo algumas projeções para outras famílias e, a partir de certo ponto, passa a lhes pedir esses filmes emprestados, já com a intenção de construir um acervo a partir do qual poderia criar uma nova obra, no futuro. Assim, mesmo que Carvalho não tivesse completa consciência da proporção que esse gesto colecionador tomaria, o material bruto de *Supermemórias* já estava sendo, pouco a pouco, formado<sup>81</sup>.

Ao final de 2006, a Fundação de Cultura Esporte e Turismo da cidade de Fortaleza – Funcet<sup>82</sup> lança o I Edital das Artes que tinha uma categoria (denominada “Olhares da Cidade”) voltada, especificamente, para a produção de filmes em curta-metragem que tivessem Fortaleza como tema central. Carvalho identifica nesse edital uma oportunidade de viabilizar a produção de um filme com o material que já estava reunindo e, então, elabora e submete a proposta de *Supermemórias*: um curta-

---

<sup>80</sup> Expressão utilizada por Danilo Carvalho em entrevista concedida à autora, em outubro de 2009.

<sup>81</sup> A essa altura, seu tio já havia lhe dado todos seus outros filmes Super-8 e Carvalho também já tinha conseguido emprestados alguns rolos de filmes Super-8 experimentais de cineastas cearenses.

<sup>82</sup> Atual Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza – SECULTFOR.

metragem ensaístico, composto apenas por imagens de filmes de família em formato Super-8, realizados em Fortaleza. Em seu texto, Carvalho argumentava a importância de se valorizar a memória da cidade através das memórias de seus habitantes. Defendia, ainda, que realizar um filme exclusivamente com imagens produzidas pelos habitantes de Fortaleza seria uma maneira poética de se construir uma memória dessa cidade.

Outro aspecto importante a assinalar é que a escolha pelo formato Super-8 (motivada, como vimos, por uma paixão pessoal) foi o que determinou a época em que teriam sido realizadas as imagens de *Supermemórias*. Isto porque, conforme veremos em nosso primeiro capítulo, a popularização e subsequente desuso das câmeras deste formato, por parte dos cineastas amadores no Brasil, aconteceu entre as décadas de 1960 e 1980. Assim, a nova obra construiria sua narrativa sobre um passado recente de Fortaleza como consequência de uma escolha estética do diretor – e não porque ele tenha optado por construir uma narrativa sobre essa época específica da cidade.

No ano de 2007, Carvalho teve seu projeto contemplado no edital municipal citado e iniciou a produção de seu curta com a elaboração de uma estratégia de divulgação que o ajudasse a coletar uma quantidade maior de filmes Super-8 na cidade. Afinal, apesar de já ter conseguido reunir alguns filmes, o volume de rolos ainda era pequeno perto do que o diretor intuía poder receber se conseguisse ampliar sua busca e envolver mais pessoas na colaboração com esse projeto. Tal estratégia de divulgação foi criada pelo próprio Carvalho, com o auxílio (geralmente, informal) de alguns amigos que trabalhavam com produção audiovisual, publicidade e *design*. Importante destacar, ainda, que essa etapa de coleta de filmes aconteceu em uma época anterior à utilização massiva de redes sociais para divulgação de eventos e projetos – como, hoje, acontece por meio do Facebook e outras páginas e aplicativos. Dessa forma, o convite à participação pública em *Supermemórias* se deu, fundamentalmente, no raio de alcance do diretor e seus conhecidos, embora também tenha sido potencializado por algumas matérias publicadas na imprensa local.

Para divulgar entre seus desconhecidos conterrâneos essa chamada pública para o empréstimo de filmes Super-8, Carvalho elaborou um *site* que, além de trazer todas as informações sobre seu projeto também funcionava como um canal de comunicação direta com possíveis colaboradores. Nele, havia uma aba “contato” através da qual o visitante poderia se comunicar com o diretor, tirar dúvidas sobre o

projeto e, até, combinar a coleta de seus filmes Super-8 com a equipe de produção. Os textos desse *site* também foram elaborados com o propósito de incentivar os habitantes de Fortaleza a procurarem rolos Super-8 em suas casas e, para isso, foram inseridas fotografias desses objetos que facilitariam o seu reconhecimento. Afinal, muitos visitantes do *site* eram jovens que não conheciam esse formato e, sem a função “didática” exercida por essas fotografias, o diretor acreditava correr o risco de reduzir o número de rolos que poderia receber.

Carvalho também notara que havia pessoas que, apesar de terem mantido esses objetos guardados por anos, paradoxalmente, não lembravam mais que aquilo se tratava de um filme Super-8. Um exemplo irônico disso aconteceu com sua própria mãe, no auge do processo de coleta de filmes. Após visitar o *site*, ela reconheceu um objeto que tinha em casa como sendo um rolo Super-8 e avisou ao filho. Na típica caixinha plástica amarela, estava escrito “1972 – Ana Luiza – novembro”: nome da mãe, ano e mês de nascimento de Carvalho. Ao projetá-lo, Carvalho experimentou mais uma surpresa do processo criativo de *Supermemórias*, ao descobrir que tratava-se, de fato, do filme que registra seu nascimento (cujas cenas foram descritas no capítulo anterior). Conforme veremos adiante, o diretor incluiu trechos desse filme Super-8 na sequência inicial e na sequência final de *Supermemórias*.

Além do *site*, uma série de seis cartões postais também foi elaborada por Carvalho e distribuída em diversos pontos da cidade, como maneira de gerar um *souvenir* do projeto, ao mesmo tempo em que divulgava a busca por esses filmes. Cada postal era estampado com o já mencionado subtítulo do projeto (*Mais uma memórias para uma cidade sem lembranças*) e um dos seguintes fotogramas selecionados de alguns dos filmes Super-8 que já compunham o acervo do diretor: um bebê na banheira, duas crianças se abraçando, a placa de um veículo de Fortaleza, um fusca subindo uma ladeira, uma jangada à beira-mar e uma mulher fotografando. No verso desses cartões, havia um texto explicativo do projeto, o endereço do *site* e os telefones da equipe de produção<sup>83</sup>.

O período de recebimento desses filmes se estendeu por quase dois anos e, conforme já mencionamos nesta dissertação, resultou na reunião de, aproximadamente, 400 rolos Super-8 emprestados por mais de 40 diferentes famílias de Fortaleza. Na verdade, a coleta desse material nunca teve um fim oficialmente

---

<sup>83</sup> Imagens da página principal do *site* do projeto e de alguns desses cartões postais (frente e verso) estão disponíveis no Anexo C.

decretado, o que aconteceu foi apenas a interrupção da divulgação dessa etapa no momento em que Carvalho julgou possuir filmes suficientes para iniciar a montagem de *Supermemórias*. Entretanto, mesmo nos anos seguintes ao lançamento desse curta, o diretor continuou recebendo alguns filmes de pessoas que ficaram sabendo do projeto tardiamente. Assim, sua coleção seguiu crescendo. Atualmente, Carvalho se dedica à criação de um novo filme com esse mesmo material, que retomará apenas imagens Super-8 realizadas em viagens ou no período em que alguns desses cineastas amadores moraram em outras cidades e países<sup>84</sup>.

## 2.2 A narrativa de *Supermemórias*

Após reunir centenas de filmes Super-8 rodados entre os anos 1960 e 1980, oriundos de diferentes acervos familiares, Carvalho dedicou-se, por mais de um ano, à montagem de *Supermemórias*. Essa etapa foi compartilhada com o montador Frederico Benevides Parente, cujo principal desafio foi dialogar com as intenções iniciais do diretor e propor opções que pudessem, eventualmente, ser mais interessantes para a narrativa intencionada. Como *Supermemórias* é um filme concebido fundamentalmente na montagem, a participação de Parente nesse processo criativo é de extrema relevância. Por outro lado, como vimos, esse curta sempre esteve intimamente ligado à subjetividade e ao afeto de Carvalho sendo, portanto, uma obra autoral. Por isso, no âmbito deste trabalho, referimo-nos à montagem de *Supermemórias* como gesto criativo desse diretor. Nesta parte do capítulo, faremos uma descrição dessa montagem e traremos reflexões iniciais sobre como a narrativa construída dialoga com a intenção de Carvalho em construir uma memória de Fortaleza.

*Supermemórias* começa com a imagem de uma mulher grávida, na fachada de casa, sorrindo para a câmera. Em seguida, um homem fumando cigarro coloca uma mala no bagageiro do estacionado à frente do imóvel. Por fim, alguns parentes acompanham a grávida até o veículo. O som dessa sequência é muito baixo, feito apenas de ruídos ambientes que constroem a atmosfera de um bairro residencial tranquilo. Os personagens em cena também não falam, apenas interagem com a câmera sorrindo ou acenando – provavelmente porque sabiam que o som não estava sendo gravado. O ruído ambiente é interrompido pelo barulho da partida do motor e, antes que o carro saia de quadro, surge o seguinte texto, no canto inferior esquerdo da

---

<sup>84</sup> O título provisório desse novo projeto é *Partir e voltar*.

imagem: “Fortaleza, 13 de novembro de 1972”<sup>85</sup>. A inserção dessa cartela, logo no início do filme, parece expressar o desejo de situar o espectador em uma cidade e em uma época específicas.

Na sequência seguinte, o barulho do motor continua e as imagens mostram a paisagem urbana de Fortaleza filmada de dentro de um carro em movimento. A construção diegética nos faz compreender que o carro se dirige à maternidade levando a mulher grávida que vimos nos planos anteriores<sup>86</sup>. O trajeto até o hospital, construído pela montagem, mostra uma rua do Centro da cidade, com alguns edifícios e muitos carros típicos da época (como uma Kombi e um Fusca coloridos) e a orla da cidade, vista em dois planos sucessivos. Nessas imagens da orla, chama a atenção o número reduzido de prédios. Um *close* no rádio do carro é seguido do som característico da tentativa de sintonizar uma estação. No plano seguinte, o veículo atravessa um viaduto ao som de um trecho da balada romântica e brega que dá um clima nostálgico à cena: “mas o tempo / é um amigo precioso / que fica sempre observando aquele instante / em que alguém tentou se aproximar”<sup>87</sup>.

Essa imagem em cima do viaduto chama a atenção também por outros motivos, como a paisagem de fundo ser apenas um vasto mar – nenhum prédio, construção ou qualquer outro resquício do meio urbano. Na mureta de proteção, algumas bandeiras fincadas balançam com vigor ao sabor do vento. Também é curioso que haja mais pedestres do que carros nessa cena. Apesar da ausência de calçadas, algumas pessoas atravessam o viaduto a pé, calmamente, enquanto outras estão sentadas na mureta, observando o mar. Essa é também a imagem sobre a qual Carvalho insere o título e o subtítulo de seu filme.

---

<sup>85</sup> Trata-se do local e da data de nascimento de Danilo Carvalho e as imagens que vemos pertencem ao já analisado filme de sua família que registrou esse acontecimento. O arquivo digital desse filme, intitulado “1.4 – Nascimento de Danilo Carvalho”, está disponível para consulta no *link* privado informado no Anexo A..

<sup>86</sup> Aliás, veremos que Carvalho explora bastante esse recurso de conduzir o espectador de uma sequência a outra pela continuidade do som.

<sup>87</sup> Trecho da música *O tempo* da banda Cidadão Instigado. Composição: Fernando Catatau. Inclusive, o clipe dessa música é contemporâneo à montagem de *Supermemórias* e também foi dirigido por Danilo Carvalho com imagens de filmes de família Super-8. Disponível *online* em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fj30sX2k7GQ> Acesso em jan/2016.



Figura 1: Fotogramas da sequência inicial de *Supermemórias*.

Essa cena chama a atenção, ainda, pela dificuldade de se reconhecer tal cenário nos dias atuais. Afinal, o único viaduto de Fortaleza do qual ainda é possível ver o mar é aquele que atravessa o Rio Ceará, porém seu aspecto é bem diferente da construção que essa cena mostra. Em entrevista para a presente pesquisa, Carvalho disse que a imagem desse ponto torna-se irreconhecível, nos dias atuais, porque houve uma drástica mudança na paisagem de fundo da imagem. O diretor nos explica que trata-se do viaduto que liga a rua General Sampaio (no Centro da cidade) à avenida Castelo Branco (em sentido litoral-oeste) e que não é facilmente reconhecível nos dias atuais devido à construção, em 1993, do Hotel Marina Park, que bloqueou a vista do mar que as imagens Super-8 nos mostram.



Figura 2: Imagem do Hotel Marina Park, que, atualmente, cobre a vista para o mar de cima do viaduto que aparece na sequência inicial de *Supermemórias*. Fonte: Google Street View.

A sequência seguinte de *Supermemórias* começa mostrando o local para onde o carro com a mulher grávida se dirigia: a Maternidade Escola Assis Chateaubriand, da Universidade Federal do Ceará. Contudo, não há nenhuma placa que identifique tal local na imagem, sendo seu reconhecimento possível porque houve poucas mudanças neste prédio até o tempo presente. Em seguida, Carvalho corta para a imagem de uma senhora se abanando, dentro de um quarto do hospital – numa clara referência à aflição da espera por um nascimento. Depois, vemos a mesma grávida do início, deitada em um leito e, a partir desse plano, há uma série de imagens de várias outras grávidas, também deitadas, acariciando suas barrigas e sorrindo serenas para a câmera. A montagem procede à fusão da imagem de uma nuvem com imagens de várias crianças pequenas brincando, em alusão à espera daquelas mães e ao seu futuro que se aproxima. Em seguida, Carvalho realiza uma montagem paralela entre algumas etapas de uma cirurgia cesariana e imagens subaquáticas turvas, que mostram apenas bolhas de ar formadas na água. Não temos informações de como tais cenas foram filmadas, visto que a câmera Super-8 não possuía recurso de filmar embaixo d'água, mas suspeitamos que o próprio cineasta amador tenha improvisado uma forma de proteger seu equipamento com a elaboração de uma “traquitana” própria para isso. Os sons dessa sequência também remetem ao ambiente subaquático, ou seja, têm um efeito “abafado”. Após o bebê ser retirado do ventre da mãe, o diretor insere uma imagem capturada pela câmera emergindo do mar – numa associação sensorial de dois corpos que saem do meio aquático. A imagem que se segue a essa montagem mostra a orla de Fortaleza filmada de dentro do mar. Novamente, o que chama a atenção nesse plano são os poucos prédios na costa da cidade, que agora aparece ao longe.



Figura 3: Fotogramas de *Supermemórias* que mostram a orla de Fortaleza filmada do mar.

*Supermemórias*, então, apresenta uma série de quatro sequências que, junto com as já descritas imagens do trajeto que o carro percorreu até a maternidade, são as únicas de todo o curta que mostram paisagens reconhecíveis de Fortaleza. Associadas à cartela inicial, essas imagens ajudam a situar o filme de Carvalho espacial e temporalmente. Outra particularidade dessas quatro sequências é que todas têm como cenário algum ponto do litoral de Fortaleza e, conseqüentemente, mostram hábitos de lazer da população da época. Hábitos esses que, conforme veremos, conseguiram sobreviver, em alguma medida, apesar das transformações físicas da cidade nas últimas décadas.

A primeira dessas sequências litorâneas é, também, a única em preto e branco de todo o filme *Supermemórias* e é filmada a partir da areia da Praia do Meireles, localizada na avenida Beira Mar. Conseguimos reconhecer o local exato porque essas imagens trazem, ao fundo, dois prédios que permanecem nos dias atuais. A cena mostra a praia cheia e o comportamento atemporal de seus frequentadores: pessoas sentadas em toalhas estiradas na areia para tomar sol ou correndo em direção ao mar e mergulhando. De volta às imagens coloridas, Carvalho insere o plano de um moinho de vento, não muito grande, mas em rápido movimento, seguido pela imagem de um copo descartável com as laterais cortadas que, simulando um catavento de brinquedo, gira apoiado no dedo de um rapaz até sair voando. Até aqui, o som que prevalece é o do vento e, em volume mais baixo, o do mar; além de um burburinho quase inaudível de pessoas.

As duas sequências que se seguem a essa também mostram acontecimentos na praia<sup>88</sup>. A primeira delas se passa na Ponte dos Ingleses, situada na Praia de Iracema, e mostra jovens saltando em direção ao mar e realizando manobras de carretilha. A outra se passa na Praia do Titanzinho e mostra jovens surfando. Também aqui reconhecemos o cenário graças à presença de um monumento histórico em uma das imagens: o Farol do Mucuripe. Ao final da sequência dos surfistas, Carvalho brinca com as possibilidades da montagem ao colocar duas personagens pertencentes a filmes Super-8 diferentes para jogarem frescobol “juntas” à beira do mar: em um plano, uma mulher saca a bolinha e, no plano seguinte, em *racord* de campo/contracampo, outra mulher, de outro filme, rebate com sua raquete.

---

<sup>88</sup> Ambas serão abordadas mais detalhadamente no próximo capítulo, por isso faremos, aqui, uma descrição ainda mais sucinta.

A quarta sequência dessa série inicial é filmada a partir do calçadão da Beira Mar e mostra um gramado contíguo à praia, no qual vemos banhistas transitando, pessoas jogando vôlei, mulheres bronzeando-se etc. Tal gramado, atualmente, já não existe mais, e o que permite identificar com precisão esse cenário é a presença do Monumento ao Saneamento Básico da Cidade, obra do artista Sérvulo Esmeraldo, instalada no calçadão da avenida Beira Mar em 1977. Portanto, sabemos também que a filmagem aconteceu entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980 – o que ajuda a perceber o recurso ficcional de Carvalho, inserindo imagens rodadas no final da década de 1970, num filme cuja história se passa, supostamente, em 13 de novembro de 1972. Nos dias atuais, o entorno desse monumento encontra-se pavimentado e é, permanente e exclusivamente ocupado por uma feira de artesanato noturna que tornou-se um dos principais pontos turísticos da cidade, desde o início dos anos 1990. Já durante o dia, o sol constantemente forte atinge o piso da calçada e torna insuportável a permanência ali. Assim, as imagens que mostram esse local em *Supermemórias* contrastam de maneira tão radical com sua aparência atual que a presença do referido monumento naquele gramado parece ser uma miragem.

Quando essa sequência acaba, Carvalho insere uma nova cena dentro de um carro em movimento na qual a câmera, agora situada no banco de trás, flagra uma simulação cômica de briga. O passageiro do banco da frente tenta, caricatamente, “enforçar” o motorista e ambos riem da encenação. Esse breve plano conduz à sequência seguinte, formada por registros de encontros em quintais e varandas das casas da cidade. São imagens que mostram situações irreverentes, tais como: adultos tomando banho de mangueira e de piscina infantil (cenas pertencentes ao já mencionado primeiro filme Super-8 ao qual Carvalho teve acesso, de seu tio) ou pessoas equilibrando frutas e outros objetos na cabeça, enquanto dançam e riem para a câmera. Essas imagens são acompanhadas pelo som do instrumento percussivo triângulo, cuja cadência veremos adiante que remete ao eco dos tradicionais vendedores ambulantes de “chegadim”<sup>89</sup>.

No final dessa sequência, há uma cena de vários parentes sentados, em roda, na varanda de uma casa. Dois aspectos técnicos desse trecho nos chamam a atenção: o som direto e o fluxo do acontecimento ser interrompido por vários cortes abruptos na

---

<sup>89</sup> Um dos nomes dados, em Fortaleza, a um “doce muito fino, feito basicamente de água, farinha de trigo, goma e açúcar, e que é comumente assado em chapas sobre fornos a carvão” (ARAGÃO, 2011, p.2), que também é chamado de “chegadinho” ou “chegadinha”. No sudeste, esse biscoito é conhecido como “biju” e também é comercializado por vendedores ambulantes.

filmagem. Nessa cena, alguns homens tocam instrumentos musicais (violão, cavaquinho, sanfona e percussão) enquanto os demais parentes acompanham cantando. Apesar da descontinuidade causada pelos cortes, conseguimos identificar, nesse coro, o famoso verso da música *Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues: “e a saudade no meio peito ainda mora”. Em seguida, uma das mulheres presentes na roda declama, ao microfone<sup>90</sup> e olhando para a câmera, o poema *A Casa*<sup>91</sup> de Olavo Bilac. Novamente, ouvimos apenas fragmentos dos versos, interrompidos pelos cortes abruptos da filmagem.

A última imagem dessa sequência focaliza um casal que, após o corte, aparece novamente de mãos dadas na praia. Em seguida, vemos, alternadamente: casais passeando abraçados na praia e casais em plena cerimônia de seus casamentos – em uma analogia possível entre ritual de casamento e lua de mel, por exemplo. Aqui, o som que sobressai é o do barulho do mar. A sequência segue, então, com uma sucessão de outras imagens que mostram pais e filhos na praia. Entre essas imagens, há algumas que flagram pessoas operando câmeras fotográficas – talvez, agora, em uma analogia possível ao próprio ritual de produção das imagens retomadas em *Supermemórias*. Por fim, Carvalho monta 13 planos seguidos, e bastante breves, de um mesmo rosto: um rapaz sorridente, bronzeado e com os cabelos parafinados<sup>92</sup>. Um aspecto curioso dessas imagens é que algumas delas parecem ter sido filmadas pelo próprio personagem (prática que, nos dias atuais, denominamos “*selfie*”).

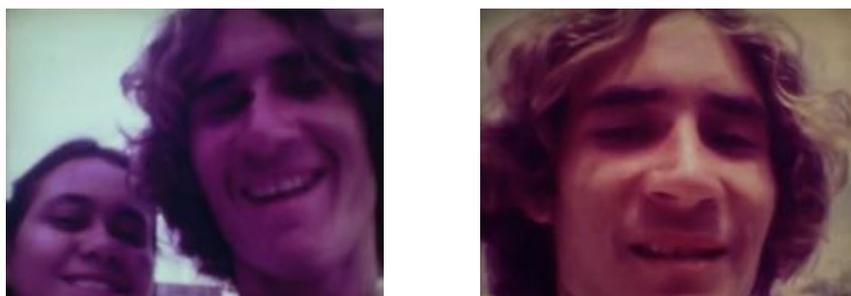


Figura 4: Fotogramas de *Supermemórias* de planos filmados em Super-8 no “estilo *selfie*”.

<sup>90</sup> Que imaginamos estar acoplado à câmera Super-8, pela sensação de “proximidade” desse som. Além disso, observamos que, nos planos anteriores, essa mesma personagem está apontando o microfone na direção dos músicos, num gesto que remete ao do microfonista em uma equipe profissional de cinema.

<sup>91</sup> Publicado em um livro de poemas infantis desse poeta, em 1929, *A Casa* versa, grosso modo, sobre o valor que se deve dar ao lar enquanto ele ainda existe.

<sup>92</sup> Identificamos esse rosto como sendo do já mencionado cineasta amador Amélio Júnior, cujos filmes Super-8 de surfe serão analisados no próximo capítulo.

Vemos, então, esse mesmo jovem dentro de um quarto interagindo com outros meninos mais novos, todos fazem poses para a câmera. Ao longe, ouvimos o som de pessoas cantando *Parabéns pra você* e somos, então, conduzidos à sequência de imagens de festas de aniversário. O coro e as palmas acompanham, em volume bem baixo, uma sucessão de planos onde crianças sopram velas de bolo, enquanto o som que dubla cada um desses sopros é colocado em volume mais alto. O último plano dessa sequência é, também, o único que não mostra um aniversário infantil, mas, sim, um idoso soprando as velas do bolo. A película que contém essa imagem do aniversário do idoso está deteriorada o que faz com que a imagem desapareça quase por completo em alguns momentos da cena. Na segunda parte deste capítulo, faremos uma análise detalhada dessa sequência e da que se segue a ela.



Figura 5: Fotogramas da sequência de aniversários de *Supermemórias*. À direita, a imagem de um idoso assoprando velas do bolo de aniversário apresenta desgastes.

Chegamos à metade de *Supermemórias* e, nesse ponto, há uma sequência formada apenas por trechos de filmes Super-8 desgastados, cujas cenas originais metamorfosearam-se em imagens abstratas, ao longo de décadas de armazenamento inadequado. O som que acompanha essa montagem é de recados deixados na própria secretária eletrônica do diretor, por seus amigos e parentes. Os áudios de tais mensagens são sobrepostos de tal forma que só é possível compreender fragmentos de algumas falas – pelo que é dito, conseguimos reconhecer, por exemplo, a voz do pai e da mãe de Carvalho. Quando essa sequência acaba, Carvalho insere a segunda cena de *Supermemórias* que possui som direto original. Nela, três meninas e um menino são filmados na calçada de casa, agindo e falando em direção à câmera. A fala do menino mais novo remete ao comando lugar-comum de um diretor profissional de cinema e chama particular atenção por um erro inusitado, ele diz: “o começo do filme! Cruz, câmera, ação!”. Logo após essa frase, vem o corte. Carvalho responde ao comando de “ação” da criança com a inserção de uma sequência ficcional, também encenada por crianças e cuja montagem original foi mantida em *Supermemórias*. Trata-se de uma

narrativa similar à de um filme *bang bang*, onde três meninos representam pistoleiros que roubam e matam uns aos outros.

A sequência seguinte se desloca do tema familiar e íntimo e relembra ao espectador o contexto político brasileiro à época dessas filmagens Super-8: a ditadura militar (1964 – 1985). As imagens que compõem essa sequência mostram desfiles militares e cívicos; tanques, helicópteros e aviões de guerra; oficiais fardados batendo continência; civis assistindo às paradas militares; treinamentos militares; e, também, imagens de jovens discursando fervorosamente ao microfone. Um desses jovens veste uma blusa estampada com o rosto de Che Guevara, permitindo identificar o grupo como movimento estudantil ou organização política de esquerda. Nessa montagem, também é inserido um trecho de um dos filmes Super-8 experimentais do já citado professor e cineasta cearense Firmino Holanda, intitulado *Na pele* (1979), cuja técnica consistia no desenho, quadro-a-quadro, em película velada<sup>93</sup>. Quanto ao som, essa sequência de *Supermemórias* começa com uma trilha sonora ritmada de banda militar e, a partir da inserção das imagens que remetem à resistência e à contracultura, o áudio se transforma em uma música mais agitada e multi-instrumental. Intercalados na montagem acima descrita, há dois rápidos *inserts* de planos de uma casa sendo destruída a golpes de marreta por um operário, planos que serão retomados em uma análise mais detalhada no próximo capítulo. Essa sequência termina, enfim, com a cena de uma das paredes dessa casa despencando ao som de uma forte explosão.

Em seguida, o filme retorna à esfera afetiva e íntima com a inserção da já descrita (no capítulo anterior) cena do menino que aperta as bochechas de um bebê enquanto pede que este diga “xis!” para a câmera. As demais imagens dessa sequência são de crianças se abraçando, acompanhadas por uma música instrumental branda. Pássaros sobrevoam o céu nublado e, logo depois, o espectador é levado, novamente, para dentro de um veículo: um ônibus de excursão. O som dessa cena remete ao ruído de um automóvel na estrada. A imagem mostra vários dos passageiros e, por último, o motorista do ônibus olhando rapidamente para a câmera com um sorriso tímido.

---

<sup>93</sup> Chama-se “velada” a película que sofreu exposição exagerada à luz e, com isso, dessensibilizou-se totalmente, não sendo mais passível de reter imagens. Quando passa por esse processo, o filme fica todo preto. Quanto à técnica aplicada por Firmino Holanda, ela consistia em raspar, com um estilete para folha de estêncil, o lado da película velada onde se achava a emulsão. Isso resultava em um traço translúcido, com o desenho ou o texto a ser projetado na tela, por cima desse “fundo preto”. Por vezes, Holanda coloria esses traços com caneta hidrocor.

Nesse momento, entra a música *Supermemórias love theme*<sup>94</sup>, que foi gravada, especialmente, para compor a trilha sonora de *Supermemórias* e embala toda a penúltima sequência do curta, composta por uma miscelânea de planos breves que mostram pessoas de todas as idades sorrindo e falando em direção à câmera. Dentre essas imagens, há várias de grupos de pessoas que posam, estáticas, para a câmera como se fosse para uma fotografia e, em seguida, se dispersam. Há, também, *closes* de personagens que já apareceram em outras sequências do filme (como a senhora que declama o poema de Olavo Bilac e uma das parentes da grávida que aparece sequência inicial, por exemplo); personagens que dão “tchau” para a câmera e outros que abraçam alguém ou fazem alguma performance engraçada etc. Com o último acorde dessa música, aparece uma imagem extraída de outro filme experimental de Firmino Holanda, *Exp-Oz-Om-Zôo* (1979), que mostra esse cineasta filmando a si mesmo, em frente a um espelho, com uma lupa posicionada à frente da lente da câmera (Figura 6).



Figura 6: Fotograma do curta-metragem experimental Super-8 *Exp-Oz-Om-Zôo* (1979), de Firmino Holanda.

Com o fim da música, *Supermemórias* volta para o seu silencioso cenário inicial: a fachada da casa de onde saiu a mulher grávida. Agora, a mãe sai do carro amparada por alguns parentes e outra mulher acompanha com o bebê no colo. Todos entram na casa e, por fim, um senhor idoso para no portão e dá tchau para a câmera, que permanece posicionada na calçada. As cenas finais de *Supermemórias* coincidem, assim, com as cenas que também encerram o filme Super-8 original do nascimento de Carvalho, que descrevemos anteriormente. Um corte para o preto e, em seguida, surge a seguinte cartela, em letras brancas: “dedicado às mães”. Outro corte e a dedicatória se completa: “e às pessoas que compartilharam suas lembranças, compondo esse caleidoscópio afetivo” (Figura 7).

<sup>94</sup> Também de autoria de Fernando Catatau e cuja letra está transcrita no Anexo D desta dissertação. À semelhança da música *O tempo* (conforme dito anteriormente, inserida na imagem em que aparece o título desse curta), a letra de *Supermemórias love theme* também tem teor nostálgico.



Figura 7: Cartelas finais de dedicatória do filme *Supermemórias*.

Sabemos que o caleidoscópio é um objeto óptico formado por um tubo revestido internamente por espelhos, cuja dinâmica proposta é de que o observador olhe por uma das extremidades e, posicionando-se contra uma fonte de luz, movimente o cilindro. Na outra extremidade, há um pequeno reservatório translúcido no qual estão armazenadas miçangas coloridas que, por sua vez, a cada nova posição, formam um desenho diferente nos espelhos internos. Portanto, a analogia visual que Carvalho lança mão para descrever seu filme suscita reflexões interessantes sobre a memória coletiva e a montagem de *Supermemórias*. Exploraremos brevemente algumas delas partindo da observação de que o Dicionário Houaiss (2009) apresenta quatro definições para o verbete “caleidoscópio” e todas elas parecem apoiar a analogia proposta por Carvalho nessa cartela final.

Podemos pensar, por exemplo, as imagens dos filmes Super-8 originais como “miçangas afetivas”, isto é, fragmentos de lembranças das vidas de quem as filmou ou nelas aparece. Seleccionados e articulados de uma nova forma pela montagem de *Supermemórias*, tais fragmentos “produzem imagens<sup>95</sup> em constante mutação”, numa “sucessão vertiginosa, cambiante, de ações, sensações etc.” (HOUAISS, 2009). As

<sup>95</sup> Transcrevemos a definição literal do Dicionário Houaiss, por isso o termo *imagens*, que se refere à forma final das miçangas refletivas pelo espelho do caleidoscópio quando movimentadas. Porém, em nossa analogia, *imagens* deve ser lido como *efeitos* ou *sensações* ligadas à rememoração.

definições trazidas no Dicionário Houaiss dizem, ainda, que “quando se movimenta o tubo ou esses pedaços, forma-se imagens coloridas múltiplas” e que esse jogo “se produz por reflexos de objetos exteriores ao tubo”. Isso nos permite deduzir que, da mesma forma que o objeto caleidoscópico forma novas figuras a depender da fonte de luz e da movimentação externas, também o curta *Supermemórias* representa uma memória diferente de Fortaleza para cada espectador. Afinal, cada um que assiste a esse curta completará o sentido de suas imagens com base em seu próprio repertório afetivo, o que nos lembra que a memória coletiva é “sempre plural, multiforme, existe na multiplicidade dos tempos sociais e em espaços diferenciados nos quais os grupos se apóiam e se inscrevem” (BARBOSA, 2007, p.50).

A respeito de objetos do mobiliário urbano, Silva Filho argumenta, a partir das proposições de Maria Stella Martins Bresciani<sup>96</sup>, que objetos como placas de rua ou postes de luz podem “representar fragmentos preciosos, descortinando na cidade as diversas camadas residuais de tempos plurais que a compõem” (SILVA FILHO, 2004, p.16). De forma semelhante, podemos compreender o processo de rememoração desencadeado pelos filmes de família Super-8 realizados em Fortaleza e retomados por Carvalho. Inicialmente, eles se apresentam como vestígios do passado, porém, ao serem rearticulados pelo processo de montagem, passam a refletir, em alguma medida, também o olhar do tempo presente – e, assim, tornam-se “camadas residuais de tempos plurais” de Fortaleza. A seguir, discutiremos alguns pontos da montagem de *Supermemórias* que nos ajudam a enxergar melhor essa questão.

### 2.3 Montagem e memória

Em seu *Ensaio sobre a dádiva*<sup>97</sup> (2013), o antropólogo francês Marcel Mauss discorre sobre as relações de troca em sociedades arcaicas – especificamente, tribos da região do Pacífico. O autor observa o respeito à obrigação de retribuir bens, riquezas e outras dádivas recebidas e, então, questiona-se: “que força existe na coisa dada que faz que o donatário a retribua?” (MAUSS, 2013, p.11). Em sua leitura deste ensaio, a pesquisadora Glaucia Peixoto Dunley esclarece que é preciso compreendermos essa *troca* como ação “realizada em condições muito diversas de um mero toma-lá-dá-cá da troca mercantil, que preza a forma utilitária da reciprocidade”

<sup>96</sup> No artigo dessa autora “Imagens de São Paulo: Estética e cidadania. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tânia Regina; IOKOI, Zilda Gricoli (org.) *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

<sup>97</sup> Originalmente publicado no *L'Année Sociologique*, 1924-25, t.1.

(DUNLEY, 2011, p.197). Nesse sentido, permitimo-nos pensar uma aproximação entre a reflexão trazida por Mauss e aquela que podemos fazer sobre a relação de troca que se estabelece entre o diretor Carvalho e as famílias que emprestaram filmes Super-8, para a realização de *Supermemórias*. Aqui, compreendemos que a retribuição se dá pela forma como Carvalho, afetuosamente, apropria-se desse material e propõe a construção de uma memória possível pela união de parte das lembranças recebidas em forma de imagem.

Refletindo sobre esses filmes de família Super-8, compreendemos, em diálogo com a teoria da dívida de Marcel Mauss, que “a coisa dada não é uma coisa inerte” ela “tem uma alma, é alma. Donde resulta que apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si” (MAUSS, 2013, p.25). Os cineastas amadores desses filmes Super-8 e as famílias colaboradoras de *Supermemórias* apresentam para Carvalho objetos que contêm imagens de seu passado familiar, fragmentos de suas vidas, cenas de suas memórias pessoais. Esse empréstimo, como vimos, é cúmplice do propósito desse diretor de, ao acessar uma parcela do passado de Fortaleza, retribuir com a criação de uma memória comum possível – ou, como preferiu chamar, um caleidoscópio afetivo. Assim, trata-se de uma retribuição que, conforme também ocorre nos ritos ancestrais estudados por Mauss, não visa dar de volta ao doador algo equivalente para sanar uma dívida (ou a título de recompensa), mas, sim, “constituir uma *relação interminável*. Em outras palavras, um laço social permanente, que não se esboroa ou termina com a retribuição” (DUNLEY, 2001, p.200).

A contrapartida de digitalização dos filmes Super-8 emprestados, oferecida por Carvalho, significa, assim, uma parcela menos significativa da troca estabelecida com os colaboradores de seu projeto. Afinal, a efetiva retribuição do empréstimo desses filmes acontece quando o diretor devolve movimento a essas imagens, ou seja, quando proporciona para a cada família (que já não tinha um projetor Super-8) a possibilidade de rever tais registros (agora, em formato digital) e, com isso, revisitar alguns instantes de seu passado. Além disso, Carvalho cria um “laço social permanente” com essas famílias, representado pelo curta *Supermemórias*. As reflexões que trazemos na parte final desse capítulo procuram mostrar que a montagem desse curta se dá por um processo absolutamente conectado à subjetividade de Carvalho, sendo orientado por suas próprias lembranças e referências afetivas de Fortaleza – conforme o próprio diretor fez questão de pontuar nas várias entrevistas concedidas para essa pesquisa. Veremos que, dessa forma, *Supermemórias*

representa um entrelaçado de memórias dos cineastas amadores, das famílias retratadas e, também, de seu diretor.

Para explorar um pouco mais essa questão, retomaremos, agora, alguns aspectos da montagem desse curta que nos chamam particularmente a atenção. Nessa análise, é fundamental levarmos em conta que Carvalho partiu, fundamentalmente, de um material filmico preexistente, ou seja, em cuja produção não esteve envolvido. Assim, colocou-se o desafio de encontrar relações entre essas imagens que possibilitassem a criação pretendida de uma memória para Fortaleza. Por outro lado, também é importante destacar que há, em *Supermemórias*, duas cenas que foram filmadas com uma câmera Super-8 pelo próprio Carvalho, durante o processo de criação de seu filme. A primeira delas é a cena da mão que mexe no rádio de um carro que foi filmada com uma intenção narrativa, uma vez que foi localizada nenhuma outra imagem semelhante a essa em todo o material bruto. Já a segunda imagem de sua autoria mostra a esposa do diretor, Camila Battistetti, acariciando a própria barriga, momentos antes do nascimento da primeira filha do casal – que aconteceu no mesmo ano em que Carvalho concluía a montagem de *Supermemórias*. A inserção da imagem de Camila na sequência que mostra outras mulheres em situação semelhante na maternidade (embora décadas antes) é mais uma evidência de como o diretor ficcionaliza essa construção de memória da cidade, articulando-a com a sua própria memória.



Figura 8: Fotogramas dos dois únicos planos de *Supermemórias* filmados por Danilo Carvalho.

Apesar de permitir-se esse “artifício” de inserir imagens de sua própria autoria (e filmadas num período em que o Super-8 já estava obsoleto), o processo criativo de *Supermemórias* exigiu de Carvalho uma imersão profunda em todos os filmes de família Super-8 reunidos. Tal mergulho descortinou-lhe a multiplicidade de narrativas particulares que compõem o passado de Fortaleza. Isso, por sua vez, nos remete ao que a pesquisadora em psicologia social Ecléa Bosi afirma ao refletir sobre a

relevância das narrativas orais da população idosa de São Paulo diante de um contexto atual de radicais transformações urbanas nessa metrópole: “uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu” (BOSI, 2003, p.199). Nesses termos, Carvalho começa a promover um movimento rumo à valorização da memória de Fortaleza quando retira das gavetas das casas fragmentos de narrativas familiares, presentes nos filme Super-8. Esse movimento, ao qual Bosi se refere como “transformação”, completa-se com a nova articulação dessas imagens, na montagem de *Supermemórias*.

Antes de adentrarmos uma discussão sobre a montagem de trechos específicos do filme de Carvalho, cabe chamar a atenção para alguns aspectos estéticos gerais de *Supermemórias* como, por exemplo, o fato do diretor preservar a janela 4:3 original do formato Super-8. Por outro lado, Carvalho opta por reenquadrar as imagens digitalizadas de modo a eliminar as bordas esfumadas típicas da projeção dessas películas (Figura 9). Carvalho explica que, com isso, sua intenção foi aproximar o espectador do acontecimento filmado e chamar menos atenção para as características técnicas do Super-8. Interessante notarmos, ainda, que essa decisão estética potencializou outras sequências de *Supermemórias*, nas quais Carvalho explora intencionalmente questões específicas da imagem Super-8, conforme veremos adiante.

Um exemplo dessa questão está na já descrita sequência que mostra pessoas cantando e declamando poemas na varanda de uma casa. Os cortes abruptos que interrompem o fluxo natural desse acontecimento foram mantidos por Carvalho tais como estão no filme Super-8 original, o que denota um manuseio inseguro da câmera pelo cineasta amador<sup>98</sup>. Essas elipses acidentais, preservadas por Carvalho na montagem, frustram qualquer tentativa do espectador de compreender o que é cantado ou dito pelos personagens em cena. Por outro lado, interpretamos esse gesto do diretor como metáfora possível da impossibilidade de se recuperar, integralmente, acontecimentos do passado. Essa sequência nos lembra a já citada definição de Nora sobre a memória, em especial quando o autor diz que se trata de um fenômeno que transita entre a lembrança e o esquecimento.

---

<sup>98</sup> Uma vez que o botão disparador das câmeras Super-8 precisava ser mantido pressionado durante toda a tomada ou, então, era necessário acionar uma espécie de trava lateral que mantinha a gravação em curso até que fosse desarmada. Nossa suspeita é de que, pela falta de intimidade com esse aparato técnico, o cineasta amador acabou realizando os cortes na filmagem sem querer.



Figura 9: Comparação entre a mesma imagem tal como aparece no arquivo digital (à esquerda) e como ficou ao ser reenquadrada pela montagem de *Supermemórias* (à direita).

Outra dimensão estética de *Supermemórias* bastante complexa e que mereceria uma abordagem detalhada é a sua construção sonora, uma vez que os filmes Super-8 coletados, em sua grande maioria, eram, originalmente, mudos. No entanto, dado o enfoque deste trabalho, vamos ater nossa reflexão a apenas alguns dos aspectos sonoros que ajudam a refletir sobre a montagem desse curta como processo orientado pelo desejo de construir memória. Nesse ponto, cabe destacar que Carvalho é músico e trabalha, principalmente, com captação de som direto, edição e desenho de som para cinema. Portanto, já era de se imaginar que a criação da banda sonora de seu próprio filme demandaria uma dedicação especial.

Conforme vimos, há apenas três planos em *Supermemórias* com som direto e Carvalho explica que seu critério para selecioná-los foi, justamente, suas respectivas informações sonoras. A partir dessa declaração do diretor, atentamo-nos para as falas dos personagens nessas três cenas e percebemos que elas remetem à nostalgia e ao desejo de memória (como no caso da música *Felicidade* cantada pela família na varanda e o poema *A Casa* declamado nesta mesma situação) ou se apresentam como metalinguagem da prática de filmagem amadora (nos casos dos planos do menino pedindo que um bebê “diga xis!” ou gritando para a câmera “o começo do filme! Cruz, câmera, ação!”). Ou seja, são, de fato, dados sonoros que contribuem para a construção narrativa desejada por Carvalho. Cabe destacar, que o diretor não adiciona outras camadas sonoras a esses planos, pelo contrário, procura preservar ao máximo seus sons originais, trabalhando a mixagem de forma a tornar mais compreensível o que os personagens dizem e a eliminar eventuais ruídos.

Quanto ao restante do curta, percebemos que Carvalho constrói uma paisagem sonora que, em vários momentos, propõe ao espectador uma nova forma de enxergar imagens, a princípio, banais. Um exemplo disso é a sequência de festas de aniversário na qual Carvalho deixa o volume das palmas e do *Parabéns pra você* bem baixo para

ênfatizar um som praticamente inaudível: o sopro do aniversariante. Assim, em *Supermemórias*, o espectador é convidado a prestar atenção, justamente, ao ruído jamais ouvido em uma festa de aniversário. Percebemos que, com exceção das sequências que são acompanhadas por uma trilha sonora musical, a dublagem que Carvalho faz dessas imagens é parcial, embora corresponda aos sons naturais do cenário mostrado. Ou seja, o diretor não tem a intenção de recuperar todos os ruídos sugeridos pela imagem, pelo contrário, ele enfatiza (normalmente, pelo volume) aqueles que lhe parecem mais significativos para a construção da atmosfera de cada sequência. Percebemos, assim, que as camadas de áudio criadas não servem para, meramente, ilustrar a imagem, mas para complexificar a narrativa desse filme – ou seja, para trazer estímulos de memória que as imagens mudas não possuíam.

Um último aspecto geral da construção sonora em *Supermemórias* que gostaríamos de enfatizar é a função narrativa que ela exerce em alguns trechos, por conectar diferentes sequências. Isso acontece, por exemplo, na primeira sequência, quando o barulho do motor do carro onde entra uma mulher grávida não corta junto com a imagem, mas, sim, infiltra-se nos planos seguintes, que mostram a paisagem da cidade de Fortaleza e sugerem o caminho percorrido pela família até a maternidade. O mesmo acontece quando ouvimos o barulho de um rádio sem sintonia, como se alguém procurasse uma faixa, enquanto a imagem mostra um carro atravessando o viaduto. A música tocada ganha valor de som diegético, pois a montagem sugere que ela esteja sendo tocada dentro do veículo que aparece na imagem. E, ainda, na montagem alternada de cenas de casais na praia e de casais casando na igreja, percebemos que o som predominante em todas as imagens é o do mar – que, apesar de não encontrar referência literal em todas as imagens, consegue construir um efeito sensorial na montagem e dar continuidade a essa sequência.

Retomaremos, agora, algumas sequências específicas que nos ajudam a refletir acerca da construção de uma memória para Fortaleza no filme *Supermemórias*. Da cartela inicial (que remete a um “cabeçalho do filme”) à imagem que mostra o gramado com o Monumento ao Saneamento Básico da Cidade (Figura 10) as sequências apresentadas nos sete primeiros minutos de *Supermemórias* são responsáveis por situar o espectador, geograficamente, em Fortaleza. Na verdade, é

apenas nesse primeiro terço<sup>99</sup> do filme que aparecem imagens reconhecíveis dessa cidade (seja por um elemento arquitetônico, monumento ou característica geográfica). A partir desse ponto, todas as outras cenas acontecem em ambientes privados (como casas e quintais) ou enquadram ambientes identificáveis apenas por quem os tenha frequentado (por exemplo, uma escola ou a fachada de uma casa residencial).



Figura 10: Fotograma de *Supermemórias* que mostra o Monumento ao Saneamento Básico da Cidade, do artista cearense Sérvulo Esmeraldo.

Essa primeira parte de *Supermemórias* conta com alguns planos gerais que parecem ter o intuito de registrar apenas a paisagem urbana de Fortaleza (e não um acontecimento específico). Dentre esses planos, estão: a orla vista de dentro do mar, cenas de várias ruas de Fortaleza e a já citada imagem do Monumento ao Saneamento Básico da Cidade. Em nossa pesquisa, descobrimos que todas essas imagens vieram de um rolo Super-8 que é, na verdade, uma “sobra de montagem”<sup>100</sup> do documentário *Fortaleza: Cidade mirante*<sup>101</sup> (1979), de Eusélio Oliveira. Esse rolo foi guardado por um de seus assistentes da época que, ao ouvir falar do projeto de Carvalho, decidiu emprestá-lo. Graças a esse empréstimo, o diretor conseguiu as únicas imagens de *Supermemórias* originalmente realizadas fora do âmbito amador, familiar ou experimental. É interessante notarmos, também, que elas são as únicas imagens desse curta que focalizam, especificamente, a paisagem de Fortaleza enquanto todas as demais mostram a cidade apenas como pano de fundo para outras ações.

Outro aspecto que chama a atenção sobre a maneira como Carvalho apresenta Fortaleza no início de *Supermemórias* é a onipresença do mar nessas sequências. No começo do curta, as únicas imagens que não têm essa característica são: a fachada da

<sup>99</sup> Considerando que *Supermemórias* tem 20 minutos de duração, 7 minutos representa, praticamente, um terço do filme.

<sup>100</sup> Nome que se dá às imagens que não são incluídas na montagem final de determinado filme. No caso das filmagens em Super-8, o processo de montagem consistia em literalmente cortar e emendar pedaços da película original. Assim, era comum unir os pedaços que sobravam em um rolo só, para que não se perdessem as imagens deixadas de fora no corte final.

<sup>101</sup> Apesar de ser citado em outras pesquisas e por alguns de nossos entrevistados, não conseguimos localizar esse filme nem descobrir o propósito de sua realização.

casa de onde sai a mulher grávida, a rua do centro da cidade e o prédio da maternidade. Todas as demais cenas dessa parte inicial de *Supermemórias* acontecem, efetivamente, na praia ou têm o mar, pelo menos, como pano de fundo. Percebemos, assim, que a geografia de Fortaleza que Carvalho cria nesse filme é, fundamentalmente, litorânea (inclusive, o mar volta a estar presente em várias outras sequências de *Supermemórias*). Tal fator reflete uma característica bastante interessante que percebemos no material bruto reunido: praticamente todos esses acervos familiares contêm, no mínimo, um filme que se passa na praia ou que mostra o mar. Afinal, é inegável a relevância desse cenário como espaço recreativo da população brasileira (sobretudo para quem vive em cidades litorâneas) o que explica, em parte, a sua recorrência em filmes de diferentes famílias.

Pelas entrevistas realizadas com Carvalho, percebemos que os princípios norteadores de sua montagem foram, predominantemente, mais ligados à construção de sensações do que de uma narrativa<sup>102</sup>. Nesse sentido, o diretor se deixou ser guiado por suas próprias memórias e experiências nessa cidade e, além disso, muitas de suas escolhas refletiram aspectos que lhe emocionavam ou lhe incomodavam no tempo presente ao da realização de *Supermemórias*. Outro aspecto a se ressaltar é que o critério do diretor para selecionar algumas cenas em detrimento de outras também foi, declaradamente, subjetivo. Um bom exemplo disso é a sequência de surfe, esporte do interesse particular de Carvalho e que o diretor sabia ter sido introduzido no país em um período contemporâneo ao uso do Super-8. Dessa forma, essas imagens não chegaram por acaso às mãos de Carvalho, pelo contrário, foram especificamente procuradas por ele. Durante a etapa de coleta de filmes, o diretor comentou com vários amigos, com antigos surfistas e com outros colaboradores de *Supermemórias* que estava em busca de imagens de surfe produzidas em Super-8, em Fortaleza. Através dessa divulgação “boca a boca”, um amigo do surfista Amélio Júnior lhe contou da busca de Carvalho. Na década de 1970, o então adolescente Amélio iniciara a prática do surfe concomitantemente à prática da filmagem Super-8, com a câmera de seu pai. Em entrevista para essa pesquisa, Amélio declarou que achou o projeto

---

<sup>102</sup> Nesse sentido, conforme Carvalho nos relatou em diversas entrevistas, o fato de a montagem ter sido compartilhada com o montador Frederico Benevides Parente foi fundamental para equilibrar seu envolvimento pessoal com essas imagens e famílias doadoras. Cabe ressaltar que, entretanto, Parente também é cearense e parte dos filmes Super-8 recolhidos eram de sua própria família – o que nos mostra que, mesmo com um olhar um pouco mais afastado, o montador também tinha um envolvimento afetivo com o material bruto.

*Supermemórias* muito interessante e, por isso, emprestou seu acervo de filmes sem sequer conhecer Carvalho – o fez por meio de um intermediário<sup>103</sup>.

Após essas sequências iniciais que relacionam acontecimentos particulares ao cenário urbano de Fortaleza, *Supermemórias* passa a mostrar cenas que se passam em ambientes e contextos mais íntimos. É interessante observar que essa passagem do ambiente público ao ambiente privado se dá de maneira gradual. Ou seja, antes que sejam mostradas situações ocorridas, efetivamente, dentro das casas, há uma sequência montada só com imagens filmadas em varandas, quintais e outras áreas externas que são espaços intermediários entre a casa e a rua. Tal constatação nos remete ao que Thaís Blank destaca, ao também analisar imagens de filmes de família que se passam em varandas, sobre esse cômodo ser um “lugar de transição entre o espaço público e o privado (...) Na varanda, é possível ver e ser visto, estar em casa e não perder a rua. Imagem recorrente nos filmes domésticos, a varanda permite mostrar o privado sem revelar a intimidade”<sup>104</sup> (BLANK, 2015, p172).

Parcialmente íntimas, as imagens desses filmes Super-8 reunidos por Carvalho trazem para o presente não só acontecimentos específicos das famílias retratadas mas, também (e de forma sutil), certos hábitos culturais da cidade que se infiltram nos registros dos cineastas de família. Nesse sentido, a sequência de situações filmadas em varandas e áreas externas das casas representa, por exemplo, a dinâmica dos encontros de família em uma cidade de clima quente, mas que também conta com generosas brisas. E, assim, a inclusão dessas imagens em *Supermemórias* nos ajuda a compreender uma interrelação entre hábitos que formam a memória particular (de grupos familiares) e costumes que alimentam uma memória coletiva (neste caso, dos habitantes de Fortaleza).

Não por acaso, Carvalho escolhe incluir como trilha sonora para essa sequência a cadência de um triângulo. Cabe pontuarmos que, na paisagem sonora de Fortaleza, esse som remete aos tradicionais vendedores ambulantes que circulam pela cidade apregoando a venda de biscoitos conhecidos localmente como “chegadim” através do toque desse instrumento. A pesquisadora Thaís Aragão explica, em sua

---

<sup>103</sup> No próximo capítulo, faremos uma análise mais detalhada de seus filmes e de como são retomados em *Supermemórias*. Outros detalhes sobre o empréstimo desse acervo podem ser consultados no Apêndice A.

<sup>104</sup> Blank apresenta discute essa questão a partir do artigo das pesquisadoras Helena Brandão e Ângela Martins, *O modo de vida oito-novecentista visto da varanda*. In: 19&20, Rio de Janeiro, v.III, n.4, out.2008. Disponível online em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_varanda.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_varanda.htm) Acesso em jan/2016.

dissertação de mestrado, que o eco do triângulo nas ruas de Fortaleza é “um código há algum tempo compartilhado pela comunidade” (ARAGÃO, 2012, p.124). Aragão também destaca que

O som produzido pelos ambulantes [esses vendedores de *chegadim* que tocam triângulo] amplia consideravelmente, no tempo e no espaço, a percepção da presença do ambulante nas redondezas. Embora este passe perto de um possível comprador por um instante apenas, seu tilintar pode exceder a duração de dois minutos se ouvido de um ponto fixo, e consegue destacar-se bem em meio a um conjunto de sons ambientais (...) esse tipo de projeção sonora permite aos ambulantes *cruzarem limites entre o espaço público e o espaço privado* (Ibidem, grifo nosso).

Dessa forma, a construção sonora dessa sequência de *Supermemórias* complexifica a relação entre memória pessoal e memória coletiva em Fortaleza, na medida em que Carvalho adiciona às cenas de acontecimentos particulares um áudio que pertence ao imaginário coletivo da cidade e que, portanto, conecta-se à memória de qualquer habitante dessa cidade. Sobre essas questões, Aragão chama atenção ainda para o seguinte:

o som de um triângulo soando pela rua não é associado apenas à experiência de desfrutar do biscoito em si, mas também é capaz de acionar memórias de uma infância na cidade. Nem o ouvinte nem o lugar seriam mais os mesmos, sendo a passagem do vendedor de *chegadinho* uma espécie de fator de permanência (ARAGÃO, 2013, p.3).

Percebemos, assim, que Aragão pensa o som do triângulo desses vendedores tal como pensamos os filmes de família *Super-8*: como âncoras de memória de uma Fortaleza em constante transformação.

Analisaremos, agora, a sequência que começa depois do último plano da sequência de aniversários infantis: aquele que mostra um senhor idoso assoprando as velas de seu bolo (Figura 5). Conforme já descrito, ao longo dessa ação do personagem, a imagem vai sendo “corroída” por manchas e desgastes na película, até desaparecer por completo. Carvalho insere, então, uma sequência composta, exclusivamente, por trechos de filmes desgastados. Questionado sobre a inclusão da cena do aniversário de um idoso, cuja imagem está em processo de decomposição, ao final de uma sucessão de aniversários infantis, Carvalho explica que há ali uma referência quase literal ao próprio fluxo da vida: onde a cada aniversário comemorado, aproximamo-nos do momento em que não vamos mais existir. Segundo o diretor, só o que permanece são as memórias.

Relativamente longa (com 1 minuto e 15 segundos de duração), a sequência que se segue ao desaparecimento da imagem do aniversário do idoso só dá a ver manchas, riscos, desbotamentos e mofos adquiridos pelas películas Super-8, ao longo de anos de más condições de armazenamento. Essas novas imagens abstratas formadas representam, assim, vestígios do tempo e da fragilidade<sup>105</sup> do formato Super-8. Portanto, essa sequência é mais um exemplo da ênfase que Carvalho dá em um aspecto técnico do Super-8 capaz de contribuir para a construção de memória em *Supermemórias*.

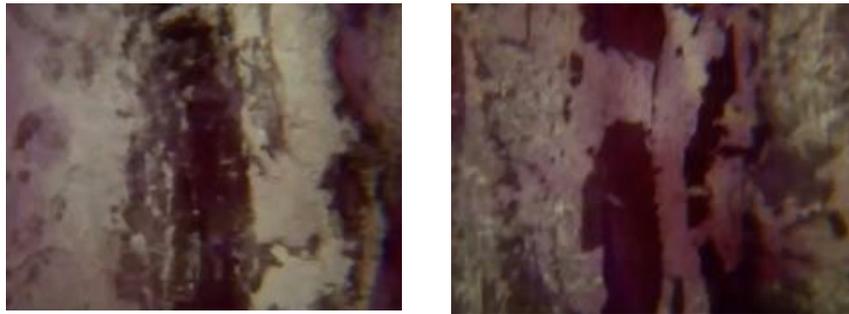


Figura 11: Fotogramas da sequência de *Supermemórias* montada com imagens abstratas, projetadas de películas Super-8 desgastadas.

O episódio particular que inspirou Carvalho a incluir imagens de películas desgastadas em *Supermemórias* aconteceu ainda na etapa de coleta de filmes, quando um colaborador o procurou para emprestar o único rolo Super-8 que possuía. Na ocasião, ele explicou para o diretor que tal filme fora realizado por um parente já falecido e que ninguém da família sabia do que se tratava seu conteúdo. Por esse motivo, a expectativa era grande em poder, finalmente, assisti-lo. Entretanto, assim que examinou esse rolo Super-8, Carvalho percebeu aquilo que a projeção do filme também confirmaria: a película em questão estava integralmente estragada e nenhuma imagem original poderia ser recuperada. Tal filme continha, agora, apenas imagens abstratas, com aspecto de manchas. Sensibilizado pela frustração deste colaborador, Carvalho passou a olhar com mais interesse para outras películas do material bruto coletado que também estavam estragadas (total ou parcialmente). Ciente de que inúmeras lembranças ocultaram-se pela impossibilidade definitiva de se acessar essas imagens originais, o diretor se viu diante do desafio de reconstruir uma nova memória a partir de um material filmico danificado.

<sup>105</sup> Uma fragilidade relativa, se pensarmos que, por mais que algumas imagens originais tenham desaparecido, a película, em si, não só permaneceu como continua oferecendo algo a ser visto quando projetada.

Carvalho escolhe, então, montar trechos de vários desses filmes estragados com mensagens de áudio deixadas em sua própria secretária eletrônica, por seus familiares e amigos. Tal procedimento criativo em *Supermemórias* nos leva a pensar, por exemplo, que o diretor torna evidente, na montagem desse curta, o caráter irônico de sua iniciativa de voltar-se para imagens Super-8 como vestígios do passado de Fortaleza quando tais imagens, elas mesmas, também se mostram frágeis e passíveis de desaparecimento. Além disso, Carvalho nos convida a refletir sobre como essa específica associação de sons (pertencentes à sua esfera de vida pessoal, no tempo atual) e imagens (pertencentes à vida particular de outros habitantes de Fortaleza, no passado) colabora com o seu objetivo de criar “uma memória” para Fortaleza. É interessante notar, portanto, que esse é o trecho de *Supermemórias* que, de forma mais explícita, demonstra o quanto a sua montagem articula a memória particular de Carvalho a fragmentos de lembranças de seus conterrâneos.

O primeiro som dessa sequência é um sinal estridente, típico de secretária eletrônica, que indica o início da gravação da mensagem. A seguir, ouvimos: “Danilinho, quero saber como é que você está. Quero saber também da Camila, viu? E de minha netinha Dinorah. Beijo do pai, beijo para todos, para a nenêzinha também”. A parte final dessa mensagem, deixada pelo pai do cineasta, é mixada em sobreposição a outra mensagem e a outro sinal sonoro da secretária eletrônica. A partir daí, ouvimos uma série de vozes cujas mensagens proferidas se entrelaçam e se misturam umas com as outras e com o sinal sonoro típico de telefone fixo “dando linha”. Em alguns momentos, fragmentos de algum recado tornam-se mais compreensíveis, como aquele da mãe de Carvalho: “meu filho, quando é que você vem por aqui? Venha passar o carnaval com a Camila e a neném...”. Interessante notar que, nessa sequência de *Supermemórias*, o áudio ganha maior relevância narrativa, visto que a sucessão de imagens abstratas acaba criando uma espécie de mantra visual para o espectador que, logo, passa a prestar mais atenção no que ouve do que naquilo que vê.

Inserida, exatamente, na metade de *Supermemórias*, essa sequência expõe o espectador à materialidade (e à fragilidade) da película Super-8. Assim, ao interromper o fluxo de cenas apresentadas até então, Carvalho parece querer dividir com o espectador aquilo que percebeu quando precisou lidar com a já mencionada frustração de um de seus colaboradores: dado o caráter perecível dessas películas, a imagem filmada em Super-8 está sob permanente risco de desaparecer. E esse

desaparecimento significa não só a perda de memórias particulares como, também, a perda de referências para elaboração de uma memória.

A cena que Carvalho insere após essa sequência é a já mencionada de uma criança gritando em direção à câmera: “o começo do filme! *Cruz*, câmera, ação!”. Longe de ser apenas um uso irreverente da metalinguagem, compreendemos a inserção dessa cena na metade de *Supermemórias*, após uma sucessão de imagens que são pura textura de algo que não existe mais, como sugestão de um *recomeço* desse curta, não no sentido narrativo, mas como convite a uma nova relação com as demais imagens Super-8. Afinal, após entrar em contato com trechos de películas estragadas, o espectador compreende que todas imagens de *Supermemórias* sobreviveram ao desaparecimento.

Ao analisarmos essa sequência, lembramo-nos da reflexão de Christa Blümlinger (2013) e de André Habib (2011) sobre o filme *Decasia: The state of decay* (2002), do cineasta americano Bill Morisson, que também retoma filmes de arquivo em processo decomposição. Um trecho emblemático dessa obra, que é comentado por ambos os autores (em seus respectivos ensaios), mostra um lutador de boxe no lado esquerdo do quadro, golpeando manchas que ocupam o lado direito da imagem – onde, originalmente, deveria haver o outro lutador. Nas palavras de Habib:

vemos um boxeador lutar contra o bolor que corrói a película. Essa sequência, quase que literalmente, permite identificar o combate entre o filme original (um pugilista treinando) e o surpreendente gotejamento que o tempo arquivou na película” (HABIB, 2011, p.77, tradução nossa).

*Supermemórias*, ao nosso ver, atinge um efeito semelhante ao que Habib aponta sobre *Decasia*, devido à inserção de trechos de películas Super-8 estragadas após o plano em que a imagem de um idoso é corroída pelo mofo. Conforme o filme de Morisson, a montagem de Carvalho também produz “uma cartografia melancólica do material nitrato decompondo-se no fundo de arquivos dispersos” (BLÜMLINGER, 2013, p.51, tradução nossa). Nesse sentido, *Supermemórias* também parece explorar uma “arqueologia poética” por valorizar “uma poética do fragmento assim como as propriedades materiais da película trabalhada pelo tempo” (HABIB, 2011, p.76, tradução nossa).

Na segunda metade de *Supermemórias*, há uma sequência que rompe, completamente, com a temática familiar de até então. Ela nos mostra que, interessado em elaborar uma memória possível para Fortaleza, Carvalho não deixa de lado o cenário político nacional onde a produção desses filmes amadores se insere. Trata-se,

portanto, da já descrita montagem em referência à ditadura militar e aos movimentos de resistência a esse regime. Além disso, tal sequência também evoca o contexto de contracultura da época, através da inserção de uma música e do trecho de um filme, ambos experimentais e realizados na década de 1970, por Firmino Holanda. Entretanto, para além de uma referência ao contexto histórico e cultural da época retratada em *Supermemórias*, Carvalho explica que sua intenção com essa sequência também foi “sacudir a imagem morna da cidade”<sup>106</sup> que vinha sendo apresentada até então. Ou seja, além da motivação narrativa, também houve uma intenção estética, relacionada ao ritmo do filme.

Ao analisarmos o material bruto reunido para *Supermemórias*, percebemos um outro fator que pode ter inspirado a montagem dessa sequência. Trata-se da inimaginável quantidade de cenas com temática militar (sobretudo, paradas militares e desfiles colegiais) presentes em filmes de vários acervos familiares reunidos por Carvalho. Desconfiamos que tal recorrência inusitada explique-se pelo fato de que o contexto da ditadura militar impunha (literalmente) hábitos como esses e promovia a realização de eventos que passaram a fazer parte da vida não só de oficiais, mas também de cidadãos civis – tornando-se, assim, acontecimentos que penetram no cotidiano das famílias (por exemplo, uma parada de 7 de setembro que aconteceu no bairro ou um desfile da banda da escola do filho).

Ao longo dessa sequência, Carvalho insere também planos rápidos de uma casa sendo demolida a marretadas. Ao final, um avião militar sobrevoa cruzando o quadro e o áudio inserido na montagem evoca o som do lançamento de uma bomba aérea. A imagem que ilustra tal explosão desse bombardeio, logo em seguida, já não é a do avião, mas, sim, a da queda de uma grande parede daquela casa cujas imagens de destruição vinham aparecendo. Os planos seguintes mostram, por trás de uma cortina de poeira, quatro operários posando imóveis para a câmera com suas marretas em mãos. A inclusão de planos que mostram um casarão vindo abaixo pela força física de poucos homens sugere uma série de interpretações metafóricas. A mais imediata delas seria uma representação da luta contra o regime ditatorial vigente – e, nesse sentido, a queda dessa parede anunciaria a queda, ainda por vir, da própria ditadura.

Entretanto, chamamos atenção para uma outra reflexão possível a partir dessas mesmas imagens da demolição – e que, no contexto deste estudo, nos interessa mais.

---

<sup>106</sup> Expressão utilizada pelo diretor em entrevista a Maíra Bosi, em janeiro de 2016.

Considerando que *Supermemórias*, declaradamente, procura construir memória para uma cidade que não preserva suas lembranças, as cenas da demolição de um casarão antigo parecem figurar como representação literal desse mote. Tal interpretação potencializa-se pelo fato de sabermos que se tratam de imagens amadoras e oriundas de um acervo familiar. Ou seja, apesar de ser um tema absolutamente incomum em filmes de família<sup>107</sup>, alguém interessou-se por registrar essa demolição com intuito de que ela passasse a fazer parte do seu conjunto de lembranças particulares. Tal atitude, cuja motivação conheceremos no próximo capítulo, pode ser compreendida como desejo de reter algo que, em breve, não existirá mais. Ou seja, aos olhos do presente, tais cenas simbolizam o já citado processo de constantes destruições de imóveis antigos em função da especulação imobiliária e, ao mesmo tempo, traduzem o incômodo experimentado pelos habitantes de Fortaleza que, impotentes, assistem ao contínuo apagamento do passado dessa cidade.

Aliás, ao comentar a inclusão, em *Supermemórias*, das imagens dessa casa sendo demolida, Carvalho percebe seu gesto criativo mais como uma forma de falar sobre o tempo atual do que, efetivamente, sobre o passado de Fortaleza (apesar de ser esse passado que, literalmente, aparece em seu filme). O diretor conta que seu contato inicial com essas cenas foi bastante impactante por fazê-lo notar que as frequentes demolições de construções antigas dessa cidade não são privilégio do momento atual dessa cidade. Essa descoberta colocou Carvalho diante de um inevitável questionamento: quando Fortaleza começou a apresentar essa tendência de não preservar seu passado? A presente pesquisa não consegue oferecer essa resposta, mas, sim, apontar mais evidências que reforçam o quão relevante tal questão parece ser.

Uma dessas evidências vêm da análise de um cinejornal, aparentemente<sup>108</sup> produzido em 1973. Em seus 5 minutos e 40 segundos de duração total, esse produto audiovisual apresenta ao espectador apenas imagens P&B de ruas e construções da cidade Fortaleza, originalmente realizadas<sup>109</sup> na década de 1920. Às cenas, acrescenta-se uma narração que não apenas comenta as imagens, mas também oferece

---

<sup>107</sup> Afinal, como vimos, os cineastas de família interessam-se por assuntos capazes de gerar memórias positivas e, dificilmente, uma cena de demolição figura como tal.

<sup>108</sup> Embora o narrador do cinejornal informe o ano de produção, a qualidade do áudio nos deixou em dúvida sobre ser 1963 ou 1973. Concluímos ser 1973 devido a outras informações, tais como o número de veículos em circulação na cidade, conforme vemos adiante. Este cinejornal está disponível *online* em <https://www.youtube.com/watch?v=mXoHiu1x5i4>

<sup>109</sup> O formato filmico e contexto original de filmagem nos é desconhecido. Porém, é interessante notar que esse cinejornal também é uma obra audiovisual realizada com imagens de arquivo.

informações históricas sobre alguns dos locais mostrados. O que chama especial atenção nas falas desse narrador é a sua preocupação em relacionar o que o espectador vê nessas imagens P&B (ou seja, o passado de determinado cenário da cidade) com o que poderia ser visto naquele mesmo local, no momento da realização do cinejornal (ou seja, na década de 1970). Para além da mera curiosidade sobre os costumes e a aparência de Fortaleza em outra época, percebemos que a intenção do narrador é guiar o espectador de forma que ele possa reconhecer a mesma cidade em imagens do seu passado. Ou seja, da mesma forma que o espectador de *Supermemórias* pode encontrar dificuldades em identificar Fortaleza nas imagens Super-8 realizadas entre as décadas de 1960 e 1980, o mesmo também parecia acontecer com o público desse cinejornal. Nesse sentido, enxergamos uma sincronia entre papel representado pelo narrador desse cinejornal e o nosso exercício investigativo nesta pesquisa. Afinal, com diferentes objetivos e de formas distintas, ambos procuramos rastrear vestígios de Fortaleza nas imagens do seu passado – e ambos nos deparamos com radicais transformações urbanas.

Dentre as falas do narrador desse cinejornal, algumas em particular nos surpreendem pelo seu caráter atual, por exemplo: quando aparece a imagem de um casarão com várias portas abertas para a rua, o narrador explica que “subindo a rua Major Facundo, estamos na esquina com [a rua] São Paulo, onde ficava a Casa Vilar, demolida hoje para estacionamento de automóveis”. Em um trecho seguinte, que focaliza outro imóvel do centro da cidade, o narrador diz algo semelhante: “subindo para a praça, [vemos] uma casa que foi demolida para funcionar como estacionamento para o BNB [Banco do Nordeste do Brasil]”. A informação dessas demolições com vistas à abertura de espaços para estacionamento de veículos nos fala de uma Fortaleza que cresceu e modernizou-se expressivamente, nas cinco décadas que separaram a realização dessas filmagens e a sua retomada pela edição do cinejornal<sup>110</sup>. Uma Fortaleza de meados do século XX, mas que, em conformidade

---

<sup>110</sup> Especificamente no que tange à necessidade de novos espaços para estacionamento de veículos, o mesmo cinejornal informa que, na década de 1920, havia cerca de 300 automóveis em Fortaleza, enquanto no ano de 1973 haveria cerca de 30.000 veículos em circulação na cidade. Apesar de se mostrarem um pouco imprecisos, esses dados ajudam a demonstrar o expressivo crescimento e modernização dessa cidade nesse período. Quanto à frota de veículos no final da década de 1970, o Plano de Mobilidade de Fortaleza divulgado em junho de 2015 (pelo Instituto de Planejamento da Prefeitura Municipal de Fortaleza) informa o número preciso de 22.370. O documento não informa a quantidade de veículos na década de 1920.

com a tendência observada no tempo atual, já não estava preocupada em destruir vestígios do seu passado em nome de um suposto crescimento. Dessa forma, apesar de não conter nenhum registro de uma demolição em curso, esse cinejornal se conecta com o icônico registro da demolição do casarão inserido em *Supermemórias*.

Voltando à montagem de *Supermemórias*, após o estrondoso desabamento da parede desse imóvel, a sequência seguinte mostra uma série de planos com crianças pequenas se abraçando, ao som de uma trilha sonora bem agradável e delicada. Carvalho descreve essa passagem como uma transição entre o “extremo da agonia” ao ponto de “máxima ternura” em *Supermemórias*. A sequência dos singelos abraços infantis é seguida por planos filmados dentro de um ônibus em movimento. Interessante observar que, mais uma vez, o espectador é conduzido de uma sequência a outra por meio do deslocamento de um veículo. Em seguida, nos 2 minutos e 30 segundos de duração da música *Supermemórias love theme*, Carvalho insere uma sucessão de planos muito curtos que começam mostrando pessoas fotografando ou sendo fotografadas. Conforme a sequência evolui, as imagens passam a mostrar apenas personagens olhando em direção à câmera Super-8 e interagindo com ela.

A análise dessa sequência remete à já discutida questão do “agora da projeção”, momento que há uma troca de olhares entre o personagem filmado e o espectador dos filmes de família. Na verdade, em *Supermemórias* há, em especial, uma troca de olhares entre passado e futuro. Conforme bem pontuado por Blank, sobre essa característica estética frequentemente presente em filmes de família,

o olhar para a lente transforma o status do espectador *que passa de testemunha a cúmplice* da ação flagrada (...) A profusão de olhares voltados para a lente nos transporta para um mundo onde *as imagens enxergam, onde os homens de um outro século são capazes de nos retribuir o olhar* (...) na mise-en-scène do filme doméstico os olhares cruzam a objetiva e reconhecem atrás dela o marido, a mulher, o pai, o irmão, o amigo (BLANK, 2015, p.55, grifos nossos).

Percebemos que as imagens dessa sequência de *Supermemórias* não apenas olham, mas também “sorriem” e “acenam” para o futuro. É como se Carvalho mostrasse, na parte final de *Supermemórias*, uma síntese de seu processo criativo, pois enfatiza que o caleidoscópio afetivo ao qual se refere é, na verdade, uma miscelânea de memórias individuais às quais teve acesso pelo material Super-8 recebido. Assim, concebemos essa sequência como uma homenagem a todos os que

emprestaram seus filmes particulares, os que neles figuram e, especialmente, àqueles que os filmaram. É, pois, uma forma de mostrar que *Supermemórias* foi obra artística possibilitada por uma colaboração coletiva – de diferentes pessoas e tempos históricos.

Portanto, essa penúltima sequência reflete, de maneira simbólica, a própria troca de subtítulos de *Supermemórias*. Carvalho nos relatou repetidas vezes que, durante a montagem, não conseguiu ignorar sua relação afetiva<sup>111</sup> com essas imagens Super-8 e seus respectivos doadores (e personagens). Por causa disso, conforme já demonstramos, a construção narrativa de *Supermemórias* esteve submetida ao afeto e às lembranças particulares de seu diretor. Parece-nos assim que, ao final do filme, Carvalho consegue, simbolicamente, fazer aquilo que, literalmente, seria impossível: contemplar em seu curta todos os doadores e cineastas amadores dos acervos Super-8 coletados. Ou seja, dar a todas as memórias reunidas um espaço nesse “caleidoscópio afetivo”. A maneira como Carvalho encerra *Supermemórias* evidencia um relativo desvio de foco da cidade de Fortaleza para a pessoas representadas nesses filmes de família. Tal aspecto também se expressa pela troca de seu subtítulo de *Mais uma memória para uma cidade sem lembranças* para *Cabeça, olho, coração*, em referência à célebre declaração do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson que dizia que fotografar “é pôr numa mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração”<sup>112</sup>.

A última imagem dessa sequência mostra o afastamento de uma lente de aumento da frente de uma câmera Super-8. Em seguida, voltamos ao cenário inicial de *Supermemórias* para testemunharmos a volta da família para casa, agora, com a presença do bebê. Concluimos que Carvalho retira a lente de aumento das outras histórias particulares e encerra, assim, o “passeio” que promoveu ao passado de Fortaleza e dessas pessoas. Não podemos ignorar que o diretor começa e termina sua versão de uma possível memória dessa cidade com cenas que registram o contexto de seu próprio nascimento – o que colabora para a demonstração de que seu ponto de vista nesse curta-metragem é, declaradamente, subjetivo e afetivo.

---

<sup>111</sup> Tal relação afetiva se estabeleceu, especialmente, ao longo do processo de coleta (quando Carvalho conheceu grande parte dos doadores pessoalmente) e pelo seu contato intenso com cada filme durante a digitalização dos rolos Super-8.

<sup>112</sup> Reproduzida à exaustão, não foi possível localizarmos o contexto original dessa frase de Cartier-Bresson. Porém, uma versão maior do contexto desta declaração pode ser consultada no texto publicado por Eder Chiodetto, coordenador geral da exposição “Henri Cartier-Bresson: Fotógrafo”, ocorrida no Sesc Pinheiros, em 2009. Disponível *online* em: <http://ederchiodetto.com.br/henri-cartier-bresson-texto-do-curador> Acesso em jan/2015.

Chegando ao final da análise proposta neste capítulo, deparamo-nos com novas questões ainda não respondidas. Percebemos, por exemplo, que, até este ponto, nossa investigação nos permitiu refletir sobre a memória de Fortaleza apenas pelo que a montagem de *Supermemórias* nos dá a ver. Porém, que narrativas continuam ocultas nas imagens Super-8 originais até que elas sejam confrontadas com outras fontes (entrevistas com as famílias, demais filmes do mesmo acervo etc.)? E como o cruzamento dessas novas fontes com as imagens dos filmes Super-8 possibilita a construção de um lugar de memória para Fortaleza a partir de filmes de família? Tais questões nos conduzem às quatro análises aprofundadas que serão realizadas no próximo capítulo.

Antes, porém, de concluirmos a reflexão sobre o filme de Carvalho, gostaríamos de convidar o leitor a se deter um pouco nas múltiplas camadas de interpretação que residem no título desse curta. Inicialmente, o neologismo “supermemórias” apresenta-se como um simples trocadilho entre os termos “Super-8” e “memória”, ou seja, entre o suporte técnico das imagens que compõem o filme e o efeito que se pretende alcançar com a montagem delas. No entanto, e sem a pretensão de nos estendermos nesta questão, parece-nos interessante apontar algumas pistas que nos chamam atenção e amplificam o espectro de interpretações possíveis deste título. Elencaremos algumas, com a convicção de que essa lista ainda pode ser ampliada.

A forma plural em que o título está escrito, por exemplo, nos leva a pensar que as memórias que esse curta procura escavar e trazer à tona são tantas quantos são seus colaboradores e quantos forem seus espectadores – ou seja, imensuráveis. Interessante também notar que o prefixo “super”, grosso modo, designa superioridade e é, normalmente, aplicado para valorizar o termo que vem em seguida. Assim, a união entre *super* e *memórias* nos diz muito sobre o valor que Carvalho atribui tanto às memórias alheias quanto às que desejava construir com a montagem de seu filme. Há, também, uma dimensão lúdica na escolha desse prefixo, que remete à ideia de “super-herói” e, portanto, à já comentada maneira como o diretor enxerga tais imagens como “imagens de brinquedo”. Por fim, a presença desse prefixo *super*, em seu título, coloca a nova obra em contraponto à fragilidade do suporte Super-8 e à efemeridade da paisagem de Fortaleza, nos levando a pensar a potência da imagem como lugar de memória.

### 3. ENTRE *SUPERMEMÓRIAS* E OS FILMES SUPER-8 ORIGINAIS: o visível, o invisível e um lugar de memória

Este capítulo se dedica à compreensão da construção de um lugar de memória possível para Fortaleza, tendo como ponto de partida quatro trechos selecionados de *Supermemórias*. Tais trechos mostram acontecimentos particulares filmados em diferentes cenários dessa cidade. Para explorar essa questão, nossa análise faz um cruzamento da forma como Carvalho retoma as imagens de família, na montagem de seu curta, com outras três fontes pesquisadas: os respectivos filmes Super-8 originais, os acervos familiares completos aos quais pertencem tais filmes e os depoimentos dos cineastas amadores e dos familiares retratados nessas imagens. Em alguns casos, recorreremos, também, a informações históricas, matérias de jornais e outras fontes que possam apoiar a investigação aqui pretendida.

Nesse percurso investigativo, nossa intenção é buscar aquilo que “permaneceu invisível no que foi filmado” (LINDEPERG apud BLANK, 2015, p.15) mas que, todavia, continua fazendo parte da imagem – e, conseqüentemente, compondo suas camadas de memória. Inspiramo-nos, portanto, no método de pesquisa da historiadora francesa Sylvie Lindeperg que defende que, para se conhecer o passado representado em um filme é necessário fazer “uma reflexão sobre o contexto de filmagem e sua relação [da imagem filmada] com o extra-campo” (LINDEPERG, 2014, p.3, tradução nossa). Segundo Blank,

Lindeperg reafirma a história e a imagem como processos e parte em direção a uma *origem que está sempre em movimento*. O passado aparece nas análises da historiadora como um fluxo permanente *que se transforma a cada presente*. (BLANK, 2015, p. 15, grifos nossos)

Apoiada pelo método de pesquisa de Lindeperg, Blank refaz, em sua tese de doutorado, o caminho migratório de filmes de família depositados em diferentes cinematecas brasileiras e retomados em três documentários contemporâneos (conforme mencionamos no primeiro capítulo). Encontramos algumas semelhanças entre os procedimentos investigativos de Blank e aqueles adotados na presente dissertação, como, por exemplo, a exibição dos filmes para membros das respectivas famílias retratadas. E, assim como Blank percebe a respeito do material fílmico que analisa, também no caso dos filmes de família Super-8, que abordamos nesta pesquisa, percebemos que “buscar a origem, percorrer a trajetória das imagens, entender os diferentes papéis representados por elas, potencializa a imagem e o gesto do artista [em nossa pesquisa, Danilo Carvalho]” (Ibidem, p.143).

É possível admitirmos, de início, que certos vestígios do passado de Fortaleza permanecem invisíveis nesses filmes Super-8 retomados por Carvalho, até que estes últimos sejam contrastados com o contexto de produção e outras informações extra-imagem. Nesse sentido, aproximamo-nos, também, do método arqueológico de Michel Foucault (1987), por pretendermos retomar rastros do passado dessa cidade que residem em imagens amadoras de família para definir novas “unidades, conjuntos, séries, relações” (FOUCAULT, 1987, p.7). Conforme compreendemos a partir de Nora e destacamos no primeiro capítulo dessa dissertação, a noção de lugares de memória nos mostra que fios invisíveis ligam objetos, aparentemente, desconexos. Assim, a identificação de tais vestígios, inicialmente ocultos nas imagens Super-8, permite a criação de novas relações entre acontecimentos, memórias e histórias de vida – que, por sua vez, possibilita a construção um novo lugar de memória para Fortaleza.

A pesquisadora Anita Leandro nos mostra que há “um ponto de intercessão importante entre método arqueológico e montagem de arquivos: trata-se, em ambos os casos, de uma ação do presente sobre vestígios do passado, na tentativa de atualizá-los como tais” (2015, p.115). Compreendemos, assim, que é o nosso olhar investigativo para essas imagens de família Super-8 que lhes confere valor de vestígios do passado de Fortaleza. Afinal, cabe relembrarmos que, originalmente, tais filmes visavam apenas ao registro de momentos especiais para cada cineasta amador e seus respectivos contextos familiares – via de regra, não estavam interessados em registrar a cidade que lhes serviu de pano de fundo. Nossa investigação procura, assim, demonstrar que as imagens desses filmes Super-8 não registram apenas aquilo que seus cineastas amadores quiseram, elas “reúnem também o impensado de uma época, a parte ininteligível do evento para seus contemporâneos. Elas conservam enfim aquilo que escapa ao olhar do *cameraman* no registro mecânico de uma porção do real” (LINDEPERG, 2013, p.11, tradução nossa). Portanto, cabe ao nosso olhar, localizado no tempo presente, enxergar Fortaleza nesse material fílmico e atualizá-lo como vestígio do passado dessa cidade.

Ao adentrarmos as análises deste capítulo, é importante termos em mente que “alguns elementos da imagem só se tornam visíveis em determinadas épocas, por isso o arquivo é sempre algo em construção, intrinsecamente ligado ao presente” (LINS; REZENDE, 2009, p.110). No contexto desta pesquisa, percebemos que certos elementos das imagens aqui analisadas tornam-se visíveis na medida em que nosso

olhar do tempo presente é capaz, por exemplo, de contrastar o aspecto de Fortaleza nesses filmes Super-8 com aquele atual, resultante das transformações que a cidade sofreu nas décadas seguintes a tais filmagens. Assim, da mesma forma que a montagem de *Supermemórias* se vincula à maneira atual como Carvalho enxerga Fortaleza (conforme discutido no capítulo anterior), também essa pesquisa tem uma ligação intrínseca com o momento presente.

Em entrevista à pesquisadora Thaís Blank, o cineasta Eduardo Scorel, ao refletir sobre determinado material fílmico de arquivo (também de origem familiar), retomado pela montagem de seu documentário *Imagens do Estado Novo* (ainda inédito), observa que “imagens filmadas omitem mais do que mostram” (SCOREL apud BLANK, 2015, p.115). Essa constatação chama atenção para os limites do que se faz visível nos filmes Super-8 aqui analisados, cujas imagens ocultam, por exemplo, parte dos contextos de filmagem e da motivação de cada cineasta amador. Nas quatro análises a seguir, que partem de trechos selecionados de *Supermemórias*, procuraremos tornar visíveis alguns desses elementos e refletir, ao longo deste capítulo final, sobre a construção de um lugar de memória possível para essa Fortaleza cambiante.

Antes de passarmos, porém, às análises anunciadas, gostaríamos de elucidar quais foram os critérios que nortearam a seleção desses quatro trechos específicos. Conforme exposto em outros momentos desta dissertação, Carvalho reuniu cerca de 400 filmes de família Super-8 para a realização de *Supermemórias*. Porém, apesar de termos tido acesso a todo esse vasto material, não seria viável analisarmos tantos filmes no período de um mestrado. Desse modo, impôs-se a necessidade de proceder a um recorte no material bruto. Considerando que a noção de lugares de memória demanda uma dimensão pública, compreendemos que nossa análise deveria se voltar apenas para os filmes efetivamente retomados pela montagem de Carvalho. Afinal, *Supermemórias* proporcionou uma circulação pública a tais imagens e, portanto, a possibilidade de constituírem um possível lugar de memória para Fortaleza (e não apenas para as famílias que tais filmes retratam). Assim, o critério que orientou esse recorte foi selecionar apenas trechos do curta de Carvalho que apresentassem a paisagem urbana dessa cidade, o que nos levou a, fundamentalmente, dois tipos de imagens: aquelas que mostram cenários reconhecíveis (como praias, monumentos e construções) e aquelas cujos cenários são fachadas de casas ou ambientes externos

que não apresentam nenhum elemento de referência coletiva – ou seja, que só podem ser identificados por aqueles que já moraram ou frequentaram tais locais.

Seguindo esse critério, selecionamos quatro sequências de *Supermemórias* que mostram, respectivamente, os seguintes cenários e situações: pessoas pulando de um píer para o mar, jovens surfistas numa praia deserta, crianças brincando na calçada de casa e um casarão sendo demolido. Feita esta seleção, restringimos a quantidade de filmes Super-8 do material bruto de *Supermemórias* a serem analisados aos 142 rolos que compõem os quatro acervos familiares de onde advêm as imagens retomadas nessas quatro sequências específica – porém, em especial, a apenas 12 filmes que, efetivamente, tiveram cenas retomadas na montagem desses trechos do curta de Carvalho. Em seguida, identificamos e entrevistamos seus respectivos cineastas amadores e, também, alguns de seus familiares. Apresentamos a seguir a análise feita a partir do cruzamento desse *corpus* empírico, que, conforme veremos, possibilita a escavação de narrativas e camadas de memória que permaneceram ocultas na montagem de *Supermemórias* e, em alguns casos, até nas próprias imagens originais.

### 3.1 Pulo no mar ontem e hoje

A imagem de um copo descartável com as laterais cortadas em fatias, simulando um catavento de brinquedo, abre essa sequência de *Supermemórias*. Apoiado no dedo de um homem, o copo-catavento se equilibra e gira por pouco tempo, até ser levado pela brisa. Ao fundo dessa imagem, vemos o mar azul escuro, a linha do horizonte e uma faixa estreita de céu azul clara. Em seguida, vem uma cena com o mesmo pano de fundo onde um homem pedala sob um píer de concreto em ruínas. Também aqui, percebemos a presença do vento intenso, ao balançar vigorosamente uma bandeira velha fincada no chão. A câmera acompanha, levemente, o movimento do ciclista com uma *pan* sutil para a esquerda até o corte. De cabeça, um banhista salta deste mesmo píer em direção ao mar e a câmera segue esse movimento até enquadrar, em um leve *plongé*, o seu mergulho.

No terceiro plano desta sequência, vemos outro homem caminhar sob o mesmo píer em ruínas enquanto carrega uma tábua de madeira com o nome “Sérgio” pintado à mão. O enquadramento aqui é bastante semelhante ao do plano do ciclista, embora a imagem seja mais tremida e instável – o horizonte, por exemplo, aparece torto. O personagem em cena (Sérgio?) olha em direção à câmera e sorri – mais um exemplo desse recorrente comportamento nos filmes de família (ODIN, 1995). A

montagem segue com mais três planos de jovens jogando tábuas de madeira e pulando para o mar de cima desse mesmo píer que, agora, aparece repleto de espectadores.

Em seguida, vem uma série de planos que mostram manobras aquáticas ao pôr-do-sol: os jovens surfam deitados nas pranchas improvisadas (em uma prática semelhante ao que hoje conhecemos como *bodyboard*), mergulham, nadam e deixam seus corpos serem levados pela maré. Mais um corte e, fora da água, vemos um jovem vestido com calça, camisa e sapato posando para a câmera enquanto segura um tabuleiro nos ombros (estaria vendendo alguma comida ou apenas simulando?). Finalmente, o último plano dessa sequência registra um fotógrafo de perfil e de pé, na beirada no píer. Esse personagem está com o olhar focado na objetiva de sua câmera e, completamente absorto em sua própria ação, parece não perceber estar sendo filmado. Um *zoom out* revela um segundo píer em ruínas ao fundo<sup>113</sup>.



<sup>113</sup>Esta sequência isolada está disponível para consulta no arquivo digital intitulado “3.1 – Pulo no mar ontem e hoje – trecho de ‘Supermemórias’”, contido no *link* privado informado no Anexo A.



Figura 12: Fotogramas da sequência de *Supermemórias* que se passa na Ponte dos Ingleses.

As imagens que compõem essa sequência de Supermemórias pertencem, originalmente, aos já citados dois únicos filmes Super-8 do acervo do cineasta amador Hélio Rôla que foram emprestados para Carvalho<sup>114</sup>. Apesar de serem poucos rolos, eles têm uma particularidade interessante: sua metragem é bastante superior à maioria dos filmes que compõem o material bruto de Supermemórias. Conforme já mencionado, a duração média de uma bobina Super-8 era de três minutos, mas esses dois filmes de Hélio têm, respectivamente: 11 minutos e 06 segundos; 22 minutos e 50 segundos. Mesmo sem termos tido acesso aos rolos originais (e, sim, apenas aos arquivos digitalizados), sabemos que a metragem superior desses dois rolos resulta da colagem de diferentes películas. Assim, pela duração total desses dois filmes, podemos concluir que Hélio filmou, pelo menos, 10 diferentes cartuchos Super-8, originalmente. Aliás, de acordo com o que nossos entrevistados relatam, esse procedimento de colagem era praticado, em maior ou menor grau, pela maioria dos cineastas amadores que filmavam em Super-8. Tais experiências eram movidas tanto por propósitos práticos (como facilitar o armazenamento e projeção de vários rolos<sup>115</sup>) quanto pela curiosidade de mudar o sentido inicial de algumas imagens pela sua associação com outras. Parece-nos cabível, então, considerar tais

<sup>114</sup> Esse empréstimo está relatado no Apêndice A.

<sup>115</sup> O cineasta amador Amélio Júnior, cujo acervo analisaremos adiante, por exemplo, nos contou que certa vez decidiu juntar vários rolos em um só com o objetivo exclusivo de evitar interrupções para a troca de filmes durante a projeção

experiências de colagem como exercícios de montagem, mesmo que em nível amador e intuitivo.

Adiante, voltaremos nossa atenção para os filmes de Hélio, conferindo ênfase em questões que emergem do contato com esse material e que se mostram relevantes para compreendermos tais imagens como vestígios do passado de Fortaleza e como portadoras de memória dessa cidade. Antes disso, porém, faremos uma breve recuperação histórica sobre o cenário onde se passa essa sequência de *Supermemórias*. Graças às pistas arquitetônicas trazidas pelas imagens, identificamos que tal píer em ruínas é a Ponte dos Ingleses, construção localizada na Praia de Iracema. Já o segundo píer, que aparece ao fundo da imagem final (Figura 12), é a Ponte Metálica. Paralelas e separadas por menos de 500 metros de distância, as duas Pontes delimitam uma porção de mar onde, ainda hoje, formam-se ondas sedutoras para a realização de manobras aquáticas. Apesar de seus nomes, destacamos que nenhuma das duas construções são, efetivamente, pontes, visto que não ligam dois pontos mas, sim, avançam da calçada alguns metros mar adentro. Nas imagens Super-8 retomadas por Carvalho, ambas as pontes estão com aparência de abandono e ruínas, porém veremos que, ao longo de suas trajetórias históricas, nem sempre seus aspectos coincidiram dessa forma.

A Ponte Metálica, píer que aparece apenas ao fundo da imagem do fotógrafo (no plano final dessa sequência), funcionou como terminal portuário de Fortaleza durante a primeira metade do século XX e recebeu tal nome devido ao material de sua estrutura. Localizada na faixa litorânea mais próxima ao centro da cidade, a construção logo se mostrou incapaz de dar vazão satisfatória ao fluxo de passageiros e cargas, de forma que, em 1920, o então presidente da república Epitácio Pessoa assinou um decreto<sup>116</sup> reconhecendo a necessidade de imediata melhoria nas condições do Porto de Fortaleza e aprovando a reforma cujo projeto incluía a construção de um píer vizinho, como apoio para “embarque e desembarque de pessoas e mercadorias entre a terra e os ancoradouros que não poderiam se aproximar da orla”<sup>117</sup>. Deu-se, assim, o início da construção da Ponte dos Ingleses pela empresa de engenharia inglesa Nastor Giffits – a nacionalidade dos profissionais que chefiavam esse projeto explica o nome dado ao local. Nos anos seguintes, entretanto, essa obra é

---

<sup>116</sup> Decreto nº 14.555, de 17 de Dezembro de 1920. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14555-17-dezembro-1920-529248-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em dez/15.

<sup>117</sup> <http://www.fortaleza.ce.gov.br/cultura/historico-dos-bens-tombados> Acesso em dez/15.

suspensa por falta de recursos<sup>118</sup> e acaba não mais sendo retomada, uma vez que, em 1938, um Decreto-Lei do presidente Getúlio Vargas determina a transferência da construção do Porto de Fortaleza para um ponto oposto na orla dessa cidade: a enseada do Mucuripe. Assim, a Ponte dos Ingleses se tornou ruína antes mesmo de ficar pronta, nunca chegando a servir ao seu objetivo portuário inicial. Já a vizinha, Ponte Metálica, para de ser oficialmente utilizada na década de 1950, quando o novo Porto do Mucuripe é inaugurado. Veremos, porém, que, igualmente abandonadas pelo estado, as duas pontes sofrerão consequências diferentes desse abandono nas décadas seguintes.

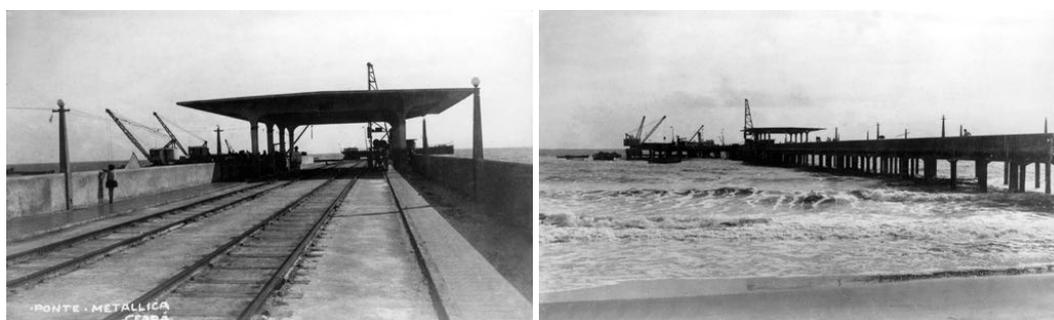


Figura 13: Ponte Metálica funcionando como terminal portuário de Fortaleza. Fonte: Arquivo Nirez.

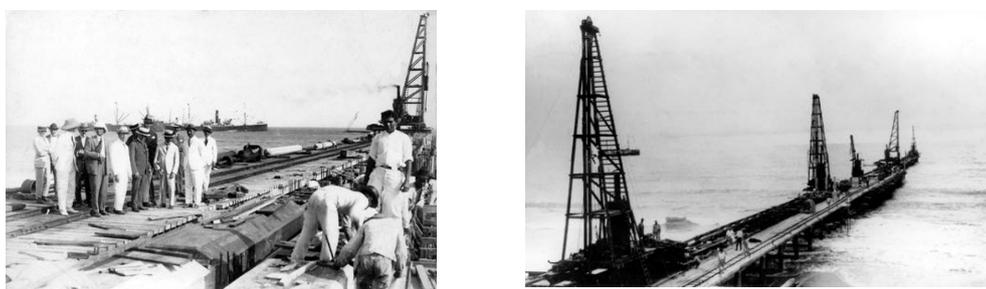


Figura 14: Registros da construção inconclusa da Ponte dos Ingleses, na década de 1920. Fonte: Arquivo Nirez.

Dispensada da sua função portuária, a Ponte Metálica passa a ser utilizada<sup>119</sup>, quase que exclusivamente, por moradores da comunidade de baixa renda localizada no seu entorno, sem despertar mais o interesse nem do poder público nem do restante da população da cidade. Oficialmente esquecida, ela vai se deteriorando pela ação do tempo e, timidamente, se colorindo pela ação de alguns pichadores e grafiteiros. Paralelamente, a vizinha Ponte dos Ingleses toma um rumo diferente e começa a ser “apropriada pelos turistas e pela população local que passou a frequentar o local para

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> Tanto para o lazer quanto para pesca, acesso a barcos e outras atividades marítimas.

ver o pôr do sol (...) e, quando se tem um pouco de sorte, os golfinhos que nadam nas proximidades da ponte”<sup>120</sup> e, em 1989, acaba sendo tombada como patrimônio municipal. Por fim, no ano de 1994, a Ponte dos Ingleses é reformada e se transforma em um dos principais pontos turísticos de Fortaleza – cuja imagem passa a figurar tanto em cartões postais e propagandas da cidade quanto em fotografias e vídeos feitos por visitantes<sup>121</sup>. O resultado é que o aspecto atual dessa ponte em nada se parece com as imagens contidas no trecho de *Supermemórias*. Cabe, ainda, destacar que, na reforma de 1994, foi instalada uma cerca de proteção em madeira que delimitou a extensão visitável da Ponte em um terço de todo o resquício da construção original – cuja maior parte, ainda hoje, segue sendo uma ruína (Figura 15).

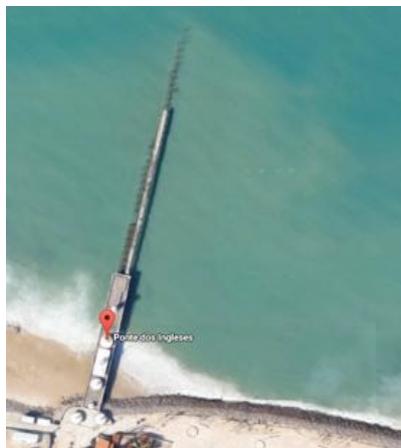


Figura 15: Vista aérea da Ponte dos Ingleses nos dias atuais. Fonte: Google Earth.

Atualmente administrada pela Prefeitura Municipal de Fortaleza, a Ponte dos Ingleses é um local saneado, policiado e fiscalizado – o que inclui horários de funcionamento e regras que, inclusive, proíbem que se pule desta ponte para a água. Entretanto, e a despeito do suposto controle policial<sup>122</sup>, ainda é bastante comum encontrar jovens subindo no parapeito para, em seguida, saltarem em direção ao mar<sup>123</sup> (Figura 16). Essa cena pode ser observada, especialmente, nos finais de semana e feriados, no período do fim do dia (quando o Sol está mais fraco). Seus saltos ornamentais nos mostram corpos que não resistem à sugestão da arquitetura de um píer tão propício ao mergulho e que, em certa medida, transgridem, num gesto que

<sup>120</sup> <http://www.fortaleza.ce.gov.br/cultura/historico-dos-bens-tombados> Acesso em dez/15.

<sup>121</sup> Uma busca simples por “Ponte dos Ingleses” em mecanismos como Google ou YouTube mostra uma profusão de imagens amadoras feitas por visitantes desse local, nos últimos anos.

<sup>122</sup> Cuja rigidez é oscilante: observamos que há épocas em que se fiscaliza mais e épocas em que se faz “vista grossa” àqueles que pulam da ponte.

<sup>123</sup> O cineasta cearense Lucas Coelho realizou o curta-metragem ensaístico *Proibido pular* (2012) sobre a proibição do pulo da ponte e a dimensão de resistência que esse gesto ganha nos dias atuais. O filme está disponível em: <https://vimeo.com/41692166> Acesso em jan/2016.

traz para o presente parte da memória desse lugar. Na vizinha Ponte Metálica – que também passou a ser conhecida como Ponte Velha –, por sua vez, é possível observar uma quantidade bem maior de jovens saltando em direção ao mar. É como se o abandono do local convidasse ainda mais a esse tipo de experiência, além do fato da sua arquitetura proporcionar plataformas para saltos mais altos (Figura 17).



Figura 16: Fotogramas do curta-metragem *Proibido pular* (2012), de Lucas Coelho, que mostram jovens pulando da Ponte dos Ingleses reformada.



Figura 17: Garotos saltando da plataforma mais alta da Ponte Metálica. Fotografia de Paulo Emílio Rocha para revista *Vós*, 2015.

Parece-nos, assim, que há, pelo menos, duas formas de enxergar o contraste entre as maneiras como esses dois locais são ocupados atualmente. De um lado, temos o ponto de vista “oficial” que mostra a Ponte dos Ingleses reformada como mirante privilegiado da orla de Fortaleza e do pôr-do-sol. Por essa ótica, é possível concluir que a Ponte Metálica (ou Ponte Velha) assumiu, com o tempo, o papel sugerido no plano final desse trecho de *Supermemórias*: o de figurar como pano de fundo da vista observada a partir da Ponte dos Ingleses. Afinal, nos dias de hoje, os observadores posicionados neste local se viram em direção à costa oeste para ver o pôr-do-sol e, num enquadramento parecido com essa imagem em *Supermemórias*, a Ponte Metálica aparece como uma ruína que compõe a paisagem. Por outro lado, também enxergamos que a Ponte Metálica se manteve como lugar de ocupação espontânea. Na verdade, uma ocupação quase que teimosa, a despeito do abandono e dos riscos causados pela estrutura “em decomposição”. Isto porque, a cada ano, a estrutura da

Ponte Metálica se deteriora mais: quase todas as muretas de proteção já caíram e o concreto segue se desfazendo, deixando a estrutura metálica cada vez mais aparente.

Voltando nossa atenção, agora, aos dois filmes Super-8 de Hélio Rôla, cabe lembrar que, conforme anunciado nos capítulos anteriores, ambos os rolos são dedicados, inteiramente, ao registro de um campeonato esportivo informal realizado na Ponte dos Ingleses, em 1978. Sabemos disso porque os filmes originais trazem imagens, suprimidas pela montagem de *Supermemórias*, que, além de localizarem geográfica e temporalmente esse acontecimento, também permitem compreender a excepcionalidade do evento filmado. A sequência inicial de um desses filmes<sup>124</sup>, por exemplo, é composta por uma série de planos curtos que reenquadram um cartaz e mostram, nessa ordem, as seguintes informações escritas: “Ponte 78”; “Campeonato Cearense de Carretilha”; e, por último: “Março dias 4 e 5 – Praia de Iracema”. Em seguida, vemos a mesma arte gráfica do cartaz da sequência anterior na camiseta vestida por uma criança. Tanto no cartaz quanto na blusa, também há uma ilustração, assinada pelo cartunista cearense Mino: dois pés sendo levados por uma onda, em uma referência bem humorada às manobras aquáticas da carretilha.



Figura 18: Fotogramas do filme Super-8 original de Hélio Rôla que mostram a ilustração do cartunista cearense Mino para a arte gráfica de divulgação do Ponte 78: Campeonato Cearense de Carretilha

Apesar do caráter introdutório da sequência inicial desse filme Super-8 de Hélio gerar uma expectativa de que seus registros seguiriam uma ordem cronológica e traria uma narrativa organizada sobre o campeonato, isso não se verifica em nenhum de seus dois rolos. Ambos os filmes, na verdade, mostram uma sucessão de diferentes cenas que, claramente, fazem parte do mesmo contexto mas não se apresentam em uma ordem lógica. Ou seja, não percebemos qualquer intenção de Hélio de narrar a evolução dos fatos ligados ao campeonato e, sim, de capturar situações que lhe chamavam a atenção dentre a multiplicidade de acontecimentos em torno do evento

<sup>124</sup> O arquivo digital desse filme, intitulado “3.1 – Filme Super-8 original de Hélio Rôla [1]”, está disponível para consulta no [link](#) privado informado no Anexo A.

principal. Suas imagens nos mostram tanto algumas cenas ligadas às etapas e à organização do campeonato (tais como: saltos, cartazes, manobras aquáticas, o provável narrador do evento, um homem dando entrevista à imprensa etc.) quanto outras que parecem apenas acontecerem no mesmo cenário e, até, disputar a atenção do público da competição (por exemplo: um helicóptero sobrevoando; pessoas vendendo lanches; moradores conversando apoiados nos muros de suas casas etc.). Verificamos que esses dois filmes de Hélio, assim como a maioria dos filmes de família, recitam fragmentos de ações (ODIN, 1995) – ou seja, mostram-se como uma coleção de acontecimentos pinçados pelo cineasta amador e para serem transformados em imagem.

O desinteresse de Hélio em construir uma narrativa lógica sobre esse evento se evidencia ainda mais pelo fato dele ter dedicado três minutos (o que equivale a um rolo Super-8 original inteiro) ao registro de uma briga entre dois homens que acontece na areia da praia<sup>125</sup>, fora da área do campeonato (tanto que a filmagem acontece de longe). Esse acontecimento, imaginamos, pegou o cineasta amador de surpresa e por alguma razão lhe chamou a atenção. Entretanto, para um espectador que não conhece o contexto dessa filmagem, tais cenas representam um rompimento temático radical com o que vinha sendo mostrado até então – apesar do cenário manter-se o mesmo e, logo após, voltarem as imagens dos mergulhadores e da Ponte dos Ingleses.

Quanto à forma de filmar desse cineasta amador, chama-nos atenção o excesso de planos em câmera lenta e com *zoom* em ambos os filmes, como se Hélio experimentasse livremente as possibilidades de seu equipamento – ou, conforme pontuamos no primeiro capítulo, como se ele “brincasse de filmar”. Percebemos, também, que ele procura interferir o mínimo possível nas situações filmadas e assume a postura de registrar as cenas à sua volta como um observador. Tanto que, na maior parte das cenas de seus filmes, as pessoas em cena sequer percebem que estão sendo filmadas. Obviamente, também há algumas tomadas em que o personagem filmado olha para e interage com a câmera e, em algumas outras, parece haver certa encenação a pedido do cineasta amador. Um desses planos “encenados” de Hélio, inclusive, nos chama especial atenção por ser extremamente parecido com uma das cenas filmadas

---

<sup>125</sup> Curiosamente, em nossa entrevista, a única cena dessas filmagens das quais Hélio recordou voluntariamente foram essas da briga. Essa sequência pode ser consultada no arquivo digital intitulado “3.1 – Filme Super-8 original de Hélio Rôla [2]”, disponível no *link* privado informado no Anexo A.

por outro cineasta amador, Amélio Júnior – cujos filmes Super-8 abordaremos ainda neste capítulo.

No filme de Hélio, há um plano fixo (não incorporado à montagem de *Supermemórias*) que mostra três jovens, praticantes de carretilha, posicionados lado a lado, cada um com sua respectiva tábua à frente do corpo. Os três personagens olham para a câmera, imóveis, como se posassem para uma fotografia. Tendo uma *mise-en-scène* bastante semelhante a essa, o plano filmado por Amélio (esse, sim, incorporado em uma das sequências do filme de Carvalho, cujo trecho analisaremos adiante), também vemos dois jovens posicionados lado a lado, cada qual segurando sua prancha. Só que, neste caso, por serem surfistas, as pranchas são maiores e se posicionam ao lado de seus corpos (Figura 19). Em ambas as imagens, os personagens olham e posam para a câmera Super-8.

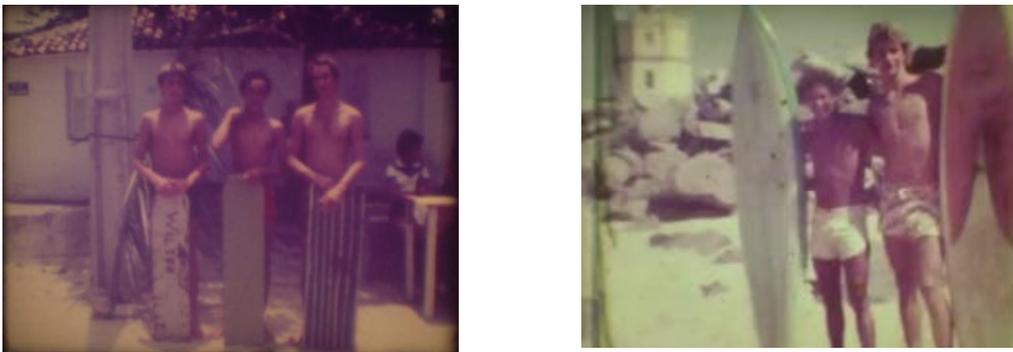


Figura 19: “Imagens gêmeas” oriundas de dois filmes Super-8 diferentes. À esquerda, um fotograma do filme de Hélio e, à direita, fotograma de um plano semelhante presente no filme de Amélio.

Esses dois planos nos remetem ao que Blank identifica como “imagens gêmeas” (BLANK, 2105, p.184) no curta-metragem *Babás* (2010), de Consuelo Lins. Na sequência desse curta analisada por Blank, a montagem põe em relação duas cenas pertencentes a filmes de diferentes famílias e produzidas em décadas distintas. Entretanto, ambos os planos possuem um enquadramento e uma *mise-en-scène* surpreendentemente semelhantes: mostram crianças dançando no centro da imagem enquanto são observadas por suas respectivas babás – que, por sua vez, estão sentadas no canto do quadro. Pela montagem de seu filme, Lins cria uma relação até então inexistente entre essas imagens de família originais, enfatizando sua inesperada semelhança e, para Blank, esse gesto torna as duas imagens “gêmeas”. As proposições de Blank parecem nos autorizar, assim, a compreender que imagens produzidas em contextos distantes podem evidenciar-se como gêmeas através de um gesto exterior que as retoma, identifica semelhanças entre elas e, por fim, lhes propõe uma

aproximação. Tal gesto, sem dúvida, é um gesto de montagem. Porém, não exclusivamente uma montagem cinematográfica.

Em sua tese de doutorado, Blank lança mão da montagem como método de pesquisa e o explica, a partir de Georges Didi-Huberman, como processo de fragmentação e de recomposição do mundo que se torna o “método moderno por excelência” (DIDI-HUBERMAN apud BLANK, 2015, p. 145). Nessa linha, também compreendemos nosso método investigativo na presente dissertação como um exercício de montagem, que procura construir novas relações entre diferentes elementos. Dessa forma, apesar de Carvalho não unir, pela montagem de *Supermemórias*, o plano dos competidores de carretilha filmado por Hélio ao plano dos surfistas filmado por Amélio, nossa pesquisa o faz quando identifica suas características semelhantes, compreendendo essas duas imagens como gêmeas. Porém, diferentemente das imagens retomadas por Lins em *Babás*, essas duas imagens Super-8 são contemporâneas entre si e, dessa forma, a semelhança na forma de filmá-las nos chama atenção para a já aludida declaração de Aasman, a partir de Bourdieu, sobre situações semelhantes produzirem imagens parecidas em filmes de família. Apesar dessas filmagens de Hélio e Amélio não corresponderem a assuntos, tipicamente, familiares, é interessante notarmos que dois cineastas amadores contemporâneos e conterrâneos filmaram acontecimentos correlatos<sup>126</sup> de forma esteticamente parecida, apesar de sequer terem se conhecido. Tal observação nos remete, novamente, à virtualidade da convivência dos cineastas amadores do Super-8 em Fortaleza que a reunião desse material filmico nos permite vislumbrar.

Ao nos indagarmos sobre o porquê de Hélio Rôla ter filmado o Ponte 78: Campeonato Cearense de Carretilha, nosso primeiro palpite foi de que ele tivesse algum envolvimento com a organização desse evento. Tal suspeita pôde ser confirmada em uma nota de divulgação do Campeonato que encontramos na edição de 04 de março de 1978 do Jornal O Povo (ver Anexo E) e, em seguida, também pelo depoimento do próprio Hélio, em entrevista concedida para esta pesquisa. Entretanto, conforme já aludido, seus filmes não apresentam intenção de narrar o evento de maneira lógica. Tampouco foi intenção dessa filmagem criar um produto de divulgação do campeonato, por exemplo. Hélio nos contou que esses filmes Super-8

---

<sup>126</sup> Enquanto a carretilha era uma prática totalmente informal e popular, o surfe, na época, também era tido como prática marginal e ainda não havia sido reconhecido como esporte. Entretanto, nossas pesquisas apontam para uma certa “disputa” entre os praticantes de dois estilos – uma disputa, inclusive, por espaço na praia.

não passavam de livres experimentações com intuito apenas de registrar os acontecimentos da vizinhança para, depois, exibir para as próprias pessoas envolvidas. São, portanto, como filmes de família onde a família em questão é a comunidade em que esse cineasta amador se insere. Conforme já mencionamos no primeiro capítulo, Hélio não tinha o hábito de filmar sua família mas, sim, de apontar a câmera para fora de casa, registrando festividades e eventos da cidade – em especial do bairro onde morava. Nesse sentido, a paisagem da Praia de Iracema ocupa o papel de um personagem importante em seus dois filmes que, por sua vez, representam mais do que memórias particulares. Novamente em diálogo com uma análise de Blank, dessa vez a respeito de um filme doméstico baiano<sup>127</sup>, percebemos que também os filmes de Hélio se transformaram em um “raro documento pela ação do tempo” (BLANK, 2015, p.77). No tempo presente, além de documentarem um evento específico ocorrido nos dias 4 e 5 de março de 1978, tais filmes também podem ser vistos como documentos históricos de um cenário que foi transformado.

Ainda sobre o valor documental desse material filmico, em uma de suas cenas aparecem automóveis com as logomarcas de jornais e emissoras de rádio locais, denotando a cobertura jornalística do evento em questão. Em nossa pesquisa, conseguimos localizar uma matéria de meia página, publicada no Jornal O Povo (ver Anexo E), em 6 de março de 1978, segunda-feira seguinte aos dias do campeonato, que, além de trazer algumas fotografias e uma breve explicação sobre as categorias da competição, também procura contextualizar o evento:

Toda a comunidade residente nas proximidades da velha ponte metálica (Praia de Iracema) deu sua contribuição para a realização do Campeonato Cearense de Carretilha (...) A competição, iniciada sábado, objetivou, basicamente, reviver a origem esportiva da comunidade que tinha nos grandes saltos e mergulho ao mar, o divertimento predileto de sua juventude. Eram verdadeiros craques que se afoitavam ao bravio oceano, tendo apenas pernas e braços para lutar contra as fortes ondas, realizando proezas que mereciam ser vistas por qualquer espectador. Embora o mar não seja mais tão violento, de grandes ondas, depois da construção de um dos espigões nas proximidades da ponte, a comunidade pretendeu reviver seu passado, lembrando seus antigos desportistas” (O POVO, 06/03/1978)

As informações trazidas por essa matéria de jornal, nos permitem elaborar uma nova camada de leitura das imagens desses dois filmes Super-8. Em primeiro

---

<sup>127</sup> Blank analisa um filme que, apesar de pertencer a um acervo familiar, registra a Festa do Bonfim, um evento público e oficial do calendário de Salvador. Nesse filme, não há, por exemplo, a presença de nenhum familiar do cineasta amador o que leva a pesquisadora a situá-lo como algo “entre a atualidade e o filme doméstico” (BLANK, 2015, p.77).

lugar, nos chama a atenção o tom saudosista que o jornalista utiliza para descrever a motivação da realização comunitária deste evento: celebrar uma prática que fora mais comum naquele local em tempos ainda mais remotos. Além disso, a reportagem relaciona a diminuição da prática da carretilha com o fato do mar já não ser mais tão violento, “depois da construção de um dos espigões nas proximidades”. Redigido há quase quatro décadas, esse texto jornalístico ajuda a demonstrar que as transformações urbanas têm uma implicação na alteração ou mesmo na extinção de certos hábitos – como parece ter sido o caso da carretilha, na década de 1970. Mais do que isso, essa matéria nos mostra que o incômodo sentido pela população ao testemunhar esse tipo de mudança e a contínua descaracterização da cidade motivou a realização de um campeonato como celebração dessa prática quase extinta.

Nesse sentido, é curioso observarmos que a organização informal do Ponte 78: Campeonato Cearense de Carretilha, por “líderes da comunidade”, em certa medida, se assemelha à concepção do projeto do filme *Supermemórias* por Danilo Carvalho. Afinal, ambos os empreendimentos partem de iniciativas particulares de habitantes de Fortaleza e visam, cada um à sua maneira, a celebrar e a recriar a memória dessa cidade por um viés particular. Nesse sentido, nos parece cabível enxergar esse campeonato para além de um simples evento recreativo/esportivo mas, sobretudo, como um possível lugar de memória da Praia de Iracema – e da cidade de Fortaleza. Interessante observar que o registro desse acontecimento em formato Super-8 permitiu que ele sobrevivesse ao tempo e, anos mais tarde, suas imagens pudessem servir à elaboração de um outro lugar de memória para a cidade: o curta-metragem *Supermemórias*.

Seguindo essa linha de raciocínio, esses dois filmes Super-8 de Hélio não são apenas meros registros de um acontecimento importante para esse cineasta amador, eles também funcionam um lugar de memória desse bairro (e dessa cidade) que foi construído tendo como estímulo o desejo de registrar o campeonato de carretilha que, por sua vez, também podemos enxergar como um lugar de memória na medida em que busca resgatar uma prática coletiva em vias de extinção. Sobrevivendo ao desgaste e ao risco de desaparecimento, esses rolos Super-8 chegam às mãos de Carvalho, décadas mais tarde, e, então, puderam servir como elementos para a construção de um novo lugar de memória (agora, o curta *Supermemórias*). Evidencia-se, assim, um processo encadeado de sucessivas construções de lugares de memória em Fortaleza, por diferentes pessoas e em diferentes épocas. Poderíamos, portanto,

pensar num processo metamnêmico em que diferentes gerações reagem ao incômodo da ausência de memória na mesma cidade e engajam-se em projetos de construção de novos lugares de memória.

Para finalizar a reflexão acerca desse trecho na Ponte dos Ingleses, cabe destacarmos que a sequência montada em *Supermemórias* sequer insinua o contexto ao qual tais cenas se referem (o Ponte 78: Campeonato Cearense de Carretilha). Pelo contrário, ela denota que tais imagens de saltos para o mar e de manobras aquáticas são registros de um fim de tarde qualquer na Ponte dos Ingleses. Afinal, a montagem realizada em *Supermemórias* prescinde de qualquer dado temporal e contextual, apesar do filme Super-8 original deixar claro de que evento se trata e, inclusive, as datas exatas em que ele ocorreu. Tal observação nos leva a compreender que, para compor esse novo lugar de memória para Fortaleza – representado pelo curta *Supermemórias* –, as imagens desses filmes Super-8 precisaram perder seu contexto original. Ou seja, a montagem de *Supermemórias* deixa de fora, justamente, as cenas que identificam o contexto em que se deu essa filmagem original e rearticula as imagens produzidas por Hélio de maneira que elas se desprendem de seu contexto específico e passam a representar apenas uma prática corriqueira naquele cenário da cidade. Entretanto, conforme a breve recuperação histórica que fizemos sobre a Ponte dos Ingleses nos mostra, os saltos para o mar e a carretilha eram, de fato, práticas espontâneas da população de Fortaleza na época dessas filmagens (apesar de, como vimos, estarem se tornando mais raros na época desse campeonato). Isso significa dizer que, apesar de se referirem a um evento específico, as imagens que compõem essa sequência de *Supermemórias* poderiam, sim, ter sido capturadas em qualquer outro fim de tarde, daquela época. Portanto, percebemos que Carvalho cria um novo sentido com as imagens originais sem, contudo, abrir mão da verossimilhança na sequência montada.

### 3.2 Praia dos surfistas

A sequência de *Supermemórias* que abordaremos agora também já foi comentada, anteriormente, nesta dissertação. Trata-se da montagem que Carvalho faz com imagens de filmes Super-8 de surfe, que começa com três *jump cuts*<sup>128</sup> de planos curtos fechados no rosto de um rapaz. No terceiro desses planos, o personagem move

---

<sup>128</sup> Nome dado ao tipo de corte que separa dois planos sequenciais com variação tão leve (na posição da câmera ou na ação do personagem, por exemplo) que não sugere grande passagem de tempo.

sua cabeça da esquerda para a direita do quadro, com o olhar focado para além da câmera. O plano seguinte é o mais longo dessa sequência e para sugerir uma relação de campo e contracampo com o olhar do personagem do plano anterior<sup>129</sup>, ao mostrar uma paisagem praiana através de uma *pan*<sup>130</sup> também da esquerda para a direita. Nessa imagem panorâmica, a câmera está de costas para o mar e aponta para uma duna, em cima da qual há poucos casebres. À medida em que a câmera se movimenta para a direita, revelam-se: um farol antigo, grandes rochas na areia da praia, a beira do mar, e, por fim, um paredão de pedras na extremidade da praia.

A montagem segue, agora, com planos que focalizam as atividades dos jovens nessa praia deserta. O primeiro deles mostra dois surfistas posando para a câmera com suas respectivas pranchas – trata-se de uma das “imagens gêmeas” mencionadas na análise anterior. Em seguida, há vários planos curtos de surfistas entrando no mar com suas pranchas e de suas manobras nas ondas. Na maioria desses planos, o surfista cai da prancha – aspecto que não é fortuito e será retomado adiante. A montagem corta para uma imagem breve de uma prancha sendo levada, sozinha, por uma onda e, no plano seguinte, um rapaz sobe em um dos paredões de pedra da praia. A cena que vem depois mostra quatro moças, de biquíni, sentadas em grandes pedras – cabelos ao vento, pernas cruzadas, duas delas roem o cantinho de suas unhas. Nessa imagem, a câmera na mão passeia pelos corpos de todas elas: começa pelo pé da moça sentada na ponta e sobe para seu rosto; num movimento para a esquerda, enquadra, uma a uma, as outras três moças e finaliza o *take* descendo para o pé da quarta moça à esquerda. O último plano dessa sequência mostra um surfista deitado de bruços na prancha e deslizando na água do mar – ou seja, sem estar efetivamente surfando, seu movimento remete ao da carretilha da sequência anterior<sup>131</sup>.



<sup>129</sup> Entretanto, a montagem causa certo estranhamento pois a direção da *pan* nesse plano não corresponde ao movimento da cabeça do personagem anterior.

<sup>130</sup> Nome dado ao movimento de câmera horizontal com um eixo fixo.

<sup>131</sup> Esta sequência isolada está disponível para consulta no arquivo digital intitulado “3.2 – Praia dos surfistas – trecho de ‘Supermemórias’”, contido no *link* privado informado no Anexo A.



Figura 20 : Fotogramas da sequência de *Supermemórias* de surfe na Praia do Titanzinho.

As imagens dessa sequência são oriundas de seis filmes Super-8 rodados pelo jovem surfista e cineasta amador Amélio Rolim Júnior, no final da década de 1970. Esse material faz parte do acervo da família Rolim, composto por 34 filmes dos quais 19 são dedicados, exclusivamente, a situações envolvendo o surfe. Conforme vimos no primeiro capítulo, os demais filmes desse conjunto tanto trazem imagens tipicamente familiares quanto cenas bastante peculiares – como as de competições de *kart* e de eventos relacionados à revenda de bebidas do pai Amélio Rolim, que não encontram correspondência em outros acervos familiares do material bruto de *Supermemórias*.

Na tentativa de encontrar uma relação entre os diferentes filmes desse acervo, percebemos que um jovem magro, bronzeado e de cabelos loiros (claramente

“parafinados”) é personagem frequente nos filmes de surfe e só aparece de novo nas cenas de eventos familiares (como as que se passam dentro de casa e nos filmes de viagens). Já os filmes que registram acontecimentos relacionados à revenda de bebidas Brahma não parecem interessados por nenhum personagem específico, as pessoas que aparecem neles são como figurantes (funcionários, clientes etc.). De maneira ainda mais radical, os filmes voltados para a temática do automobilismo sequer focalizam alguém, eles se limitam apenas a mostrar os veículos e as competições. Um desses filmes de corrida, aliás, começa com a rápida cena de uma partida de futebol filmada de cima da arquibancada de um estádio lotado. Aparentemente desconexo do restante do filme, esse plano nos remete à observação de Ligia Diogo, citada no primeiro capítulo, sobre a presença nos filmes de famílias de situações não protagonizadas por algum de seus membros.



Figura 21: Fotogramas de filmes Super-8 do acervo da família Rolim com diferentes temas.

Além da sequência de surfe acima descrita, a montagem de *Supermemórias* também retoma imagens de vários outros filmes do acervo da família Rolim. Como, por exemplo: os já citados 13 planos seguidos, focados no rosto bronzeado e sorridente que identificamos ser do adolescente Amélio Júnior; imagens da festa de aniversário de seu irmão mais novo, Régis<sup>132</sup>, na já citada sequência de *Parabéns pra você*; e, na montagem feita em referência à Ditadura Militar, há um plano do único filme de ficção realizado por Amélio<sup>133</sup>. Sobre esse último filme, percebemos que a

<sup>132</sup> Sobre o relato da entrevista com Régis Rolim, ver Apêndice A.

<sup>133</sup> O arquivo digital com esse filme Super-8 na íntegra, intitulado “3.2 – Filme Super-8 de ficção de Amélio Júnior” está disponível para consulta no [link](#) privado informado no Anexo A.

maioria de suas cenas mostram personagens interagindo entre si de forma quase caricata, o que inclui, por exemplo, muita gesticulação. Além disso, apesar da proximidade da câmera, tais personagens fingem não notar a presença da câmera e evitam olhar para sua lente, ao contrário do que percebemos acontecer com frequência nos filmes de família. Entretanto, só nos atentamos para tais fatores como indícios de um filme ficcional após Amélio ter nos explicado o contexto dessas filmagens<sup>134</sup>. Tal fato aponta para aquilo que identificamos como camadas de invisibilidade nos filmes de família Super-8 – que, conseqüentemente, guardam memórias e narrativas ocultas.

Além disso, o fato de termos precisado da explicação de Amélio para conseguirmos diferenciar esse filme ficcional dos demais do acervo da família Rolim evidencia o comportamento encenado, em maior ou menor grau, dos personagens que figuram em filmes de família – aspecto que também já abordamos anteriormente. Em termos de imagem, percebemos que uma filmagem amadora propositalmente encenada pouco se diferencia de uma situação familiar “autêntica” que foi captada por um membro dessa família. Afinal, em ambos os casos, as pessoas filmadas comportam-se<sup>135</sup> de forma semelhante: com pouca espontaneidade e movimentos hesitantes.

Quanto ao contexto que levou à produção dos filmes de surfe que serviram para a montagem de *Supermemórias*, cabe destacar que a família Rolim é, originalmente, da cidade de Quixadá, no interior do Ceará, e se mudou para a capital em 1977. Logo que chegaram a Fortaleza, o então adolescente Amélio Júnior começou sua longa história com o surfe<sup>136</sup>. Ele nos conta que, na época, o esporte era novo no país e bastante estigmatizado – em especial, pela classe média, à qual sua família pertencia. No início, além de surfar escondido dos pais, muitas vezes, ele também encontrava dificuldades para chegar na praia, pois era proibido pelos motoristas de entrar nos ônibus com sua prancha. Nesse contexto, Amélio diz algo inesperado sobre o papel do Super-8 na sua juventude: era uma “companhia” que lhe ajudava tanto a “provar”<sup>137</sup> seus feitos para os amigos quanto para os próprios pais.

---

<sup>134</sup> Que, afinal, não passou de uma experiência amadora entre amigos, sequer concluída.

<sup>135</sup> Cabe salientar, ainda, que nos filmes amadores ficcionais os atores também são amadores, por isso a encenação, muitas vezes, entra em um registro caricato e pouco natural.

<sup>136</sup> Amélio faz parte das primeiras gerações de surfistas do Ceará e, ainda hoje, se dedica profissionalmente ao esporte (como produtor de eventos esportivos, palestrante e professor).

<sup>137</sup> “companhia” e “provar” foram termos utilizados, nesse contexto, pelo próprio Amélio, em entrevista concedida para essa pesquisa, em novembro de 2015.

Amélio nos conta que procurava filmar todo o ritual de um dia de surfe na praia (o que incluía preparar a prancha, as manobras na água e, inclusive, comer) para, depois, mostrar para sua família e, assim, tentar desmistificar a imagem negativa do esporte ainda desconhecido. Após revelados, esses filmes eram exibidos em sessões que Amélio promovia em sua casa e, nelas, tanto sua família quanto seus amigos “cabeludos” da praia estavam presentes. Por fim, o entrevistado relata que tais projeções contribuíram muito para a aceitação do novo esporte pelos seus pais. Quanto aos amigos surfistas, Amélio diz que os filmes serviam como provas de quem tinha conseguido (ou não) realizar determinada manobra, por exemplo. Nesse sentido, também podemos atribuir aos filmes de Amélio um valor de documento. Cabe ainda ressaltar que, por ser uma novidade no país, na década de 1970, Amélio nos conta que era raro ver imagens em movimento de surfe na TV ou no cinema. Sendo assim, ele afirma que seus filmes amadores ainda supriam, de certa forma, uma demanda do seu grupo de amigos surfistas.

Além do preconceito com relação a esse esporte, o local preferido de Amélio e seus amigos para praticá-lo, a praia do Titanzinho, também era marginalizado. Aliás, conforme verificamos em seus filmes Super-8, essa praia sequer parecia pertencer ao meio urbano naquela época: era erma, com dunas e poucos casebres. Só conseguimos reconhecê-la como cenário dessa sequência de *Supermemórias* graças à presença do Farol do Mucuripe nas imagens. Este é, aliás, mais um exemplo de monumento histórico da cidade que, assim como a Ponte Velha da análise anterior, perdeu sua função há algumas décadas e segue sofrendo com o abandono e o descaso dos órgãos públicos responsáveis.

Fazendo uma breve recuperação histórica do Farol do Mucuripe, cabe destacar que ele teve sua construção decretada<sup>138</sup> em 1838, por D. Pedro II e só foi desativado de sua função na década de 1950. Em 1983, já bastante deteriorado, ele foi tombado como patrimônio estadual<sup>139</sup> e, então, passou por uma restauração, chegando a abrigar, por alguns anos, o Museu do Jangadeiro. Todavia, atualmente, o equipamento está abandonado e precisando de uma nova reforma.

---

<sup>138</sup> Uma cópia do texto deste Decreto está disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-60-20-outubro-1838-561938-publicacaooriginal-85706-pl.html> Acesso em dez/2015.

<sup>139</sup> Segundo informações disponíveis no site da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará: <http://www.secult.ce.gov.br/index.php/patrimonio-cultural/patrimonio-material/bens-tombados/43559> Acesso em dez/2015.

Preferida por surfistas até os dias atuais, a praia do Titanzinho tem uma localização privilegiada para a formação de grandes ondas: fica na “esquina” entre a orla da Beira Mar e a famosa Praia do Futuro, delimitada por um espigão de pedras e pelo paredão do Porto do Mucuripe (Figura 22). Apesar de ter se tornado referência para a prática de surfe, o local continua marginalizado na cidade, por motivos que nos parecem se decorrentes de sua trajetória na segunda metade do século XX. Na época das filmagens de Amélio (década de 1970), a Companhia Docas do Ceará, responsável pelo Porto do Mucuripe, tinha removido uma pequena comunidade que morava na Praia Mansa (que estava sendo incorporada à área portuária) para a vizinha, Praia do Titanzinho, embora a nova área carecesse de infra-estrutura mínima para receber os novos moradores. Assim surge a comunidade de baixa renda chamada Serviluz<sup>140</sup> que, nas últimas décadas, expandiu a ponto de, atualmente, oferecer um pano de fundo para a Praia do Titanzinho completamente diferente da paisagem que aparece nos filmes Super-8 de Amélio.



Figura 22: Vista aérea da Praia do Titanzinho. Fonte: Google Maps.

A proximidade com o Porto do Mucuripe, aliás, tem diversas implicações com a história dessa praia e dessa comunidade. O próprio nome, Titanzinho, vem das máquinas utilizadas na construção do paredão do porto, que traziam escritas em si a palavra “Titan”. Conforme vimos na análise anterior, a construção do novo porto se deu na década de 1940 (para que fosse transferido da Ponte Metálica para a Enseada do Mucuripe) e, a partir de então, essa região, antes habitada por pescadores, passou a ser dividida também com meretrizes, portuários, trabalhadores da indústria e pequenos comerciantes (NOGUEIRA, 2014) – colaborando para a marginalização da área. Amélio conta que a fama de funcionarem cabarés na região, inclusive, era um dos motivos pelos quais seus pais discordavam de sua ida a essa praia.

<sup>140</sup> O nome da comunidade foi dado em referência ao Serviço de Luz e Força de Fortaleza, empresa geradora de energia elétrica construída em 1954 (NOGUEIRA, 2014)



Figura 23: Imagens recentes da Praia do Titanzinho e do Farol do Mucuripe.

Acima, uma fotografia recente da Praia do Titanzinho tirada em ângulo similar ao da tomada de Amélio Júnior (que vimos na figura 20) mostra a grande quantidade de casas, o Farol do Mucuripe e, ao fundo, os guindastes do Porto do Mucuripe. Foto publicada no site Trip Advisor (sem créditos do fotógrafo).

À esquerda, fotografia recente do Farol do Mucuripe. Foto: Edimar Soares/O Povo

Nos anos 1990, a comunidade do Serviluz passou por um processo de acelerado crescimento demográfico (NOGUEIRA, 2014) resultando na urbanização da região. Fora isso, outro fator que difere o cenário dos filmes Super-8 de Amélio da paisagem atual da Praia do Titanzinho é a presença, atualmente, de quatro aerogeradores na área da Praia Mansa. Instalados no início dos anos 2000, esses “cataventos gigantes” contrastam de forma radical, tanto com as imagens do passado contidas nos filmes Super-8 de Amélio quanto com a própria paisagem simples da comunidade do Serviluz nos dias atuais. Dado o seu tamanho, esses mecanismos geradores de energia eólica são visíveis de qualquer ponto da orla de Fortaleza, imprimindo ares futuristas à paisagem da capital cearense.



Figura 24: Aerogeradores do Porto do Mucuripe. Fotografia realizada em ângulo semelhante ao de um dos planos da filmagem em Super-8 de Amélio Júnior.

Fonte: [http://www.antonioviana.com.br/2009/site/ver\\_noticia.php?id=78053](http://www.antonioviana.com.br/2009/site/ver_noticia.php?id=78053)

Voltaremos nossa análise, agora, para os seis filmes Super-8 originais dos quais Carvalho, efetivamente, retoma imagens para a montagem da sequência de surfe em *Supermemórias*. Desses, apenas um rolo parece não ter sido, integralmente, filmado no Praia do Titanzinho, uma vez que suas cenas iniciais mostram um cenário que não corresponde ao dessa região: uma calçada bem pavimentada, com uma rua asfaltada e algumas casas de alvenaria ao fundo. Porém, todas as demais imagens presentes nesse mesmo rolo registram manobras dos surfistas tendo apenas o mar como referência de cenário – portanto, nada impede que algumas desses tomadas tenham sido, efetivamente, filmada no mar da praia do Titanzinho. E é, justamente, uma dessas cenas que Carvalho seleciona para sua montagem: um surfista deslizando uma onda de barriga na prancha (Figura 20). Ou seja, mesmo que tal imagem não tenha sido, efetivamente, filmada na Praia do Titanzinho, ela corresponde a inúmeras cenas que, de fato, aconteceram ali.

Portanto, observamos que, mais uma vez – e, autorizado pelo gesto criativo da montagem – o diretor modifica o contexto original da imagem sem, contudo, abrir mão da verossimilhança. Na análise anterior, vimos Carvalho transformar as cenas de um campeonato de carretilha em vestígios de um “fim de semana qualquer” na Ponte dos Ingleses. Já aqui, observamos que ele altera o contexto geográfico da cena do surfista para que ela pareça ter sido filmada no mar da Praia do Titanzinho. Assim, à medida que avançamos nossa análise, vamos percebendo que a montagem de *Supermemórias* reelabora apenas parcialmente o sentido original desses filmes Super-8.

Dentre seus amigos do surfe, Amélio era o proprietário da câmera Super-8 (apesar de ela pertencer, de fato, ao seu pai) e, além disso, ele nos conta que também era quem “tremia menos” quando filmava. Consequentemente, esse jovem cineasta amador foi o responsável pela filmagem da maioria das cenas contidas nos 19 filmes de surfe desse acervo mas, raramente, aparece nessas imagens. Podemos ver Amélio apenas em alguns breves planos filmados por amigos ou nos recorrentes (e já comentados) “planos *selfie*” que fez de seu próprio rosto. Por outro lado, Amélio se mostra o mais profícuo cineasta amador de sua família, haja vista a maioria desse acervo ser composto pelos seus filmes de surfe. Em entrevista, ele nos conta que filmava de maneira intuitiva mas que, aos poucos, foi sofisticando sua tomadas – inclusive, a partir do que a própria geografia da Praia do Titanzinho sugeria. Ele lembra, por exemplo, de ter percebido que, se ficasse posicionado em cima do espigão

de pedras, poderia filmar os surfistas mais de perto e em um ângulo diferente daquele de quando estava na areia. Sobre essa descoberta, Amélio diz: “o espigão me ensinou novos ângulos para filmar”<sup>141</sup>.

Da mesma forma que o já citado filme Super-8 que não parece se passar, integralmente, na praia do Titanzinho, todos os outros cinco rolos de Amélio, cujas imagens foram retomadas em *Supermemórias*, também têm a maior parte de suas cenas dedicadas aos surfistas no mar. As demais cenas desses seis filmes, que não focalizam o surfe, são bastante breves e mostram, por exemplo: o preparo das pranchas, entradas e saídas dos surfistas do mar, a turma que ficava na areia observando etc. O único plano desse material filmico que não mostra manobras aquáticas é a já descrita *pan* que revela o entorno da Praia do Titanzinho. Cabe ressaltar que essa cena foi retomada em *Supermemórias* com sua duração original, 12 segundos.

O mesmo acontece com os três únicos planos desta sequência que, efetivamente, mostram manobras de surfe. Eles advêm de um mesmo rolo Super-8 e são inseridos em *Supermemórias* na mesma ordem em que foram filmados e com suas durações originais. Quanto à *mise-en-scène*, os dois primeiros planos mostram o surfista caindo da prancha enquanto, no terceiro, ele consegue equilibrar-se por mais tempo na onda, embora com certa dificuldade. Em entrevista, Carvalho nos relatou que a escolha por imagens que mostrassem um surfe mais precário e falho foi proposital e com intuito de combinar com sua visão particular (já abordada nesta dissertação) dos filmes Super-8 como “imagens de brinquedo”. Carvalho assume que as imagens desse formato mais “certinhas” e bem-feitas tecnicamente despertavam-lhe menos interesse do que aquelas que exalavam amadorismo e, conseqüentemente, mais envolvimento afetivo de quem filmou.

Contudo, analisando os 19 filmes de Amélio Júnior, percebemos que a maior parte das cenas de manobras nas ondas mostram quedas, tentativas fracassadas e certa insegurança dos surfistas. Tais aspectos também foram notados pelo próprio cineasta amador, ao assistir a esse material 40 anos depois de filmá-lo, na ocasião de nossa entrevista. Amélio se disse surpreso com o amadorismo técnico da sua turma de surfistas naquela época e da própria precariedade do formato das pranchas, por exemplo. Dessa forma, é interessante notarmos uma correspondência entre o caráter

---

<sup>141</sup> Depoimento de Amélio Júnior em entrevista concedida a Maíra Bosi, em novembro de 2015.

amador da tecnologia Super-8 e, também, do tema escolhido por esse cineasta amador para filmar. As “imagens de brinquedo” de Amélio retrataram hábitos que eram, igualmente, inovadores. Assim, apesar da precariedade técnica, seus filmes Super-8 representam, conforme já mencionado, documentos raros do início do surfe no estado (e, também, no país).

A imagem das quatro moças sentadas na praia também demanda nossa atenção pela forma como é reapropriada pela montagem de *Supermemórias*. Narrativamente, essa imagem exerce a função de mostrar situações que aconteciam na praia, em torno da prática do surfe. Mais do que isso, pelo fato das personagens serem garotas que sorriem timidamente para a câmera e que estão observando um esporte, fundamentalmente, masculino (especialmente, naquela época), a inserção desse plano sugere um clima de flerte típico da juventude. Entretanto, ao analisarmos todos os filmes de surfe do acervo de Amélio, percebemos que esse plano é um dos raros que focalizam mulheres<sup>142</sup>. Apesar disso, Carvalho insere esse plano em sua duração original, oito minutos, o que faz com que ele seja o segundo mais longo da sequência de surfe. Dessa forma, ao contrário do que acontece no acervo de Amélio Júnior, em *Supermemórias* há quase um equilíbrio entre a presença feminina e a masculina no universo do surfe (ainda que a mulheres apenas observem). A maneira como Carvalho retoma o plano das garotas na praia retira o teor de excepcionalidade que essa imagem tem no acervo original. Afinal, só por esse contraste é possível percebermos que as personagens femininas são quase ausentes da maior parte desses registros. Pela montagem de *Supermemórias*, não é possível inferirmos isso, pelo contrário, ela nos sugere que a presença de garotas nos filmes de surfe Super-8 poderia ser, em alguma medida, frequente. Este é, portanto, mais um exemplo da reelaboração do sentido original dos filmes de família produzida na montagem.

Por fim, destacamos que essa sequência de *Supermemórias* dura 44 segundos, dos quais apenas 11 se dedicam, efetivamente, a imagens de surfe. Tal proporção também é completamente discrepante daquela que observamos nos 19 filmes Super-8 originais de Amélio, uma vez que a grande maioria dessas imagens é de surfistas na água. Há, inclusive, vários rolos inteiramente dedicados apenas aos registros de manobras de surfe. Entretanto, Carvalho opta por retomar poucas cenas dos surfistas ao mar, privilegiando a composição de um cenário mais complexo na praia, com

---

<sup>142</sup> Talvez pela sua presença ser rara naquele ambiente, talvez por timidez do jovem cineasta amador ou talvez, ainda, pelo fato de que Amélio estava mesmo interessado em filmar as manobras dos surfistas.

outros acontecimentos fora da água. Tal constatação nos mostra que a reelaboração do sentido original de filmes Super-8, pelo processo de montagem de *Supermemórias* pode se dar, também, pela alteração da proporção das cenas filmadas pelo cineasta amador.

### 3.3 Fim de um filme, recomeço de outro

Nossa análise se volta, agora, para um dos raros trechos de *Supermemórias* que possui som direto cujo elemento inusitado é a já mencionada fala empolgada do menino em cena para a câmera: “o começo do filme! Cruz, câmera, ação!”. Na verdade, trata-se de um único plano, que mostra uma cena aparentemente casual da vida familiar: quatro crianças (três meninas e um menino) brincando na calçada de casa. Porém, mais inusitada do que a fala desse menino é o local em que Carvalho insere tal plano na montagem de *Supermemórias*: logo depois da sequência composta por imagens de películas desgastadas (analisada no capítulo anterior) e, exatamente, na metade desse curta-metragem<sup>143</sup>.



Figura 25: Fotograma do plano das crianças brincando, em *Supermemórias*.

Essa cena faz parte de um dos 15 filmes Super-8 do acervo da família Arruda d’Alva que, conforme mencionado no primeiro capítulo, foram realizados pelo pai dessas crianças, Francisco d’Alva. O menino que fala para a câmera é, novamente, Oscar Arruda d’Alva, que protagonizou outros filmes dessa família, abordados anteriormente. Quanto à *mise-en-scène*, é curioso observar que o pequeno Oscar faz referência ao comando lugar-comum de um diretor de cinema mas, de maneira inocente, não apenas erra a primeira palavra como profere essa frase no meio da tomada. Ou seja, fica claro que ele não estava autorizando o começo da filmagem

<sup>143</sup> Esta sequência isolada está disponível para consulta no arquivo digital intitulado “3.3 –Fim de um filme, recomeço de outro – trecho de ‘Supermemórias’”, contido no *link* privado informado no Anexo A.

(aliás, sequer teria autoridade para isso), mas, sim, dizendo algo que lhe parecia correto diante da câmera. Cabe lembrar que já verificamos um comportamento parecido desse mesmo menino, em outro filme da família, ao tentar ensinar uma criança ainda menor a dizer “xis!” para a câmera. É interessante, sobretudo, observar como essas expressões que o pequeno Oscar profere demonstram sua relativa intimidade com a linguagem foto e cinematográfica (em nível amador, claro).

Em *Supermemórias*, a duração dessa cena é de apenas oito segundos e se resume ao tempo da fala do menino, porém, no filme Super-8 original, ela tem 33 segundos divididos em dois planos. No primeiro deles, o cineasta amador faz uma *pan* para a direita até enquadrar todas as crianças e, então, uma das meninas grita para a câmera levantando os braços, tentando chamar atenção para si. Logo em seguida, Oscar imita o grito da irmã e profere a já citada frase. Após essa fala de Oscar, a câmera faz um *zoom in* para enquadrar as meninas que estão atrás e, então, há um corte. O plano seguinte tem um enquadramento bastante parecido, denotando apenas uma pequena elipse. Nele, vemos as crianças brincarem de andar de costas e Oscar, novamente, fala em direção à câmera: “29 de abril... som na caixa *mané*... câmera lenta!”. Mais uma vez, percebemos a intimidade do menino com jargões da linguagem cinematográfica. Entretanto, agora, seu comando é atendido pelas irmãs que, então, começam a se mover devagar, simulando o efeito anunciado pelo pequeno.

Em entrevista para essa pesquisa, Oscar nos explica que tanto a brincadeira de andar de costas quanto a razão pela qual ele pediu que as cenas fossem em câmera lenta tinham uma correspondência com o repertório cinematográfico daquelas crianças à época. Isto porque as sessões de filmes Super-8 promovidas por seu pai eram, relativamente, frequentes e, nelas, Francisco projetava não só os filmes que produzia da família como, também, alguns rolos de desenhos animados e outros filmes de ficção (que eram vendido na época). Nessas ocasiões, muitas vezes Oscar e as irmãs pediam para o pai fazer duas das variações na forma de projetar que achavam mais divertidas: de trás para a frente e em câmera lenta (possível porque os projetores Super-8 traziam duas opções de velocidade de projeção). Assim, tais efeitos se tornaram uma espécie de código interno dessas crianças, que, na ocasião dessa filmagem, decidiram brincar de reproduzir tal efeito. Já quanto à data “29 de abril”, Oscar não soube nos explicar a quê se referia, possivelmente ao dia dessa filmagem que, segundo arrisca se lembrar, aconteceu no ano de 1982.

Sendo o mais novo de quatro filhos, Oscar nos diz que, em suas lembranças mais distantes, a câmera Super-8 já estava presente, sempre manipulada pelo seu pai, falecido em 2008. Oscar não sabe quando Francisco comprou esse equipamento, mas se lembra de sua dedicação à filmagem, às experiências de sonorização e ao ritual de projeção desses filmes. Os experimentos de sonorização dessas películas são, de fato, o que mais chama atenção no acervo da família Arruda d'Alva. Dos 15 filmes realizados por Francisco, oito possuem som direto, cinco têm alguma música como trilha sonora adicionada por esse cineasta amador e apenas dois são completamente mudos.

Cabe ressaltar que, ao contrário dos dois acervos familiares anteriormente analisados, todos os rolos Super-8 filmados por Francisco registram, exclusivamente, situações que envolvem a família (como festas de escola, viagens e visitas de parentes) e sempre têm, pelo menos, um de seus filhos em cena. Pela forma carinhosa como Oscar se refere a esses filmes, às projeções que aconteciam na sua infância e à dedicada prática amadora de seu pai, percebemos que esse material filmico Super-8 tem grande valor afetivo para sua família. Inclusive, a decisão por emprestá-lo para a realização de *Supermemórias* também foi motivada pelo desejo de homenagear Francisco, conforme Oscar nos explica:

Lembro que emprestamos os filmes para o Danilo [Carvalho] num momento super difícil, a morte do meu pai em 2008. Ainda estávamos com essa casa [que aparece no trecho aqui analisado] e foi lá que o Danilo foi buscar os filmes. Acho que a decisão de participar do projeto teve muito a ver com preservar essas memórias e valorizar esse cinema caseiro que meu pai fazia.<sup>144</sup>

Apesar de ser muito pequeno na época dessas filmagens Super-8, Oscar consegue nos relatar detalhes do contexto de cada situação filmada e, também, das lembranças que cada filme costumava despertar em seus parentes. Isso é possível graças às projeções que presenciou na infância. Segundo Oscar, nessas sessões os adultos sempre narravam a mesmas histórias sobre cada filmagem e, por isso, algumas das lembranças alheias, associadas às imagens Super-8 projetadas, acabaram construindo também a sua memória particular. Dentre as lembranças narradas por Oscar, ao rever esse material filmico em entrevista concedida a essa pesquisa<sup>145</sup>, destacamos alguns: há, por exemplo, um filme que, logo nas primeiras cenas, o faz lembrar da vergonha que sua mãe sentia sempre que esse rolo era projetado, porque,

<sup>144</sup> Trecho da entrevista concedida a Maíra Bosi por e-mail, em outubro de 2015.

<sup>145</sup> Entrevista presencial, concedida em novembro de 2015, em Fortaleza.

nas imagens finais, ela aparecia de biquíni deitada na rede com seu pai. Assistindo a outro filme, Oscar nos explica que o cenário agora é o quintal da casa de sua tia e o personagem em cena é seu avô que tinha acabado de se arrumar melhor, justamente, para poder ser filmado. Um terceiro rolo mostra várias crianças da família virando cambalhota num colchão no jardim e Oscar nos conta que aquele colchão só estava lá porque alguém tinha feito xixi nele na noite anterior. Por último, destacamos um filme onde vemos o pequeno Oscar junto com sua mãe, tia e avó, e ele nos explica que, naquele momento, as mulheres estavam tentando descobrir porque a empregada tinha faltado.

Essas quatro narrativas de Oscar sobre tais filmes jamais poderiam ser inferidas apenas pelo contato com suas imagens (e, em alguns casos, seus sons). Tampouco poderiam ser lembranças dele sobre os dias de filmagem, visto que era muito pequeno e as memórias da infância costumam perder detalhes com o tempo. Portanto, pelo relato de Oscar, verificamos, novamente, que os filmes de família recitam fragmentos de ações que, no momento da projeção, pelos comentários dos familiares, completam seu sentido (ODIN, 1995). Em outras palavras, “a construção da coerência constitui a finalidade mesma da projeção” (BLANK, 2015, p.23) e, assim, percebemos que o que é narrado pelos espectadores nessas sessões passa a ficar atrelado às cenas projetadas e passa, também, a constituir a memória familiar. Oscar, inclusive, brinca que as suas memórias decorrentes dessas projeções de filmes Super-8 têm, em muitos casos, até trilha sonora – referindo-se aos filmes nos quais o pai inseria, posteriormente, alguma música de fundo. Por fim, ele se dá conta: “tem coisas que eu lembro de ter visto mas não lembro de ter vivido”<sup>146</sup>.

Voltando à cena das crianças brincando na calçada de casa, questionamos o motivo dessa filmagem a Oscar e sua explicação nos revela que, mais uma vez, há uma reelaboração do contexto original dessa filmagem pela montagem de *Supermemórias*. Em primeiro lugar, porque inserido no filme de Carvalho, o plano filmado por Francisco parece representar um flagrante corriqueiro da vida em Fortaleza. Entretanto, Oscar conta que se trata de uma pequena encenação, com objetivo de “acabar o filme”. Examinando o filme Super-8 original, notamos que essa cena aparece logo após um longo registro da apresentação de dança do pequeno Oscar em uma festa junina de sua escola. Como há, também, outro rolo Super-8 do acervo

---

<sup>146</sup> Depoimento de Oscar concedido em entrevista a Maíra Bosi, em novembro de 2015, em Fortaleza.

dessa família, inteiramente dedicado à filmagem dessa mesma festa junina, concluímos que Francisco precisou trocar de cartucho durante o evento escolar, mas não chegou a utilizar o segundo até o fim. Com isso, uma parte do filme ficou virgem dentro da câmera e o cineasta amador decidiu, então, aproveitá-la para filmar “qualquer coisa”, só para finalizar o rolo e poder enviá-lo para revelação<sup>147</sup>.

Com a metragem que sobrou desse filme, Francisco conseguiu filmar 45 segundos, divididos em quatro planos: dois na fachada de casa (já descritos) e dois dentro da sala de estar. Sobre esse contexto de filmagem, Oscar narra:

Foram, talvez, as últimas filmagens realizadas pelo meu pai com o Super 8, ele aproveitou o restinho de um filme e fizemos uma filmagem meio que artificial, tipo ‘vai Oscar pega um livro e traz pro papai’, tipo uma encenação/atuação de uma cena em família.<sup>148</sup>

As duas tomadas feitas na sala de estar foram filmadas pela mãe das crianças e mostram, agora, Francisco sentado no sofá, rodeado pelos quatro filhos. Oscar se aproxima do pai e entrega um livro para ele. Um corte abrupto divide a cena em dois planos sem razão aparente – talvez seja mais um caso de manipulação insegura do aparelho, onde a cineasta amadora acabou interrompendo a filmagem sem querer. O som direto nesta cena é composto pelo áudio de um telejornal emitido por uma TV fora de quadro. A câmera segue, por dez segundo, enquadrando esses cinco personagens reunidos enquanto Francisco folheia o livro, até o segundo corte abrupto mostrar que o rolo, finalmente, acabara<sup>149</sup>.

Conforme dito por Oscar, essa foi, provavelmente, a derradeira filmagem Super-8 dessa família – cabe lembrar que o entrevistado não soube precisar o ano em ela ocorreu, mas acredita ter sido em 1982. Caso essa informação esteja correta, é curioso observarmos que justo o último plano do último filme Super-8 realizado nesta família registre uma das raras ocasiões em que Francisco delegou a câmera para outra pessoa (aqui, a mãe das crianças) e pôde aparecer na imagem. Oscar não soube informar o motivo pelo qual Francisco parou de filmar, mas lembra que o pai seguiu fotografando e ainda manteve, por muitos anos, dois cartuchos Super-8 virgens, mesmo após vencer suas respectivas datas de validade. Francisco dizia que um dia ainda filmaria com eles para ver o resultado. No entanto, segundo Oscar, com o passar

<sup>147</sup> Uma atitude semelhante acontecia na prática da fotografia amadora analógica, quanto o fotógrafo decidia tirar “qualquer foto” só para gastar as duas ou três poses finais do filme.

<sup>148</sup> Depoimento de Oscar concedido a Maíra Bosi, via e-mail, em 2015.

<sup>149</sup> O arquivo digital que contém essas cenas, intitulado “3.3 – Filme Super-8 original da família Arruda d’Alva”, está disponível para consulta no *link* privado informado no Anexo A.

dos anos, Francisco passou a ter dificuldades em encontrar laboratórios que revelassem esses filmes e acabou abortando o plano. Atualmente, não só os 15 rolos Super-8 como também a câmera que o pai usava e o projetor estão aos cuidados de Oscar. Apesar de poder revisitar tais imagens, Oscar nos conta que projetou poucas vezes esses filmes nos últimos anos, pois uma peça esteve quebrada por um longo tempo e, além disso, o manuseio do equipamento é pouco prático. Com isso, podemos observar que, graças à revolução tecnológica dos formatos de filmagem nas últimas décadas – que chegou à extremamente simples e portátil tecnologia digital de filmagem e fotografia – o Super-8 que, nos anos 1960 atraiu novos consumidores, justamente, pela sua manipulação simplificada, hoje figura como aparato de manuseio complexo e pouco atraente.

Também cabe destacar que, apesar da família Arruda d’Alva ser, originalmente, de Fortaleza, a maior parte desses filmes Super-8 foi realizada no período em que moravam em Brasília. Sendo assim, boa parte desses registros é de acontecimentos naquela cidade ou de viagens de férias. O plano das crianças na calçada de casa, incluído na montagem de *Supermemórias*, é um dos raros realizados em Fortaleza e, além disso, é o único de todo o acervo dessa família que acontece em um ambiente externo nessa cidade. Contudo, não há nenhum elemento na imagem que nos permita reconhecer a localização desse cenário. Para isso, precisamos recorrer a Oscar, que nos informou o endereço exato desse imóvel e nos explicou que essa foi a casa para onde a família se mudou quando retornou de Brasília pra Fortaleza, no início dos anos 1980, e onde seus pais continuaram morando até o falecimento de Francisco, em 2008 – quando a casa, então, foi vendida.

Oscar se lembra que, quando se mudaram de volta para Fortaleza, suas irmãs mais velhas estranharam a existência de muros (mesmo que baixos) nas casas dessa cidade pois, em Brasília, as casas do seu bairro eram separadas por cercas vivas e tinham jardins abertos – conforme nos mostram outros filmes do acervo da família Arruda d’Alva<sup>150</sup>. Oscar nos narra essa lembrança ao identificar o cenário dessa imagem:

Nossa casa em Fortaleza, na Rua Mombaça 68. Casa em que passei minha infância e que meus pais moraram ainda longos anos, até a morte do pai em 2008, quando decidimos vendê-la. Nessa época [da filmagem] ainda

---

<sup>150</sup> É possível verificar essa característica do bairro em que a família morou em Brasília em alguns planos do arquivo digital intitulado “1.4 – Crianças em Brasília”, disponível para consulta no [link](#) privado informado no Anexo A.

com muro baixo de cobogó, coqueiro e jardim gramado. Na garagem a Caravan Marrom do meu pai, em que tantas vezes cruzamos o país na longa viagem Brasília-Fortaleza-Brasília (...) com o tempo os muros foram crescendo e o nosso permaneceu baixo, até 1985, quando fizemos uma reforma na casa. Lembro que quando chegamos de Brasília, foi muito chocante para minhas irmãs o contraste daquela cidade ampla e sem muros que era Brasília com Fortaleza, e olha que ainda (...) [eram] muros baixinhos.<sup>151</sup>

Ao contrário das imagens filmadas na Ponte dos Ingleses e na Praia do Titanzinho, anteriormente abordadas, a análise que fazemos agora é de uma filmagem ocorrida em um cenário que não conta com nenhum monumento histórico ou outro ponto de referência visual da cidade de Fortaleza. Entretanto, essa narrativa de Oscar nos ajuda a enxergar uma casa (qualquer casa) tanto como lugar-símbolo da memória de quem nela viveu quanto como elemento vivo da paisagem urbana – uma vez que a arquitetura reflete e reage às transformações de seu entorno<sup>152</sup>. Assim, a casa parece estar em um limiar interessante entre o ambiente público e o privado, ocupando, portanto, papel de destaque tanto nas narrativas familiares quanto naquelas relativas ao espaço urbano. Para Ecléa Bosi, “a casa é o centro geométrico do mundo e a cidade cresce a partir dela em todas as direções. Dela partem as ruas, as calçadas onde se desenrolou nossa vida, o bairro” (BOSI, 2003, p.200). Veremos que, nas entrelinhas dos relatos de Oscar e no contraste visual entre essas imagens e esse mesmo local nos dias atuais, é possível enxergarmos uma relação entre a memória da cidade e os fragmentos de lembranças desse grupo familiar a respeito dessa casa.

Cravada entre avenidas e ruas de grande movimento em um dos bairros centrais de Fortaleza, a rua Mombaça (indicada por Oscar como logradouro da casa que aparece nesse trecho) tem apenas dois quarteirões. Verificamos o endereço fornecido por Oscar e percebemos que a pequena rua ainda é formada, quase que inteiramente, por casas (há apenas um edifício) que ainda conseguem resistir à especulação imobiliária do entorno. Entretanto, essa “resistência” não significa que o local foi imune a outras transformações urbanas. Ainda na década de 1980, aliás, Oscar conta que o asfaltamento dessa rua – que, na época dessas filmagens, ainda era de paralelepípedo – causou particular sofrimento para sua família: “minha irmã (...) tentou impedir que nossa rua, que era de calçamento, fosse asfaltada e, sentadinha na

<sup>151</sup> Depoimento de Oscar concedido a Maíra Bosi, via e-mail, em junho de 2015.

<sup>152</sup> Se, por exemplo, o sentimento de insegurança no bairro aumenta, os muros das casas crescem, ganham cercas elétricas e câmeras de vigilância. Ou, se a especulação imobiliária se intensifica na região, as casas caem, deixam de existir para darem lugar a novos edifícios.

calçada, chorou enquanto a máquina passava o asfalto”<sup>153</sup>. Esse relato evidencia o que discutimos no capítulo anterior, sobre como o apagamento de referências visuais em uma cidade pode gerar incômodo para seus habitantes pela falta lugares onde sua memória possa estar ancorada. Novamente, demarcamos que a solução para esse desconforto não seria a tentativa de evitar qualquer tipo de mudança – como vimos ocorrer na cidade fictícia Zora (CALVINO, 1990) – mas, sim, construir e manter lugares de memória.

Conforme também pontuado no capítulo anterior, graças à especulação imobiliária, é bastante comum que casas de Fortaleza sejam derrubadas para a construção de novos e imponentes prédios. Como um palimpsesto, a cidade segue sendo (re)escrita por cima de si mesma e, em função disso, sofrendo um apagamento do passado. Portanto, foi uma grata surpresa descobrirmos o número 68 da rua Mombaça ainda de pé, apesar de nada em seu aspecto atual nos permitir reconhecer aquela simpática casa dos anos 1980. O imóvel, atualmente, não pode ser visto da rua, por esconder-se atrás de um muro branco alto, com portões de alumínio e, inclusive, cerca de arame farpado. Como vimos, essa casa não pertence mais à família Arruda d’Alva desde 2008, porém parte dessas mudanças visuais aconteceram antes da casa ser vendida. Conforme Oscar nos contou, a reforma de 1985 foi a primeira de três e, a cada uma delas, o muro da casa subia mais um pouco – num processo que, segundo recorda, acompanhava a crescente insegurança dos vizinhos. Inclusive, Oscar afirma que seus pais só decidiram aumentar o muro da casa devido à pressão da vizinhança, que argumentava que esse imóvel de muro baixo deixava as outras casas da rua também vulneráveis a invasões.



Figura 26: Fotografias do aspecto atual da casa da família Arruda d’Alva. Foto: Máira Bosi.

---

<sup>153</sup> Depoimento de Oscar concedido a Máira Bosi, via e-mail, em junho de 2015.

Assim, a despeito da motivação de Francisco para filmar aquela cena, é interessante observar que tal imagem representa, nos dias atuais, um precioso testemunho sobre o passado de Fortaleza. Afinal, ela traz para o presente um hábito e um cenário cada vez mais raros nos bairros de classe média dessa cidade: crianças brincando na calçada de uma casa “de rua” (ou seja, que não está dentro de um condomínio) e com muro baixo.

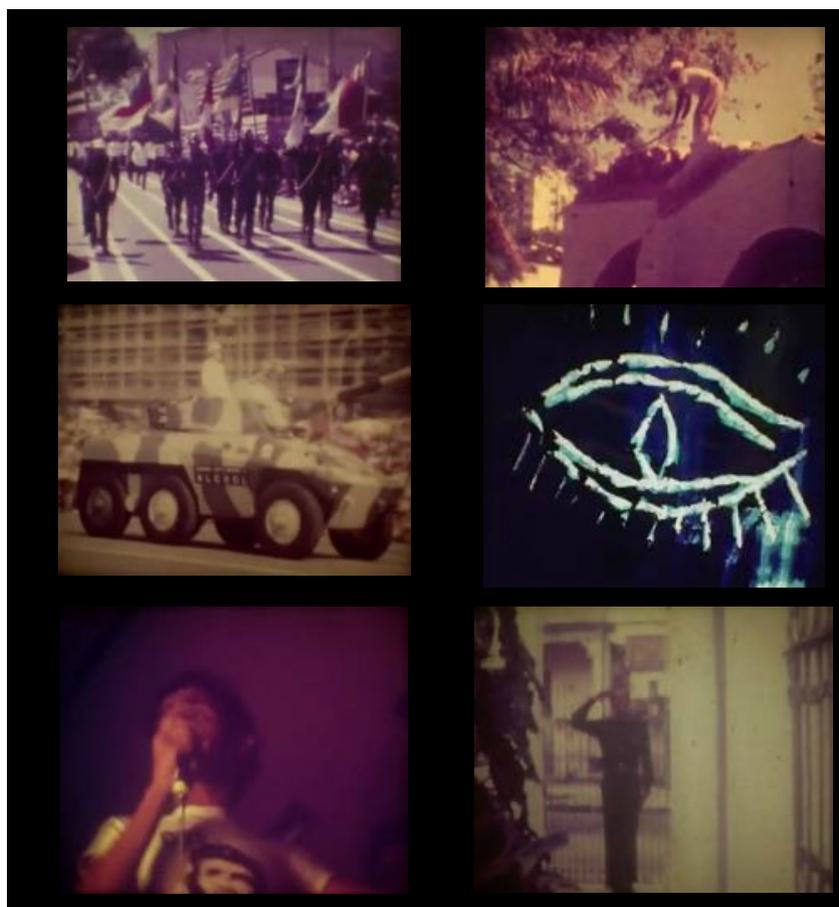
Quanto à montagem de *Supermemórias*, conforme mencionado anteriormente, fora de seu contexto de filmagem, essa cena parece, de fato, representar um acontecimento banal da vida em família. Antes de entrevistarmos Oscar, imaginávamos que um pai havia flagrado seus filhos brincando no jardim, nada além disso. Por mais que as crianças falem para a câmera e, claramente, tenham um comportamento um tanto “exibido”, não há nada naquela imagem que nos afirme que tal acontecimento só existiu para ser filmado. Ou seja, da mesma forma que no já analisado filme de ficção do cineasta amador Amélio Júnior, só descobrimos se tratarem de filmagens encenadas devido ao depoimento de nosso entrevistado. E, em ambos os casos, tomarmos conhecimento disso nos levou a enxergar essas imagens de uma forma completamente nova. Percebemos, assim, que esse procedimento metodológico de assistir aos filmes Super-8 originais com as próprias famílias é capaz de “devolver às imagens um certo caráter indicial que parece ter se perdido ao longo dos anos” (BLANK, 2015, p.26), tal como Blank observa em experiências semelhantes de exibição de filmes de família em sua própria pesquisa.

Por fim, gostaríamos de lembrar que Carvalho insere a cena em que o pequeno Oscar anuncia “o começo do filme”, justamente, em um momento que *Supermemórias* nos parece “recomeçar”. Entretanto, ao analisarmos o filme Super-8 original e entrevistarmos Oscar, vimos que essa foi, provavelmente, a última cena filmada por Francisco e que ela aconteceu tão por acaso que correu o risco de sequer existir. Afinal, com a motivação de filmar “qualquer coisa” para acabar o filme, esse cineasta amador poderia ter feito qualquer outro registro diferente desse. Parece-nos, assim, que a montagem de *Supermemórias* atende, simbolicamente, ao pedido desse pequeno personagem do passado e consegue reformular a contradição original dessa cena. Contradição essa que consiste no fato de tal tomada estar localizada no final do último rolo de filme Super-8 filmado por Francisco, ou seja, é uma cena que não

registra o início de nada a não ser do próprio exílio técnico<sup>154</sup> pelo qual todo o acervo dessa família passaria nas décadas seguintes.

### 3.4 Uma casa inesquecível

Por fim, retomaremos as cenas da demolição de uma casa, inseridas na já analisada sequência de *Supermemórias* que remete à Ditadura Militar. Tais imagens destoam das demais dessa sequência, especialmente, por registrarem um acontecimento que não parece ser nem público (como os desfiles) nem oficial (como os treinamentos e os militares batendo continência)<sup>155</sup>.



<sup>154</sup> Apesar de sabermos que a família Arruda d’Alva ainda mantém um projetor Super-8 em funcionamento, consideramos que esses filmes também passaram por um exílio técnico até serem retomados por Danilo Carvalho porque, embora pudessem ser assistidos, suas projeções tornaram-se muito raras com o passar dos anos.

<sup>155</sup> Este trecho isolado está disponível para consulta no arquivo digital intitulado “3.4 – Uma casa inesquecível – trecho de ‘Supermemórias’”, contido no *link* privado informado no Anexo A.



Figura 27: Fotogramas da sequência de *Supermemórias* em referência à Ditadura Militar.

Conforme apontamos no primeiro capítulo, o registro da demolição dessa casa foi realizado pela cineasta amadora Bárbara Mendes e está, originalmente, em três dos 91 filmes Super-8 de seu acervo familiar<sup>156</sup>. Antes de entrevistarmos Bárbara e alguns de seus irmãos, o contexto desse acontecimento permanecia misterioso e contávamos apenas com pistas apresentadas pelas próprias imagens para tentar compreender e reconstituir o contexto dessa filmagem. Contudo, tais pistas nos permitiram inferir alguns dados relevantes sobre o registro desse acontecimento. Percebemos, por exemplo, que os três filmes Super-8 mostravam os mesmos personagens, vestindo as mesmas roupas e a casa em estágio semelhante de destruição, o que nos levou à conclusão de que todos eles teriam sido filmados no mesmo dia. Quanto ao contexto dessa filmagem, notamos que não se tratava de um acontecimento de ordem pública, dada a ausência de um grupo grande de observadores e o pequeno número de operários envolvidos na demolição (que acontecia sem ajuda de qualquer máquina específica nem indício de uma empresa envolvida). Percebemos, também, que a câmera acompanhava sempre um grupo de três ou quatro visitantes que interagem com ela enquanto caminhavam atentos pelo imóvel – como que verificando o andamento do processo ou desbravando as instalações em ruínas.

A partir de indícios trazidos pelos próprios filmes, foi possível, inclusive, reconstituirmos a ordem cronológica desses três rolos Super-8. O primeiro deles seria

<sup>156</sup> Este trecho isolado está disponível para consulta no arquivo digital intitulado “3.4 – Uma casa inesquecível – trecho de ‘Supermemórias’”, contido no *link* privado informado no Anexo A.

aquele que traz cenas de uma viagem de barco e tem somente seus 28 segundos finais aproveitados para o início da filmagem dessa visita à demolição. Vemos uma mulher saindo de um carro estacionado no jardim e, em seguida, a câmera faz uma *pan* para a direita, revelando os demais visitantes e o estado avançado de demolição do imóvel – porém ainda com a presença da parede que vimos cair na sequência montada em *Supermemórias* (Figura 27). O segundo filme sobre esse acontecimento é, também, o único, inteiramente, dedicado ao registro dessa visita. Nele, vemos não só a emblemática cena da parede despencando como também: outros ambientes dessa casa (filmada por dentro e por fora), sua área externa, os operários envolvidos na demolição, o trajeto dos visitantes etc. O terceiro e último filme realizado nessa visita tem, por sua vez, apenas seus 43 segundos iniciais dedicados ao registro da demolição e suas imagens nos revelam a ausência da mencionada parede – denotando que tal filmagem aconteceu após a parede despencar, ou seja, posteriormente à filmagem dos outros dois rolos Super-8 mencionados. O restante desse terceiro filme se dedica a cenas de outros acontecimentos da vida dessa família, conforme analisado no primeiro capítulo dessa dissertação.

Além da análise das cenas desses três filmes Super-8 originais, também o contraste desse material com o restante do acervo filmico da família Mendes nos ajudou a inferir informações sobre o contexto da filmagem dessa demolição. Percebemos, por exemplo que todos os outros filmes produzidos por Bárbara registravam, exclusivamente, acontecimentos de cunho familiar e comemorativos – aspecto que também já foi abordado no primeiro capítulo. Ou seja, mesmo antes de entrevistá-la, compreendemos que, de alguma forma, a demolição dessa casa deveria representar um evento afetivamente importante para essa cineasta amadora e para sua família.

Porém, por mais instigante que possa ser a investigação a partir de indícios presentes nesses filmes Super-8, as pistas trazidas por suas imagens não são suficientes para desvelar as camadas de memória mais profundas que residem nesse material. Para isso, faz-se necessário obtermos outras informações sobre o acontecimento filmado, tais como: que casa era aquela, por que fora demolida e, especialmente, por que tal demolição fora filmada – questões que jamais seriam respondidas pelas imagens sozinhas. Ao entrevistarmos e exibirmos esses filmes para Bárbara e quatro de seus irmãos, encontramos não apenas essas respostas mas, também, múltiplas (e entusiasmadas) narrativas sobre esse emblemático imóvel.

Nossos entrevistados contaram a casa que aparece nesse registro foi onde eles e os demais irmãos (um total de dez filhos) nasceram e cresceram. Informaram-nos, também, o endereço onde ela se localizava: no bairro de classe média Aldeota<sup>157</sup>. Guiados por nossas perguntas, pelo estímulo das imagens projetadas e, ainda, apoiados nas lembranças uns dos outros, os cinco irmãos que entrevistamos compartilharam conosco inúmeras histórias vividas nos 28 anos em que a casa pertenceu à numerosa família Mendes. A seguir, resumiremos a história dessa casa (conforme contada por nossos entrevistados) de modo a tornar visíveis algumas camadas de memória que essas imagens Super-8 ocultam até serem confrontadas com outras fontes – nesse caso, com essas entrevistas. Nosso objetivo, nesse percurso, também é compreender tais imagens retomadas em *Supermemórias* como representação simbólica da dinâmica de mudanças visuais em Fortaleza à qual temos feito referência.

Na primeira metade do século XX, o avô materno de Bárbara, Júlio Mendes<sup>158</sup>, ocupava uma posição de destaque na sociedade cearense sendo, ainda, um dos sócios fundadores do tradicional Ideal Clube, frequentado pela elite econômica da cidade até hoje. No final da década de 1930, esse clube ganhou uma nova e imponente sede, construída no “estilo Missões” (uma vertente da arquitetura neocolonial), que ocupava um quarteirão inteiro do atual Aterro da Praia de Iracema. Destacamos que, em meados do século XX, os clubes mais tradicionais de Fortaleza ganharam sedes na orla da cidade, mas, atualmente, apenas o Ideal Clube e o Náutico Atlético Cearense permanecem nessa região. Ambos são bens com tombamento municipal provisório<sup>159</sup> e esse dado parece ser determinante para a sua permanência em uma área com intensa especulação imobiliária<sup>160</sup>.

Como a construção dessa nova sede do Ideal Clube coincidiu com os preparativos para o casamento dos pais de Bárbara, Júlio Mendes decidiu presentear a filha e o genro com uma casa singular, especialmente projetada pelo mesmo

---

<sup>157</sup> O mesmo bairro da casa da família Arruda d’Alva e, coincidentemente, distante apenas um quilômetro desta.

<sup>158</sup> Conforme dito anteriormente, atribuímos codinomes a todos os membros dessa família.

<sup>159</sup> <http://www.anuariodefortaleza.com.br/cultura/patrimonio-historico-bens-tombados.php>

<sup>160</sup> Os igualmente tradicionais Clube dos Diários e AABB, por exemplo, foram vendidos para construtoras nos anos 2000 (com objetivo de quitar dívidas com a União) e, em seguida, demolidos para a construção de imponentes e luxuosos edifícios residenciais. O Náutico Atlético Cearense, aliás, só tem uma parte de sua construção tombada. Assim, conforme abordado no capítulo anterior, uma construtora já demonstra interesse em comprar a área não-tombada (parque aquático e quadras esportivas) para erguer três torres comerciais e um shopping no local.

engenheiro. Assim, com estilos semelhantes, as duas construções utilizaram, inclusive, os mesmos materiais (que eram incomuns na arquitetura cearense da época e precisaram ser trazidos de outros estados). Em 1942, após o casamento, o jovem casal se muda para o imóvel que abrigaria, nas décadas seguintes, o nascimento de seus dez filhos e inúmeros episódios da história dessa nova família. Dentre incontáveis lembranças de festas, brincadeiras e costumes da época, Bárbara e seus irmãos nos contam que o imóvel passou por algumas reformas a fim de acompanhar o crescimento da família.



Figura 28: Fotografia da casa da família Mendes, tirada em 1949. Fonte: Acervo família Mendes.

Além do valor afetivo para aqueles que nela moraram, Bárbara e seus irmãos nos contam que essa casa foi referência para muitas outras pessoas. Em seu quintal, havia, por exemplo, um poço que, nas palavras desses entrevistados, “não secava nunca”. Mesmo durante períodos de grandes secas ocorridas no estado, a água ali continuava abundante. Como o sistema de distribuição de água e esgoto em Fortaleza era bastante falho naquela época e muitas casas (sobretudo, as mais pobres, mesmo que localizadas em bairros centrais) ainda não tinham água encanada, a mãe de nossos entrevistados decidiu instalar uma bica no muro de casa para fornecer água para os vizinhos – que, às vezes, faziam fila na calçada. Fora isso, a casa também era bastante frequentada por diferentes grupos de amigos de cada um dos filhos do casal Mendes. E, com isso, muitas pessoas alheias a essa família também criaram um laço afetivo e construíram memórias nesse lugar. Livia Mendes<sup>161</sup>, irmã de Bárbara, nos conta que essa casa “é icônica até hoje, tem amigo da gente que até hoje lembra dessa casa, que era um lugar de encontro... É uma casa que ninguém esquece”.

Com o passar do tempo, os filhos cresceram, casaram-se e, um a um, começaram a sair da casa dos pais. Em 1970, o pai de Bárbara faleceu e, nesse

---

<sup>161</sup> Codinome.

momento, a família percebeu que aquela casa era grande demais para ser mantida apenas para a viúva morar. Foi tomada, então, a decisão de alugá-la para fins comerciais. Entretanto, essa experiência logo se mostrou mais prejudicial, econômica e emocionalmente, do que se supunha. Nas palavras de nossos entrevistados, cada locatário “estragava mais” o imóvel<sup>162</sup> e, após alguns anos de desgastantes experiências de locação, decidiram deixar a casa desocupada. Vazio, o imóvel entrou em um processo de deterioração mais acelerado ainda e, em paralelo, os vizinhos começaram a se queixar que o lugar estava sendo invadido por “pessoas estranhas e desocupadas”, causando insegurança por serem possíveis ladrões. Com tantos transtornos gerados pela impossibilidade de se manter essa casa vazia e em bom estado, a família se viu diante do impasse sobre o que fazer e com a pressão de precisar agir rápido.

A hipótese de vender da casa foi logo descartada pelos irmãos porque, segundo nossos entrevistados, um imóvel daquele tamanho não tinha valor de mercado em Fortaleza, à época<sup>163</sup>. Assim, a própria Bárbara trouxe a ideia da demolição do imóvel como única solução a curto prazo para essa difícil questão. Tal sugestão não foi aceita por unanimidade entre os irmãos, mas foi aprovada pela mãe, ainda viva à época. Sendo assim, coube à Bárbara ficar à frente do processo e responsabilizar-se por sua execução. Ela nos conta que, apesar de ir de encontro ao desejo emocional da família, a decisão por demolir a casa foi a única maneira encontrada para, em suas palavras, “preservar a sua memória”. No contexto desta pesquisa, uma declaração como essa se mostra tanto surpreendente quanto controversa. Afinal, como pode haver sensação de preservação de memória por meio da destruição de um lugar físico e com tanto valor afetivo?

Percebemos que a preservação à qual Bárbara se refere tem, pelo menos, dois sentidos diferentes. Por um lado, a demolição significava a possibilidade de “guardar a memória da casa, sem a casa ficar decadente”<sup>164</sup>. Afinal, sem testemunhar a sua completa deterioração, a família poderia ter, como últimas lembranças do imóvel,

---

<sup>162</sup> Derrubando paredes, descaracterizando alguns detalhes, devolvendo o imóvel em más condições de preservação, etc. Enfim, gerando prejuízo material e emocional para a família.

<sup>163</sup> Uma das irmãs de Bárbara ressalta, ainda, que todas os casarões de família daquela época que ainda existem nos dias atuais (ou seja, que não foram demolidos) viraram pequenas pousadas, bancos ou outros tipos de comércio. Porém, isso aconteceu ao longo da década de 1980, pouco depois da demolição da casa da família Mendes – que, portanto, não pôde aproveitar essa tendência.

<sup>164</sup> Depoimento concedido por Livia Mendes, irmã de Bárbara, em entrevista para essa pesquisa, em outubro de 2015, em Fortaleza.

suas instalações ainda conservadas e habitadas por pessoas próximas. Ou seja, enxergamos aqui uma dimensão simbólica do que nossos entrevistados denominaram “preservação de memória”. Por outro lado, descobrimos que houve, também, uma preocupação de Bárbara em preservar a materialidade daquele lugar, da forma que fosse possível, a despeito de sua demolição. Essa, por sua vez, é uma dimensão quase literal da preservação, conforme explicaremos a seguir.

Bárbara e seus irmãos nos informaram, sem muita convicção, que a demolição da casa da família Mendes aconteceu durante alguns meses, provavelmente no ano de 1979. Posteriormente, a cineasta amadora conversou com outros irmãos (ausentes em nossa entrevista de outubro de 2015), que apresentaram novos indícios e afirmaram ter sido em 1974 essa demolição. Apesar dessa ser a informação final que a família nos deu, permitimo-nos desconfiar de sua memória devido ao indício trazido por um dos três filmes Super-8 que registram esse acontecimento: aquele que, conforme analisado no primeiro capítulo, também traz uma cena da passagem do Papa João Paulo II por Fortaleza<sup>165</sup>. Como sabemos que esse fato histórico<sup>166</sup> aconteceu em 9 de julho de 1980, podemos considerar viável a hipótese dessa demolição ter ocorrido no final de 1979 e esse cartucho Super-8 ter permanecido na câmera por alguns meses, até voltar a ser usado. Entretanto, é inadmissível que o mesmo rolo de filme tenha permanecido inacabado por seis anos dentro da câmera de Bárbara Mendes – inclusive porque essa cineasta amadora realizou inúmeras outras filmagens nesse meio tempo. Apesar de não termos chegado a uma resposta final aceitável quanto à data dessa demolição e, sobretudo, não termos autoridade para invalidar a informação passada pela própria família Mendes, esses indícios dados pelos próprios filmes Super-8 nos autorizam a, pelo menos, questioná-la.

Quanto à longa duração dessa demolição, Bárbara atribui à dificuldade operacional do processo. Ela não conhecia, por exemplo, nenhuma empresa especializada nesse tipo de serviço e nem possuía recursos financeiros suficientes para alugar máquinas específicas. Além de tudo, tratava-se de uma prática incomum em Fortaleza, pois, segundo Bárbara, “ninguém falava em demolição [àquela época].

---

<sup>165</sup> O arquivo digital “3.4 – Filme Super-8 original da demolição [3]”, disponível no *link* privado informado no Anexo A.

<sup>166</sup> <http://www.opovo.com.br/app/fortaleza/2015/07/09/noticiafortaleza,3467460/visita-do-papa-joao-paulo-ii-a-fortaleza-completa-35-anos-relembre.shtml> Acesso em jan/2015.

Demolir o quê se a cidade estava crescendo?”<sup>167</sup>. Bárbara decidiu, então, contratar alguns operários e coordenar, ela mesma, todo o processo. Tal estratégia permitiu que, na primeira etapa da demolição, fossem retirados, com muito cuidado, todos os elementos arquitetônicos do imóvel que pudessem ser reutilizados, conforme Bárbara narra:

A demolição foi feita com bastante calma (...) fui tirando as telhas, tirei madeira, *pra poder manter a memória da casa* (...) Arranquei os pisos de cerâmica, mas [um arquiteto] desenhou antes pra poder montar novamente igualzinho, com o mesmo desenho. Aí arrancamos as janelas, as portas (...) o vitrô da escada.<sup>168</sup>

A intenção de Bárbara era reutilizar os materiais mencionados na construção de uma nova casa. Efetivamente executado, esse “transplante” permitiu a sensação de que a casa de sua infância e as memórias partilhadas naquele ambiente continuariam vivas, de alguma forma, apesar da “morte” do corpo original ter se mostrado inevitável.

Após a demolição completa dessa casa, a família ainda manteve a garagem onde funcionaram sucessivos pequenos negócios de alguns dos irmãos, porém apenas por cerca de dois ou três anos<sup>169</sup>. O terreno, então, foi vendido para o Exército que o utilizou para erguer um edifício residencial que permanece, ainda hoje, neste local. Entretanto, obviamente, essa demolição não apagou as lembranças dos momentos vividos pelos nossos entrevistados naquela casa e, mesmo que atualmente haja uma outra construção em seu mesmo solo, tais lembranças seguem sendo despertadas, seja por uma imagem, pelas narrativas compartilhadas ou mesmo quando, em um trajeto cotidiano, um dos membros da família Mendes precise passar por aquele local. Sobre essa questão, o irmão de Bárbara, Joaquim, nos declara: “eu voltei a morar na mesma rua onde nós nascemos (...) e sempre [que] passo ali eu penso: ‘essas pessoas [que moram no edifício construído ali] não têm ideia que aqui tem tanta história”.

---

<sup>167</sup> Não podemos deixar de notar a ironia dessa observação frente ao atual movimento de “demolir para construir” nessa mesma cidade. Percebemos que Fortaleza continua crescendo, mas, diferentemente da década de 1970, agora falta espaço.

<sup>168</sup> Depoimento de Bárbara Mendes, em entrevista concedida para essa pesquisa, em outubro de 2015, em Fortaleza. O grifo na citação é nosso e não corresponde a nenhum ênfase dada pela entrevistada.

<sup>169</sup> Novamente, nossos entrevistados não souberam precisar o período de tempo exato.



Figura 29: Fotografia do edifício erguido no terreno da casa da família Mendes. Foto: Maira Bosi.

Voltando ao momento da demolição, lembramos que, além de retirar esses fragmentos materiais da casa, Bárbara também planejou filmar parte desse processo. As imagens dos filmes Super-8 produzidas nessa ocasião mostram um estágio avançado da demolição, quando o imóvel já estava sendo, efetivamente, derrubado. Ou seja, já havia passado a etapa de retirada dos elementos reutilizáveis. Ao entrevistarmos essa cineasta amadora, compreendemos que sua intenção foi registrar tudo o que lhe parecia relevante naquela visita (vários ângulos da casa, seu entorno, os operários, os visitantes etc.), de forma a deixar o filme contundente enquanto documento. Contudo, percebemos que Bárbara não abandonou o exercício criativo da filmagem amadora.

A cineasta amadora nos conta, por exemplo, que a imagem retomada em *Supermemórias* que mostra a queda da parede foi, minimamente, dirigida. Isto porque, para conseguir filmá-la, a cineasta amadora orientou os operários a não derrubarem tal parede por partes (como seria o procedimento natural), mas que procurassem deixá-la inteira e amarrassem cordas para puxá-la de uma só vez. Em sua imaginação, essa queda daria uma bela imagem. Com a câmera Super-8 em mãos, Bárbara posicionou-se em cima de seu próprio carro e o mais perto possível do acontecimento<sup>170</sup>, no que julgou ser o melhor ângulo para enquadrar essa cena. Por fim, deu um comando para que os operários puxassem as cordas que, então, puxaram as cordas que tracionavam essa parede do segundo andar da casa. Assim, conforme as imagens nos mostram, a ideia de Bárbara foi executada com perfeição: a parede veio abaixo inteira, desfragmentando-se apenas com o impacto da queda que, por sua vez,

---

<sup>170</sup> Enquanto suas irmãs, presentes no dia dessa filmagem, declararam ter assistido à cena de longe – inclusive por questões de segurança.

levantou uma espessa camada de poeira. Encontramos nessa atitude de Bárbara uma nuance interessante de seu comportamento como cineasta amadora de filmes de família, uma vez que ela, aparentemente, se afasta do apelo emocional de uma situação importante (a demolição da própria casa) para planejar e executar a tomada cinematograficamente mais complexa desse filme, que exigiu uma pré-produção específica. Esse afastamento é, justamente, o que Roger Odin (1995) pontua como postura necessária para que um cineasta de família atue como cineasta amador – o que ocorre, segundo o autor, quando quem filma está mais comprometido com o resultado artístico do que com seu envolvimento afetivo com a situação filmada. Entretanto, ao analisarmos o comportamento da cineasta amadora Bárbara Mendes percebemos, novamente, aquilo que já discutimos no primeiro capítulo: por vezes, essas duas posturas estão mutuamente imbricadas e o fato da filmagem acontecer com um pouco mais de rigor técnico e planejamento não reduz o envolvimento emocional que motivou tal registro.

Ao rever essa cena da parede despencando, uma das irmãs de Bárbara nos declarou que pôde sentir, novamente, toda a emoção daquele dia. Em seguida, ela também mencionou alguns fatos dos “bastidores” dessa filmagem, como a grande quantidade de poeira decorrente da derrubada que deixou todos os presentes muito sujos. Percebemos que essa declaração tem uma diferença sensível dos relatos de Oscar Arruda d’Alva, apesar de ambas serem falas estimuladas pelo contado com imagens de suas respectivas famílias no tempo presente. Entretanto, conforme vimos, Oscar reproduziu informações compartilhadas inúmeras vezes entre seus familiares, nas frequentes projeções de filmes Super-8 que aconteceram na sua infância e que, portanto, ficaram marcadas na sua memória. Diferentemente, a fala da irmã de Bárbara nos pareceu ser inesperada até para ela própria, que compartilhou uma lembrança despertada naquele momento, pelo contato com imagens que sequer lembrava de já ter visto. Nesse caso, percebemos que “confrontada a um documento que a interpela, a testemunha pode elaborar uma fala inusitada” (LEANDRO, 2015, p.113). O documento, aqui, é o filme Super-8 dessa demolição e a testemunha, nesse caso, é a irmã de Bárbara presente tanto na ocasião dessa filmagem quanto na entrevista para essa pesquisa.

Segundo a cineasta amadora Bárbara Mendes, registrar essa demolição com sua câmera Super-8 foi a maneira que ela encontrou de poder mostrar aos irmãos que moravam fora do Ceará como esse processo fora conduzido com cuidado. Esses

filmes, de fato, foram enviados pelos Correios (junto com fotografias da demolição) e cumpriram, assim, sua função de atestar o ocorrido. Porém, para além desse objetivo declaradamente documental, percebemos que Bárbara também se preocupou em gerar vestígios materiais e simbólicos desse processo de “apagamento” da casa de sua família – através do qual, arriscava-se apagar, também, seu passado. Assim, enxergamos essa filmagem Super-8 como vestígio material e simbólico desse acontecimento, da mesma forma que a remoção e a reutilização de alguns elementos arquitetônicos desse imóvel também o são.



Figura 30: Fotograma do filme Super-8 original da demolição [2].  
Enquadramento semelhante à fotografia da Figura 27.

Dessa forma, compreendemos que a filmagem de Bárbara exerceu uma dupla função: documentar um acontecimento importante e ritualizar uma despedida. O gesto dessa cineasta amadora nos remete, novamente, ao contexto de emergência dos lugares de memória, conforme pontuado por Nora, onde

o sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se à preocupação com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável (NORA, 1984, p.XXVI, tradução nossa).

Nesse sentido, vemos uma correspondência entre os dois tipos de vestígios da demolição dessa casa gerados por Bárbara. Afinal, tanto a retirada de elementos arquitetônicos quanto a filmagem em Super-8 traduzem, de forma material, a dignidade do memorável à qual Nora se refere e que Bárbara parece querer dar ao imóvel e à sua necessária (pelo menos, segundo os critérios desta família) demolição. Mais que isso, os dois tipos vestígios gerados por Bárbara são retomados por processos criativos posteriores: a construção de uma nova casa e a montagem de um novo filme, *Supermemórias*. Desse modo, ambos funcionam como elementos constituintes de novos lugares de memória.

Assim, percebemos que esses três filmes Super-8 de Bárbara também nos permitem enxergar aquilo que identificamos como “processo metamnêmico” ao analisarmos os filmes de Hélio Rolo sobre o Ponte 78: Campeonato Cearense de Carretilha. Afinal, em ambos os casos, percebemos que os cineastas registram situações que já tem, em si, um forte apelo à memória – o campeonato pelo desejo de homenagear uma prática esportiva que estava se extinguindo e a demolição da casa da família Mendes por ser motivada pelo desejo de “preservar a memória” daquele lugar sem que ele se deteriorasse.

Entretanto, é preciso observar que, ao contrário do que acontece nos trechos anteriormente analisados, a maneira como Carvalho retoma as imagens dessa demolição altera seu sentido original de forma bastante radical. Afinal, as imagens filmadas por Hélio Rola, Amélio Júnior e Francisco d’Alva, têm apenas alguns detalhes específicos ocultados pela montagem de *Supermemórias* sem que haja, contudo, um afastamento significativo de seus temas originais. Por sua vez, as cenas da demolição filmadas por Bárbara Mendes são rearticuladas em uma sequência que remete à Ditadura Militar, ou seja, um contexto completamente afastado do âmbito familiar e privativo ao qual, inicialmente, pertenciam. Porém, Carvalho também enxerga o potencial metafórico que reside nessas imagens originais e as retoma nessas bases. Além disso, conforme discutido no capítulo anterior, a imagem dessa casa sendo demolida também remete às frequentes e atuais demolições de imóveis antigos em Fortaleza e, portanto, podem servir ao propósito de uma discussão maior sobre a preservação da memória nessa cidade. Ou melhor, sobre como preservar a memória de uma cidade que insiste em ser impermanente e cambiável.

### **3.5 Um lugar de memória para Fortaleza**

As quatro análises que fizemos neste capítulo evidenciaram que, ao serem retomadas pela montagem de *Supermemórias*, as imagens desses filmes de família Super-8 perderam parte de seu contexto particular e passaram a servir a uma narrativa pública – sobre a cidade de Fortaleza. Em outras palavras, percebemos que “fora dos seios das famílias, as imagens perdem por completo sua função ritualística e passam a representar o papel de objetos testemunhais de uma cultura” (BLANK, 2015, p.132). Compreendemos, ainda, que a montagem “é a condição necessária para assegurar um caráter público a essa entidade privada [os filmes de família]” (Ibidem, p.194). Assim,

ao serem trazidos a público, pela montagem de *Supermemórias*, esses filmes Super-8 particulares funcionam como elementos para a construção de um lugar de memória possível para Fortaleza e podem estimular a atualização de uma memória coletiva dessa cidade, lembrando que “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (HALBWACHS, 1990, p.54).

O percurso investigativo que trilhamos, neste capítulo, nos permitiu não só identificar a reelaboração de sentido original sofrida por esse material fílmico como, também, recuperar seu contexto de produção para, assim, trazer à tona camadas de memória, até então, ocultas. Nesse sentido, é interessante observarmos o que Lindeperg diz acerca das imagens de arquivo:

também são sintomas das mentalidades de uma época, de suas maneiras de ver e pensar, de formar opinião, de construir memórias e fixar imaginários. Elas evidenciam ainda o papel do cinema e do audiovisual como agentes da história e vetores de memória. (LINDEPERG, 2014, p.3, tradução nossa)

É possível percebermos, portanto, os filmes de família Super-8 do material bruto de *Supermemórias* como “vetores de memória” não só pelo que suas imagens dão a ver mas, especialmente, pela maneira como servem de ponto de partida para escavar níveis mais profundos de memória. Nesse movimento, torna-se possível, inclusive, vislumbrar a memória de Fortaleza nesses registros – apesar de, como vimos, a imagem da cidade se infiltrar nesses filmes à revelia da intenção do cineasta amador.

Em sua tese, Blank conclui que investigar o caminho migratório de filmes de família retomados em produções audiovisuais contemporâneas “nos conduz à valorização do gesto de deslocamento e montagem” (BLANK, 2015, p.143). Nossa pesquisa corrobora esse pensamento pois, ao trilhamos o caminho de volta ao momento da tomada dessas imagens Super-8 e cruzarmos tais informações com as memórias que essas mesmas cenas despertam nos dias atuais, conseguimos acessar dados, originalmente, invisíveis nesse material. Importante demarcarmos que tal “gesto de deslocamento e montagem” desses filmes (responsável por desvelar camadas de memória) foi, inicialmente, conduzido pelo diretor Carvalho, ao retirá-los da intimidade dos lares e trazê-los a público pela montagem de *Supermemórias*. Em seguida, a presente pesquisa deu continuidade a esse gesto, ao buscar narrativas que estão para além da montagem desse curta.

Esse exercício analítico evidencia que o material filmico Super-8 aqui retomado “torna visível um passado [de Fortaleza] que já não é mais” (LINDEPERG, 2014, p. 3, tradução nossa) e faz ver, ainda, que “o método arqueológico – no cinema e alhures – restaura, cola pedaços, para dar acesso à própria ruína das coisas” (LEANDRO, 2015, p. 115). Ou seja, tendo como ponto de partida a montagem realizada por Carvalho, em *Supermemórias*, nossa investigação pôde enxergar algumas ruínas do passado de Fortaleza presentes nessas imagens de família e, também, nos discursos de nossos entrevistados. Com isso, percebemos aquilo que Leandro identificou ao refletir sobre resultados de sua pesquisa iconográfica<sup>171</sup> nos acervos do Dops da Guanabara, do Serviço Nacional de Informações e do Tribunal Superior Militar: “os arquivos não trazem de volta o passado em estado bruto mas suas ruínas” (2015, p.117). Apesar da distância entre os temas de pesquisa de Leandro e da presente dissertação, a observação dessa autora nos ajuda a compreender que são as ruínas passado de Fortaleza que estão representadas nos filmes Super-8 reunidos por Carvalho e não o seu passado em “estado puro”.

Para completar esse raciocínio, destacamos o que Blümlinger atesta, a partir de Marc Augé: “as ruínas só existem devido ao nosso olhar para elas” (2013, p.50, tradução nossa). Essa observação, novamente, nos remete ao fato de certos elementos das imagens Super-8 aqui analisadas tornarem-se visíveis em função de como olhamos para elas. E, justamente, por olharmos para esses filmes em um tempo futuro à sua produção, percebemos que eles assumem uma “função enigmática de ruínas, na medida em que (...) nos transmitem antes de tudo o sentimento da temporalidade” (BLÜMLINGER, 2013, p.50, tradução nossa). Portanto, no âmbito dessa pesquisa, tais imagens representam ruínas do passado recente de Fortaleza devido ao olhar que lançamos para elas em busca de “elementos latentes que não eram visíveis à época de sua captação” (LINS; BLANK, 2012, p. 71) – mas que, contudo, estão presentes e aguardam ser descobertos. Tal observação nos remete, novamente, à forma como Blank expõe o pensamento de Lindeperg, que entende

a história e a imagem como processos e [por isso, seu método] parte em direção a uma origem que está sempre em movimento. *O passado aparece nas análises da historiadora como um fluxo permanente que se transforma a cada presente*” (BLANK, 2015, p.15, grifo nosso).

---

<sup>171</sup> Dentre outros resultados, essa pesquisa deu origem ao longa-metragem documentário *Retratos de Identificação* (2014).

Portanto, vistas por essa pesquisa como ruínas do passado de Fortaleza, as imagens do material bruto de *Supermemórias* evidenciam transformações sofridas ao longo do tempo e apresentam um “charme melancólico [que] não vem unicamente do espetáculo disto que não é mais (...) estas ruínas nos levam a imaginar isto que não será mais” (HABIB, 2011, p. 14, tradução nossa). Apesar de evidenciarem, por exemplo, cenários e hábitos que não voltarão a existir em Fortaleza (pelo menos não da forma como aparecem nessas imagens), esses filmes também trazem para o tempo presente “diversas ramificações enunciativas, que são como fios condutores de novas narrativas”<sup>172</sup> (LEANDRO, 2015, p. 118). Tecidos pela montagem dirigida por Carvalho, tais fios fazem de *Supermemórias* um conjunto de novas relações entre imagens, originalmente, desconectadas. Já o nosso gesto investigativo parte da montagem de *Supermemórias* para compreender as imagens dos filmes Super-8 originais como ruínas, “cujas poucas pedras gastas bastam para reerguer prédios e esculturas desaparecidas”<sup>173</sup> (BAZIN, 2014, p. 53). Ou seja, essas imagens servem como elementos capazes de construir um novo lugar de memória, que ocorre, conforme assinalado por Nora, em decorrência de uma “vontade de memória”.

Ora, a simples existência desses filmes de família Super-8 deriva de uma “vontade de memória” – conforme vimos, é esse desejo que motiva a tomada de imagens pelo cineasta amador. Entretanto, conforme procuramos demonstrar ao longo de toda essa dissertação, é somente pelos gestos de retomada desse material fílmico – sua reunião no material bruto de *Supermemórias*, a montagem realizada por Carvalho e, posteriormente esta dissertação – que tais imagens passam a servir como elementos para a construção de um lugar de memória possível *para Fortaleza*. Nesse processo, seus sentidos originais sofrem inevitáveis modificações, a fim de abandonarem seu caráter particular e servirem à elaboração de uma memória coletiva.

---

<sup>172</sup> Novamente, fazemos uso de uma reflexão de Anita Leandro sobre o desarquivamento de documentos da ditadura. Logo, a autora se refere, aqui, à possibilidade de novas narrativas históricas (que não estão contempladas na História Oficial) a partir do desarquivamento de documentos e imagens da ditadura.

<sup>173</sup> Citação de Bazin sobre o filme amador *Kon-Tiki*, feito no contexto de uma exploração marítima. Apesar de falar sobre um universo diferente do de filmes de família a analogia de Bazin parece também se aplicar à maneira como enxergamos os filmes de família em Super-8 como ruínas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desse percurso investigativo, é inevitável pensar no seu começo. Lembro-me que ingressei no mestrado, há dois anos, movida pelo desejo de compreender como os filmes de família realizados em Fortaleza poderiam constituir lugares de memória para essa cidade, apesar de registrarem acontecimentos da vida privada. Inicialmente, acreditava que encontraria essa resposta apenas debruçando-me na análise da forma e do conteúdo narrativo dos 400 filmes Super-8 do material bruto de *Supermemórias*. Entretanto, o primeiro desafio que se colocou foi, justamente, descobrir como abordar, no âmbito de um mestrado, um *corpus* empírico tão volumoso. Percebi que não haveria tempo hábil para realizar uma análise aprofundada de todos os filmes e, mais importante ainda, compreendi que tampouco esse procedimento me ajudaria a investigar a questão central colocada. Seria, portanto, necessário proceder a um recorte nesse material empírico, de maneira a reduzir o volume de imagens a serem analisadas mas sem que se perdesse densidade no exercício pretendido. Tal tarefa constituiu o segundo grande desafio do trabalho. Era preciso adotar alguns critérios para fazer esse recorte.

O primeiro critério consistiu em selecionar apenas filmes Super-8 que tivessem cenas, efetivamente, filmadas em Fortaleza. Isso porque, conforme vimos, grande parte desse material era composta por registros de viagens que, portanto, não nos interessariam nessa investigação. Em alguns casos, as imagens desses filmes traziam elementos reconhecíveis da paisagem urbana (como construções e monumentos) que nos permitiam identificar a cidade de Fortaleza. Entretanto, muitas cenas mostravam ruas residenciais, fachadas de casas e outros locais irreconhecíveis sem a ajuda dos próprios cineastas amadores e familiares. Dada a inviabilidade de contatar todos os colaboradores de *Supermemórias* e com eles assistir a todos os seus filmes (de modo a descobrir quais eram os cenários desconhecidos), interrompemos o exercício de selecionar a totalidade de imagens de Fortaleza contidas nos 400 filmes Super-8 e percebemos que seria necessário estabelecer um recorte ainda mais restritivo. Porém o critério para tal recorte ainda não estava de todo claro.

O aprofundamento da análise do material bruto de *Supermemórias* e os desdobramentos teóricos da noção de *lugares de memória* que essa atividade empírica permitia nos fizeram perceber algo que, até então, estava passando despercebido: o movimento de retomada desses filmes de família Super-8, no tempo presente, era

fundamental para a compreensão de como eles poderiam, eventualmente, funcionar como elementos para a construção de lugares de memória para Fortaleza. Compreendemos, assim, que deveríamos analisar, também, a montagem de *Supermemórias* e não apenas o seu material bruto – como era a proposta inicial do projeto. Vimos, então, que o curta de Carvalho representava um lugar de memória possível para Fortaleza, ao passo que os filmes Super-8 originais, no período em que estiveram restritos à circulação privada, referiam-se apenas à memória dos grupos familiares a que pertenciam.

Essa descoberta permitiu-nos sair do impasse metodológico em que nos encontrávamos quanto aos critérios de recorte e à abordagem do material empírico. Decidimos retornar ao curta-metragem *Supermemórias*, selecionando, nele, apenas as sequências que dessem a ver Fortaleza. Ou seja, cenas que tivessem, efetivamente, sido filmadas nessa cidade. A partir dessa seleção, chegamos aos filmes Super-8 do material bruto que, de fato, seriam analisados nesta pesquisa: aqueles cujas imagens haviam sido retomadas por Carvalho nessas sequências específicas. Mesmo já tendo assistido ao *Supermemórias* inúmeras vezes, revê-lo com esse filtro revelou-nos algo surpreendente: menos de um quarto de suas imagens permitia que o espectador reconhecesse a cidade de Fortaleza. Isto porque a maior parte dos planos inseridos na montagem refere-se a situações que aconteceram dentro das casas ou, então, que foram filmadas com um enquadramento fechado nos personagens que se pretendia destacar – eliminando, assim, o cenário.

Dessa forma, chegamos às quatro sequências de *Supermemórias* que compõem o *corpus* desta investigação: a da Ponte dos Ingleses, a da Praia do Titanzinho, a da fachada da casa da família Arruda d'Alva e a da demolição do casarão da família Mendes. É interessante observar que essas duas últimas sequências não mostram paisagens reconhecíveis de Fortaleza mas eu já sabia que elas correspondiam a esse critério desde o início da pesquisa empírica. Isto porque, conforme apontado no Apêndice A, coincidentemente, Oscar Arruda d'Alva é meu amigo e, por essa razão, foi um dos primeiros colaboradores de *Supermemórias* procurados. Dessa forma, logo no começo da etapa empírica desta investigação, eu já soube que a imagem dele com suas três irmãs na calçada de casa havia sido filmada em Fortaleza. Quanto à cena da casa da família Mendes sendo demolida, o próprio Danilo Carvalho também já havia me dito que ela era em Fortaleza – apesar dele não saber qual era o endereço exato.

É oportuno recuperar, aqui, o processo de recorte nesse material empírico porque, conforme salientado, este foi um dos principais desafios enfrentados ao longo da pesquisa. E, mesmo após concluir esse trabalho, é frustrante saber que tantas camadas de memória permaneceram ocultas porque outros trechos de *Supermemórias* e seus respectivos filmes Super-8 originais não puderam ser abordados. Aliás, todo pesquisador apaixonado pelo seu tema de estudo deve compartilhar esse tipo de desapontamento quando se vê diante da necessidade de abandonar parte de um extenso material empírico para viabilizar sua investigação. Por outro lado, o próprio procedimento analítico do qual lançamos mão nesta pesquisa também aponta para a impossibilidade de se esgotar todas as camadas de memória presentes em cada imagem. Percebemos que os estratos que pudemos acessar resultaram de um cruzamento específico de fontes que, por sua vez, tampouco foram esgotadas por essa pesquisa. Este trabalho representa, portanto, uma dentre várias aproximações possíveis de um material empírico que possibilita localizar outros processos de construção de memória.

Outro ponto importante a ressaltar é que, longe de representar um caminho determinado *a priori* e seguido à risca, o método que orientou esta investigação foi sendo lapidado gradualmente, à medida que a pesquisa avançava. Ilustrando com um exemplo apenas, quando a imagem do carro do jornal *O Povo* em umas das cenas do filme Super-8 de Hélio Rôla, forneceu a pista que nos levou à reportagem sobre o Ponte 78: Campeonato Cearense de Carretilha, o que permitiu compreender que esse evento foi concebido como uma celebração coletiva da memória de um bairro. Por sua vez, tal conclusão alimentou a discussão teórica sobre a emergência de lugares de memória e o diálogo com o pensamento de Pierre Nora sobre essa questão. De maneira semelhante ao exemplo destacado, todas as quatro análises desenvolvidas no terceiro capítulo demonstraram como a pesquisa empírica e a discussão teórica avançaram juntas.

Ao término deste trabalho, portanto, percebemos que o caminho trilhado nos permitiu explorar a questão central levantada no princípio. Constatamos que a construção de um lugar de memória possível para Fortaleza com filmes de família rodados nessa cidade se dá, fundamentalmente, através da retomada dessas imagens, seja em um novo filme, como fez Danilo, seja na confrontação desses acervos familiares com a fala viva dos filmadores, como fizemos aqui. Entretanto, conforme discutimos no início da dissertação, esses filmes já nascem como tradução de um

desejo de memória, como substituição de rituais numa sociedade desritualizada. Com o intuito de reter um instante e dar a ele a possibilidade de perdurar, vimos que o cineasta de família registra acontecimentos relacionados ao seu interesse particular e à narrativa de seus parentes. Contudo, também vimos que os filmes de família tanto retêm um instante efêmero quanto se dirigem ao futuro, na expectativa de terem seu olhar retribuído. E, apesar de registrarem eventos relacionados à intimidade familiar de quem os filmou, pudemos constatar que tais filmes também dão a ver o passado recente de Fortaleza, funcionando como vestígios de uma cidade que já não é mais.

No entanto, este trabalho tornou evidente que é o olhar do presente que atribui a essas imagens valor de vestígios e de documentos do passado. Ao analisarmos *Supermemórias*, vimos que, motivado pelo desejo de construir uma memória para Fortaleza, Carvalho orienta a montagem por escolhas bastante pessoais – daquilo que lhe afetava particularmente. E, com isso, ficcionaliza uma memória possível para essa cidade. As quatro análises detalhadas no terceiro capítulo demonstraram que, ao serem retomadas na montagem, as imagens de família têm o seu sentido original acrescido de outros sentidos. Elas passam a servir como peças na elaboração de uma nova narrativa, que procura desencadear processos de memória coletiva. Nossa pesquisa, por sua vez, procurou refazer o caminhos das imagens retomadas por Carvalho e reencontrar (na medida do possível) as histórias subjacentes a sua feitura, o que trouxe à tona memórias ocultas.

Por fim, esta pesquisa mostrou que os filmes de família aqui retomados protagonizam sucessivas construções de lugares de memória, num processo que denominamos “metamnêmico”. Afinal, tais imagens são realizadas com o intuito de reter um instante e, uma vez materializadas na película, tornam-se capazes de desencadear diferentes processos de memória, dentre eles, a memória coletiva de uma cidade, como procuramos evidenciar. Ao serem assistidos pelos membros da família que retratam, esses filmes representam seu passado comum e permitem a recriação da memória do grupo familiar. Em outro momento, ao serem retomados pela montagem de *Supermemórias*, esses mesmos filmes servem à construção de um novo e possível lugar de memória para a cidade em que foram realizados, submetido ao ponto de vista de Carvalho. Além disso, esses filmes de família também foram retomados por essa pesquisa e confrontados com o presente (a fala viva dos filmadores e filmados), evidenciando camadas de memória até então ocultas e a construção de um possível lugar de memória para a cidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AASMAN, Susan. Le film de famille comme document historique. In: ODIN, Roger (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck e Cie, 1995. p. 97-111.

AMORIM, Lara Santos de. “Cinema e as Condições de Produção da Imagem em Super-8 na Paraíba: Aproximações Possíveis Entre Acervo Imagético e Memória”. In: \_\_\_\_; FALCONE, Fernando Trevas. *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*, João Pessoa: Editora da UFPB. 2013. P. 10-33.

ARAGÃO, Thaís A. *Doce som urbano: O triângulo e as territorializações dos vendedores de chegadoinho em Fortaleza*. 2012. 189 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BARBOSA, Marialva Carlos. “Memória: um passeio teórico”. In: \_\_\_\_\_. *Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória*. Niterói: EdUFF, 2007. p.39-52.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BAU, N.; DARGY, P. *A prática do super 8*. Tradução Luiz Roberto S. Malta. 4a ed. São Paulo: Summus, 1979.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAZIN, André. “A ontologia da imagem fotográfica”. In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução: Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Brasiliense, 2014. p. 19-26.

\_\_\_\_\_. “O cinema e a exploração”. In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução: Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Brasiliense, 2014. p. 47-56.

\_\_\_\_\_. “A evolução da linguagem cinematográfica”. In: \_\_\_\_\_. *O Cinema: ensaios*. Tradução: Hugo Sérgio Franco. São Paulo: Brasiliense, 2014. p. 95-112.

BEAL, J.David. *Super 8 e outras bitolas em ação*. Tradução Aydano Arruda. São Paulo: Summus, 1974.

BERMAN, Abrão. “Prefácio da edição brasileira”. In: PIPER, James. *Realização em Super-8*. Tradução Aydano Arruda. São Paulo: Summus, 1977.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANK, Thaís. *Da tomada à retomada: Origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. 2015. 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main*. Klincksiek, 2013.

BOSI, Máira. *Memórias em Movimento*. 2009. 75 f. Monografia (Graduação em comunicação social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: \_\_\_\_; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Tradução: Regina Thompson. 2 ed, 2. reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 317-334.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all: four photographs of Auschwitz*. Tradução Shane B. Lillis. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

DIOGO, Lígia Azevedo. 2010. 183 f. *Videos de família: entre baús do passado e telas do presente*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

DUNLEY, Glaucia Peixoto. *Ensaio sobre o dom, de marcel mauss: um compromisso com o futuro da psicanálise*. Psicanálise & Barroco em revista v.9, n.1: 193-207, jul.2011

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 3<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOSTER, Lila Silva. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

HABIB, André. *L'attrait de la ruine*. Belgique, Éditions Yellow Now, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HOLANDA, Firmino. “A era do super-8 no Ceará”. In MANTA, Júlia. *Lua Cambará: Uma tragédia sertaneja*, Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2014. p. 112-128.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LEANDRO, Anita. “Montagem e história: Uma arqueologia das imagens da repressão”. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (orgs.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP: Papyrus, 2015 (Série de Estudos Socine).

LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images*. Paris: Verdier, 2013.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz. A Voz, o ensaio, o outro: arte, mídia e imagens de arquivo. In: FURTADO, Beatriz (org.). *Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009. P. 107 – 119.

\_\_\_\_\_; BLANK, Thaís. “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”. *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*, v. 39, p. 52-74, 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. “Viagem ao país das imagens”. In: Sylvia Beatriz Bezerra Furtado. (Org.). *Imagem Contemporânea - cinema, tv, documentários, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009, v. I, p. 121-144.

\_\_\_\_\_. “A memória e as condições poéticas do acontecimento”. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é Memória Social?*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

\_\_\_\_\_. “Quatro + uma dimensões do arquivo”. In: MATTAR, Eliana. (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004, p. 47-63.

MACHADO JUNIOR, Rubens. “A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura”. In *Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*, ed. Lara Santos de Amorim e Fernando Trevas Falcone. João Pessoa: Editora da UFPB. 2013. P.56-85.

\_\_\_\_\_, Rubens. “O Inchaço do Presente: Experimentalismo Super-8 nos Anos 1970”. In *Filme Cultura* 54. 2011. P. 28-32.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NORA, Pierre. “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1984. P. XVII – XLII.

ODIN, Roger. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck e Cie, 1995. p. 5-9.

\_\_\_\_\_. “Le film de famille dans l’institution familiale”. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck e Cie, 1995. p. 27-41.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: Visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

PIPPER, James. *Realização em super 8*. Adaptação Abrão Berman. Tradução Aydano Arruda. São Paulo: Summus, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental :Marker e a ficção de memória. *Arte & Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro, n.21, p179-189. 2010.

SIERECK, Karl. “ ‘C’est beau, ici’. Se regarder voir dans le film de famille” In: ODIN, Roger (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck e Cie, 1995. p. 63-78.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macedo e. *Fortaleza: imagens da cidade*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

#### **Em meio eletrônico:**

ALUMBRAMENTO. Site da produtora com algumas informações sobre a carreira do filme *Supermemórias*. Disponível em:  
<http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=curtas/SUPERMEMRIAS.html>  
 Acessado em: jan.2016.

ARAGÃO, Thaís A. *O triângulo e o biscoito fino para as massas: reverberações culturais de uma prática ambulante*. 2013.  
 Disponível em: [http://musimid.mus.br/9encontro/wpcontent/uploads/2013/11/9musimid\\_aragao.pdf](http://musimid.mus.br/9encontro/wpcontent/uploads/2013/11/9musimid_aragao.pdf)  
 Acesso em: jan.2016.

\_\_\_\_\_. *Como vendedores de chegadoinho usam o som em seus percursos urbanos*. 2011. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2012/10/como-vendedores-de-chegadinho-usam-o-som-em-seus-percursos-urbanos\\_aragao-thais.pdf](http://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2012/10/como-vendedores-de-chegadinho-usam-o-som-em-seus-percursos-urbanos_aragao-thais.pdf)  
 Acesso em: jan.2016.

BOSI, Ecléa. *Memória da cidade: lembranças paulistanas*. 2003.  
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142003000100012> Acesso em: jul. 2015.

GERMAIN, Bernard. *Madame Kodak contre l'amateur, ou les conquêtes du super-8*. In: *Communications*, 68. Le cinéma en amateur. 1999. 171-189.  
 Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1999\\_num\\_68\\_1\\_2035](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2035)  
 Acesso em: nov.2015.

LINDEPERG, Sylvie. *Le singulier destin des images d'archives : contribution pour u débat, si besoin une « querelle »*. 2014.

Disponível em: <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-singulier-destin-des-images-d-archives-contribution-pour-un-debat-si-besoin-une-querelle.html> acesso – Acesso em: dez.2015.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. *Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo*. 2012.

Disponível em: [http://www.usp.br/significacao/pdf/37\\_lins.pdf](http://www.usp.br/significacao/pdf/37_lins.pdf) Acesso em: jul. 2015.

NOGUEIRA, André Aguiar. “Surfando nas ondas do Titanzinho: Memória, natureza e cultura em Fortaleza (1960- 2010)”. 2014. Disponível em: [http://www.encontro2014.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1398796146\\_ARQUIVO\\_TextocompletoIlencontroHistoriaOral.pdf](http://www.encontro2014.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1398796146_ARQUIVO_TextocompletoIlencontroHistoriaOral.pdf) Acesso em: dez.2015.

ODIN, Roger. “La question de l'amateur”. In: *Communications Le cinéma en amateur* 68. Le cinéma en amateur. 1999. 47-89.

Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1999\\_num\\_68\\_1\\_2030](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030) Acesso em: nov.2015.

SUPPIA, Alfredo Luiz. “As sete vidas do Super-8”. In: *Ciência e Cultura* [online], vol.61, n.1, p 63-65. 2009. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v61n1/a25v61n1.pdf> Acesso em: nov.2015.

SUPERMEMÓRIAS. *Site do Filme*.

Disponível em: [www.filmesupermemorias.com.br](http://www.filmesupermemorias.com.br) Acesso em: jul. 2015

### **Verbetes de dicionário:**

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

### **Filmografia principal:**

SUPERMEMÓRIAS. Direção: Danilo Carvalho. Fortaleza: Alumbramento, 2010 (20 min), son., color, 35 mm.

Disponível em: <https://vimeo.com/35252608> Acesso em: jan. 2016

### **Filmografia secundária:**

BABÁS. Direção: Consuelo Lins. Rio de Janeiro: Consuelo Lins e Flavia Castro, 2010 (20 min), son., color.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BrhlXB4xxZo> Acesso em: jan.2016.

DECASIA: The state of decay. Direção: Bill Morrison. 2001 (70 min).

FORTALEZA Anos 20. Cinejornal produzido pela Produtora de Cinema Norte Ltda, 1973 (data provável). (5min40s)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mXoHiuIx5i4> Acesso em: jan.2016.

PROIBIDO Pular. Direção: Lucas Coelho. Fortaleza: 2012 (3 min 10 seg), son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/41692166> Acesso em: jan.2016.

### **Fontes Primárias**

**Filmes Super-8 selecionados do material bruto de *Supermemórias*** (disponíveis para consulta no *link* privado informado no Anexo A):

Acervo da família Mendes (91 rolos digitalizados – duração total: 3 horas 53 minutos e 14 segundos)

Acervo da família Rolim (34 rolos digitalizados – 1 hora 36 minutos e 06 segundos)

Acervo de Hélio Rôla (2 rolos digitalizados – duração total: 33 minutos e 56 segundos)

Acervo da família Arruda d’Alva (15 rolos digitalizados – duração total: 59 minutos e 39 segundos)

### **Entrevistas realizadas para a pesquisa**

Danilo Carvalho, Skype e telefone, 2009, 2015.

Joe Pimentel, Fortaleza, 2015.

Firmino Holanda, por *e-mail*, 2015.

Bárbara Mendes e irmãos, Fortaleza, 2015.

Amélio Rolim, Fortaleza, 2015.

Régis Rolim, *Skype*, 2015.

Hélio Rôla, por telefone, 2015.

Oscar Arruda d’Alva, por *e-mail*, 2015.

Oscar Arruda d’Alva, Fortaleza, 2015.

## APÊNDICE A

### **Relato das entrevistas com cineastas amadores e familiares**

Este apêndice traz as quatro trajetórias dos encontros com as famílias e os cineastas amadores dos filmes Super-8 estudados na dissertação. Narrarei essas histórias na primeira pessoa do singular porque elas foram experiências orientadas pelo meu envolvimento pessoal – que, aliás, muitas vezes envolveu meus próprios amigos e familiares como intermediários desses contatos. Acredito que a forma como localizei cada um desses entrevistados evidencia o quanto uma pesquisa científica deriva, também, do envolvimento pessoal do pesquisador, dos recursos de que dispõe e da sua subjetividade.

Gostaria de destacar ainda que, a cada entrevista, percebia-me cúmplice de memórias que não eram minhas, mas que, curiosamente, conseguiam me transportar para uma Fortaleza onde não vivi. Junto dos entrevistados, senti-me descortinando o passado dessa cidade, num movimento semelhante ao que Carvalho fez com as imagens desses filmes de família. Porém, a mim, coube fazê-lo com algumas das narrativas que a montagem de *Supermemórias* ocultou.

#### **Conversas com Oscar Arruda d’Alva**

Conforme dito na dissertação, Oscar Arruda d’Alva é meu amigo e, por isso, foi o primeiro colaborador de *Supermemórias* a quem procurei durante a etapa empírica dessa pesquisa. Entretanto, como moramos em cidades diferentes (ele em Fortaleza e eu no Rio de Janeiro), a maior parte de nosso diálogo se deu por e-mail. Escolhi esse meio (em detrimento do telefone ou Skype, por exemplo) para que fosse possível enviar-lhe imagens e, além disso, para que ele pudesse me responder quando tivesse disponibilidade (sem a necessidade de encontrarmos horários em comum). Foram muitos os e-mails trocados, num diálogo que se desenvolveu ao longo de vários meses no ano de 2015, até que, em novembro, estive em Fortaleza e então pudemos nos encontrar e assistir a alguns filmes juntos. Como os principais depoimentos de Oscar já haviam sido dados por email, essa entrevista presencial serviu apenas para confirmar alguns detalhes de suas respostas.

Os arquivos digitais dos 15 filmes do acervo da família Arruda d’Alva foram intitulados de acordo com o nome de Oscar, pois foi ele quem, efetivamente, os emprestou para Carvalho. Entretanto, como vimos na dissertação, quem os filmou foi

seu pai, Francisco d'Alva (falecido no mesmo ano do empréstimo desses filmes). Assim como Carvalho, Oscar também é músico e, por isso, ambos tinham amigos em comum, frequentavam os mesmos lugares e, inclusive, chegaram a tocar juntos. Numa dessas ocasiões, Carvalho contou de seu projeto para Oscar que, então, decidiu colaborar com o material filmico de sua família. Conforme colocamos na dissertação, a decisão por emprestar esse material orientou-se pela possibilidade de valorizar os filmes realizados por seu pai.

Na sessão de lançamento de *Supermemórias*, em 2010, Oscar compareceu com suas irmãs. Atualmente, todos os rolos originais Super-8 e o material digitalizado por Carvalho encontram-se aos cuidados de Oscar.

### **Sessão de filmes para Bárbara Mendes<sup>174</sup> e familiares**

Todos os arquivos digitais dos 91 rolos desse acervo familiar foram nomeados por Carvalho segundo o sobrenome de seu doador, Pablo Fabri<sup>175</sup>. Como o diretor não tinha nenhum contato atualizado de Pablo, recorri a uma busca no Facebook para tentar contatá-lo. Dado o sobrenome atípico e uma quantidade considerável de amigos que tínhamos em comum, não foi difícil localizá-lo. Enviei uma mensagem explicando a pesquisa e iniciamos um diálogo que, em seguida, seguiu por e-mail. Pablo me explicou que todos aqueles filmes tinham sido filmados pela sua tia, Bárbara Mendes, e que estavam sob sua guarda há alguns anos porque ele trabalhava com audiovisual e tinha interesse em formatos antigos de filmagem. Segundo Pablo, ele era o que tinha mais possibilidades de preservar e, porventura, digitalizar esse material do que seus demais parentes (dada sua atuação profissional).

Na época da divulgação da chamada pública por filmes Super-8, Pablo trabalhava na emissora de televisão local TV União e viu, na ilha de edição de um dos programas, uma matéria com Carvalho na qual o diretor explicava o seu projeto. A decisão de emprestar o acervo de sua família para a realização de *Supermemórias* se deu, em suas palavras, pela possibilidade de colaborar com um “filme e mostra um pouco da memória de várias famílias e de uma cidade”. Atualmente, os 91 filmes continuam guardados por Pablo e as cópias em DVD do material digitalizado circulou entre alguns membros da sua numerosa família.

---

<sup>174</sup> Codinome.

<sup>175</sup> Idem.

Pedi a Pablo o telefone de Bárbara e, aproveitando minha estadia em Fortaleza, liguei para ela na esperança de poder encontrá-la. Extremamente solícita e simpática, Bárbara respondeu algumas perguntas iniciais por telefone e mostrou-se muito animada em me encontrar e em assistir a esses filmes. Por fim, combinamos um encontro para o qual ela também convidaria alguns de seus irmãos. Uma semana mais tarde, conheci Bárbara e quatro de seus nove irmãos. O encontro se deu na casa de sua irmã Livia Mendes<sup>176</sup>, em outubro de 2015.

Curiosamente, descobri que Bárbara não só nunca tinha assistido a *Supermemórias* como, também, não sabia que seus filmes tinham sido emprestados para Carvalho. Entretanto, alguns de seus irmãos presentes na entrevista, como Joaquim e Beth Mendes<sup>177</sup> (esta última é mãe de Pablo), além do próprio Pablo, estiveram na sessão de lançamento promovida por Carvalho em 2010 e já conheciam o curta-metragem. A provável razão de Bárbara não ter comparecido àquela projeção pública é o fato de que ela não morava em Fortaleza naquela época.

Bárbara confirmou que deu todo seu acervo para o sobrinho Pablo porque ele trabalhava com audiovisual e tinha demonstrado enorme interesse por esses filmes – por tentar assistí-los ou mesmo utilizá-los em algum trabalho. Além disso, tais imagens já não podiam mais ser assistidas porque a família não dispunha de um projetor adequado. Uma observação interessante é que o sobrenome que Carvalho utilizou para intitular todos os arquivos digitais desse acervo foi aquele que Pablo usa para assinar seu nome. Porém, Fabri se refere à família paterna de Pablo e, portanto, não tem qualquer relação com a família de sua mãe, Mendes, que é, de fato, retratada nos filmes de Bárbara.

Quando assisti ao *Supermemórias* junto com Bárbara e seus irmãos, pude perceber a curiosa reação desse pequeno público oscilar entre reconhecer locais, hábitos e pessoas que apareciam na montagem. Em seguida, exibi os três filmes que registraram a demolição da casa dessa família e, também, alguns outros filmes desse acervo. Parte das falas estimuladas pelo contato com essas imagens, após décadas sem vê-las, foram retomadas na análise do capítulo 3.

Depois desse encontro, entrei novamente em contato com Bárbara uma única vez por telefone, para esclarecer algumas dúvidas remanescentes da entrevista. Quanto a Pablo Fabri, nunca cheguei a conhecê-lo pessoalmente.

---

<sup>176</sup> Codinome.

<sup>177</sup> Idem.

### **Conversas com Hélio Rôla**

Hélio Rôla é médico, professor, artista plástico e militante de causas relacionadas à qualidade de vida urbana. Embora já esteja idoso, ele segue produzindo obras artísticas e, atualmente, está engajado na questão da poluição sonora urbana (particularmente, aquela causada pelo trânsito aéreo nos bairros do entorno do aeroporto). Para contatá-lo, também recorri ao seu perfil no Facebook e enviei uma mensagem, à qual, porém, ele nunca respondeu. Carvalho, por sua vez, não tinha o contato atualizado de Hélio. Por sorte, descobri um amigo em comum que tinha seu telefone e pôde me passar.

Liguei para Hélio com o objetivo de marcarmos um encontro presencial, onde assistiríamos juntos às imagens e eu poderia entrevistá-lo para esta pesquisa. Entretanto, durante a ligação, ele começou já a narrar tudo que se recordava sobre o Ponte 78: Campeonato Cearense de Carretilha, o formato Super-8, a década de 1970 e Fortaleza e sobre outras lembranças que foram surgindo. Uma parte significativa de sua narrativa foi sobre o processo de especulação imobiliária sofrido na Praia de Iracema (onde morava na época das filmagens), no final do séc. XX. Hélio desconversou em todas as minhas tentativas de combinar uma data e horário para nos encontrarmos pessoalmente, mostrando-se indisposto para isso. Por outro lado, percebi que ele responderia a qualquer pergunta por telefone e que, dessa forma, a conversa estava fluindo bem. Dessa forma, tive que adaptar meu plano inicial para conseguir realizar a entrevista da maneira como foi possível.

Perguntei, então, sobre o empréstimo de filmes para *Supermemórias* e, surpreendentemente, Hélio disse que não conhecia esse curta. Ele recordava-se apenas de ter dado seus rolos de filme Super-8 para uma outra cineasta cearense e sua amiga, Roberta Marques, muitos anos antes. Sem muita preocupação quanto ao paradeiro desse material, Hélio deduziu que, se suas imagens haviam sido retomadas por Carvalho, deveria ter sido Marques quem lhe repassara os filmes. Porém, tanto Carvalho sabia que esses filmes haviam sido filmados por Hélio que os identificou com o nome correto do cineasta amador (diferentemente do que aconteceu com todos os outros três acervos que estudamos). Por Facebook, contatei Roberta Marques, que me explicou que é amiga da família Rôla e que, de fato, estava em posse dos filmes de Hélio e os emprestou para Carvalho pelo desejo de colaborar com essa obra. Marques,

no entanto, deixou claro que Hélio e seus filhos foram consultados quanto a este empréstimo e que concordaram em ceder tais filmes para aquele propósito.

O fato de não termos conseguido encontrar Hélio presencialmente prejudicou um pouco a qualidade e a profundidade dessa entrevista. Assim, ele foi o entrevistado cujas falas renderam menos material para as análises dessa dissertação. Mesmo assim, foi interessante perceber o total desapego de Hélio a esses filmes, dos quais nem sabe o paradeiro. Ele, inclusive, sequer demonstrou curiosidade em assistir *Supermemórias*.

Sobre as filmagens Super-8 que realizava, Hélio nos contou com entusiasmo, por exemplo, de uma vez que registrou uma apresentação de circo e, meses mais tarde, conseguiu localizar novamente essa trupe para exibir, dentro da lona, as imagens anteriormente filmadas. Em outra ocasião, chegou a filmar uma performance artística no Salão de Abril (Hélio não soube precisar em qual ano) onde a equipe do artista plástico cearense Chico da Silva realizava a pintura de um quadro diante do público da exposição. Já quanto aos dois filmes do campeonato de carretilha aqui estudados, Hélio nos garantiu que eles não tinham qualquer propósito artístico ou político, eram simples registros de sua vizinhança e de acontecimentos que lhe despertava interesse pessoal. Tais filmes foram exibidos apenas para familiares, amigos e vizinhos.

### **Como encontrei Amélio Júnior**

Os 34 filmes Super-8 da família Rolim foram organizados por Carvalho em uma pasta denominada “Romero”. Inicialmente, imaginei que Romero pertencesse à família retratada e, talvez, pudesse ser o próprio cineasta amador responsável por essas filmagens. No entanto, Carvalho me explicou que Romero tinha sido apenas o intermediário que fez esse material chegar às suas mãos e que ele não sabia qual era a sua relação com o cineasta amador desses filmes.

Outra particularidade quanto à forma como esse acervo foi reunido é que Carvalho tem um interesse especial pelo surfe e, por isso, fez uma busca específica por imagens desse tema. O diretor sabia que o surfe fora introduzido no Brasil na década de 1970, contemporâneo ao *boom* do Super-8 e, dessa forma, contava com a grande possibilidade de encontrar imagens desse formato sobre o esporte em Fortaleza. Carvalho, então, anunciou sua busca entre amigos e demais colaboradores

do projeto e, através de uma divulgação “boca a boca”, o material acabou lhe chegando sem que ele tivesse qualquer informação quanto ao seu cineasta amador.

Carvalho permaneceu sem ter contato com nenhum membro da família Rolim mesmo anos após o lançamento de *Supermemórias*, até que, de forma inusitada, conheceu Régis Rolim ao, coincidentemente, sentar-se ao seu lado em um voo. Por alguma razão, que nenhum dos dois se lembra, começaram a conversar e apresentaram-se um ao outro. Régis reconheceu o nome de Danilo Carvalho como sendo o diretor do filme que casualmente, pouco tempo antes, assistira na internet. Para a total surpresa do diretor, Régis lhe contou que ele próprio aparecia, ainda criança, em *Supermemórias* – era um dos meninos da sequência de festas de aniversário. Após esse encontro, os dois trocaram contatos e, por isso, Carvalho pôde me passar o e-mail de Régis.

Escrevi para Régis e, na resposta, ele informou que morava fora do país, mas que poderíamos conversar por Skype dali a algumas semanas. Nesse mesmo e-mail, Régis contou que os filmes de surfe utilizados em *Supermemórias* foram realizados pelo seu irmão mais velho, Amélio Júnior, e que ele (Régis) não sabia informar como esse material tinha chegado às mãos de Carvalho.

Nas semanas seguintes, enquanto aguardava chegar a data combinada para nossa conversa, examinei com mais atenção os filmes desse acervo familiar e encontrei 3 rolos que registravam um pequeno depósito de bebidas e uma frota de veículos que transportavam bebidas da marca Brahma. Em um dos caminhões, era possível ler, embaixo da logomarca dessa cervejaria: “Amélio Gomes Rolim & Cia.”. Coincidentemente, meu pai trabalhou muitos anos na Brahma e, dentre suas atribuições, chegou a lidar diretamente com muitos distribuidores. Ao ser questionado, meu pai me confirmou que conhecera Amélio Rolim. Mais do que uma mera curiosidade do percurso investigativo, acredito que tal coincidência tenha colaborado na confiança de Régis ao me dar seu depoimento, pois ele próprio viria a me dizer que reconheceu meu sobrenome pelo e-mail e relacionou-o ao meu pai (que ele próprio também conhecera no passado).

Quando finalmente conversamos por Skype, em novembro de 2015, Régis me contou que descobrira o curta *Supermemórias* absolutamente por acaso, há poucos anos, ao fazer uma busca no Google de vídeos com a palavra chave “Fortaleza”. Por morar fora do Brasil há muito tempo, Régis contou que sentia saudades de sua cidade natal e por isso decidira procurar imagens e vídeos produzidos ali. Assistindo ao filme

de Carvalho, teve uma “surpresa fantástica” – como ele mesmo definiu – ao deparar-se com sua própria imagem (filmada no seu aniversário de 12 anos, em 1980) no filme, até então absolutamente desconhecido. Em outras cenas de *Supermemórias*, Régis pôde também reconhecer diversas imagens de seu irmão Amélio e de outros parentes e amigos da família – além dos cenários da cidade, claro.

Régis disse que, por ser criança na época, tivera poucas oportunidades de filmar, mas que chegou a fazer algumas tomadas (normalmente revezando com o pai ou um dos irmãos). Foi ele quem contou que a câmera Super-8 da família tinha sido adquirida pelo pai, em uma viagem a trabalho, com o intuito de poder registrar os passeios e eventos da família. Disse, ainda, que não conhecia mais ninguém que filmasse em Super-8, além da sua família. A respeito das imagens de surfe utilizadas em uma das sequências de *Supermemórias* analisadas neste trabalho, Régis não tinha qualquer informação, além de saber que haviam sido feitas pelo seu irmão Amélio Júnior. Ainda assim, ele se lembrou de alguns eventos que Amélio realizava em casa para exibir esses filmes para os amigos. Perguntei-lhe se sabia quem era Romero e ele disse que era o nome do amigo de infância e atual sócio do irmão (em uma empresa que promove campeonatos e desenvolve outros projetos relacionados ao surfe, aliás). Através de Régis, consegui o contato de Amélio e marquei com ele uma entrevista presencial.

Quando nos encontramos, em Fortaleza e alguns dias mais tarde, Amélio me contou que, na época do empréstimo, Romero lhe contou que um cineasta cearense estava procurando por imagens de surfe em Super-8 para fazer um filme. Na ocasião, Amélio entrou no site de *Supermemórias* e gostou do projeto, por isso, concordou em ceder suas imagens sem sequer conhecer Carvalho. Ele entregou os rolos a Romero que, então, repassou-os para o diretor.

Amélio disse que, apesar de Carvalho não se lembrar, ele esteve presente na sessão de lançamento do *Supermemórias*, realizada em 2010 e levou junto alguns amigos do surfe. Em suas palavras, o filme de Carvalho representa um “resgate incrível” do passado dessa cidade. Dessa sessão de estreia do curta, ele se lembra, particularmente, da vibração do público ao reconhecer pessoas e lugares na tela. A sua própria imagem, aliás, é uma das que mais aparecem na montagem de *Supermemórias*.

Ao entrevistá-lo sobre o contexto de filmagem, surpreendi-me com a falta de entusiasmo na fala de Amélio e com seu aparente desapego a esse material fílmico.

Ele, inclusive, jamais tinha entrado em contato novamente com Carvalho para reaver seus rolos originais e o material digitalizado, por exemplo. Perguntei se poderíamos assistir a alguns de seus filmes Super-8 juntos e, ainda sem demonstrar muita curiosidade, Amélio concordou. Porém, em contato com essas imagens, sua postura mudou completamente: ele vibrava com as cenas das quais sequer se lembrava e sua fala passou a ser entusiasmada. Uma série de eventos voltaram à sua memória e ele pôde, então, narrar os contextos de filmagem e as lembranças que nutriram a análise que fazemos no terceiro capítulo dessa dissertação. Ao final de nosso encontro, Amélio foi, imediatamente, comprar um *pendrive* para que pudesse fazer uma cópia de todos os arquivos digitais dos seus filmes. Alguns dias depois, perguntei se ele tinha conseguido ver as imagens e ele respondeu que sim, e que já tinha rido demais de todas elas e que pretendia chamar os amigos da época para assisti-las também.

## ANEXO A

### Lista de arquivos digitais dos filmes Super-8 analisados

(disponíveis em *link* privado)

O curta-metragem *Supermemórias* e os principais filmes Super-8 mencionados e/ou analisados nesta dissertação estiveram temporariamente disponíveis para consulta da banca examinadora em uma página privada, acessível por meio de uma senha.

Destacamos que, afora o curta-metragem *Supermemórias*, todos os outros filmes analisados neste trabalho têm circulação restrita e foram cedidos pelo diretor Danilo Carvalho exclusivamente para a realização desta pesquisa. Por esta razão, esses arquivos digitais não se encontram mais disponíveis na internet. Lamentamos que parte das análises apresentadas nesta dissertação seja comprometida pela impossibilidade do leitor acessar tal material fílmico.

Mantivemos abaixo a lista com os títulos de cada arquivo digital mencionado nas sessões desta dissertação.

#### Filmes relacionados ao Capítulo 1:

- 1.4 – Crianças da família Lima Braga
- 1.4 – Trechos de filmes Super-8 da família Rolim
- 1.4 – Viagem Bárbara Mendes ao rio Araguaia
- 1.4 – Aniversário Zizi Mendes
- 1.4 – Viagem do casal e construção da casa
- 1.4 – Crianças em Brasília
- 1.4 – Menina dança e crianças na piscina
- 1.4 – “Diga xis!”
- 1.4 – Nascimento de Danilo Carvalho
- 1.5 – Registro da projeção para família Lima Braga

#### Filme relacionado ao Capítulo 2:

- 2.1 – Filme Super-8 do tio de Danilo Carvalho

#### Filmes relacionados ao Capítulo 3:

- 3.1 – Pulo no mar ontem e hoje – trecho de ‘Supermemórias’
- 3.1 – Filme Super-8 original de Hélio Rôla [1]
- 3.1 – Filme Super-8 original de Hélio Rôla [2]
- 3.2 – Praia dos surfistas – trecho de ‘Supermemórias’
- 3.2 – Filme Super-8 original de Amélio Júnior [1]
- 3.2 – Filme Super-8 original de Amélio Júnior [2]
- 3.2 – Filme Super-8 original de Amélio Júnior [3]
- 3.2 – Filme Super-8 original de Amélio Júnior [4]
- 3.2 – Filme Super-8 original de Amélio Júnior [5]
- 3.2 – Filme Super-8 original de Amélio Júnior [6]
- 3.2 – Filme Super-8 de ficção de Amélio Júnior
- 3.3 – Fim de um filme, recomeço de outro – Trecho de ‘Supermemórias’
- 3.3 – Filme Super-8 original da família Arruda d’Alva
- 3.4 – Uma casa inesquecível – Trecho de ‘Supermemórias’
- 3.4 – Filme Super-8 original da demolição [1]
- 3.4 – Filme Super-8 original da demolição [2]
- 3.4 – Filme Super-8 original da demolição [3]

**ANEXO B**  
**Ficha técnica de *Supermemórias***

SUPERMEMÓRIAS (2010)

Documentário • 35mm • 20min • CE/Brasil

**Sinopse oficial do filme** (extraída do site da produtora Alumbramento)

Um olhar poético sobre a cidade de Fortaleza-CE a partir de registros caseiros e super 8mm das décadas de 60, 70 e 80. Este filme é fruto de uma manifestação da cidade no ato de doar suas memórias para uma poesia coletiva.

Conduzido por uma série de pequenos filmes caseiros que mostram famílias e lugares que já não são os mesmos.

**Produção**

Alumbramento

Dona Bela Amores e Filmes

**Direção e Roteiro**

Danilo Carvalho

**Produção Executiva**

Camila Battistetti

**Montagem**

Frederico Benevides Parente e Danilo Carvalho

**Trilha sonora**

Fernando Catatau, Firmino Holanda, Yuiko Goto e Danilo Carvalho

**Prêmios**

- Melhor Filme | CURTA 8 - Festival internacional de Cinema Super8 - 6ª edição
- Prêmio Caderno 3 Melhor Curta | XX Cine Ceará - Festival Ibero-Americano de Cinema
- Melhor Desenho de Som | Cine Música – Conservatória/RJ (2011)

**Exibições em festivais e mostras**

- VI Panorama Coisa de Cinema da Bahia
- 1º Festival de Cinema de Jericoacoara
- 20º Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro
- III Janela Internacional de Cinema do Recife
- 5º Cine OP - Mostra de Cinema de Ouro Preto
- XX Cine Ceará - Festival Ibero-Americano de Cinema
- CURTA 8 - Festival internacional de Cinema Super8 - 6ª edição
- Cine Música – Conservatória/RJ (2011)
- RECine 2010 - Festival Internacional de Cinema de Arquivo 9ª edição
- 12º Festival Internacional de Curtas de BH
- INDIE.10 / Mostra Cinema de Garagem
- Mostra C.U.R.T.A - São Paulo
- Mostra SESC Cariri/CE
- Mostra de Cinema de Pitangui/MG (2010)

**Exibições em museus**

- Canções de Amor – Mostra de Arte Digital (Instituto Tomie Ohtake – São Paulo/SP, 2014)
- Encontros Carbônicos (Largo das Artes – Rio de Janeiro/RJ, 2014)
- Rotas: desvios e outros ciclos (Museu de Arte Contemporânea – Centro Cultural Dragão do Mar – Fortaleza/CE, 2013)
- “Viva Fortaleza” (Memorial da Cultura Cearense – Fortaleza/CE, 2012)
- A 4 Graus do Equador (Ateliê 397 – SP, 2011)

**Disponibilização *online***

Plataforma vimeo.com (2012 - atualmente)

**ANEXO C**

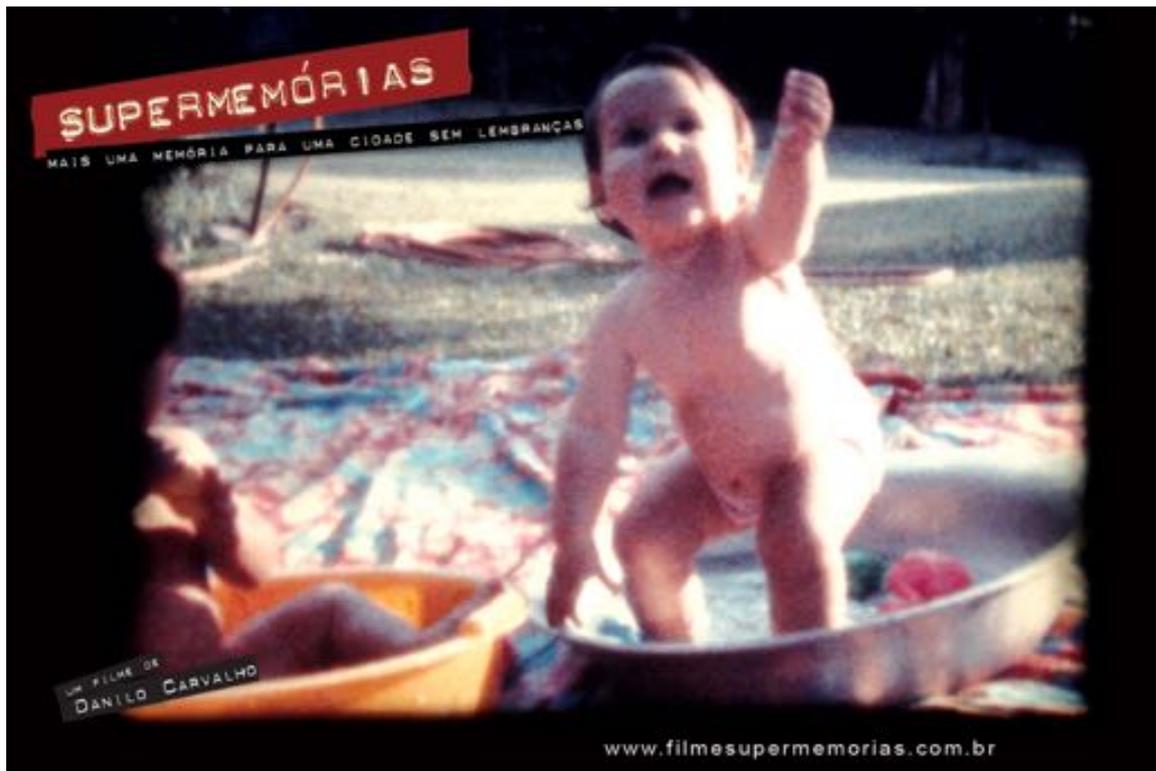
Peças de divulgação da chamada pública de filmes Super-8 para *Supermemórias*

Página principal do site [www.filmesupermemorias.com.br](http://www.filmesupermemorias.com.br)



Cartões postais  
(frente)





(verso)



**ANEXO D*****Supermemórias love theme***

Composição: Fernando Catatau

Sei que existem tantas coisas  
Que insistem em justificar  
Eternos pensamentos  
Vontades de se encontrar sem aflição  
E o medo  
De encontrar um lar  
Cansado de se acostumar  
Com brigas passageiras

Não sei o que fazer agora  
Lembranças de você

Sinto saudades tão intensas  
Vontade de recuperar  
Possíveis sentimentos  
Palavras em silêncio  
E o nosso amor assim

Talvez perdidas na memória  
Difícil esquecer

Não sei o que fazer agora  
Lembranças de você

**Anexo E**

Matérias de jornal sobre Ponte 78: I Campeonato Cearense de Carretilha

# O POVO

Terça-feira, 20 de Maio de 1975, 1.ª edição

## Soldo de descontos de IC totalizam Cr\$19,3 milhões

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

Segundo o balanço divulgado pelo IC, o total do imposto a pagar em 1974 é de Cr\$19,3 milhões, sendo que o valor de Cr\$19,3 milhões, em 1974, foi pago em 1975, sendo que o valor de Cr\$19,3 milhões, em 1975, foi pago em 1976.

### apresenta proposta

O deputado estadual José Carlos de Aguiar apresentou ao Conselho de Contas e Controladoria do Estado, em 15 de maio, uma proposta de lei que altera o artigo 100 do Código de Organização do Poder Judiciário do Estado, para que o Conselho de Contas e Controladoria do Estado tenha competência para julgar os processos de IC em 1974 e 1975.

A proposta de lei, apresentada pelo deputado José Carlos de Aguiar, prevê a alteração do artigo 100 do Código de Organização do Poder Judiciário do Estado, para que o Conselho de Contas e Controladoria do Estado tenha competência para julgar os processos de IC em 1974 e 1975.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

## Recursos com energização atingem a Cr\$293 milhões

Uma boa notícia para os municípios do Estado é a previsão de recursos com a conclusão do projeto de energização de 1974, que atingirá o valor de Cr\$293 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

## ICM: Fazenda informa aos prefeitos sobre índices

A Secretaria de Fazenda informou aos prefeitos do Estado, em 15 de maio, sobre os índices de ICM, que serão utilizados para a distribuição do imposto em 1975, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

## Apresenta recursos para Fave de Apatim Minerador

O deputado estadual José Carlos de Aguiar apresentou ao Conselho de Contas e Controladoria do Estado, em 15 de maio, uma proposta de lei que altera o artigo 100 do Código de Organização do Poder Judiciário do Estado, para que o Conselho de Contas e Controladoria do Estado tenha competência para julgar os processos de IC em 1974 e 1975.

# Encerrado encontro de Prefeitos e Vereadores



A reunião encerra-se com a presença de representantes de municípios do Estado.



A reunião encerra-se com a presença de representantes de municípios do Estado.

O encontro de Prefeitos e Vereadores do Estado, realizado em Brasília, encerra-se nesta terça-feira, 19 de maio, com a presença de representantes de municípios do Estado.

O encontro de Prefeitos e Vereadores do Estado, realizado em Brasília, encerra-se nesta terça-feira, 19 de maio, com a presença de representantes de municípios do Estado.

O encontro de Prefeitos e Vereadores do Estado, realizado em Brasília, encerra-se nesta terça-feira, 19 de maio, com a presença de representantes de municípios do Estado.

O encontro de Prefeitos e Vereadores do Estado, realizado em Brasília, encerra-se nesta terça-feira, 19 de maio, com a presença de representantes de municípios do Estado.

O encontro de Prefeitos e Vereadores do Estado, realizado em Brasília, encerra-se nesta terça-feira, 19 de maio, com a presença de representantes de municípios do Estado.

O encontro de Prefeitos e Vereadores do Estado, realizado em Brasília, encerra-se nesta terça-feira, 19 de maio, com a presença de representantes de municípios do Estado.

O encontro de Prefeitos e Vereadores do Estado, realizado em Brasília, encerra-se nesta terça-feira, 19 de maio, com a presença de representantes de municípios do Estado.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

## Águas do Tocantins começam a baixar

As águas do rio Tocantins começaram a baixar nesta terça-feira, 19 de maio, devido à redução do volume de água que chega ao rio, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

## Metas agrícolas terão continuidade

As metas agrícolas terão continuidade em 1975, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

## Navegação meta 4 em 6 meses

A navegação atingirá a meta de 4 em 6 meses, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

## Taxa de desemprego foi de 7,5%

A taxa de desemprego foi de 7,5%, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

## Campeonato de carretilha



Um jogador do Campeonato de Carretilha em Brasília, durante a competição.

## Eleição de Tancredo não altera reformas

A eleição de Tancredo não altera as reformas, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

### IC em 1974 e 1975

Apesar de não haver ainda o levantamento do IC devido em 1974, os municípios do Estado já receberam o valor de Cr\$19,3 milhões, segundo o balanço de contas do Estado, divulgado pelo Conselho de Contas e Controladoria do Estado, divulgado recentemente pelo Diário Oficial em 15 de maio.

# AEROPORTO

DO MARO NEG



O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.

## Políticos voam

- 1. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 2. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 3. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 4. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 5. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 6. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 7. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 8. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 9. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 10. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.

## Valvém

- 1. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 2. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 3. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 4. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 5. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 6. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 7. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 8. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 9. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.
- 10. O deputado federal do Rio Grande do Sul, Paulo Cesar de Aguiar, anunciou nesta tarde a criação de um novo partido político, o Partido da Unidade Democrática, que se apresentará em 1974. O partido terá como principal objetivo a defesa do Brasil e do povo brasileiro.



Praticante de surfista de ondas em uma praia.



Praticantes de surfista de ondas em uma praia.



Praticante de surfista de ondas em uma praia.



Praticantes de surfista de ondas em uma praia.

## CAMPEONATO DE CARRETIHA: Demonstração de habilidade e de espírito comunitário

Três a quatro mil pessoas participaram neste fim de semana do Campeonato de Carretilha, demonstrando habilidade e espírito comunitário. O evento, realizado em uma praia, atraiu um grande público e contou com a participação de atletas de várias cidades. A competição foi dividida em várias modalidades, incluindo corrida e ciclismo. Os participantes foram recebidos com carinho e receberam apoio durante toda a competição. O evento foi considerado um sucesso e demonstrou o espírito comunitário dos participantes.

O campeonato de carretilha foi realizado em uma praia e contou com a participação de atletas de várias cidades. O evento foi dividido em várias modalidades, incluindo corrida e ciclismo. Os participantes foram recebidos com carinho e receberam apoio durante toda a competição. O evento foi considerado um sucesso e demonstrou o espírito comunitário dos participantes.

## Universidade de Brasília volta as aulas tranquilas

Após um período de suspensão das aulas, a Universidade de Brasília voltou a funcionar normalmente. Os estudantes retornaram às aulas tranquilamente e o ambiente acadêmico está sendo retomado. A universidade informou que não houve incidentes durante o período de suspensão e que as aulas estão sendo ministradas normalmente.

## Unifor começará hoje renovação do crédito

O Unifor (União Nacional dos Estudantes) iniciará hoje a renovação do crédito. O movimento estudantil está realizando uma campanha para renovar o crédito e melhorar as condições de trabalho dos estudantes. A renovação do crédito é considerada uma prioridade para o Unifor e para os estudantes em geral.

## "Guerra de cursinhos" em Minas Gerais

Em Minas Gerais, há uma "guerra de cursinhos" entre os estudantes. Os cursinhos estão oferecendo aulas particulares e cursos de reforço para os estudantes que não conseguiram passar nas provas. Isso tem gerado uma competição acirrada entre os cursinhos e entre os estudantes.

**FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO CEARÁ**

**INCENTIVOS FISCAIS**

O Estado do Ceará oferece incentivos fiscais para as indústrias que se instalarem no Estado. Os incentivos incluem isenção de impostos e redução de alíquotas. Para mais informações, consulte o Departamento de Indústria e Comércio do Estado do Ceará.

SECRETARIA DE INDÚSTRIA E COMÉRCIO  
RUA ... Nº ...

CUSTA APENAS 500.44