

REMINISCÊNCIAS (ARISTIDES JUNQUEIRA, 1909-1926): UMA ANÁLISE A PARTIR DO CONCEITO DE HISTORIOGRAFIA AUDIOVISUAL

REMINISCÊNCIAS (ARISTIDES JUNQUEIRA, 1909-1926): AN ANALYSIS BASED ON THE CONCEPT OF AUDIOVISUAL HISTORIOGRAPHY



<https://doi.org/10.22228/rtf.v18i1.1433>

Luís Alberto Rocha Melo

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1061-7130>

E-mail: rocha.melo@ufjf.br

Resumo: Reminiscências (Aristides Junqueira, 1909-1926) é um dos filmes brasileiros mais antigos até hoje preservados. Este artigo tem como principal objetivo examinar, a partir do conceito de historiografia audiovisual, os lugares que Reminiscências vem ocupando na história do cinema no Brasil. A pergunta que move este texto é: por que o interesse por Reminiscências se deu muito antes na produção audiovisual, do que nos livros de história do cinema brasileiro?

Palavras-chaves: Historiografia audiovisual; história do cinema brasileiro; Aristides Junqueira

Abstract: Reminiscências (Aristides Junqueira, 1909-1926) is one of the oldest Brazilian films preserved to this day. This article aims to examine, based on the concept of audiovisual historiography, the places that Reminiscências has occupied in the history of cinema in Brazil. The question that drives this text is: why did the interest in Reminiscências arise much earlier in audiovisual production than in books on the history of Brazilian cinema?

Keywords: Audiovisual historiography; history of Brazilian cinema; Aristides Junqueira

Introdução

Este trabalho tem como objetivo discutir os lugares que o filme *Reminiscências* (Aristides Junqueira, 1909-1926) vem ocupando na historiografia do cinema brasileiro. O foco não são os *textos*, mas as *produções audiovisuais* (na televisão e no cinema) que se interessaram por esse que vem a ser um dos mais antigos registros cinematográficos feitos no Brasil, bem como pela figura de seu até então pouco conhecido realizador, o cinegrafista mineiro Aristides Junqueira. Curiosamente, o destaque dado a esse personagem e a *Reminiscências* vai se dar muito antes na produção audiovisual, do que nos livros de

história do cinema brasileiro. Cabe interrogar por que isso ocorreu. É esta a pergunta inicial e o ponto de partida deste artigo.¹

Este estudo de caso faz parte das investigações em torno do conceito de *historiografia audiovisual* desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa CNPq Historiografia Audiovisual, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).² Dos primeiros anos do cinema sonoro no Brasil até a contemporaneidade, um numeroso conjunto de filmes, vídeos e programas de TV, documentais, ensaísticos e ficcionais, buscaram representar e construir reflexões sobre a história do cinema brasileiro, constituindo um amplo, variado e complexo discurso historiográfico audiovisual. É sobre este *corpus* que, desde 2014, o Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual vem aprofundando suas investigações.³ A hipótese é a de que tais filmes e vídeos podem apresentar objetos e perspectivas metodológicas renovadoras para uma análise compreensiva dos discursos historiográficos sobre o cinema e o audiovisual, tomando-os não somente como fontes históricas mas sobretudo como veículos produtores de obras historiográficas.⁴

Em termos muito breves, a linha de pesquisa *historiografia audiovisual* distingue-se da abordagem interdisciplinar que articula *história e cinema*, pois seu propósito último não é a análise dos chamados “filmes históricos” ou do “objeto-filme” enquanto fonte documental a ser utilizada por historiadores. Tampouco equivale à *história do cinema* em seu sentido mais amplo, uma vez que a *historiografia audiovisual* não se volta para o estudo de filmes, autores e cinematografias em geral, e sim para o estudo dos *filmes sobre a história do cinema*. Por fim, trata-se de um conceito que se desdobra em uma

¹ O texto retoma e amplia a comunicação “Trajetórias de uma história lacunar: o caso de *Reminiscências*”, apresentado no XXV Encontro da SOCINE, ocorrido na Universidade de São Paulo (USP) entre os dias 08 e 11 de novembro de 2022. Ele também está inserido no projeto “Subsídios para uma *historiografia audiovisual*: o acervo do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)”, título da pesquisa financiada pela Fapemig (Demanda Universal, 2022-2025) e de um pós-doutorado realizado no Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar (2023-2024), sob a supervisão do Prof. Dr. Arthur Autran.

² Além do autor, fazem parte do Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual, os professores doutores Alessandra Brum (UFJF), Alessandro Gamo (UFSCar), Daniel Caetano (UFF), Felipe Muanis (UFJF) e Leonardo Esteves (UFMT), além da pesquisadora Anna Karinne Ballalai, doutora pela USP, e de Natália de Castro Soares, mestra pela USP e funcionária de Preservação e Difusão do Acervo do CTAv/SAv/MinC.

³ Para mais informações sobre o grupo e a linha de pesquisa, ver o site Historiografia Audiovisual. Disponível em: <https://historiografiaaudiovisual.com.br/>. Acesso em: 25 mar. 2025. Ver também MELO, Luís Rocha. Historiografia Audiovisual: a história escrita pelos filmes, ARS, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 221-245, 2016.

⁴ Nesse sentido, cabe justificar que a palavra “historiografia”, tal como utilizada aqui, diz respeito não à história-objeto, mas à história-discurso, isto é, à *história da escrita da história*. Em relação ao termo “audiovisual”, sua escolha decorre do fato de que a pesquisa estuda não apenas filmes cinematográficos mas vídeos e programas de televisão. Sobre as denominações “história-objeto” e “história-discurso”, ver NOVAIS, Fernando Antônio; SILVA, Rogerio Forestieri da. Introdução: para a historiografia da Nova História. In: NOVAIS, Fernando Antônio; SILVA, Rogerio Forestieri da (Org.). Nova História em perspectiva, v. 1. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2011, p. 15-17.

metodologia de pesquisa com abordagem teórico-prática, isto é, tanto a pesquisa histórica quanto o trabalho de análise filmica podem ter início ou resultar na realização de obras audiovisuais. Tais obras, por sua vez, alimentam a reflexão escrita, em um processo dinâmico de complementaridade. Esse caráter teórico-prático da investigação articula os campos disciplinares da história e do cinema a partir da relação entre *criação artística* e *escrita da história*.

Existem seis *modos* ou *formas historiográficas* com as quais o conceito de *historiografia audiovisual* trabalha:

1. A *forma panorâmica* dá conta de um dos principais modelos tradicionais da narrativa historiográfica, calcado na periodização e na linearidade cronológica, bem como na articulação entre uma determinada espacialidade geográfica (as “cinematografias nacionais” ou “regionais”) e seus respectivos “contextos históricos”. São representativos desta forma o longa-metragem *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968), o média metragem *Mulheres de cinema* (Ana Maria Magalhães, 1977), e a série televisiva *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (Eduardo Escorel e Roberto Feith, 1988), exibida pela TV Manchete.

2. A *forma biográfica* traz a primeiro plano a relação entre o indivíduo e um determinado contexto sócio-cultural, em escolhas que promovem a articulação entre “vida” e “obra” e tensionam a abordagem historiográfica frente a certas teorias enraizadas no campo dos estudos de cinema, como, por exemplo, a “teoria de autor”. Como exemplos, cito os curtos *Mauro, Humberto* (David Neves, 1966) e *Carmen Santos* (Jurandyr Noronha, 1969) e o longa-metragem *Ozualdo Candeias e o cinema* (Eugenio Puppo, 2013).

3. A *forma ensaística* põe em relevo o cinema enquanto “forma que pensa”, articulando em níveis complexos de linguagem a relação entre “subjetividade” e “objetividade”, comum tanto ao trabalho poético e à criação artística quanto ao processo de investigação crítica que a historiografia faz a respeito do próprio objeto do historiador. Filmes como *Linguagem de Orson Welles* (Rogério Sganzerla, 1990), *Já visto, jamais visto* (Andrea Tonacci, 2013) e *Humberto Mauro* (André DiMauro, 2018) enquadram-se nesta categoria.

4. A *forma ficcional* problematiza, no campo da história, o lugar da ficção na operação historiográfica; no campo dos estudos de cinema, ela se desdobra, entre outros aspectos, no exame das relações ambíguas entre os modos “documental” e “ficcional” na construção do discurso historiográfico audiovisual. Dentre os filmes que utilizam a ficção ou a dramatização para tematizar aspectos e personagens da história do cinema brasileiro

é possível mencionar *Cônicos...+ cômicos...* (Jurandyr Noronha, 1972); *Sonho sem fim* (Lauro Escorel Filho, 1986) e *O cineasta da selva* (Aurélio Michiles, 1997).

5. A *forma jornalística* explora as aproximações com a história do tempo presente, na medida em que é construída em relação direta com os acontecimentos contemporâneos, sendo uma de suas vertentes a escrita historiográfica articulada aos veículos de comunicação. Transpondo tal forma para o audiovisual, temos a configuração de uma historiografia feita “a quente”, que assume a instantaneidade da reportagem ou a recolha de testemunhos voltados para questões contemporâneas sem perder sua dimensão histórica. Como exemplos, temos o programa televisivo *Cinemateca*, do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme, veiculado pela TV Educativa do Rio de Janeiro entre os anos 1976-1980, e a série para a televisão *Esse nosso olhar* (Roberto Moura, 1993), também exibida pela TV Educativa (na época, Rede Brasil).

6. A *forma fantasmática* estuda a crítica genética e a reconstituição de filmes incompletos, perdidos ou parcialmente desaparecidos. O conceito de *filme fantasmático* foi proposto por Felipe Muanis⁵ e, no caso do cinema brasileiro, pode ser aplicado a experiências de reconstituição como *Remanescências* (Carlos Adriano, 1997), elaborada a partir de 11 fotogramas atribuídos a uma filmagem de José Roberto da Cunha Salles em 1897; *O Kaiser* (Seth, 1917), feita para um *trailer* do documentário *O cinema animado* (Arnaldo Brandão e Sérgio Nesteriuk, 2013), tendo como base apenas um fotograma sobrevivente; e *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929), realizada por Rafael de Luna Freire e Reinaldo Cardenuto, em 2019, a partir de fragmentos do filme e das gravações sonoras em discos.

Essas seis *formas* não se encontram separadas ou isoladas umas das outras. Ao contrário, deve-se levar em conta as múltiplas possibilidades combinatórias entre elas (a “biografia panorâmica”, o “ensaio ficcional”, a “ficcção fantasmática”, o “panorama jornalístico” etc.), bem como a ênfase que cada obra pode conferir a um ou a outro desses modos.

Além do trabalho de análise filmica e de pesquisa histórica, o Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual tem realizado trabalhos audiovisuais que testam na prática as perspectivas formais, estéticas e historiográficas presentes nos eixos de investigação acima descritos. Até o presente momento, foram realizadas e lançadas duas produções: o curta-metragem *5 x Sérgio* (Luís Rocha Melo, 2020), ensaio audiovisual sobre o compositor, cantor e cineasta Sérgio Ricardo, cujo lançamento se deu diretamente na internet, através

⁵ MUANIS, Felipe de Castro. Os metafilmes do inacabado: rastros e processos de filmes fantasmáticos, Manuscritica, São Paulo, n. 45, p. 15-28, 2021.

do site Cinelimit (https://www.cinelimit.com/a-v/5-x-sergio), e o longa-metragem documental *O Cangaceiro da Moviola* (Luís Rocha Melo, 2022), sobre o veterano montador e editor de som Severino Dadá, que teve sua estreia no 55º Festival de Brasília de 2022.⁶ Atualmente, o Grupo está realizando, em coprodução com o Centro Técnico Audiovisual (CTAv/Sav/MinC), um documentário sobre o Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980), a partir de um projeto financiado pela Fapemig (Demand Universal/2022-2025).⁷

Caminhos de uma história lacunar

Reminiscências (Aristides Junqueira, 1909-1926) é considerado um dos mais antigos registros cinematográficos brasileiros até hoje preservados.⁸ Ao todo, são 11 minutos de projeção. Algumas cartelas com intertítulos, concentradas no início do filme, dão informações sobre locais de filmagem, personagens e eventos registrados. As primeiras imagens da película mostram a família do coronel Antônio Francisco Junqueira no quintal de sua casa, na Rua da Bahia, em Belo Horizonte. São homens, mulheres e várias crianças. O ano é 1909, informam os letreiros. O jovem e brincalhão Aristides Junqueira, sua primeira esposa Corinna e os filhos do casal estão entre os presentes. Além de aparecer em quadro organizando as pessoas diante da câmera, Aristides também faz estripulias, pulando e correndo em direção à objetiva. Em seguida, vemos cenas rodadas, já nos anos 1920, do casamento de Chloris, a primogênita de Aristides. Ao contrário do trecho de 1909, não há letreiros identificando o ano exato das imagens ou as pessoas filmadas. Seguem planos do interior da Capela Nossa Senhora do Rosário, em Belo Horizonte, do cortejo de automóveis e da chegada dos noivos e convidados à casa em que se desenrolará a festa. Aristides também aparece nessas cenas, ao lado dos filhos e mandando beijos para a câmera. Uma terceira parte, também rodada nos anos 1920, mostra mulheres e crianças da família Junqueira fantasiados para o carnaval, incluindo um homem caracterizado como

⁶ O trailer de *O Cangaceiro da Moviola* está disponível em: <https://historiografiaaudiovisual.com.br/2024/11/18/o-cangaceiro-da-moviola/>. Acesso em: 25 mar. 2025.

⁷ O projeto intitula-se “Subsídios para uma *historiografia audiovisual*: o acervo do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (1976-1980)” e está sendo realizado com a participação da pesquisadora Natália de Castro Soares, da área de Preservação e Difusão do Acervo do CTAvg/SAv/MinC, e dos alunos Enrico Gonçalves Mancini, mestrandando do PPGACL/UFJF e bolsista Demanda Universal-Fapemig (2022-2025), e Carlos Frederico Costa Arruda, graduando em Cinema e Audiovisual e bolsista de Iniciação Científica Fapemig/UFJF (2025-2026).

⁸ Além de *Reminiscências*, as pesquisas atuais indicam os seguintes títulos como os mais antigos preservados até hoje: *Ancoradouro de pescadores na Baía de Guanabara* (1897), 11 fotogramas patenteados por José Roberto da Cunha Salles e depositados no Arquivo Nacional; *Cerimônias e festa da igreja em S. Maria – Estado do R. G. do Sul* (Eduardo Hirtz, 1909); e “*Chagas em Lassance*”, título atribuído, pertencente à Fundação Oswaldo Cruz. Ver Filmografia silenciosa brasileira preservada. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2011, p. 299-300. No filme *70 anos de Brasil: da Belle Époque aos nossos dias* (Jurandyr Noronha, 1975), podem ser vistos trechos de *O circuito de São Gonçalo* (Alberto Botelho, 1909).

Carlitos. Alguns planos de rua, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro (Lapa), e de uma mulher sorridente (Chloris) que segura um bebê de colo, são as imagens que fecham o filme.⁹

Nascido em Ouro Preto (MG), a 28 de agosto de 1879, Aristides Francisco de Castro Junqueira começou a carreira de fotógrafo em 1907, passando a trabalhar também com cinema no ano seguinte. Herdando as relações sociais e políticas de seu pai, um coletor de impostos do estado de Minas Gerais, a trajetória de Junqueira é a de um típico “cavador”, chegando a participar da Exposição Internacional de Turim em 1911, com um documentário feito de encomenda para o governo mineiro. Até meados dos anos 1940, Aristides atuou como cinegrafista em diversas cidades do sudeste e do norte do país, incluindo a região do rio Araguaia, onde filmou, em 1928, um documentário de longa-metragem sobre os Karajá, trabalho dado hoje como desaparecido. Foi proprietário de uma empresa de prestação de serviços foto-cinematográficos, a Cruzeiro do Sul, com sede no Rio de Janeiro. Não dirigiu nenhum filme de ficção, mas chegou a realizar películas sonoras e a fazer experiências com negativos coloridos. De toda a numerosa produção realizada por Junqueira, além de *Reminiscências* sobreviveram apenas 4 minutos e 30 segundos de um outro filme, *A exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913* (1913), realizado para o então governador de Minas Gerais, Julio Bueno Brandão, com quem o cinegrafista mantinha relações de amizade. Aristides Junqueira faleceu em 22 de maio de 1952, em Belo Horizonte (MG).

Durante anos, uma cópia 35mm em nitrato de *Reminiscências* ficou guardada em uma geladeira na casa de um dos netos de Aristides, o historiador Paulo Alvarenga Junqueira. Em 1976, esse material foi entregue ao então conservador da Cinemateca do MAM-RJ, Cosme Alves Netto, que em seguida providenciou sua restauração, em parceria com a Cinemateca Brasileira de São Paulo, bem como novas cópias em 16mm, uma das doadas a Paulo Junqueira.

⁹ Graças às pesquisas realizadas por Rodolfo Junqueira Fonseca, diversas informações relativas aos locais de filmagens, aos personagens vistos no filme e às datas dos eventos registrados em *Reminiscências* puderam vir à tona. Sabemos, assim, pela descrição feita por Fonseca no site IMDb, que o casamento de Chloris data de 1925 e que as cenas de carnaval são de 1926. Permanecem incertas as datações do plano que mostra o lampadário da Lapa, no Rio de Janeiro, bem como as imagens de um largo e de um bonde no sentido Afonso Pena/Bahia. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1838639/plotsummary/?ref_=tt_ov_pl. Acesso em: 25 mar. 2025.



Figura 1: Fotograma do filme *Até onde pode chegar um filme de família* (Rodolfo Junqueira Fonseca, 2018), vendo-se fotografia de Aristides Junqueira. Imagem gentilmente cedida por Rodolfo Junqueira Fonseca.

Em 08 de julho de 1978, quatro meses após um incêndio que devastou grande parte do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro mas deixou intactos os filmes e a documentação da Cinemateca, o número 31 da revista *Filme Cultura* publicou uma reportagem assinada por Vera Brandão, chamando a atenção para o risco iminente de desaparecimento da memória cinematográfica nacional, em um momento em que a consciência da necessidade da preservação audiovisual parecia entrar em um novo estágio. Dentre os filmes mais antigos restaurados até aquela época, a revista destaca dois: *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913) e *Reminiscências*. Na matéria, Cosme Alves Netto e o historiador, crítico e cineasta Alex Viany identificam esses dois títulos a duas categorias distintas: *Os óculos do vovô* pertencia à “área da ficção”; *Reminiscências* era um “documentário”.¹⁰

Encontrados em 1973 pelo pesquisador gaúcho Antonio Jesus Pfeil, os fragmentos de *Os óculos do vovô* logo foram reconhecidos e festejados por diversos estudiosos como ilustres representantes do campo ficcional, sobretudo porque evidenciariam, já em 1913, que o seu realizador Francisco Santos tinha pleno domínio da decupagem e da encenação cinematográficas, pondo à prova a tese de que tudo quanto se fazia no país, naquele período, seria apenas uma tosca tentativa de imitação do modelo estrangeiro, quase sempre fracassada. O filme não demorou a encontrar seu protagonismo na historiografia

¹⁰ BRANDÃO, Vera. Importância e urgência da conservação de filmes. *Filme Cultura*, n. 31, Rio de Janeiro, p. 65-77, nov. 1978.

do cinema brasileiro como um dos primeiros representantes dos chamados “ciclos regionais” – no caso, o Ciclo Regional de Pelotas.¹¹

Em comparação com *Os óculos do vovô*, o reconhecimento “institucional” de *Reminiscências* pela história escrita do cinema brasileiro veio muito tempo depois de sua restauração, e tem se dado até hoje de forma bastante truncada e lacunar. Não sendo um cinejornal ou um institucional, o que garantiria ao menos a hoje simpática condição de “filme de cavação”, a película de Aristides Junqueira vem sendo classificada como um “filme de família”, o que o situa em uma “categoria” ainda menos definida: a dos “registros” cinematográficos.¹²

Há muitas outras indefinições a serem observadas. Embora seja tratado como um filme só, *Reminiscências* é composto de vários fragmentos de filmes. Apenas os primeiros 70 segundos dizem respeito às filmagens realizadas em 1909; o restante são registros pertencentes aos anos 1920. A “autoria” das imagens é atribuída a Aristides Junqueira, mas ele está dentro do quadro em vários momentos (tanto em 1909 quanto nas filmagens da década de 1920). Não se sabe quem teria sido o operador desses planos nos quais Aristides aparece (talvez, nas imagens de 1920, o cinegrafista seja Igino Bonfioli, mas não existem evidências seguras). As tomadas relativas ao ano de 1909 foram montadas (ou remontadas) posteriormente, como indicam as cartelas que, nesse trecho inicial do filme, já fazem menção a acontecimentos de 1913 e 1914. Quando essas cartelas e essa montagem foram feitas, e por quem?

Apesar de todas essas zonas de sombra, *Reminiscências* vem aos poucos ocupando um lugar cada vez mais pronunciado na historiografia do cinema brasileiro. Em retrospecto, chama a atenção a ausência de menções ou comentários sobre *Reminiscências* nos livros publicados ao longo de 1980-90, embora o filme já estivesse restaurado e acessível desde a década de 1970. Só a partir dos anos 2000, com a incorporação de novas metodologias, objetos e recortes nos estudos de história do cinema brasileiro, é que se verifica, por parte dos pesquisadores, um interesse maior pelos registros e pela trajetória de Aristides Junqueira.¹³ Mas se o reconhecimento de *Reminiscências* pela história escrita

¹¹ Para uma abordagem em profundidade de *Os óculos do vovô*, conferir GALVÃO, Maria Rita. Jogo de armar: anotações de catalogador, Vivomatografías, Buenos Aires, n. 4, p. 167-187, 2018 e MORETTIN, Eduardo. Gênero e montagem em *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913): anotações de um historiador, Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, v. 8, n. 15, p. 15-29, 2019.

¹² O termo pejorativo “cavação” dizia respeito aos filmes “tirados do natural” (isto é, sem atores e “enredos”) e aos cinejornais que abordavam assuntos de propaganda institucional, empresarial ou política, incluindo festividades, comemorações e toda sorte de eventos sociais. Os “cavadores” conseguiam dinheiro de políticos, fazendeiros, industriais ou do Estado, e enalteciam famílias poderosas e influentes. Esse tipo de cinema foi intensamente combatido por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima nas páginas de *Cinearte*, nos anos 1920-30.

¹³ Ver, por exemplo, GOMES, Paulo Augusto. Pioneiros do cinema em Minas Gerais. Belo Horizonte: Ed. Crisálida, 2008, p. 27-39; PIZOQUERO, Lucilene. Representação da mulher em três filmes do período silencioso brasileiro. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). Viagem ao cinema silencioso do Brasil. Op. cit., p. 140-149; e SCHVARZMAN,

do cinema brasileiro é tardia, isso não ocorreu por parte da produção historiográfica audiovisual.

Reminiscências segundo a historiografia audiovisual

Já em 1978, encontramos a divulgação, com destaque, das imagens de *Reminiscências* em dois episódios do programa semanal *Cinemateca*, produzido pelo Setor de Rádio e Televisão (SRTV) da Embrafilme e veiculado pela TV Educativa do Rio de Janeiro, entre os anos 1976-80.¹⁴ No dia 20 de julho, foi ao ar a reportagem “O MAM, o incêndio e sua Cinemateca”, que exibiu trechos de um especial sobre os vinte anos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esse especial abre com uma sequência de *Reminiscências* (o casamento de Chloris). Logo após um depoimento de Cosme Alves Netto, no qual ele discorre sobre a preservação audiovisual como condição fundamental para se contar a história do cinema brasileiro, o programa exibe cerca de um minuto e 40 segundos de *Reminiscências*, abrangendo os seguintes trechos: cenas de 1909, com imagens da família do coronel Junqueira e do próprio Aristides (não identificado pela locução), que brinca aos pulos e corre em direção à câmera; o casamento de Chloris (de braço dado com seu pai Aristides); e dois planos do último trecho do filme, que se passa durante o carnaval, no qual vemos o homem caracterizado como Carlitos divertindo as crianças. Durante essas imagens, que no programa de TV são acompanhadas por um choro instrumental, a voz da apresentadora lê o seguinte texto:

Reminiscências é o mais antigo documentário encontrado até hoje no Brasil. Foi achado em 1976 durante seminário promovido pela Cinemateca em Belo Horizonte. Paulo Junqueira, neto do diretor do filme, pioneiro do cinema mineiro, conservou o negativo na geladeira todos esses anos. Ao tomar conhecimento, no seminário, do trabalho desenvolvido pela Cinemateca, resolveu entregar o filme para ser recuperado.

Sheila. O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930). In: SCHVARZMAN, Sheila; RAMOS, Fernão (Org.). Nova História do cinema brasileiro, vol. 1. São Paulo: SESC, 2018, p. 124-172.

¹⁴ O SRTV, núcleo de divulgação e promoção do cinema brasileiro implementado em 1976 pela Superintendência de Comercialização da Embrafilme, produziu, além de *Cinemateca*, o programa *Coisas nossas*, também transmitido pela TVE, que apresentava semanalmente três curtas-metragens, eventualmente intercalados por entrevistas com seus realizadores e com o público. Sobre o SRTV, ver PONTES, Igor Andrade. Investigação e catalogação da coleção SRTV do acervo do Centro Técnico Audiovisual do Ministério da Cultura. Recine, Rio de Janeiro, n. 10, p. 150-157, 2013; e MELO, Luís Alberto Rocha. A vocação do cinema: um “especial” de Haroldo Marinho Barbosa para o programa *Cinemateca*. In: MELO, Luís Alberto Rocha; ARAÚJO, Luciana Corrêa de; FREIRE, Rafael de Luna (Org.). Cinema sob medida: diversidade de formatos, circuitos e consumo no Brasil. São Paulo: Ed. Ilustré, 2024, p. 183-197. Não encontrei, até o presente momento, nenhum registro de exibição de trechos de *Reminiscências* na televisão brasileira anterior ao programa *Cinemateca*, do SRTV.

Quase um mês depois, no dia 17 de agosto de 1978, *Cinemateca* volta a mostrar na TV Educativa imagens de *Reminiscências*, mas desta vez para reforçar o trabalho de restauração realizado pela Cinemateca Brasileira, tema principal do programa. Logo após o bloco de apresentação, surgem as imagens da parte final de *Reminiscências*: crianças e mulheres fantasiadas para o carnaval, reunidas em frente à casa da família Junqueira, e o início da cena com o imitador de Carlitos, que na edição televisiva dura apenas alguns segundos. A legenda do programa indica o título do filme, o nome do diretor e a data: 1909. As imagens que vemos, no entanto, foram feitas nos anos 1920, mas isso não é informado ao telespectador. A locução comenta: “*Reminiscências*, de Aristides Junqueira, um filme raro, [...] registra em várias gerações a história de uma família. Esse filme faz parte de nossa memória, e foi conservado e recuperado graças ao trabalho da Fundação Cinemateca Brasileira.”

Dez anos depois de ter sido exibido na TV Educativa, *Reminiscências* aparecerá novamente com destaque na televisão, no primeiro segmento do episódio inicial da série *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*, dirigida por Eduardo Escorel e Roberto Feith e roteirizada por Eduardo Coutinho, que foi ao ar pela TV Manchete em 1988.¹⁵ O segmento intitula-se “O cinema descobre o Brasil”. Os planos reproduzidos são aqueles mesmos datados de 1909. A locução chama a atenção para a “talvez mais antiga” imagem preservada do cinema brasileiro, na qual vemos o coronel Antônio Junqueira com seus filhos e netos. *Reminiscências* é apresentado como um “filme de família”. Aristides Junqueira mais uma vez não é identificado, quando aparece na cena em que pula e corre em direção à câmera. O locutor apenas diz: “Esse jovem mineiro, diante da câmera, não resistiu à novidade.”

Esse trecho de “*90 anos de cinema...*” foi, por sua vez, incorporado por Rodolfo Junqueira Fonseca em uma sequência de seu longa-metragem *Até onde pode chegar um filme de família* (2018), documentário que investiga não apenas a história de *Reminiscências* e de Aristides, mas também da própria família Junqueira, da qual o realizador faz parte. O trecho vem logo após um depoimento de Paulo Alvarenga, neto de Aristides, contando a história de como *Reminiscências* chegou até Cosme Alves Netto. Esse encadeamento constrói uma relação de consequência imediata entre a iniciativa de preservação de um filme e a possibilidade de sua divulgação posterior para um público mais amplo, o que de fato ocorreu no caso de *Reminiscências*. Do ponto de vista de uma *historiografia audiovisual*, *Até onde pode chegar um filme de família* é o primeiro estudo

¹⁵ Sobre a série “*90 anos de cinema*”, ver MELO, Luís Alberto Rocha. A escrita da história em *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*, Rebeca, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 1-25, 2023.

em profundidade sobre as imagens deixadas por Aristides – algo apenas tangenciado pelos programas de TV e pelos textos mais recentes da história do cinema brasileiro.

O que explica que o interesse em torno de *Reminiscências* tenha ocorrido inicialmente de forma mais pronunciada em algumas produções audiovisuais, e não na historiografia escrita? Em “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”, José Inácio de Melo Souza nos dá algumas pistas: devido ao “privilégio dado ao filme de ficção”, à “destruição de arquivos”, ao “estigma autoral”, e à dificuldade de “leitura” de um tipo de documento fragmentado e frequentemente atrelado a um intuito propagandístico, o trabalho com cinejornais e com o cinema de “cavação” (ou “naturais”, para usar outra expressão da época), torna-se um desafio bem pouco estimulante, e até mesmo passível de desprezo.¹⁶

Esses fatores mais gerais, elencados por Souza, nos ajudam a formular algumas hipóteses para o caso de *Reminiscências*. Em relação ao maior interesse por parte de estudiosos e historiadores do cinema pelo gênero ficcional, isso é verdade, mas cabe observar que, pelo menos desde os anos 1970, foram publicados no Brasil trabalhos importantes sobre filmes de não-ficção pertencentes ao período silencioso. No entanto, todos eles seguem abordagens de caráter sociológico e não estético.¹⁷

O surgimento de estudos voltados para as características estéticas e narrativas dos filmes “naturais” mudos é um fenômeno bem mais recente, datando apenas dos anos 2000.¹⁸ Tal como os cinejornais silenciosos brasileiros, os “filmes de família” oferecem dificuldades específicas de “leitura”. A análise corre sempre o risco de limitar-se à descrição das imagens ou de circunscrever-se a discussões extra-filmicas. Isso pode nos ajudar a explicar o silêncio em torno das imagens familiares deixadas por Aristides Junqueira, por parte dos pesquisadores que escreveram sobre o cinema brasileiro ao longo dos anos 1970-90. Mas resta entender por quê, no campo da *historiografia audiovisual* propriamente dita (isto é, da produção de filmes e vídeos sobre a história do cinema brasileiro), verifica-se o contrário.

¹⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.) História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Ed. Alameda, 2007, p. 117-119.

¹⁷ Ver, por exemplo, GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 323-330; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Crônica do cinema paulistano. São Paulo: Ed. Ática, 1975; e BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Ed. Cia de Bolso, 2009, p. 37-44.

¹⁸ Dois exemplos significativos são HEFFNER, Hernani. Vagas impressões de um objeto fantasmático. In: LUNA, Rafael de et al. (Org.). Curso de História do Documentário Brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. Tela Brasiliis; Cinemateca do MAM, 2006, p. 15-23; e SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. In: SCHVARZMAN, Sheila; RAMOS, Fernão (Org.). Nova História do cinema brasileiro. Op. cit., p. 16-49.

Todas as hipóteses levantadas até aqui acerca das dificuldades de lidar com os filmes de não-ficção silenciosos brasileiros, dizem respeito ao trabalho de *escrita*, e não à produção historiográfica *audiovisual*. Aqui, ao contrário do que ocorre com um texto, não se trata de fazer uma análise filmica, mas de utilizar os materiais de arquivo na criação de outro filme. Isso não requer, obrigatoriamente (embora eventualmente possa ocorrer), a mediação de um instrumental teórico e analítico, pois quase sempre a “matéria-prima” de onde se parte é, ao mesmo tempo, o seu “resultado” final. Não se trata de *demonstrar* por meio de argumentações e descrições, mas de *mostrar* diretamente. Estamos, assim, diante de um dos aspectos mais característicos da *historiografia audiovisual*, isto é, aquele que marca a diferença entre a *tradução* que o texto escrito deve tentar fazer das imagens e sons analisados, e a *incorporação* dessas mesmas imagens e sons pela obra audiovisual, à maneira dos “filmes de compilação” ou da montagem de material de arquivo. Conforme Adriano Aprà, tal diferença faz com que o “documentário sobre cinema” possua “um estatuto homólogo ao objeto do seu discurso”. Isto é, já não se trabalha com “alusões” (como na crítica escrita) mas com “provas” (os filmes em si).¹⁹ Ou, como afirma Jean-Luc Godard em sua *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, embrião da série de televisão *Histoire(s) du cinéma*, a história do cinema não deveria ser algo difícil de ser feito, porque ela está *nos próprios filmes*, “nem fora nem ao lado”.²⁰

Os desafios enfrentados pela *historiografia audiovisual* são, portanto, de outra ordem, especialmente quando se tratam de documentários mais tradicionais sobre a história do cinema. Eles dizem respeito, por exemplo (e para voltar às pistas fornecidas por José Inácio de Melo Souza²¹), ao item “destruição de arquivos”, isto é, à dificuldade ou à impossibilidade de acesso a trechos dos filmes aos quais se faz referência, o que Michèle Lagny chama de “lacunas documentais”.²² Tais “lacunas” demandam recursos e esforços consideráveis para serem sanadas, seja no intuito de conseguir o material necessário, seja buscando reconstruí-lo por meio de encenações ficcionais, comentários em voz *over* ou relações articuladas na montagem, que às vezes se tornam forçadas ou bem pouco consistentes. Dependendo do tipo de filme a ser realizado, a ausência de materiais de arquivo pode resultar em sérios prejuízos para a construção do discurso historiográfico audiovisual almejado.

¹⁹ APRÀ, Adriano. Critofilm. Verso nuove forme di critica e di saggistica. In: APRÀ, Adriano (Org.). Critofilm. Cinema che pensa il cinema. Pesaro: Ed. Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2017, p. 17.

²⁰ GODARD, Jean-Luc. Introdução a uma verdadeira história do cinema. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989, p. 155-156.

²¹ SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. Op. cit., p. 118.

²² LAGNY, Michèle. Cine e história: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Ed. Bosch Casa Editorial, 1997, p. 278.

Em seu estudo *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, Antonio Weinrichter observa que, nos filmes sobre cinema, a citação direta a um determinado título utilizando trechos correspondentes, significaria a superação de um dos “antigos flagelos da crítica escrita”, qual seja, a “descrição feita de memória, necessariamente imprecisa”. No entanto, ele pondera que é difícil avaliar qual seria, de fato, o “grau de conhecimento gerado por essa crítica cinematográfica em comparação com a reflexão escrita” (grifo do autor). A montagem de imagens de arquivo é em geral um “dispositivo eloquente”, por ser “analógico’ em relação ao material audiovisual com o qual trabalha”; mas o discurso que ela constrói está mais próximo da “poesia” do que da “análise”.²³

Ora, a rápida incorporação em 1978 de *Reminiscências* pelos dois programas *Cinemateca* e, dez anos depois, pela série de televisão *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*, se deu justamente pelo fato de que suas imagens, facilmente acessíveis depois da restauração, serviram não a uma análise reflexiva, mas a propósitos informativos e a uma evocação poética do passado, calcada na surpresa, no fascínio e na curiosidade. E é nesse sentido que o documentário *Até onde pode chegar um filme de família* parece-me um passo além na construção da trajetória de reconhecimento e de absorção de *Reminiscências* pela historiografia do cinema brasileiro, uma vez que ele propõe um trabalho não apenas poético e informativo, mas analítico e historiográfico em torno das imagens de Aristides Junqueira.

Até onde pode chegar um filme de família teve sua estreia na 14ª Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOp), em 2019, e recebeu, no mesmo ano, o prêmio de melhor filme no 19º Congresso Brasileiro de Sociologia.²⁴ Sobrinho-neto de Aristides Junqueira, formado em cinema e em sociologia, Rodolfo Junqueira Fonseca consumiu seis anos na pesquisa para o documentário. O filme, realizado com o patrocínio da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte e o apoio cultural da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apresenta entrevistas com os descendentes de Aristides Junqueira e traz diversas informações inéditas sobre o cineasta mineiro.

Muitas das informações que se encontram dispersas ou mesmo equivocadamente transmitidas em trabalhos que abordam *Reminiscências* (sejam eles escritos ou audiovisuais) foram corrigidas ou consolidadas no documentário de 2018. Além das entrevistas, o filme faz uso de imagens de arquivo, depoimentos em áudio, fotografias e

²³ WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Ed. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009, p. 83-84. Agradeço a Alessandro Gamo pela indicação dos trabalhos de Antonio Weinrichter sobre os filmes com “material encontrado” (*found footage*), bastante úteis para o desenvolvimento da pesquisa em torno do conceito de *historiografia audiovisual*.

²⁴ Mais informações disponíveis em: <https://umfilmedefamilia.wordpress.com/>. Acesso: 25 mar. 2025.

material de imprensa.²⁵ Nos seus 15 minutos finais, *Até onde pode chegar um filme de família* apresenta, na íntegra, o filme *Reminiscências* em sua versão restaurada e telecinada em *full-HD*. O trabalho de montagem, por sua vez, chama a atenção por alternar o respeito à integridade das imagens de arquivo e o desafio da intervenção sobre as mesmas, procurando um equilíbrio entre essas duas estratégias.

Examinarei a seguir quatro procedimentos formais experimentados por Rodolfo Fonseca em *Até onde pode chegar um filme de família*, entendendo-os como expressões de um discurso historiográfico audiovisual: 1) o “comprometimento do personagem filmado com a câmera”, formulação que utilizo a partir de José Inácio de Melo Souza²⁶; 2) o reenquadramento (*blow-up*) no interior de planos de *Reminiscências*; 3) a montagem comparativa, isto é, a justaposição de planos extraídos de *Reminiscências* e de tomadas realizadas para o documentário de 2018, filmadas nas mesmas locações e com os mesmos ângulos; e 4) a projeção das imagens de *Reminiscências* sobre uma das locações nas quais o filme de Aristides Junqueira foi rodado (a Capela Nossa Senhora do Rosário, onde ocorreu o casamento de Chloris). Ao fim do percurso, tentarei compreender *Reminiscências* a partir das seis *formas historiográficas* que compõem as linhas de investigação em torno do conceito de *historiografia audiovisual* (as formas *panorâmica*, *biográfica*, *ensaística*, *ficcional*, *jornalística* e *fantasmática*), buscando observar os pontos de cruzamento entre essas linhas e as perspectivas de interpretação que elas permitem estabelecer em torno deste estudo de caso.

O “comprometimento com a câmera”

No final do seu capítulo “Os primórdios do cinema no Brasil”, José Inácio de Melo Souza destaca algumas categorias desenvolvidas por Tom Gunning, apontando para a possibilidade de entendermos a questão dos gêneros no cinema silencioso a partir de quatro operações construídas pela *montagem de tomadas de cena*: teríamos o filme de tomada única, o filme de duas tomadas, o filme de continuidade com multiplicidade de tomadas e a narrativa com descontinuidade.²⁷

Há um caráter evolucionista nessa formulação (não problematizado por Melo Souza em seu capítulo), que permitiria dizer de um filme como *O crime da mala*, realizado em 1908, que ele estaria “atrasado” em relação à sua época, pois pertenceria à terceira

²⁵ Para uma reflexão acerca das fotografias pertencentes aos acervos da família Junqueira, ver FONSECA, Rodolfo Junqueira. O que guardam as fotografias de família além de memórias?, Arquivos do CMD, Brasília, n. 1, p. 185-188, 2019.

²⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. Op. cit., p. 48.

²⁷ SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. Op. cit., p. 47.

operação de montagem, isto é, a “uma narrativa em continuidade com multiplicidade de tomadas”, ao passo que *Os óculos do vovô* seria um filme mais “avançado”, pois trabalharia dentro dos recursos da “narrativa com descontinuidade” (os “enquanto isso...” da montagem alternada griffithiana).²⁸ Um outro aspecto fundamental, este sim apontado pelo autor, é o fato de que a maior parte dos filmes brasileiros que sobraram do período silencioso simplesmente não seguem essas operações narrativas, uma vez que se tratam de filmes “naturais” – as atualidades, o cinema “de cavação”, os cinejornais, os institucionais e... os “filmes de família”.²⁹

Assim, Melo Souza busca outra linha de interpretação: escapando das fórmulas paulemilianas do “berço esplêndido” e do “ritual do poder”³⁰, aponta o “comprometimento do personagem filmado com a câmera” como o “traço narrativo mais importante” em filmes como *Reminiscências*, que aliás ele cita como exemplo, “quando um membro da família do coronel Aristides Junqueira, Aristóteles [sic], gesticula e pula arteiramente diante da câmera”³¹. Trata-se do mesmo trecho utilizado em “90 anos de cinema...” e detalhadamente analisado em uma outra sequência de *Até onde pode chegar um filme de família*. Esse plano, de fato, exerce um inegável fascínio nos espectadores, não apenas pela movimentação intrínseca, mas por quebrar, de forma inesperada, o convencionalismo da encenação anterior. Rodolfo Fonseca, consciente do caráter de “atração” dessas imagens, a certa altura suspende a narrativa documental para analisar, quase quadro-a-quadro, a movimentação impressa na película, enquanto a descreve em voz over:

Aristides fica sozinho em quadro, sorrindo e rindo da cena. Ele começa a balançar os braços como se fosse se preparar para voar, a despeito do terno apertado e da gola alta e engomada. Ele dá o primeiro pulo de braços e pernas abertas. Cai, agacha e dá um novo pulo, jogando suas pernas para trás, a ponto de sua cabeça sair do quadro. Cai e agacha novamente, fechando as pernas e abrindo os braços. Levanta-se e sacode os braços pulando novamente. Ao cair, corre em direção à câmera como se fosse engoli-la, de boca aberta e olhos arregalados.

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. Op. cit., p. 48.

³⁰ Ver GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). Op. cit, p. 323-330.

³¹ Idem, ibidem.



Figura 2: Fotograma do filme *Reminiscências* (Aristides Junqueira, 1909-1926). Imagem gentilmente cedida por Rodolfo Junqueira Fonseca.

Nem sempre esse “comprometimento com a câmera” se manifesta de forma propositalmente “espetacular”. Ele pode ser entendido também como “inadequação” ou “estranhamento”, um certo desajuste entre o ato de filmar e ser filmado, quase sempre provocando um efeito de humor involuntário. E é explorando esse viés de “comprometimento”, essa “inadequação” ou esse “desajuste”, que Rodolfo Fonseca apresenta e documenta alguns de seus personagens-entrevistados.

Por exemplo, na cena de abertura, logo após os créditos, a primeira imagem que vemos é a de uma confortável sala de jantar decorada com móveis antigos e uma mesa posta com uma toalha branca. Não há ninguém ali. A câmera permanece fixa no tripé. Tudo remete a uma atmosfera de estabilidade e organização. Ouvimos as vozes em off da equipe de filmagem e do anfitrião, Roberto Junqueira de Alvarenga, convidando todos a entrar: “Aqui tem histórias...”. Roberto é um dos netos de Aristides. Ele vai surgindo em quadro, vindo de trás da câmera (de costas para nós) provavelmente sem se dar conta de que já estava sendo filmado. De repente, posiciona-se no centro do enquadramento e vira-se de frente, obstruindo a visão da mesa posta. O enquadramento talvez não tenha sido pensado para ele, ou então ele se posicionou na “marcação” errada, um pouco antes de onde deveria parar, uma vez que, por um bom tempo, a imagem que vemos é a de Roberto enquadrado com a parte de cima da cabeça cortada. Ele segura na mão dois livrinhos

(entendemos que as “histórias” às quais ele se refere devem estar guardadas ali), e conta como sua mãe poupava trocados para ir às matinês do cinema com os filhos.

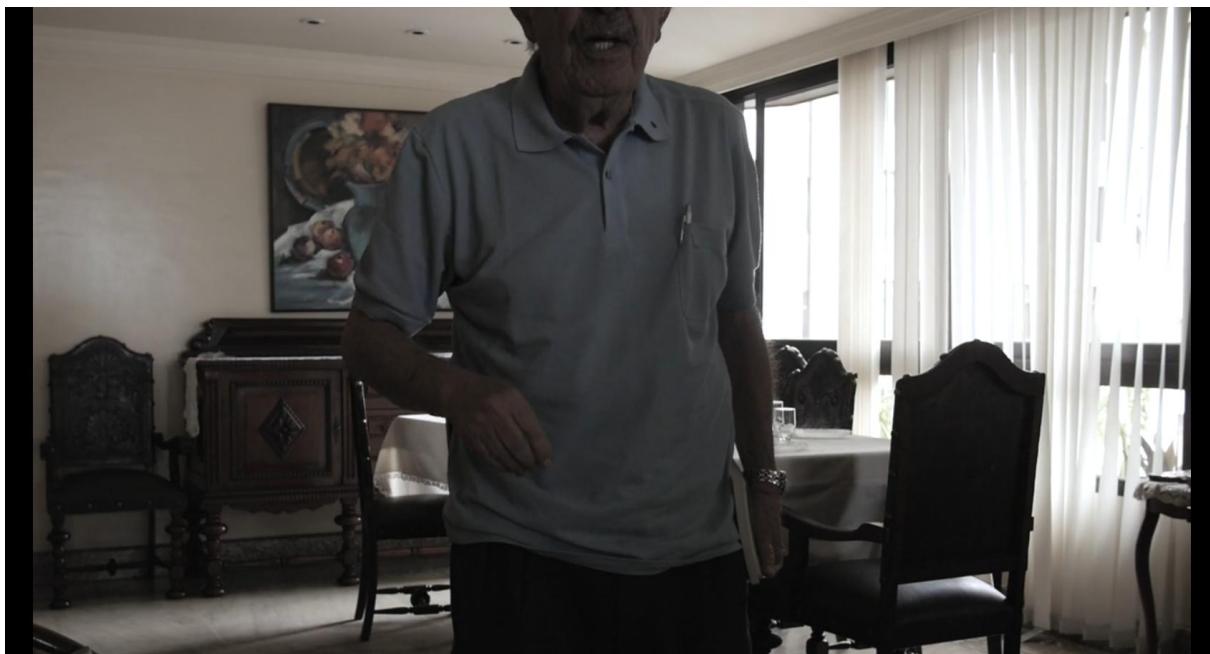


Figura 3: Fotograma do filme *Até onde pode chegar um filme de família* (Rodolfo Junqueira Fonseca, 2018), vendo-se Roberto Junqueira Alvarenga. Imagem gentilmente cedida por Rodolfo Junqueira Fonseca.

Com o aparecimento de Roberto Junqueira em quadro, a atmosfera de “estabilidade e organização” de repente se torna instável e desequilibrada. Contribui para o efeito geral de estranhamento uma súbita e hesitante entrada em cena do próprio diretor, Rodolfo Fonseca, que aparece no canto direito do quadro, olha rapidamente para a objetiva da câmera e recua de volta para o extracampo. Roberto continua a contar a história da mãe que poupava trocados para ir ao cinema. É então que, de forma muito suave e segura, a câmera aproveita o fato de Roberto dar alguns passos para trás para fazer uma quase imperceptível correção para cima, de forma a enquadrar melhor o restante do seu rosto. Roberto termina de contar a história, que ele aliás escreveu e publicou num dos livros que segura nas mãos. “Eu escrevo de vez em quando”, diz, virando-se novamente de costas e caminhando em direção à mesa da sala. Roberto “abandona” uma “cena” que talvez nem deveria ter acontecido, pelo menos não daquela forma. No entanto, essa conversa improvisada foi mantida e ganhou o lugar destacado de *primeira cena* do documentário, ou seja, a porta de entrada para acessarmos a história de Aristides Junqueira e do filme *Reminiscências*.

Se o plano da sala de jantar remete de imediato ao território familiar, o modo como Roberto Junqueira de Alvarenga se posiciona em quadro lembra o “comprometimento do personagem filmado com a câmera” ao qual se refere José Inácio de Melo Souza. Porém,

aqui isso se dá por um viés irônico: o que vemos é um total “descomprometimento” com o fato de uma câmera estar ligada. Os resultados, no entanto, são equivalentes aos que se verificam em muitos “naturais” da época do cinema mudo brasileiro, ou seja, a “inadequação” entre o enquadramento e a ação no interior do quadro e o consequente efeito de estranhamento que isso pode causar no espectador. O que está em questão é uma relação arbitrária entre figura e fundo, que nem sempre prima pela harmonia da composição interna.

Se nos registros de Aristides Junqueira a frontalidade, o olhar e os acenos voltados para a câmera, a tênue fronteira entre a pose e a descontração e certo desacordo entre o planejamento e o momento de filmagem são marcas recorrentes que atestam a novidade do aparato cinematográfico na primeira metade do século passado, a “cena” com Roberto Junqueira de Alvarenga em seu apartamento revela o quanto a câmera-dispositivo, com o tempo, passou a ser – especialmente com a generalização da tecnologia digital – um objeto corriqueiro cujo funcionamento não apenas deixou de obedecer a um ritual específico, como passou a ser praticamente imperceptível. Ao tensionar os elementos de composição acadêmica e de imprevisibilidade documental que põem em xeque o equilíbrio da imagem, a cena de abertura de *Até onde pode chegar um filme de família* simultaneamente faz um comentário irônico sobre o tema principal do documentário (o “filme de família”, às vezes precário em sua forma, e por isso interessante) e constrói, pela superposição de temporalidades distintas, um discurso historiográfico audiovisual sobre as transformações e as permanências de certas práticas de registro documental, presentes tanto no cinema mudo quanto em filmes contemporâneos: ainda hoje, filmar é saber andar na corda bamba entre o “posado” e o “natural”.³²

Reenquadramentos, releituras

O segundo procedimento formal que examinarei são as ampliações (*blow-ups*) no interior dos enquadramentos originais de *Reminiscências*. Tais recursos são bastante usuais quando se tratam de fotografias fixas. O reenquadramento é uma operação típica das sequências em *table-top* (ou “truca”), que por sua vez são facilmente encontráveis em inúmeros documentários (inclusive no próprio *Até onde pode chegar um filme de família*). Mas no caso da incorporação de trechos de outros filmes, o reenquadramento radical no

³² Um outro momento em que o “comprometimento do personagem filmado com a câmera” pode ser verificado no filme de Rodolfo Fonseca é quando uma das netas de Aristides, Maria Luiza Alvarenga (Lulí), mostra uma fotografia e pergunta a Rodolfo, intrigada com a câmera que a filma: “Você tá vendo [a fotografia]? Por onde que você tá vendo, que eu não tô vendo?” Aqui, ao contrário do que ocorre no plano de Roberto Alvarenga na sala de seu apartamento, o estranhamento com a câmera adquire o protagonismo dos tempos passados, reforçado pelo olhar da personagem lançado à objetiva.

interior do plano é um gesto menos frequente e merece ser aqui examinado com mais atenção.³³

Em uma visão mais apressada, o uso do reenquadramento no filme de Rodolfo Fonseca pode ser entendido como um recurso meramente informativo ou ilustrativo; uma lente de aumento sobre a imagem, trazendo a primeiro plano aquilo que interessa. Esse tipo de efeito está presente nas sequências em que os descendentes de Aristides assistem a trechos de *Reminiscências* e reconhecem pais e avós. À medida em que os parentes recordam os nomes ou fazem suposições de quem seria quem, vemos trechos reenquadrados do filme de Aristides Junqueira, destacando no interior dos planos alguns rostos em primeiro plano ou *closes*. Esse recurso poderia se esgotar na simples relação entre um nome e um rosto, mas há momentos em que ele vai além e propõe uma reflexão de caráter historiográfico.

Analiso aqui duas cenas em que o *blow-up* serve à articulação de outros sentidos que ultrapassam a função estritamente informativa. A primeira delas tem início com um depoimento sonoro concedido em 1970 por Chloris, filha de Aristides Junqueira, a Paulo Alvarenga, no qual ela faz comentários sobre a personalidade de seu avô (o coronel Antônio Francisco Junqueira) e sobre a educação das mulheres de antigamente. O trecho de *Reminiscências* usado nessa sequência corresponde às imagens datadas de 1909, nas quais vemos a reunião familiar no quintal da casa do coronel Junqueira.

O recurso do reenquadramento inicialmente isola a figura do coronel, com sua grande barba branca, em um primeiro plano inexistente no material original. Sobre essa imagem reenquadrada do patriarca, ouvimos a voz *over* de Chloris: “Meu avô Junqueira era muito enérgico, bravo, e chegava a ser ríspido mesmo.” A impressão que a imagem ampliada do coronel Junqueira nos causa parece ir de encontro à descrição que Chloris faz do avô, causando um efeito irônico: o que vemos é um senhor de aparência afável e até amistosa, que cumprimenta gentilmente a câmera (e os espectadores) com um simpático gesto da cabeça e um sorriso nos lábios. Em continuidade, um novo reenquadramento situa, em primeiro plano, o coronel Junqueira e sua esposa Arminda Monteiro de Castro, uma mulher de aparência jovial, algo que é confirmado pela voz *over* de Chloris: “Minha avó [era] muito mais nova”. Com o rosto sorridente, Dona Arminda caminha da direita para a esquerda do quadro, ao lado do marido, deixando-se levar docilmente pela mão. Um corte nos devolve ao plano de conjunto mais próximo do enquadramento original (embora

³³ Não me refiro ao ajuste de materiais com janelas diferentes, cujo propósito seria apenas o de tornar mais homogêneo o resultado final na tela, a partir da eliminação, pelo reenquadre, das marcas que evidenciam diferenças de aspecto entre fotogramas de dimensões variadas. O que interessa examinar aqui é a efetiva intervenção no quadro a partir do reenquadramento e do destaque dado a um ou mais elementos no interior do plano utilizado. Em *Até onde pode chegar um filme de família*, verifica-se a presença desses dois processos de manipulação da imagem.

ajustado à proporção 16:9), no qual as outras mulheres reunidas no quintal seguem na mesma direção do coronel e de sua esposa. Sobre a imagem dessas mulheres, igualmente jovens e sorridentes, ouvimos a voz de Chloris: “Mas era aquela educação antiga, não é? A mulher era submissa ao marido como uma filha menor”. Paremos aqui, provisoriamente. Adiante, retornarei a esse trecho.



Figura 4: Fotograma do filme *Até onde pode chegar um filme de família* (Rodolfo Junqueira Fonseca, 2018), vendo-se, em blow-up, o coronel Antônio Francisco Junqueira e sua esposa Arminda Monteiro de Castro. Imagem gentilmente cedida por Rodolfo Junqueira Fonseca.

Passo agora a analisar a segunda cena criada a partir do efeito de reequandramento no interior do plano, aquela que acompanha o relato de Paulo Alvarenga sobre como a cópia em nitrato de *Reminiscências* foi entregue a Cosme Alves Netto. Ao contrário da cena descrita acima, a dissociação entre som e imagem é flagrante. As imagens não ilustram, mas *evocam*. Na trilha sonora, ouvimos a voz de Paulo Alvarenga, que chama a atenção para o caráter “ocasional” de toda a história que irá contar. A cópia de *Reminiscências* foi passada a Paulo, nos anos 1970, graças a um encontro fortuito na rua com um tio seu, que até então vinha sendo o “guardião” da película. Esse fato é narrado enquanto vemos as seguintes imagens retiradas de *Reminiscências* e ampliadas por efeito do reenquadramento: um plano de três mulheres vestidas elegantemente, com cabelos curtos e chapéus, que andam por uma rua e sorriem para a câmera. A mulher que está ao centro faz um aceno com a mão. Depois que a terceira mulher sai de quadro, há um corte para um outro ângulo das mesmas mulheres que caminham pela calçada, agora reenquadradas em primeiro plano e vindo em direção à objetiva da câmera. Uma das moças (com chapéu escuro e óculos) olha para trás algumas vezes, sorrindo, como se quisesse se comunicar com alguém que vem logo atrás. É nesse momento que um homem

de óculos, chapéu de palha e cigarro, expressão compenetrada, também vestido de forma elegante, surge em campo e passa pela câmera, sem deixar de olhar para a objetiva. Corte para um plano reenquadrado de um bonde andando com pessoas dependuradas. Em seguida, novamente por efeito de um reenquadramento, vemos um bebê de colo sorridente, que tem seu rosto isolado em um *close*.³⁴ O plano final dessa sequência mostra, juntos, o bebê e a mãe que o carrega (Chloris), ambos sorridentes e felizes.

Essas duas cenas que acabo de descrever (os reenquadramentos sobre o coronel Junqueira e a família, e as imagens de rua com as três mulheres, o homem de chapéu de palha, o bonde e, por fim, a mãe com o bebê de colo) fazem parte, em *Até onde pode chegar um filme de família*, de duas sequências que estão colocadas uma em seguida da outra. A relativa proximidade entre elas provoca um efeito de *correspondência* na montagem (algo como um “eco” ou uma “rima” entre esses trechos), ao mesmo tempo em que se torna um comentário audiovisual historiográfico sobre as transformações sociais vividas pelo Brasil durante a Primeira República – ou melhor, sobre como tais transformações sociais foram registradas pelas imagens de *Reminiscências*.³⁵ Essas transformações têm a ver com o papel da mulher e a sua representação pelo cinema.

Se nas cenas de 1909 o coronel Junqueira se destaca e as figuras femininas enquadraram-se no que diz Chloris em seu depoimento sonoro (“a mulher era submissa ao marido como uma filha menor”), as cenas rodadas nos anos 1920 parecem apresentar uma realidade bem diversa. As mulheres andam mais confiantes pelas ruas, e em um dos planos é uma delas quem toma a dianteira, a figura masculina vindo logo atrás. Quando se sabe que essa “figura masculina” era Antônio de Mello Alvarenga, marido de Chloris, torna-se ainda mais curioso o efeito de “inversão” desta cena, comparada aos planos em que o coronel Junqueira anda sempre à frente, sendo seguido pelas mulheres. A “inversão” não existe em *Reminiscências*, mas é construída em *Até onde pode chegar um filme de família* graças à montagem e ao reenquadramento no interior do plano. Isso não significa que o filme de Rodolfo Fonseca relativize a dominação masculina daquele período, mas sim que ele revela (por meio da ampliação estratégica de alguns detalhes e de sua específica disposição sequencial) o quanto as transformações sociais podem estar presentes em (simples?) registros familiares. Conforme pontua Lucilene Pizoquero, em texto no qual analisa *Reminiscências*, “o velho padrão patriarcal [...] domina toda a encenação”. No final do século XIX e nas três primeiras décadas do século seguinte, a figura masculina

³⁴ Trata-se de Octávio Junqueira Mello Alvarenga, futuro advogado, escritor e presidente da Sociedade Nacional de Agricultura. Agradeço a Rodolfo Junqueira Fonseca pela informação.

³⁵ Sobre o conceito de “montagem de correspondências”, ver AMIEL, Vincent. Estética da montagem. Lisboa: Ed. Texto & Graftia, 2007, p. 91-131.

continuará a exercer pleno domínio do espaço público, mas as mulheres também vão passar a ocupar, “ainda que de forma modesta”, um lugar de maior visibilidade.³⁶



Figura 4: Fotograma do filme *Até onde pode chegar um filme de família* (Rodolfo Junqueira Fonseca, 2018), vendo-se, em *blow-up*, Chloris e seu marido. Imagem gentilmente cedida por Rodolfo Junqueira Fonseca.

As imagens reenquadradadas das cenas de rua nos anos 1920 indicam que a mulher talvez já não fosse tratada apenas como “a filha menor”, embora continuasse a ser “a mãe” – aquela a quem cabia toda a responsabilidade de criar os filhos, como sugerem a imagem de Chloris segurando o bebê e o depoimento para o filme de uma das netas de Aristides, Paula Regis Junqueira, no qual ela reflete sobre as dificuldades que sua avó enfrentou com o próprio Aristides: “O que era, para uma mulher no início do século, ter um marido que a deixava com... quantas crianças – oito, seis?, e se afastava por períodos longos?”

O reenquadramento no interior dos planos de *Reminiscências* serve como um contraponto à própria centralidade do “cineasta” e de sua “obra”, pondo em destaque figuras e contextos sociais que refletem as mudanças vividas pela sociedade brasileira ao longo de anos, bem como o impacto dessas mudanças na própria forma de se posicionar uma câmera ou de se desempenhar certos papéis em espaços públicos ou privados. Nesse sentido, o filme de Rodolfo Fonseca alcança um caráter “analítico” na medida em que lida com o arquivo “menos como um mero repositório material de documentos do que como uma agência dinâmica que gera significado”.³⁷

³⁶ PIZOQUERO, Lucilene. Representação da mulher em três filmes do período silencioso brasileiro. Op. cit., p. 143.

³⁷ WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Op. cit., p. 106.

A montagem comparativa e a “dupla exposição” da memória

Por fim, farei algumas considerações em torno de outros dois procedimentos formais que marcam *Até onde pode chegar um filme de família*. O primeiro deles é uma operação de montagem que pode ser denominada simplesmente de montagem comparativa. Determinados planos de *Reminiscências* foram refilmados, na mesma locação e com os mesmos enquadramentos, para o filme de 2018. Na montagem, esses planos são justapostos com os originais, criando o efeito de comparação entre o “passado” e o “presente”. O segundo procedimento formal diz respeito à projeção das imagens de *Reminiscências* sobre a Capela Nossa Senhora do Rosário, onde ocorreu o casamento de Chloris, criando assim uma espécie de “dupla exposição” da memória.

Essas duas operações estéticas criam efeitos dissonantes em termos da utilização referencial de fontes filmicas. No primeiro caso, temos a comparação entre quatro planos da Capela Nossa Senhora do Rosário (filmados por Rodolfo Fonseca e por Aristides Junqueira), dois deles tomados do alto de uma escadaria e os outros dois rodados no interior da nave. A discrepância entre eles é gritante, apesar da semelhança dos enquadramentos e do fato de que foram rodados no mesmo lugar. Nos planos feitos para o filme de 2018, realizados em um dia qualquer, predomina o vazio dos espaços, um desencanto acidentado, e as pessoas que a câmera de Rodolfo Fonseca por acaso registra parecem carregar o peso de um cotidiano massacrante. Já nos planos referentes ao casamento de Chloris, tudo é festa: a escadaria está ocupada pelos convidados, a igreja ricamente decorada e cheia de gente.



Figuras 6 e 7: Fotogramas do filme *Até onde pode chegar um filme de família* (Rodolfo Junqueira Fonseca, 2018).
Imagens gentilmente cedidas por Rodolfo Junqueira Fonseca.

Após esses quatro planos justapostos na montagem, passamos para uma outra tomada realizada por Rodolfo Fonseca, em que vemos os fiéis que descem os degraus da escadaria da Capela. À medida em que se aproximam da objetiva da câmera, vão ganhando o espaço do quadro. Um corte nos leva para um outro plano da escadaria da igreja, mas desta vez filmado à noite. Sobre os degraus dessa escada e a parede da Capela, o plano-

referência extraído de *Reminiscências* é projetado. Nele, vemos os convidados do casamento de Chloris descendo as escadas e passando pela câmera. Na trilha sonora, ouvimos apenas os ecos de passos distantes. Para filmar a projeção, Rodolfo Fonseca posiciona a sua câmera em um ângulo equivalente ao do plano-referência de *Reminiscências*. Mas a transparência das imagens projetadas desafia o ilusionismo almejado pela sobreposição. As diferenças de escala entre as figuras em primeiro plano e aquelas que estão ao fundo são praticamente anuladas frente à concretude da superfície em que são projetadas (parede, porta e degraus da Capela) e se achatam em uma mesma dimensão planimétrica.

Nesse sentido, a projeção das “imagens do passado” sobre o local em que foram filmadas tem um efeito diverso da montagem comparativa. Nesta, tanto os planos feitos em 2018 quanto aqueles extraídos do filme de Aristides Junqueira guardam entre si diferenças extremas, que reforçam suas próprias “identidades temporais”. São essas diferenças que garantem que a “fonte” permaneça servindo como base para a evocação de um “passado” que jamais será “reconstruído”. O esquema comparativo permite que a “matriz” tenda a ser não apenas muito mais valorizada como referência, mas também alcançada a um objeto de *reverência*. Esse jogo de espelhamento e de atualizações resguarda a crença na “imagem original” como porta de entrada para o “conhecimento” do “passado”.³⁸ Os planos realizados para o filme de 2018, *porque esvaziados de qualquer “aura”*, cumprem a necessária função de contraponto – às vezes involuntariamente melancólico – entre o ontem e o hoje, o que reforça o caráter *nostálgico* da operação.

Michèle Lagny observa que, nos filmes sobre a história do cinema, o recurso das entrevistas com personagens que viveram a época retratada, associado ao uso de imagens de arquivo e cenas de filmes antigos, estabelece uma espécie de “cumplicidade” que envolve realizadores e espectadores em um clima de celebração e nostalgia.³⁹ Já Robert A. Rosenstone tece um curioso argumento crítico em torno de efeitos desse tipo. O uso de fotos e imagens de arquivo causariam, no entender desse autor, uma “sensação

³⁸ Essa crença, cara aos debates iniciais sobre as relações entre história e cinema, diz respeito ao entendimento (ainda hoje recorrente) de que filmes são documentos portadores de sentidos ou de “verdades” a serem revelados pelo analista ou pelo historiador. Estamos aqui, é claro, no território da “contra-história” ou da “contra-análise da sociedade” proposta por Marc Ferro, um dos pioneiros na inserção e no reconhecimento do cinema no campo da história, não apenas como fonte mas como objeto de estudo. Ver FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992, p. 79-115. As posições de Ferro quanto ao filme como “documento vivo” e à articulação entre “visibilidade” e “invisibilidade” inerentes à matéria filmica já foram questionadas em SORLIN, Pierre. Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana. Ciudad de México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 34-35 e em MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.) História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. Op. cit., p. 39-64.

³⁹ LAGNY, Michèle. Cine e história: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Op. cit., p. 265-266.

acolhedora” e, ao mesmo tempo, um estranhamento em relação a roupas, penteados e costumes do passado, algo que os personagens que viveram a época documentada não sentiam. O resultado é que essas imagens de arquivo impediriam a “experiência direta da história porque os anos que as separam do presente interferem demais na consciência do espectador”.⁴⁰ A montagem comparativa, ao mesmo tempo em que reforça a nostalgia, também revela sua ambiguidade; apelando à “cumplicidade” de que fala Lagny, põe em relevo a “consciência excessiva” mencionada por Rosenstone, ao explicitar o abismo entre os planos do “passado” e do “presente”.

A montagem comparativa tensiona mas não soluciona o *impasse nostálgico*. Já com o recurso da projeção das imagens de *Reminiscências* sobre o espaço da locação em que foram realizadas, o filme de Rodolfo Fonseca expõe a natureza ilusória e convencional dessa relação nostálgica com o passado referencial. O “referente” (*Reminiscências*) se transforma em espetáculo fantasmagórico, contraditoriamente vazado e desconstruído pela sua própria condição de *imagem projetada*. Se a montagem comparativa preserva o efeito da imagem filmica como “documento vivo”, a projeção das imagens na locação em que foram rodadas questiona essa crença. A tridimensionalidade da escadaria e das paredes da Capela expõe a “realidade bidimensional” das imagens projetadas, criando assim um jogo curioso entre “passado” e “presente” no qual o último se pronuncia como evidência fatal. O “passado” se tornou puro efeito espetacular: imagem de *uso*, não de *culto*. Assim, com o reenquadramento no interior do plano, a montagem comparativa e o jogo de projeções sobre a locação, *Até onde pode chegar um filme de família* propõe “um diálogo ativo com – em vez de um consumo passivo de – representações visuais do passado”.⁴¹

⁴⁰ ROSENSTONE, Robert A. A história nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2010, p. 35-36.

⁴¹ WEES, William C. Old images, new meanings: recontextualizing archival footage of Nazism and the Holocaust”, *Spectator*, v. 20, n. 1, p. 71, 2000.



Figura 8: Fotograma do filme *Até onde pode chegar um filme de família* (Rodolfo Junqueira Fonseca, 2018). Imagem gentilmente cedida por Rodolfo Junqueira Fonseca.

Considerações finais

No conjunto da produção historiográfica sobre o cinema no Brasil (seja ela textual ou audiovisual), o processo de construção de um lugar de destaque para *Reminiscências* teve seu ponto mais expressivo, até aqui, com a realização de *Até onde pode chegar um filme de família*. Além de uma bem-sucedida carreira em festivais, o documentário de 2018 foi recentemente licenciado e estará acessível nas plataformas de streaming Minas Play (Rede Minas) e Tela Brasil (MinC), o que possibilitará uma divulgação ainda mais ampla das imagens familiares de Aristides Junqueira. Se retomarmos agora as seis *formas historiográficas* que constituem as linhas de pesquisa em torno do conceito de *historiografia audiovisual* (as formas *panorâmica, biográfica, ensaística, ficcional, jornalística e fantasmática*), podemos enfim definir com maior precisão os diversos pontos de cruzamento entre essas linhas de investigação e formas discursivas a partir do estudo de caso sobre a trajetória de reconhecimento de *Reminiscências* pela historiografia do cinema brasileiro.

O primeiro aspecto a ser ressaltado é a divulgação inicial dos registros de Aristides Junqueira sob a forma *jornalística*, a partir das reportagens feitas em 1978 pelo Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme para o programa *Cinemateca*, exibido na TV Educativa do Rio de Janeiro. A divulgação de suas imagens então recém-recuperadas não era apenas um gesto de caráter jornalístico, mas consequência de um interesse renovado, no meio cinematográfico e na academia, pela história do cinema brasileiro, o que tornava o trabalho de preservação audiovisual um assunto estratégico para a Embrafilme e para a

sua Diretoria de Operações Não-Comerciais. Sendo um programa voltado à promoção das ações da Embrafilme, *Cinemateca* utilizou as cenas de *Reminiscências* com um triplo objetivo: reforçar a urgência do tema da preservação cinematográfica; evocar poeticamente o passado do cinema brasileiro; e promover as ações de preservação em seu sentido histórico, isto é, como construção da memória social do cinema feito no Brasil. O processo de “institucionalização” de *Reminiscências* como “documento histórico” está, assim, na origem mesmo de seu gradual reconhecimento pelo campo cinematográfico, em um processo que se estende até os dias de hoje e que permanece em curso.

A aparição seguinte de *Reminiscências* estará ligada a um projeto *panorâmico*, a série televisiva em seis capítulos *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (Eduardo Escorel e Roberto Feith, 1988), exibida pela TV Manchete. A série afirma a “vocação realista” do cinema brasileiro como um dado central, e inova ao incorporar, nos segmentos do primeiro episódio, o cinema de “cavação” como um conjunto de cineastas e filmes que, de uma forma ou de outra, chegaram a alcançar esse “realismo”, como comprovariam as imagens de *A “Santa” de Coqueiros* (A. Sonschein, 1931), que a narração define como as “mais reveladoras do nosso cinema mudo. Um dos raros momentos em que aparece o Brasil do povo”. Já a atuação de Aristides Junqueira, para a série, parece fazer parte de um momento anterior a esse processo. Às imagens de *Reminiscências* cabe a tarefa mais modesta de traduzir nostalgicamente o passado, remetendo o telespectador aos “velhos tempos” em que o cinematógrafo era “uma novidade” (a imagem do “jovem mineiro” pulando e correndo para a câmera tem o valor de “prova”). Além de *Reminiscências*, “90 anos de cinema” também mostra o outro filme sobrevivente de Aristides Junqueira, *A exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913*. Sobre este último, a locução diz que “a câmera exerce seu fascínio sobre todos”. E acrescenta: “É interessante que a maioria das imagens preservadas da primeira década do século são pequenos ‘álbuns de família’, quem sabe, porque foram conservados com carinho familiar pelos descendentes”.⁴² Assim, o lugar reservado a Aristides Junqueira em *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* fica “a salvo” de uma confrontação crítica em relação à “vocação realista”. A insistência no efeito nostálgico dilui qualquer compromisso com a “realidade brasileira”, ao mesmo tempo em que continua a ser muito útil, do ponto de vista estético, para despertar a curiosidade dos telespectadores em torno das “imagens do passado”. Por isso, o impacto de *Reminiscências* (sintetizado na imagem do “jovem

⁴² A frase hoje soa irônica, quando se sabe que uma das viúvas de Aristides Junqueira foi uma das responsáveis pela destruição de grande parte do acervo do cineasta. A informação está no documentário *Até onde pode chegar um filme de família*.

mineiro” que pula e brinca diante da câmera), seguia sendo muito mais efetivo em uma “escrita” historiográfica audiovisual do que literária.

Ao se tornar tema de *Até onde pode chegar um filme de família* (Rodolfo Junqueira Fonseca, 2018), o “álbum de família” *Reminiscências* torna-se mais complexo. O longa-metragem é tanto uma tentativa de reconstituição da história de *Reminiscências* quanto a construção no modo *biográfico* de seu realizador, Aristides Junqueira. Porém, trata-se de um personagem pouco adaptável ao esquema adotado pela maior parte das biografias de cineastas, ou seja, aquele que articula “vida” e “obra” como elementos estruturantes na trajetória de um “autor”. O trabalho de Aristides, isto é, aquilo que sobrou dele, não se encaixa nos cânones estéticos do filme de longa-metragem de ficção, sendo antes composto por filmes “naturais”, documentários, institucionais, registros familiares. É essa condição especial (ao mesmo tempo prejudicada pela ausência de “fontes” e beneficiada pela ausência de um peso canônico) que permite à operação biográfica enfrentada por Rodolfo Fonseca abrir espaço para reflexões paralelas e questionamentos de diversas ordens. O próprio caráter “heróico” e “aventureiro” de Aristides é relativizado quando confrontado com o meio familiar e com as mulheres que o cercaram. Aqui, a família deixa de ser um “personagem” e passa a ser um “contexto” (social, político e econômico), que vai aos poucos se constituindo como um traço definidor de certas características fundamentais na continuidade (ou na viabilidade) de uma carreira cinematográfica. Por *não serem canônicos*, a figura de Aristides Junqueira e os fragmentos que restaram de seu trabalho ao longo de décadas tornam-se mais permeáveis a certas especulações biográficas e a determinadas liberdades narrativas e estéticas (como, por exemplo, o reenquadramento no interior dos planos de *Reminiscências*).

Se as operações de montagem de *Até onde pode chegar um filme de família* não chegam a transformar o documentário de Rodolfo Fonseca em um trabalho de caráter *ensaístico*, as intervenções feitas no material de arquivo o aproximam das discussões teóricas em torno do “filme de compilação”, um gênero de fundamental importância para a *historiografia audiovisual*. Trata-se de uma “tradição multiforme”, na definição de Antonio Weinrichter, que abrange do cinema de propaganda à apropriação vanguardista. As denominações variam (“filme de arquivo”, “filme de montagem” etc...), e indicam que o gênero remete ao momento em que o cinema “começou a tomar consciência de si mesmo”.⁴³ O “filme de compilação” não é um gênero canônico, mas trabalha, muitas vezes, sobre o cânones. Neles, afirma Weinrichter, “o artista não cria com os meios dramáticos do cinema, mas impõe sua visão sobre materiais filmados por outros”. A montagem assume

⁴³ WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Op. cit., p. 14.

protagonismo como elemento expressivo e de criação de sentidos, ainda que com seus possíveis “efeitos colaterais éticos”, isto é, “desvios do significado do material”. O filme com imagens de arquivo frequentemente possui uma função retrospectiva ou de rememoração, comum às antologias e aos filmes que prestam homenagens a autores, períodos, cinematografias etc.⁴⁴ O trabalho de “análise audiovisual” empreendido por Rodolfo Fonseca sobre as imagens de *Reminiscências* (que compreende, como vimos, o reenquadramento no interior do plano, a montagem comparativa e a projeção das imagens sobre a locação em que foram filmadas) parece abranger os diversos aspectos acima mencionados. Nesse sentido, *Até onde pode chegar um filme de família* também pode ser associado a outro gênero ensaístico (embora, mais uma vez, sua forma final não seja ensaística), que o crítico italiano Adriano Aprà denomina de “*critofilm*”, termo originalmente formulado por Carlo Ludovico Ragghianti, historiador de arte italiano que, entre 1948 e 1964, dirigiu 21 documentários sobre o mundo das artes.⁴⁵

A trajetória de *Reminiscências* também pode ser examinada a partir do modo *fantasmático*. A pergunta central proposta por Felipe Muanis em torno do conceito de *filmes fantasmáticos* ecoa a indagação de historiadores a respeito da capacidade que o cinema teria de “escrever a história”: “é possível fazer o estudo genético tendo como referência uma obra que não existe? Mais do que isso, é possível que um outro filme possa ser em si um estudo genético sobre um filme inexistente?” Conforme esse autor, mesmo que não tenham sido terminados, os filmes podem deixar “rastros suficientes para ganhar relevância e ter seus processos investigados, muitas vezes até mesmo para gerar outros filmes historiográficos que tematizam o próprio filme e o próprio cinema”.⁴⁶ Às três categorias de filmes fantasmáticos propostas por Muanis (os *filmes esboço*; os *filmes sobre filmes* e os *filmes híbridos*), podemos acrescentar uma quarta, a dos *filmes reconstituídos*, que têm como propósito não a “restauração” da obra original, a “finalização” de uma obra inacabada ou a “reflexão” em torno de seu processo filmico, mas a *reconstituição documental* (necessariamente incompleta e em muitos aspectos *inventada*) de um filme dado como parcial ou totalmente desaparecido, cuja importância na historiografia do cinema justificaria tal operação. *Até onde pode chegar um filme de família* trata de um

⁴⁴ WEINRICHTER, Antonio. Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental. Op. cit., p. 66.

⁴⁵ APRÀ, Adriano. Critofilm. Verso nuove forme di critica e di saggistica. Op. cit., p. 11-24. Sobre os “*critofilms*” de arte e o trabalho de Ludovico Ragghianti, ver ALBERA, François et. al. Introduction: Approches d'un genre hybride, le film sur l'art. In: ROBERT, Valentine; LE FORESTIER, Laurent e ALBERA, François (Org.). Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création. Rennes: Ed. Presses Universitaires de Rennes, 2015 (ebook); e SAVETTIERI, Chiara. Le “*critofilm*” de Carlo L. Ragghianti: une critique d'art visuelle. Critique d'art et limites du langage. In: ROBERT, Valentine; LE FORESTIER, Laurent e ALBERA, François (Org.). Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création. Op. cit., 2015 (ebook).

⁴⁶ MUANIS, Felipe de Castro. Os metafilmes do inacabado: rastros e processos de filmes fantasmáticos. Op. cit., p. 15-16.

filme que não é, em si mesmo, uma “obra única”, mas a reunião de fragmentos dispersos, pertencentes a épocas e situações diferentes. *Reminiscências* deve a sua existência a muitos fatores e pessoas, inclusive aos desconhecidos cinegrafistas que rodaram, em 1909 e nos anos 1920, os planos nos quais Aristides aparece, bem como aos técnicos e preservadores que, nos anos 1970, fizeram a restauração desse documento a partir da cópia em nitrato. A natureza *fantasmática* da construção dessa memória parece incontornável.

Por fim, admite-se que pode haver um tanto de “invenção”, tanto na operação de crítica genética quanto na construção de um discurso historiográfico, e o modo *ficcional* muitas vezes ajuda a explicitar certos aspectos que permanecem latentes em narrativas documentais ou em experimentos ensaísticos. Até onde pode chegar um filme de família não é um filme que se encaixa na vertente ficcional da *historiografia audiovisual* – tampouco seu objeto de estudo, *Reminiscências*. Ainda assim, os registros familiares de Aristides Junqueira não deixaram de servir como fonte inspiradora para o curta-metragem de ficção *Que cavação é essa?* (Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, 2008), que conta a história da recuperação de um filme de “cavação” rodado nos anos 1910 na fazenda de um certo Coronel Alexandrão.⁴⁷ Ainda que *Cidade de Bebedouro* (Campos Film, 1911), *As curas do professor Mozart* (Botelho Film, 1924) e *A catastrophe da Ilha do Caju* (Botelho Film, 1925), figurem como alguns dos títulos que também serviram de referência para o curta, é *Reminiscências* a sua principal inspiração. O “filme de família” é aqui entendido em sua vertente institucional e política. Filmar a família também é filmar “propriedades”. É esse aspecto que interessou ao filme *Que cavação é essa?* tematizar, isto é, a ambivalência de uma câmera que registra o espaço privado na mesma medida em que reafirma o *status social* e o mandonismo.

No curta, o Coronel Alexandrão promove um churrasco para um oponente político e seus familiares e agregados. A certa altura, um dos convivas, com expressão eufórica e devassa, abre os braços e pula diversas vezes diante da câmera, antes de atacar as moças reunidas no jardim. A referência era explícita àquela que talvez já tenha se tornado a imagem icônica de *Reminiscências*, qual seja, a do “jovem mineiro”, melhor dizendo, o próprio Aristides Junqueira, que exterioriza e deixa impressa para a posteridade sua imensa alegria de viver.

⁴⁷ Para uma análise que situa *Que cavação é essa?* em relação aos usos do cinema silencioso em produções contemporâneas latinoamericanas, ver CUARTEROLO, Andrea e TORELLO, Georgina. El nuevo cine silente latinoamericano y otros experimentos afines, Vivomatografías, Buenos Aires, n. 9, p. 7-48, 2023. O filme está disponível em: <https://historiografiaaudiovisual.com.br/2018/03/01/que-cavacao-e-essa/>. Acesso em: 25 mar. 2025.



Figura 9: Fotograma do filme *Que cavação é essa?* (Estevão Garcia e Luís Rocha Melo, 2008). Arquivo do autor.

Recebido em 07 de abril de 2024.
Aceito em 03 de junho de 2025.