

Alexandre Pimenta Marques

*O REGISTRO INICIAL DO DOCUMENTÁRIO MINEIRO*

IGINO BONFIOLI E ARISTIDES JUNQUEIRA

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2007

Alexandre Pimenta Marques

*O REGISTRO INICIAL DO DOCUMENTÁRIO MINEIRO*

IGINO BONFIOLI E ARISTIDES JUNQUEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

**Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem**

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha  
Co-Orientador: Prof. Dr. José Tavares de Barros

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno  
ALEXANDRE PIMENTA MARQUES n° de Registro 2002229788.

Titulo: *“O REGISTRO INICIAL DO DOCUMENTÁRIO MINEIRO: Iginio Bonfioli e  
Aristides Junqueira.*

Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. José Tavares de Barros – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. José Américo Ribeiro – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 27 de Junho de 2005

## AGRADECIMENTO

Aos meus pais Ezequias e Valéria, meus irmãos - Mônica, Paulo, Fernando, Marcelo, José e Maurício, meu filho Pedro, e, sobretudo, à minha esposa Beatriz Goulart sem a qual eu não realizaria este trabalho.

Aos professores José Tavares de Barros, José Américo e Evandro Lemos que me mostraram o caminho.

Ao Sávio Leite e Neander César, o Nandi que me apoiaram em diversos momentos no desenvolvimento deste trabalho e finalmente aos meus companheiros do CRAV – Centro de Referência Audiovisual que me ajudaram a criar condições para realizar esta pesquisa.

Como a história do nosso cinema é a de uma cultura oprimida, o esclarecimento de qualquer uma de suas etapas ou facetas se transforma em ato de libertação.

Paulo Emilio Salles Gomes

## SUMÁRIO

RESUMO	08
ABSTRACT	09
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO PRIMEIRO	
Histórico da Pesquisa – Imagens do cinema mineiro	16
CAPÍTULO SEGUNDO	
O Documentário na fase muda do cinema brasileiro	44
CAPÍTULO TERCEIRO	
Análise dos documentários de Iginio Bonfioli e Aristides Junqueira	
Relíquias de Minas	69
Aleijadinho	73
Aleijadinho (Segunda parte)	78
Emboabas e Paulistas	83
Inconfidência Mineira	90
Inconfidência Mineira (Segunda parte)	
Minas Liberal	98
A contribuição de Iginio Bonfioli e Aristides Junqueira	105
A Metalinguagem	123
CONCLUSÃO	128
BIBLIOGRAFIA	132
Breve relação de títulos do acervo de filmes do DFTC/EBA/UFMG	138
ANEXOS	
I – A Recuperação do filme Minas Antiga (Boletim do CPCB)	140

II – Histórico de Igino Bonfioli	147
III - Depoimento original de Sylvia Bonfioli (filha do cineasta)	150
IV – Filmografia de Igino Bonfioli	153
V – Análise do filme Canção da Primavera	161
VI - Histórico de Aristides Junqueira	166
VII - Artigos publicados em jornais sobre Aristides Junqueira	170
VIII - Minas Gerais Ensaio de Filmografia – Minas Antiga 1926	173
IX - Ficha técnica e sinopse do filme Minas em Armas	276
X - Lista de filmes de Igioni Bonfioli depositados na Cinemateca Brasileira	180
FOTOS	
Reprodução de paginas de jornal sobre Aristides Junqueira	213
Aristides Junqueira & Igino Bonfioli	214
Vozes do Cinema Silencioso ( O Registro inicial do documentário Mineiro	215

## RESUMO

Neste trabalho o universo é o documentário no cinema mudo, o tema é o ineditismo do documentário de Iginô Bonfioli e Aristides Junqueira, contemporâneos na atuação cinematográfica. Ao buscar informação sobre eles, abordou-se um aspecto específico do documentário, estudo da linguagem histórica no cinema; foi feito um inventário inicial das informações preservadas ou arquivadas destes cineastas pioneiros em Minas Gerais.

A pesquisa em cinema no Brasil é descontínua, difícil. E Minas Gerais não foge a regra. O Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG guarda um importante acervo cinematográfico. Para dar continuidade ao trabalho de estudo e prospecção destes documentos e filmes, criou-se o projeto Imagens de Minas<sup>1</sup>, cujo legado maior é o acervo Bonfioli, que tem documentos preciosos como esboços desenhos animados, manuscritos da década de 20 e razoável material fotográfico. Há muitos filmes e temas que ainda podem ser estudados.

O objetivo básico deste estudo é sistematizar e analisar os documentos da pesquisa, focando o que se preservou do trabalho de Bonfioli e Junqueira, sobretudo os episódios do documentário *Minas Antiga*, de Iginô Bonfioli e *Minas Liberal* de Aristides Junqueira, além de fragmentos de filmes documentais destes cineastas.

E a despeito das técnicas rudimentares e do escasso material preservado foram estudados os mecanismos utilizados por estes cineastas para, ora ilustrar com imagens as encomendas históricas, como em *Inconfidência Mineira* ou *Emboabas e Paulistas*, ora arriscar pela via ficcional. Cada qual realizou suas “fitas” com conhecimentos próprios e engenhosos. Esta é a história de artesãos, cinegrafistas, visionários.

A documentação pesquisada neste trabalho pertence ao Projeto Imagens de Minas. Este projeto foi criado em 1970 no Departamento de Fotografia Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da



UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Foi desenvolvido pelos professores José Tavares de Barros, José Américo Ribeiro, Silvino Santos, Luiz Gonzaga e Evandro da Cunha Lemos. O objetivo principal era criar um trabalho contínuo de pesquisa sobre o cinema em Minas Gerais desde os primórdios, através do trabalho de diversos cineastas inclusive os cineastas pioneiros que aqui são abordados.

## **ABSTRACT**

The Initial Register of documentary Film from the state of Minas Gerais:  
Igino Bonfioli and Aristides Junqueira

Alexandre Pimenta Marques

Dissertation submitted to the Course on Visual Arts, School of Fine Arts, of the Federal University of Minas Gerais, as a partial requirement for obtaining the degree of Master in Visual Arts.

Concentration Area: Art and Technology of Image  
Prof. Advisor. Dr. Evandro da Cunha Lemos  
Co-Advisor Prof. Dr. Jose Tavares de Barros

Belo Horizonte  
School of Fine Arts / UFMG  
2007

### **Abstract**

The object of this is documentary films in the silent movie, the novelty of the works of Igino Bonfioli and Aristides Junqueira, Who were contemporary film makers.

The search for information on the film makers was approached through a specific aspect of documentary films which consisted of the study of historic language in the cinema. The work include an initial inventory of the preserved and filed records on the pioneer film makers in Minas Gerais. The basic goal is to systematize the research documents, especially the episodes of the documentary Minas Antiga ( Ancient Minas Gerais), Igino Bonfioli and Minas Liberal ( Liberal Minas Gerais) by Aristides Junqueira, along with fragments of other documentary by the same filmmakers.

## INTRODUÇÃO

A construção do imaginário cinematográfico se instrumentalizou quase que na mesma proporção em que cresceram nossos cenários e fontes de criação contemporâneos. A história do homem acelerou-se numa velocidade inimaginável há algumas décadas atrás, quando iniciamos a medida do tempo em “anos luz”. Já se faz cinema a partir da imagem virtual. A locação, o cenário, as personagens, toda a parafernália cinematográfica pode ser montada e composta a partir de quadros e *frames* eletrônicos captados via satélite, chuviscos temporais. Hoje, todos querem fazer cinema, fascinados pela imagem, filmam nascimentos, casamentos, conversas de gabinete, nas praças do mundo. Hoje vemos crescer a capacidade de síntese da manifestação artística cinematográfica, e também se intensifica a sua inserção.

Mas como isso começou? O que se fez nos primórdios, a produção de imagens projetadas através da luz, quase se perdeu, muito foi destruído. O que pretendo mostrar neste trabalho é um aspecto de como se deu esse processo em Minas Gerais na sua forma documentária.

O que se salvou e se busca preservar da produção documental de Igino Bonfioli e Aristides Junqueira é uma parcela pequena, mas significativa historicamente e mais ainda, praticamente inédita; foram exibidas pouquíssimas vezes e há mais de 80 anos. Em 1970, na UFMG, esse processo de recuperação da memória ganhou um forte aliado: - o início das pesquisas em cinema em Minas Gerais. No segundo capítulo relato o processo desenvolvido pelos pesquisadores, suas prospecções e iniciativas. O projeto *Imagens de Minas* reúne hoje praticamente todos os sinais de como se fez cinema em Minas desde o final do século XIX. No terceiro capítulo relaciono as

pesquisas históricas sobre o fazer documentário no Brasil, assunto permeável como a própria definição do termo documentário.

Ainda ficam perguntas sem respostas. Faço em seguida uma análise com um inventário das imagens produzidas por Bonfioli e Junqueira, desde 1909 até 1932, em seus documentários silenciosos. São “fitas” quase todas incompletas mas plenas de história e imagens idílicas das Minas Gerais de 1920. Finalizo mostrando a minha visão de como provavelmente se formou a linguagem cinematográfica do documentário em “Minas,” baseado na literatura e nas imagens que se consolidaram. Ainda há muito a fazer.

A Capital mineira nasce com o Cinema - Como começa e termina a história? Hoje, cerca de 90 por cento dos filmes brasileiros foram perdidos. As latas de filme do cinema brasileiro foram esquecidas nos quartos de despejos, no meio de ferramentas e coisas velhas, as imagens se apagaram pela ação da água, da terra e pela deteriorização da película. Foram perdidas principalmente pela falta de ação do homem, que não conseguiu preservá-las. Belo Horizonte deu seus primeiros passos junto com uma luz chamada cinema. Através do cinema, Aristides Junqueira, Igino Bonfioli e tantos outros, puderam registrar fatos, criar uma didática da imagem, vislumbrar um aspecto realista do mundo, o testemunho de como era nosso meio ambiente, para melhor compreendê-lo, abrangendo inclusive nossa própria memória.

A primeira fase desta arte realizada em Minas foi o cine reportagem (cinema documentário), como foi chamado na época, e que foi para efeito didático subdividido em dois temas principais: “ritual do poder” \*\* que retratou a vida social e política e o “Berço esplêndido”\*\* que

\* Castro, Silvino, video Elementos, 27, 2000 - Memória e Cinema, Belo Horizonte, UFMG/EBA, PBH/CRAV

\*\* GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento literário*. Vol. II, A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro p. 325. p. 324-325.

abordou as cidades e suas belezas naturais, realização e a produção agrícola do Estado.

Em 1897, o pedreiro Francisco Soucassaux foi o primeiro a registrar e exibir as primeiras imagens de Minas através de um aparelho de exibição de imagens chamado “Lanterna Mágica”.

Em seguida Raimundo Alves Pinto, vindo de um arraial perto do Serro, interior de Minas na recém criada Belo Horizonte, onde registrou com seus panoramas os trechos da fazenda modelo da Gameleira e retratou políticos. Destes registros nada mais existe, apenas títulos estampados em recortes de jornais.

Já o padrinho de casamento de Igino Bonfioli, o compadre Aristides Junqueira, nosso pioneiro do cinema natural<sup>1</sup> em 1909, documentou sua família e graças a ela, que guardou durante décadas o filme em uma geladeira, ele se tornou ‘reminiscências’, que são hoje as mais antigas imagens existentes em toda a cinematografia brasileira. Fora o registro da família Bueno Brandão de 1913, pouco restou de sua enorme produção que se arrastou até meados dos anos 30.

Em 1911 o imigrante italiano Paulo Benedetti entrou em cena, na região de Barbacena, exibindo e registrando eventos militares, inaugurações e visitas ilustres ao Estado de Minas, mas o cinema não se limitou apenas em documentar o fato, passou a sonhar e a se constituir do imaginário de seu criador que fizeram de sua ficção um tema que se desdobrou no filme posado, que hoje também virou documento.

---

<sup>1</sup> - GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, pág. 24. Cinema natural – expressão de época para definir o registro de atualidade no cinema

Foi Paulo Benedetti em 1915 o pioneiro do gênero posado<sup>2</sup> com a opereta *Um transformista original* repleta de trucagens, nos moldes do mago francês George Méliès, e de invenções inovadoras, unindo seu dom musical com o fotográfico.

Igino Bonfioli produziu e fotografou *Canção da primavera* (1923) junto com Seguir Siprien depois fundou a “Sayfa Yara – sociedade anônima de films artísticos”, rodando *Tormenta* (1930), ambos longa metragens, ambos recuperados.

Igino Bonfioli era um apaixonado, filmava tudo e todos e se tornou cinegrafista oficial do estado. Suas imagens permanecem graças a suas filhas que tiveram a consciência de doar todo o acervo para a conservação.

Em seguida surgiu Francisco de Almeida Fleming, cineasta nascido na cidade de Ouro Fino, sul de Minas. Ele se apaixonou pelo cinema através do contato com a sala de exibição de seus irmãos em Pouso Alegre, comprou uma câmera e deu início às atividades da América Filmes. Rodou mais de 300 filmes entre documentários e curtas-metragens, em sua grande maioria colorizados à mão, por ele próprio, fotograma por fotograma. Fleming quase atravessou o século e de toda a sua obra, que tudo se perdeu em uma enchente. Realizou três longas-metragens, *Paulo e Virgínia*, *In hoc signo vinces* e *O vale dos mártírios*, só restando apenas um fotograma deste último.

Humberto Mauro foi um dos mais expressivos cineastas desta fase. Filho de pai italiano e mãe mineira era um contemporâneo do cinema. Nasceu em 20 de Abril de 1897, numa fazenda da Zona da Mata, em Volta Grande, vizinha a Cataguases. Influenciado pelo italiano Pedro Comello,

---

<sup>2</sup> GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, pág. 24. Gênero posado – Expressão de época para definir o cinema de enredo ou ficcional

tornou-se um gênio inovador e com isso rompeu as barreiras do Estado. Dos seus onze longas-metragens, cinco se perderam. Em compensação, de seus duzentos e treze curtas-metragens, quase todos se preservaram graças à transferência do nitrato, suporte que se incendia, para o acetato, estando agora a sua obra a salvo.

Sorte igual não tiveram os irmãos Carlos e Américo Masoti, filhos de imigrantes italianos que, nos anos 20, tiveram a ousadia de rodar na pequena Guaranésia um longa metragem, *Corações em suplício*. Do filme restam apenas fotografias, recortes de jornal.

Por volta de 1920, surge o “Cine Jornal”, que passou a registrar os aspectos populares, festas como o carnaval e movimentos como revoluções e manifestações, e com esses registros se tornou, hoje, o mais importante documento daquele período. O pioneiro deste gênero em Minas Gerais foi Carlos Masoti que, em 1926 lançou a “Masoti Atualidades”, mas só circularam dois números porque a empresa “Masoti Atualidades” foi fechada com a morte de seu criador.

Igino Bonfioli, em 1927, lançou uma nova empreitada: o “Cine Revista Mineira”, que não passou do primeiro número. Em 1931 tentou retornar com o “Cine Jornal Mineiro”, que também não deu em nada. Já seu parceiro, Aristides Junqueira, publicou ao menos 11 edições do “Cine Cruzeiro do Sul” nos anos 35 e 36.

Em Juiz de Fora, surgiu João Carriço. O mais sólido cineasta do gênero Cine Jornais em Minas. Com a “Carriço Filmes” realizou de 1934 a 1959 aproximadamente 1000 edições de cine jornais. Grande parte de suas obras, que estava depositada na Cinemateca Brasileira, se queimou num incêndio que destruiu 172 latas de seu acervo. Muitas outras, por descaso, se deterioraram e

foram atiradas no rio Paraibuna (rio que corta Juiz de fora), ou enterradas. Felizmente, parte deste acervo permanece viva.

Tendo já uma representativa experiência como fotógrafo e diretor de filme “posado”, o parceiro de Bonfioli da “Belo Horizonte Films”, José Silva, lançou na década de 40 o “Inconfidência Jornal”, “Notícias de Minas” e “Atualidades Mineiras” e, em 1958, documentou a construção de Brasília.

Por falta de conhecimento técnico de preservação adequada, o cinema primitivo, tanto em Minas Gerais, como em todo o Brasil, já aponta no momento de sua criação a sua destruição. Uma imagem só se torna eterna se registrada, exibida, conservada e disponibilizada ao público, e se isso não acontece ela vai apodrecer dentro de uma lata ou ficar restrita na memória de quem a viu. Não podemos deixar que essa luz se apague\*\*\*. Ressaltamos a importância da salvaguarda desta memória. Nesta dissertação vou me ater a obra e trajetória de Igino Bonfioli e Aristides Junqueira.

\*\*\* Castro, Silvino, video Elementos,27', 2000 - Memória e Cinema, Belo Horizonte, UFMG/EBA, PBH/CRAV.

## CAPÍTULO PRIMEIRO

### Histórico da Pesquisa – Imagens do cinema mineiro

Se os americanos fazem, eu também posso fazer cinema; eu quero fazer fitas aqui em Belo Horizonte.

Igino Bonfioli<sup>1</sup>

Desde os seus primórdios Belo Horizonte tem sido registrada por uma câmera, pois teve o privilégio de nascer praticamente junto com a difusão mundial do cinema, que em 2005, completa 110 anos. Ao longo do seu primeiro século, a capital mineira abrigou e inspirou cineastas importantes do cenário brasileiro, como Aristides Junqueira, Igino Bonfioli, Humberto Mauro, entre outros citados anteriormente na introdução. O ciclo regional do cinema nacional teve uma grande expressão em Belo Horizonte. Ao longo de sua história a cidade comportou e experimentou atividades da crítica cinematográfica e publicações de revistas, como notou o professor Paulo Emilio Salles Gomes:

Não sei se na vida literária brasileira atual os eventos de Minas ainda provocam a mesma expectativa curiosa e encorajadora. O certo é que, num setor particular da literatura - ou pelo menos deveria sê-lo - o da crítica cinematográfica, tudo o que aparece em Belo Horizonte tem o dom de aguçar a atenção dos meios correspondentes do Rio e São Paulo<sup>2</sup>.

Almeida Salles traçou um paralelo entre a capital de Minas e a do Uruguai, duas cidades sem produção cinematográfica, onde floresceu talvez a melhor crítica do Continente; e José Sanz está freqüentemente com os olhos voltados para Belo Horizonte, convencido de que o ambiente que lá se criou é o mais propício ao lançamento nacional de filmes como *Hiroshima mon amour*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Barros, José Tavares, Vídeo *Igino Bonfioli - Artesão do Cinema em Minas Gerais* - Fala de Silvia Bonfioli, filha de Igino.

<sup>2</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *Pequeno Cinema Antigo*, p.353.

<sup>3</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *Pequeno Cinema Antigo*, p.353.



Hoje, em pleno século 21, quando nos voltamos para a memória da metrópole, é imprescindível ver e aprender um pouco da história do cinema na cidade e também apontar novos caminhos. É preciso resgatar alguns filmes do início do século, retirá-los do mero registro de impressões, para produzir conhecimento, consciência, revelações.

Os registros cinematográficos mais antigos preservados do documentário do cinema Brasileiro referem-se à “Vistas” as “Reminiscências”, fragmentos preservados que foram registrados entre 1909 e 1924 pelo pioneiro Aristides Junqueira. Também, após o término da 1ª Guerra, mais precisamente a partir de 1919, um fotógrafo profissional foi se tornando “cineasta das horas vagas”: Igino Bonfioli dava início à realização de diversos documentários, tais como a *Visita dos Reis da Bélgica à Capital Mineira* (1920), *A visita de Artur Bernardes a Minas* (1921), *Os funerais de Raul Soares* (1924). Ele realizou ainda duas longas-metragens *Canção da Primavera* em 1923, com roteiro baseado na peça de Aníbal Matos e *Tormenta*, em 1930, construído na transição do cinema silencioso para o cinema sonoro. Igino Bonfioli realizou também o documentário *Minas Antiga* (1926) que retrata as Minas Gerais, mais precisamente Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo, Cachoeira do Campo, Tiradentes e São João Del Rey. Em Belo Horizonte, Bonfioli registrou centenas de cenas do “ritual do poder” do Estado e da emergente capital.

O esforço empreendido pelo Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais no sentido de conservar e pesquisar o acervo Cinematográfico do Estado, desde o princípio do século até os dias atuais, tem se constituído em importante espaço de investigação e criação de uma efetiva memória visual, permitindo uma leitura de ricos e variados aspectos visuais do que foi o desenvolvimento do Estado nos últimos

tempos. Vários fatores contribuíram para que essas atividades pudessem ser desenvolvidas de forma contínua e sistematizada, entre eles:

1.A criação do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, em 1970, e a realização do III Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, em Belo Horizonte, no período de 27 a 29 de agosto 1973, tendo como um dos objetivos divulgar entre a comunidade acadêmica o trabalho desenvolvido pela UFMG, buscando novas fontes de pesquisa e de informações históricas para a recuperação do acervo filmico de Minas Gerais. A presença de Paulo Emílio Sales Gomes, na época, diretor da Cinemateca Brasileira, contribuiu e muito para que fosse retomado o interesse pelo acervo do cineasta Iginio Bonfilioli, ponto de partida para o que viria a ser o projeto Imagens de Minas. A questão da pesquisa do cinema brasileiro na época era de que não havia até aquele momento uma consciência para a preservação de filmes antigos. O material estava se perdendo devido ao despreparo dos realizadores para preservá-lo. No Boletim número 2 do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro destacamos a fala do professor Paulo Emílio Salles Gomes, que prestou uma homenagem especial à família Bonfilioli pela obra prima de Iginio Bonfilioli. Essa referência ao III Encontro dos Pesquisadores do Cinema brasileiro é importante. Foi a partir dele que o Departamento de Fotografia e Cinema (FTC)<sup>3</sup> iniciou sua tarefa de identificação, classificação e recuperação dos filmes que, a partir da doação dos Bonfilioli, passaram a integrar seu acervo especializado. Graças à participação direta da Reitoria da UFMG foi possível a imediata restauração de parte do material em nitrato de celulose que apresentava sinais mais evidentes de deteriorização física e química. Dada a ausência de um laboratório especializado em Belo Horizonte, os trabalhos técnicos foram executados, sempre que possível, pelo laboratório Líder Cinematográfica e, nos casos mais complexos, pelo incipiente laboratório de recuperação

---

<sup>3</sup> Na época o curso de teatro da EBA ainda não havia sido criado.

da Fundação Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Os materiais recuperados foram copiados em película de acetato de celulose, fato que possibilitou sua exibição, ainda que em âmbito restrito.

Ao registrarmos no “Boletim” o gesto clarividente e impregnado de sensibilidade histórica e cultural da família Igino Bonfioli, não podemos nos furtar em colocá-lo como exemplo a ser seguido por todos aqueles que, de uma forma ou de outra, têm acesso a documentos filmicos ou a material de arquivo que versem sobre o Cinema no Brasil [...] Entre as conclusões do Encontro, os participantes propuseram a urgente implantação do laboratório especializado, destinado à recuperação de filmes que exijam cuidados técnicos não padronizados, evitando-se a perda irreparável da memória visual do Cinema Brasileiro<sup>4</sup>.

Um outro tópico conclusivo aponta a expectativa dos participantes no potencial da UFMG como parceiro importante na pesquisa cinematográfica:

Os delegados de outros Estados manifestam a esperança de que o laboratório de recuperação, acima mencionado, possa instalar-se no quadro do Centro Audiovisual da Universidade Federal de Minas Gerais<sup>5</sup>

Deve ser exaltada, novamente, a decisão da família Bonfioli de doar a UFMG todo o acervo cinematográfico do cineasta Igino Bonfioli - 300 latas de negativos e cópias 35 mm - entre reportagens, documentários, filmes, identificados em anexo, com precioso material filmado em Belo Horizonte e em outras regiões do Estado, entre 1919 e 1955, constando de reportagens sobre eventos sociais, culturais e políticos; matérias inéditas para cine-jornais dos diferentes períodos; documentários temáticos sobre a cultura rural mineira, especialmente sobre fumo, criação de gado e produção de leite; dois longas de ficção: *Canção da primavera* (1923) e *Tormenta* (1930); e de um longa didático, *Minas Antiga* (1925), sobre os espaços geográficos trilhados pelos autores da Inconfidência Mineira, as Igrejas Coloniais mineiras, os Passos de Aleijadinho e a Guerra dos Emboabas. É justo fazer referência ao mutirão organizado para o trabalho inicial de

---

<sup>4</sup> BARROS, José Tavares de, Boletim n.2, do CPCB, p. 06.

<sup>5</sup> BARROS, José Tavares de, Boletim n.2 do CPCB, p.06

separação e identificação das latas, algumas com materiais em precário estado de conservação. Participaram todos os professores, então vinculados ao Departamento: José Tavares de Barros, José Américo Ribeiro, Luiz Gonzaga Teixeira, Carlos Hamilton de Almeida, Evandro Lemos da Cunha, Svend Erik Kierulff, Hélio Márcio Gagliardi, além dos estagiários, Tânia Dias Gontijo, Cleidi Marília C. P. Albuquerque, Floricena Maria Resende, João Fernando Mota Santos, Valéria Ferreira, Sônia Maria de Lima Reis, Lorna Simpson, Eliane Cassimiro, Regina Palermo, e Patrícia Xavier.

O Departamento de Fotografia e Cinema<sup>6</sup>, através de seus professores José Tavares de Barros, José Américo Ribeiro e Luiz Gonzaga Teixeira, assumiu a direção executiva do CPCB – Centro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro em dois períodos: 1973/1978 e 1983/1988, ocasiões em que foram publicados dez números do Boletim da entidade. Entre as matérias habituais, destacam-se notícias sobre descoberta e recuperação de filmes antigos, ensaios sobre pesquisa cinematográfica, intercâmbio os entre instituições de ensino superior e as cinematecas: Cinemateca Brasileira, em São Paulo; Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Cinemateca do Museu Guido Viaro, em Curitiba. Nos períodos acima indicados, o CPCB realizou encontros anuais, a maioria deles patrocinados pela UFMG no âmbito das promoções de extensão cultural, como os festivais de Inverno da UFMG de Ouro Preto, Diamantina e São João Del Rey.<sup>7</sup>

Constituiu-se assim a primeira proposta de organização da pesquisa na UFMG, desenvolvida a partir de 1971 com o título *O Cinema em Minas Gerais*. O acervo cinematográfico de Bonfioli,

---

<sup>6</sup> Na época o curso de teatro da EBA ainda não havia sido criado

<sup>7</sup> Informações transcritas dos Boletins do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro

posteriormente recuperado e com matrizes depositadas na Cinemateca Brasileira, deu origem ao que viria a ser um das mais importantes coleções da cinematografia nacional.

2. Seguiu-se no Departamento de Fotografia e Cinema a criação de um acervo de filmes na bitola 16mm para uso didático, a partir de 1966, iniciando com os filmes *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Menino de engenho*, de Walter Lima Júnior, *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, *Capitu*, de Paulo César Saraceni, *Cinco vezes favela*, de Marcos Faria, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro e Miguel Borges. Trabalhava-se na perspectiva de um direcionamento da pesquisa acadêmica para um estudo mais amplo do cinema brasileiro.

3. A pesquisa desenvolvida por José Américo Ribeiro fazendo um levantamento do movimento cinematográfico em Belo Horizonte, a partir dos anos 50. O professor reuniu e analisou as revistas de cinema, o movimento cineclubista, a produção cinematográfica da década de 60, os núcleos produtores, a Escola Superior de Cinema da PUC e o CEMICE. Essa pesquisa deu origem ao doutoramento de José Américo Ribeiro, na ECA/USP. Em 1997 a Editora da UFMG publicou o livro *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. A idéia de fazer a pesquisa sobre filmes produzidos em Minas nessa década surgiu quando José Américo entrou para o Departamento de Fotografia e Cinema em 1976, período em que a Escola realizava a prospecção de filmes em nitrato do pioneiro Bonfioli. O professor levou em consideração os realizadores mais recentes, a partir da década de 50, que filmavam em 16 mm:

Fora de um sistema de produção de mercado e sem qualquer ajuda estatal foram realizados 51 filmes curta-metragem em Belo Horizonte que apresentavam uma temática semelhante, procurando reportar o momento político que o país atravessava.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>RIBEIRO, José Américo, *O Cinema em Belo Horizonte*, p.203.

Nas décadas de 50 e 60, Belo Horizonte viveu uma verdadeira efervescência de cineclubes, destacando-se o CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais -, fundado em 1951, reuniu uma geração de jornalistas, críticos e cineastas. Dos movimentos cineclubistas surgiram diversas revistas de cinema. O CEC publicou a *Revista de Cinema*, com artigos influenciados pelo neo-realismo e por estéticas do cinema francês. A União de Propagandista Católica editou a *Revista de Cultura Cinematográfica*, ligada ao Cine Clube Belo Horizonte, que se preocupou com a educação e conscientização do público, dando destaque ao Cinema Brasileiro. Em 65 foi criado o Cemice – Centro Mineiro de Cinema Experimental. Embora tenha realizado apenas um curta-metragem, o *Milagre de Lourdes*, de Carlos Alberto Prates, contribuiu para uma mobilização em torno da realização de filmes em Minas. A Escola Superior de Cinema, criada pela Universidade Católica de Minas Gerais, foi uma tentativa de concretizar a idéia de se partir do movimento cineclubista para a produção cinematográfica. A Escola Superior de Cinema viabilizou grande parte da produção cinematográfica da época, pois seus alunos participaram ativamente dos festivais que se realizaram no final da década de 60.

4. O segundo grande aporte para o arquivo da Escola de Belas Artes foi depósito em seu acervo de cerca de 15 filmes produzidos nos anos 60 pela Escola Superior de Cinema e pelo Centro Mineiro de Cinema Experimental. Material recolhido por José Américo Ribeiro para sua tese. Os filmes foram realizados na bitola de 16 milímetros e lançados nos Festivais Amadores do Rio de Janeiro (Jornal do Brasil, Shell e Mesbla), com difusão muito restrita. A filmoteca do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema enriqueceu-se ainda ao longo dos anos, principalmente com cópias dos mais de 30 filmes montados na moviola do laboratório e com as produções dos alunos do curso de cinema de animação.

Anos depois, com a popularização do registro em fitas magnéticas, o acervo da UFMG abriu-se ao estudo de pesquisadores e de pequenas platéias, mas sempre de forma limitada e insuficiente.

5. A existência de todo esse material no arquivo da Escola de Belas Artes motivou numerosas iniciativas de pesquisa que, por sua vez, geraram ensaios e artigos publicados em boletins, revistas e jornais, além da realização de vídeos e da organização de seminários e outros eventos de ensino e extensão:

5.1.Publicação do livro *Minas Gerais - Ensaio de filmografia*, de Márcio da Rocha Galdino, resultado de ampla pesquisa sobre o acervo de papel do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema: documentos de época, recortes de jornais, críticas de filmes, estudos acadêmicos, fotografias;

5.2.Edições sucessivas do *Boletim dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro*, editado pelo Departamento de Fotografia, e Cinema, e do *Caderno de Pesquisa*, da EMBRAFILME, que incluíam artigos e ensaios sobre figuras importantes do cinema mineiro, entre as quais Humberto Mauro, Francisco de Almeida Fleming e Igino Bonfioli;

5.3.Realização do vídeo *Almeida Fleming: cinema, arte e paixão* (1997), de José Américo Ribeiro, com depoimentos do cineasta que, na década de 20, realizou filmes de ficção na região de Ouro Fino e de Pouso Alegre e, posteriormente, manteve em São Paulo seu estúdio profissional e uma regular atividade de documentarista. O vídeo foi lançado em Ouro Fino, em 08 de julho de 1998, com a presença do cineasta, em solenidade promovida pela prefeitura local. Francisco de Almeida Fleming faleceu em 1998, aos 98 anos de idade, evidenciando-se a importância histórica do registro ao vivo de seu pensamento sobre a própria obra e sobre o cinema em geral.

5.4. Realização do vídeo *Afiar* como parte integrante da dissertação de mestrado da professora Maria Amélia Palhares. O vídeo retoma o cânon musical e as respectivas experiências de animação do filme *A velha a fiar*, de Humberto Mauro, realizado em produção do Instituto Nacional do Cinema, com filmagens na região rural de Cataguases.

5.5. Divulgação em vídeo, através do convênio celebrado com a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) do filme *Canção da primavera* (1923), de Iginio Bonfioli. Cerca de 100 cópias do vídeo foram colocadas à disposição do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema para distribuição em escolas, bibliotecas e instituições similares do estado de Minas Gerais.

5.6. Convênio elaborado com o Centro de Referência Audiovisual (CRAV) da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte para doação do acervo de papel que havia sido depositado no Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema pelos proprietários da distribuidora de filmes Thierson, que teve importante atuação em todo o estado, nas décadas de 40 a 70, na bitola 16mm. O acervo consta especialmente de cartazes de filmes nacionais e estrangeiros.

5.7. Realização do Seminário “A Experiência do Cinema em Belo Horizonte”, na sala Humberto Mauro, Fundação Palácio das Artes, em comemoração dos 100 anos do Cinema, promovida pela Secretaria de Cultura do Estado. O seminário, que constou de debates, exibição de filmes e exposições, foi coordenado pelo professor José Tavares de Barros e contou com a colaboração de Márcio Rocha Galdino, como curador de exposições. A maior parte das exibições foi constituída pelo acervo do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, especialmente por filmes correspondentes a duas épocas: os filmes dos anos 20 a 50, com a produção de Iginio Bonfioli e os filmes recuperados da produção mineira dos anos 60, além de numerosos filmes de produção mais recente que pertenciam ao acervo do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema.



5.8. Realização do seminário “Modernidades Tardias no Cinema Mineiro”, na sala Humberto Mauro da Fundação Palácio das Artes, nos dias 19 e 20 de agosto de 1997. O evento contou com o apoio do Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, através do projeto “Modernidades Tardias”, patrocinado pela Fundação Rockfeller. Contou de mesas redondas moderadas pelos críticos e cineastas Paulo Augusto Gomes e Geraldo Veloso e apresentadas por alunos do curso homônimo realizado pelo professor José Tavares de Barros no Mestrado de Artes da UFMG. Entre os temas apresentados, foram destacados: “Plano Geral do Cinema Mineiro”, de Mauro a Gonzaga – correspondência, “A Imagem da Modernidade em Ganga Bruta, de Humberto Mauro”, “O Padre e a Moça e o Modernismo no Cinema Novo”, “A Modernidade do Filme *O velho e o novo*, de Mauricio Gomes Leite”. Paralelamente ao seminário foi publicado no jornal O Tempo, de Belo Horizonte, na edição de 17/08/97, o artigo “Humberto Mauro, a genialidade de um caipira universal”, do professor José Tavares de Barros.

5.9. Pesquisa e elaboração de roteiros para a realização, dos vídeos-documentários: *Igino Bonfioli, Pioneiro Cinematográfico de Belo Horizonte, Cinema Mineiro dos anos 60: Escola Superior de Cinema e CEMICE, Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga: cartas sobre o cinema brasileiro, Retrospectiva do Cinema Mineiro.*

6. O Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da UFMG passa a oferecer disciplinas para habilitação em Cinema de Animação a partir de 1986. Em agosto de 1988 passou a sediar o Núcleo Regional de Cinema de Animação, com um convênio firmado entre a Universidade Federal de Minas Gerais, através da Escola de Belas-Artes, a extinta EMBRAFILME, Fundação TV Minas e Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais com apoio técnico do *National Film Board of Canada*. Uma truca Oxiberry com câmera Bolex 16mm foi instalada, em regime de comodato, no Departamento de Fotografia, e Cinema. Este Departamento já dispunha de uma

moviola (mesa de montagem) para cinema Prevost nos formatos 35 e 16mm, projetores de cinema, sala de desenho e projeção. Esse convênio pôde então, ampliar as possibilidades de trabalho e pesquisas em cinema de animação, iniciado há algum tempo por força da inspiração acadêmica. Os Núcleos Regionais de Animação foram frutos do *Plano de Operações do Acordo de Cooperação Técnica Brasil - Canadá*. Uma das metas deste plano foi a criação do Centro Técnico Audiovisual “CTAv” criado em junho de 1985, na cidade do Rio de Janeiro. Foi definido como um centro de aquisição, processamento e repasse tecnológico, onde a viabilidade técnica da produção cinematográfica brasileira começava a concretizar-se, seguindo os padrões internacionais da época. Em um dos itens do projeto, estimava-se a implantação e a descentralização das produções de cinema de animação no território brasileiro com o objetivo de se buscar raízes culturais que identificam cada região e divulgá-las através de uma arte sem fronteiras de linguagem. Os pontos estratégicos previamente determinados foram aqueles que já mostravam alguma atividade cultural ligada à arte da animação. Assim, foram convidados artistas dos seguintes Estados: Ceará, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Minas Gerais, para o primeiro curso de cinema de animação, que teve início em 1985 na cidade do Rio de Janeiro, ministrado por Marcos Magalhães e mais três animadores canadenses. O Núcleo de Minas Gerais produziu quatorze filmes experimentais nessa época, sendo doze filmes de iniciantes, em um curso introdutório, e dois filmes produzidos na segunda etapa do curso. *Big Bang*, Adriane Puresa, *Fábula*, Cristiane Zago, *MU*, Tânia Anaya, *Shiboon*, Adriana Leão, *O Sonho de Icaro*, Osmar Koxne, *Transtevê*, Edward de Carvalho, *Aquarium*, Luis Lincoln Loureiro, *Daphne e Goodfrey*, Cláudia Paoliello, *Caça*, Alexandre Albuquerque, *Aia Pac*, Isa Patto, *Trenzinho do caipira*, Magda Rezende de Oliveira, *Kid Kane*, Marta Neves, *UI*, Pachelli, além de *Balançando a Gangorra*, Tânia Anaya e *Pelo Perdão dos Pecados*, Marta Neves. O último filme de Tânia Anaya recebeu menção honrosa no Festival de Hiroshima, Japão, em 1993. Hoje, a Escola de

Belas-Artes da UFMG é a única do país a manter um curso de graduação em cinema de Animação.

7. Implantação do Mestrado. O Mestrado na Escola de Belas-Artes foi criado em 95. No início eram duas áreas de concentração: Artes Plásticas e Imagem e Som. Em 98 foi reformulado e passou a ser denominado de Mestrado em Artes Visuais e alterou sua área de concentração para Arte e Tecnologia da Imagem e as linhas de pesquisa: Criação, Crítica e Preservação de Imagem e Crítica da Imagem em Movimento. Essa alteração ofereceu uma maior escolha de temas e abordagens privilegiando as relações interdisciplinares. Foi importante como motivação para a elaboração de trabalhos sobre o acervo cinematográfico mineiro, ao longo dos anos. Citamos aqui algumas teses relacionadas diretamente com o acervo do cinema mineiro: *Cinema Mineiro: a dúvida da mineiridade*, Ataídes Freitas Braga, (1997), *Cinema de Animação: uma releitura do filme A velha a fiar*, Maria Amélia Palhares, (1998), *Os Inconfidentes: a Ideologia e as imagens de Joaquim Pedro de Andrade*, Márcia Helena de Mendonça, (1998).

8. Fazia falta uma divulgação mais ampla, no entanto, para que a sociedade tomasse conhecimento da natureza do acervo e pudesse avaliar sua importância. Em outras palavras, tratava-se de organizar, selecionar e trabalhar os filmes existentes, inclusive os de outras coleções mineiras, tornando-os acessíveis à comunidade em bibliotecas, escolas, disciplinas acadêmicas e em outras instâncias de difusão cultural. Essa idéia é lançada no projeto Imagens de Minas que, entre seus objetivos gerais, propunha a revisão das informações sobre efemérides do cinema mineiro, e sua publicação em fichas para arquivo em computador, incluindo dados técnicos, sinopse, informações históricas e, em alguns casos, documentação fotográfica e documental. Foi assinado então, um convênio com a Fapemig – Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais.

Um importante fator para a proposta em questão foi à implantação com o reconhecimento e apoio dessa Fundação do projeto de pesquisa 'Imagens de Minas', tendo como um de seus principais objetivos a prospecção de filmes realizados em Minas Gerais através dos tempos, análise histórica e produção de material audiovisual sobre especiais momentos desta cinematografia. A Fapemig financiou a compra dos equipamentos de vídeo em formato "Betacam" que foram imprescindíveis à produção dos vídeos que resultaram do exame, sistematização e catalogação de todo material cinematográfico recolhido até o momento. O resultado revelou um significativo universo de imagens a serem trabalhadas de diferentes formas. Num primeiro momento da pesquisa (conforme consta em relatório existente na Fapemig), todos os filmes do acervo, foram processados tecnicamente na Fundação Cinemateca Brasileira, e em seguida identificados e sistematizados em catálogos da Filmografia Mineira de 1907 a 1990. Deste trabalho, originou-se a produção dos vídeos propostos: Almeida Fleming, A obra de Igino Bonfioli, O cinema Mineiro dos Anos 60, A obra de Humberto Mauro; todos estes vídeos feitos em associação com a T.V. Minas. A realização de um trabalho intenso desenvolvido em torno da pesquisa, da catalogação e da difusão do cinema mineiro constituem a base do projeto Imagens de Minas. Na sua justificativa mencionava-se o inconveniente e, mesmo, o despropósito de se ter acervo tão importante "simplesmente depositado nos arquivos, aberto apenas a especialistas da área". Era indispensável, para a cultura mineira, organizar todo o material recuperado e existente nos arquivos do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, tornando-o disponível para acesso da comunidade, em diferentes instâncias: disciplinas escolares, bibliotecas, museus e instituições similares. Os objetivos que constavam nos documentos aprovados pela Fapemig eram suficientemente amplos e claros e se resumiam, praticamente, nas tarefas de catalogação, análise, organização e divulgação em vídeo cassete do acervo existente, ampliando-o com outras aquisições e intercâmbios.

9. O projeto FilMOTECA Mineira foi mais um passo de pesquisa e digitalização de acervos no sentido de uma efetiva e sistemática preservação dos acervos audiovisuais mineiros, que se encontram dispersos por todo o Estado, e parcialmente concentrados nas duas instituições envolvidas no projeto: o FTC - Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas-Artes da UFMG, o CRAV - Centro de Referência Audiovisual da Prefeitura de Belo Horizonte, a Fundep – Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa e FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais. Atualmente a catalogação de um acervo audiovisual da FTC constituído por títulos do Acervo Iginio Bonfioli, Acervo Produções FTC, Acervo Câmera RDA, Acervo Centro Audiovisual, Acervo Videoteca FTC, Banco de Roteiros, Acervo Memória e Cinema, Acervo Imagens de Minas. Acervo Animação Expressionista, e a catalogação das coleções do CRAV: Acervo TV Globo, Acervo Fundo de Família, Acervo Cine jornais, Acervo Cinema Mineiro com coleções de cineastas como Schubert Magalhães, Armando Sábato, Tony Vieira, Carlos Alberto Prates Correa, Helvecio Ratton, entre outros, contando com cerca de vinte mil rolos de filmes. Destacam-se no acervo do CRAV dois filmes de Aristides Junqueira, *Reminiscências* (1909) e *Exma. Família Bueno Brandão* (1913); o acervo de vídeo conta hoje com mais de 7.000 títulos, de filmes da cinematografia universal até a produção recente em Minas Gerais. Era preciso selecionar o melhor para digitalização de algumas peças chaves da FilMOTECA Mineira e dos catálogos de seus acervos numa coleção de 10 DVDs que permitiria sua disponibilização a um público amplo, com fins educacionais, culturais, didáticos e de entretenimento. A implementação pioneira de processos de telecinagem digital e transferência de suportes de película e fita magnética para o suporte mais durável, prático e cada vez mais popular do DVD - sempre conservando as matrizes originais - representaria um ganho inestimável para a cultura cinematográfica, podendo expandir-se a partir deste núcleo para todo o Estado. O projeto

pretendia tornar acessível a estudantes, pesquisadores e interessados em geral dois dos mais ricos acervos audiovisuais do Estado de Minas Gerais - o do FTC e o do CRAV - colocando seu conteúdo à disposição do público através da digitalização de seus catálogos e de filmes representativos dos mesmos no suporte prático e durável do DVD. A concepção da Fimoteca Mineira – Núcleo Iginio Bonfioli/EBA e Núcleo Aristides Junqueira/CRAV – fundamentou-se num modelo misto, conjugando as duas instituições, pois os acervos da Escola de Belas-Artes da UFMG e do CRAV da Secretaria Municipal de Cultura têm, ambos, matrizes e cópias de filmes de valor histórico e artístico; a criação deste modelo misto é uma resposta prática às dificuldades encontradas no acesso às matrizes depositadas numa cinemateca que ainda não conseguiu organizar-se para fornecer as cópias necessárias às fimotecas regionais, assim como a necessidade de preservação e divulgação do rico acervo fílmico que vem se acumulando nas duas instituições mineiras. A integração dos acervos, a racionalização do trabalho, a complementação de equipes especializadas, a otimização do uso de laboratórios e equipamentos e a redução dos custos – estas foram as demais motivações que impulsionaram a concepção da Fimoteca Mineira, com a perspectiva de expressivos ganhos para a cultura nacional e mineira. Importante ressaltar que os dois Núcleos que compõem a Fimoteca Mineira preservam seus respectivos acervos, interligados virtualmente e funcionando em espaços físicos independentes, atendendo assim mais amplamente o público de Belo Horizonte – o Núcleo Iginio Bonfioli/EBA no Campus Pampulha da UFMG, na Escola de Belas-Artes; e o Núcleo Aristides Junqueira/CRAV, localizado no centro da Cidade.

10. “Memória e Cinema” foi um trabalho realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais através da Escola de Belas-Artes no seu Departamento de Fotografia, e Cinema; e a Prefeitura de Belo Horizonte, através da Secretaria Municipal de Cultura com efetiva participação do seu

Centro de Referência Audiovisual – CRAV, que hoje está sendo ampliada para abrigar todo o acervo de filmes mineiros e outras mídias que registram o audiovisual. O curso Memória e Cinema produziu dez documentários em vídeo dentro do projeto Imagens de Minas, que propõe formas variadas de resgatar a memória cinematográfica mineira, incluindo a recuperação de seu acervo de filmes. O curso foi desenvolvido com a participação dos professores de cinema do FTC. Apresentaram-se cerca de 150 candidatos tendo sido selecionados 40 estudantes, a maioria com experiência em pesquisa, produção e realização de filmes. Com duração de sete meses, foram ministradas 300 horas-aula, a partir de maio de 1999. Os alunos cursaram matérias de linguagem audiovisual, técnicas de produção, processo de recuperação e conservação de filmes, memória filmográfica do cinema mineiro. As aulas práticas enfatizaram o planejamento e realização dos documentários em vídeo, pelos alunos; destacamos a efetiva participação do FTC. O resultado foi a produção de dez vídeos – documentários que relacionamos abaixo:

*10.1. Tapera revolvida* fala da criação de Belo Horizonte com a indisfarçável missão de introduzir os demais vídeos do projeto *Guardados* que constitui outro investimento introdutório ao tema central, a partir da memória das pessoas. O Professor orientador foi Evandro José Lemos da Cunha e os alunos Kátia S. Oliveira, Maria A. Carvalhais, Rosângela Sampaio. As imagens utilizadas foram fotos de Belo Horizonte do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto no período de 1890 a 1910. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 16 minutos. Sinopse: Norteado pelo texto do historiador Salomão de Vasconcelos, o documentário resgata momentos da história de Belo Horizonte no período entre fins do século XIX e a primeira década deste século.

*10.2. Bonfioli, o fazedor de fitas* apresenta, de forma sucinta, os dados mais significativos da vida e da filmografia desse imigrante italiano que fez de tudo para sobreviver, inclusive tomar-se o dono do estúdio fotográfico mais prestigiado de Belo Horizonte nos anos 20 e 30. O professor

orientador foi José Américo Ribeiro e os alunos, Maria Conceição Bicalho, Júnia Freire, Lúcia Corrêa e Rúbio Grazziano. Foram utilizadas imagens dos filmes: *Canção da primavera* (1923); *Minas Antiga* (1924); e *Tormenta* (1930), de Iginio Bonfioli, pioneiro do cinema mineiro. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo tem a duração de 16'48". Sinopse: Abordagem poética da vida do fotógrafo por profissão e amante do cinema Iginio Bonfioli. Sua chegada ao Brasil, a luta até se estabelecer como fotógrafo, a habilidade para criar seus próprios equipamentos, sua personalidade empreendedora. A linguagem do documentário celebra o artesanato do cinema mineiro e sua origem.

10.3 *.Elementos* fecha com sentimento as referências de Memória e Cinema ao passado mais longínquo da história do cinema mineiro. O professor orientador foi Silvino Castro e os alunos Júnior Presotti e Alberto Machado Ferreira. Foram utilizadas imagens dos filmes *Reminiscências* (1909) e *Família Bueno Brandão* (1909), de Aristides Junqueira; *Canção da primavera* (1923), *Minas Antiga* (1924) e *Tormenta* (1930), de Iginio Bonfioli. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 27 minutos. Sinopse: Em um misto de ficção e documentário didático, *Elementos* fala da perda de grande e valiosa parte do acervo cinematográfico mineiro, fundindo cenas de época e atuais.

10.4. O vídeo *Anos 60: cinema do possível* foi roteirizado a partir da estrutura proposta por José Américo Ribeiro em seu livro *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. O professor orientador foi o próprio José Américo Ribeiro e os alunos: Bruno M. P. Lima, Flávia M. César, Jean C. G. Alves, Juliana O. R. Franco, Sílvia Amélia N. Souza. Foram utilizadas imagens dos filmes *Interregno* (1965), de Flávio Werneck; *Milagre de Lourdes* (1965), de Carlos Alberto Prates; *O velho e o novo* (1966), de Maurício Gomes Leite; *Ruptura* (1967), de José Américo Ribeiro; *Mulher e pedras* (1967), de Paulo Antônio; *Rosa Rosae* (1967), de Rosa Maria Antuña; *A festa* (1967), de Luiz Alberto Sartori;



*Morte branca* (1968), de José Américo Ribeiro; *Pastores desavisados* (1968), de Ricardo Teixeira Salles; *São Tomé das Letras* (1968), de Pedro Coimbra Pádua; *Esparta* (1968), de Milton Gontijo; *O atentado* (1969), de Camilo de Souza Filho. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 24'23". Sinopse: Durante os anos 1960, Belo Horizonte foi cenário de uma intensa articulação em torno do cinema como arte e cultura. Este documentário mostra como o cineclubismo, aliado ao exercício da crítica cinematográfica, originou um intenso ciclo de produção de curtas-metragens em 16mm.

*10.5. O menino que trocou a bicicleta pelo cinema.* O projeto registra também uma experiência inusitada e modesta, nem por isso menos significativa como pesquisa, que ocorreu no ano de 1968 em Muriaé, cidade da Zona da Mata. Com apenas 14 anos, tendo trocado sua bicicleta por uma câmera 16 milímetros de corda, Carlos Scalla reuniu colegas e amigos da sua idade e fez sozinho o *western* *Lei sangrenta*, com cerca de 10 minutos. A simpática história dessa produção é contada pelo próprio Carlos Scalla nos depoimentos que integram o vídeo. O professor orientador foi José Américo Ribeiro e os alunos: Mauro L. dos Reis Correia, Elaine de Paula Alfnas, Thaís Teonília Ferreira, Júnia Bertolina da Silva. Foram utilizadas imagens dos filmes: *Lei sangrenta* (1968), de Carlos Scalla; *O homem da selva* (1969), de Carlos Scalla; *O vingador mascarado* (1970), de Carlos Scalla; *Assalto frustrado* (1970), de Carlos Scalla. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 13 minutos. Sinopse: Documentário sobre Carlos Scalla, cineasta nascido em Muriaé (MG) e que, em 1968, aos 14 anos, decidiu fazer cinema sem recursos técnicos e financeiros.

*10.6. A Outra face do cinema mineiro.* O idealismo, as realizações e as decepções do cineasta Armando Sábato e de outros realizadores mineiros, mantidos pela própria vocação e pela força das circunstâncias à margem do cinema hegemônico, constituem a matéria deste documentário. Armando Sábato chegou a Belo Horizonte em 1932, e, quatro anos mais tarde, aos 16 anos,

arranjou emprego de auxiliar de operador no Cine Democrata, depois Roxy, hoje templo da Igreja Universal. O professor orientador foi José Américo Ribeiro e os alunos: Mauro L. dos Reis Corrêa, Elaine de Paula Alfenas, Thaís Teonília Ferreira, Junia Bertolina da Silva. Foram utilizadas imagens dos filmes: *Chico da Usina* (1971), de Zacarias dos Santos; *Enigma de um pistoleiro* (1976), de Fernando Zallio; *Sexo primitivo* (1981), de Fernando Zallio; *Campônio do Rio Comprido* (1986), de Armando Sábato. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 19'41".

Sinopse: Documentário que mostra a obstinação em fazer cinema, conforme depoimentos de Armando Sábato, Carlos Scalla, Fernando Zallio e Mário Gomes, cineastas mineiros que, movidos pela paixão, empenharam tempo, dinheiro e sonhos para a realização de seus filmes.

*10.7. Salas* - O desaparecimento dos espaços tradicionais de cinema em Belo Horizonte é abordado com forte dose de nostalgia. O espectador Lair Rennó lembra que ia toda a noite ao cine Pathé, pois os filmes eram trocados diariamente. A partir do seu depoimento, sucedem-se na tela fotografias das fachadas de salas que marcaram época para os habitantes da capital, em várias gerações: Glória, México, Guarani, Metrópole, Paladium, Royal. Todos perderam a luta contra os complexos de moderna tecnologia das distribuidoras de Hollywood. O professor orientador foi Silvino Castro e os alunos: Joana Rennó, Leonardo X. B. Costa. Foram utilizadas imagens dos filmes: *Cortejos no Parque Municipal* (sem data), de Iginio Bonfioli; *Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte* (1921), de Iginio Bonfioli; *Funeral de Raul Soares* (1924), de Iginio Bonfioli; *A visita do Rei Alberto da Bélgica* (1942), de Iginio Bonfioli. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 11'51".

Sinopse: O documentário fala sobre o público e as salas de exibição de antigamente, mostrando os espaços e as pessoas que fizeram a história do cinema em Belo Horizonte.

*10.8. Produzir em Minas.* Uma análise da safra mineira mais recente de cineasta e suas realizações -, no período que compreende as décadas de 70 e 80 é feita pelos produtores Tarcísio

Vidigal e Jorge Moreno. A Professora Orientadora foi Maria Amélia Palhares e os alunos: Cláudio Constantino, Edson Correia, Osger Machado. Foram utilizadas imagens dos filmes: *Anjo torto* (1969), de José Américo Ribeiro; *Em nome da de* (1980), de Helvécio Ratton; *Idolatrada* (1982), de Paulo Augusto Gomes; *Um filme 100% brasileiro* (1983), de José Sette; *Noites do sertão* (1983), de Carlos Alberto Prates; *Dança dos bonecos* (1986), de Helvécio Ratton; *Menino Maluquinho – O filme* (1995), de Helvécio Ratton; *Menino Maluquinho 2 – A aventura* (1998), de Fabrizia Pinto e Fernando Meirelles; *Making of do filme O circo das qualidades humanas* (2000), de Jorge Moreno, Milton Alencar, Geraldo Veloso, Paulo Augusto Gomes. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 19’20”. Sinopse: Através de depoimentos, trata da produção cinematográfica em Minas Gerais, sob a ótica dos produtores. Enfoca desde os primeiros curtas realizados pelo grupo que deu origem ao Grupo Novo de Cinema e TV até as longas-metragens atuais.

*10.9. Sexo-verdade. O documentário* pretende ser uma abordagem descontraída do componente erótico do cinema mineiro, de 1923 aos dias de hoje. No entanto, vai muito além ao localizar seu espaço narrativo num programa escrachado de televisão com todos os ingredientes imagináveis: a loiríssima Edméia que num cenário *kitsch*, apresenta um programa erótico, com cobertura em motéis, *drive-ins* e cinemas pornô, incluindo flashes de publicidade. De início, o espectador fica sem saber até onde o levará a caricatura grotesca do programa. O Professor Orientador foi Luiz Nazário e os alunos: Ramon Navarro Souto, Miguel Ângelo Copobianco e Wladimir Guerra Lages. Foram utilizadas imagens dos filmes: *Canção da primavera* (1923), de Iginio Bonfioli; *Brasa dormida* (1928), de Humberto Mauro; *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro; *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade; *Morte branca* (1968), de José Américo Ribeiro; *Pastores desavisados* (1968), de Ricardo Teixeira Salles; *Solo* (1969), de Rosa Maria Antuña; *Boom Shankar* (1972, inédito), de Guará Rodrigues; *O Seminarista* (1976), de Geraldo Santos

Pereira; *O Sol dos Amantes* (1978), de Geraldo Santos Pereira; *O Elixir do Pajé* (1989), de Helvécio Ratton; *Perdida* (1975), de Carlos Alberto Prates; *Eros* (1999), de Ramon Navarro; *Curra urbana* (1999), de Tiago Mata Machado; *Não deixe que isso aconteça com você: aprenda jiu-jitsu e a arte da autodefesa 2* (1999), de Adriana Bicalho. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 27'54". Sinopse: Misto de documentário e ficção, *Sexo-Verdade* tem um caráter irônico, já que o erotismo não parece ser o forte do cinema mineiro. No entanto, durante a pesquisa para sua realização, descobriu-se uma corrente subterrânea, que exaltava o erotismo, a sensualidade, a alegria de viver, ou que tratava sem vergonha de temas tabus.

*10.10. Guardados.* Aborda a memória das pessoas, uma delas descendente de família aristocrática de Belo Horizonte e vive hoje num asilo. Sem identificar-se, deixou amargo desabafo. Os demais figurantes são pessoas que cultivam o passado com nostalgia, mas, sem pessimismo. O Professor Orientador foi Silvino Castro e os alunos: Christiane T. Sampaio, Leonardo T. Henriques, Lucinéia Dias e Maria G. T. Lima. Foram utilizadas imagens dos filmes: trechos de documentários de Iginio Bonfioli realizados entre 1920 e 1950. Concluído em 2.000, o tempo do vídeo é de 13'06". Sinopse: O que guardar? Para que guardar? Para quem guardar? O documentário tenta responder a essas questões através de três personagens da terceira idade que falam sobre seus guardados. Os vídeos foram lançados no programa de inauguração da TV UFMG, com a proposta de serem veiculados, ainda, em circuitos de Televisão Educativa (Rede Minas, TV Educativa, TV Cultura, etc.) e em diversas outras salas de projeções, permitindo, assim, uma grande divulgação dos resultados obtidos. É importante chamar a atenção para o fato de que, apesar da grande quantidade de vídeos produzidos e da qualidade técnica dos mesmos, somente cerca de 20% do material de pesquisa foram utilizados. Existe, ainda, um vasto material que pode e deve ser utilizado para novos trabalhos.

11. Há uma proposta de aprofundar e ampliar a pesquisa desse vasto material, realizando para isso a segunda etapa do projeto e permitindo um maior aproveitamento e utilização do acervo cinematográfico existente no Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas-Artes da UFMG, no Centro de Referência Audiovisual (CRAV), na sala Humberto Mauro e no Estado, em geral. A ênfase será a pesquisa da memória de Belo Horizonte, que irá culminar em um documentário longa metragem, em cinco episódios, realizado em vídeo no formato Betacam. Foram desenvolvidas as fases de pesquisa, roteiro, locações, preparação de cenários e preparação das gravações. O projeto contou com 16 alunos selecionados. Os vídeos terão um enfoque documental, mas poderão ser permeados por intervenções ficcionais. Serão produzidos com equipamentos profissionais no formato Digital. Para cada episódio haverá um diretor convidado. O curso foi realizado em junho a agosto de 2000 com a programação em quatro módulos. O módulo um constou de: o roteiro para o cinema /vídeo, onde foram abordados o documentário e seus Fundamentos Documentário Espontâneo; Espontâneo Semicontrolado; Documentário Clássico; Documentário de Montagem; Documentário Encenado, Cinema Poesia-Ficção/Documentário (DocFic) Docudrama Mercado; o módulo dois constou da pesquisa sobre Belo Horizonte - Pesquisa de campo dos alunos para execução do roteiro sobre “A Memória e o Cinema de Belo Horizonte”. Existem já relacionadas diversas fontes de consulta e pesquisa sobre Belo Horizonte, além dos acervos cinematográficos existentes na Escola de Belas-Artes, Centro de Referência Audiovisual, etc. O módulo três constou da escritura do roteiro, num trabalho de escritura do roteiro pelos alunos, com a supervisão do roteirista coordenador. O módulo quatro constou da teoria de pré-produção e produção, como definição de locações, confecção e pintura de cenários, confecção de figurinos, estudos sobre maquiagem a ser utilizada, Estudos de computação gráfica, reprodução de fotos.

12. Organização atual do acervo de documentos, em papel, do Projeto Imagens de Minas. O acervo de documentos do projeto Imagens de Minas já conta com uma catalogação preliminar por autor. Inicialmente será feita a reorganização e catalogação dos documentos, fotos, recortes de jornais e entrevistas buscando a recuperação do processo de desenvolvimento da pesquisa sobre o Cinema Mineiro na escola. A atual organização foi feita durante o projeto Memória e Cinema que constou de um curso de formação em audiovisual para 40 alunos (em um total de mais de 150 candidatos) e a produção de dez documentários, utilizando filmes de arquivo do cinema mineiro. Atualmente a catalogação está incompleta, faltando filmes e documentos, que não foram localizados. O material telecinado em fitas Betacam e Mini DV será muito útil ainda para futuras pesquisas. Foi utilizado o critério já adotado anteriormente, de dividir as pastas por autor, com o conteúdo, os documentos e filmes que se encontravam na escola organizados e/ou recolhidos pelos professores e pesquisadores da EBA.

Divisão das pastas por autor:

### **Igino Bonfioli**

É o pioneiro mineiro com maior e mais significativo acervo de filmes do Departamento, onde consta quase toda a sua filmografia. O acervo é constituído por papéis: letreiros dos filmes *Canção da primavera*, *Tormenta*, intertítulos, e fotografias - fotos de cena. Material de *Canção da primavera* cartelas, fotos, letreiros, trailers, fotos de uma exposição, lista de maquinaria, fotografias de cena de ator e atrizes. Com relação ao documentário *Minas antiga*, o Departamento tinha cópias, em 35mm, de todos episódios do filme e uma cópia em 16mm do episódio *Inconfidência Mineira*, que era o mais significativo, por ter sido nitidamente o mais elaborado tecnicamente e na caracterização histórica. Não foi localizado, também, o material de prospecção e de análise cena a cena do usado durante a recuperação do *Minas Antiga*. Existe uma cópia desse

material na Cinemateca Brasileira. A pesquisadora Ana Elisa, da Cinemateca foi a que mais participou do trabalho de análise do material. Da Escola de Belas-Artes participaram, os professores José Tavares de Barros, Hélio Márcio Gagliardi, José Américo Ribeiro, além dos estagiários João Fernando Motta dos Santos, Valéria Ferreira, Sônia Maria Reis e Patrícia Xavier. Bonfioli foi o fotógrafo do Governo de Minas cobrindo as solenidades oficiais durante 30 anos, tais como lançamento de candidaturas, posses, funerais, aniversários, visitas além de ter realizado muitos filmes curtos (curtas metragens) em que aparecem autoridades, cerimônias oficiais; todos os originais destes materiais foram mandados para a Cinemateca Brasileira, para serem recuperados. Na Cinemateca Brasileira eles têm todo o material da pesquisa, inclusive o que não se encontra mais na Escola de Belas-Artes da UFMG.

### **Aristides Junqueira**

A pasta contém recortes de jornais, anotações de familiares (filho de Aristides) e resumos bibliográficos. Existem documentos relatando o paradeiro de filmes de Aristides Junqueira. Três fragmentos estão depositados no CRAV e na EBA, entre eles *Reminiscências*, que é considerado o filme preservado mais antigo do cinema brasileiro. *Reminiscências*, *Família Bueno Brandão* e *Família Machado*. Ainda na Cinemateca tem o filme *Homenagem aos soldados Mortos na Revolução de 32*, que foi filmado em Lavras, e o *Funeral de Del Pretti* Depositados na Cinemateca Brasileira: *Minas em armas*, *Minas liberal*, *Homenagem aos soldados mortos na revolução de 1932*. Segundo informações da Polícia Militar de Minas Gerais que conservam alguns filmes e detém os direitos de alguns documentários de Aristides Junqueira, não tem maiores informações sobre o seu conteúdo, bem como sinopses, fichas técnicas, estado das cópias e mesmo sobre o material preservado na cinemateca. Existem cópias de filmes de Aristides Junqueira no Museu da Imagem e do Som de Belém mas que ainda não foram pesquisadas.

### **Almeida Fleming**

Acervo composto por correspondência entre o professor José Tavares de Barros e Almeida Fleming, material iconográfico e revistas de época. Com uma obra relativamente extensa sobrou somente um fotograma do filme *Vale dos martírios*. Fleming realizou mais de 500 curta – metragens. O professor Máximo Barro tem livreto — *Almeida Fleming - uma vocação*, baseado em uma lista dos documentários realizados por Fleming. Através da de leis de incentivo tentou-se fazer um museu com todo o material cinematográfico pertencente a Fleming.

### **José Silva**

Constam recortes de jornais, uma entrevista feita pelo jornal *Estado de Minas* e a Catalogação dos filmes da construção de Brasília, editada pelo Memorial JK. Mais informações podem ser obtidas com o seu filho Sinésio e o sobrinho Hélio Márcio Gaglardi.

### **Luis Renato Brescia**

Existe material referente a Luiz Renato Brécia no Departamento. Brécia tem um livro publicado – *Como fiz cinema em Minas Gerais*.

### **Artur Bernardes**

A família de Artur Bernardes doou todo o acervo - arquivo filmico e escrito de Bernardes para o Arquivo Público Mineiro.

### **João Carriço**

Existem fotos, recortes, a dissertação da professora Marta Sirimarco. Recentemente a Cinemateca Brasileira publicou um catálogo escrito pela pesquisadora Marta Sirimarco, que nasceu em Juiz de Fora, é hoje professora da UFRJ.

### **Carlos Masotti**

Existem fotos, recortes de jornais e depoimentos das filhas de Carlos Masoti gravados em Betacam.



### **Alysson de Faria**

Depoimento do senhor Alysson de Faria. Trabalhava com som e tinha uma fábrica de projetor de filmes 35mm, Incol, em Contagem. O Crav tem dois destes aparelhos, e ainda existe outro em bom estado no Galpão Cine Horto. É interessante pesquisar essa história do som, como que um cidadão, na década de 40, faz uma fábrica de projetores de filmes que vendia para o Brasil. Seus familiares ainda preservam seu acervo.

### **Filmes da Belgo Mineira**

Pesquisa encomendada pela Belgo Mineira, sob a coordenação do Professor José Américo Ribeiro visando o levantamento do acervo. Material composto de diversas latas de filme em 35mm, em nitrato e material de segurança. Registram visitas de personalidades de Luxemburgo a Minas.

### **Humberto Mauro**

Entrevista com Humberto Mauro, filme 16mm, som magnético perfurado, realizado pelo Museu da Imagem e do Som de Santa Luzia, coordenação de Carlos Felipe, depositada por Victor de Almeida. Consta, ainda, fotos de cena deste documentário.

### **Cinema da Década de 60**

Consta de 15 filmes de 16mm, preto e branco, sonoro, produzidos por estudantes da Escola Superior de Cinema da UCMG e associados do CEMICE e do CEC. Coleção das revistas de cinema publicadas nas décadas de 50 e 60 em Belo Horizonte. Coleção depositada na biblioteca da EBA. Esse material foi usado pelo professor José Américo Ribeiro em sua tese de doutoramento, na ECA/USP e depois transformado em livro publicado pela Editora da UFMG. .

### **AMICE**

Todo o material referente a AMICE — Associação Mineira de Cinema está depositado no Departamento, constando relação de associados, livros de ata, problemas e relatórios de

atividades. Possibilidade de estudar o papel desempenhado pelos seus dirigentes, entre eles Igino Bonfioli, Aristides Junqueira e Nicola Falabela. O professor Barros foi o último presidente.

### **Cooperativa de Trabalho dos Profissionais de Cinema de Belo Horizonte - IMAGEM**

A Cooperativa Imagem foi fundada em 1969 e permaneceu até 1972. A diretoria era formada por Svend Eric Kierulff, presidente, Eduardo Ribeiro de Lacerda, tesoureiro e José Américo Ribeiro, secretário. Teve um período relativamente curto de funcionamento, mas com um papel importante, sobretudo, revelando uma série de profissionais. A cooperativa era formada não só por cineastas, mas também atores, artistas plásticos, fotógrafos, jornalistas e publicitários. Buscava-se dar condições de trabalho aos associados poderem produzir os seus filmes. Funcionava em uma casa alugada à Rua Professor Moraes, 618, no bairro Funcionários, com dois andares, no andar de cima funcionava a sala de arte final e a sala da diretoria. No andar térreo a recepção, sala de reuniões, um anexo com os laboratórios e um estúdio com fundo infinito. O primeiro filme feito pela cooperativa foi *Uma cooperativa habitacional*, dirigido pelo associado José Américo Ribeiro. Filmado em 35mm, colorido, 10 minutos. Era um documentário encomendado pelo INOCOOP/CENTRAB para ser passado para associados de cooperativas habitacionais que pretendiam entrar no sistema de aquisição de casa pelo BNH. O segundo filme produzido, depois de um concurso realizado entre seus associados foi o documentário *Anjo torto*, dirigido por José Américo Ribeiro, em 35mm, preto e branco, 10 minutos duração. Abordava a obra poética de Carlos Drummond de Andrade. O filme recebeu o Certificado de Classificação Obrigatória sendo exibido em todo território nacional. Com o possível resultado financeiro do filme o associado Tarcisio Vidigal comprou os direitos de exibição do filme tornando-se o primeiro filme do Grupo Novo de Cinema e TV. A Cooperativa tinha a finalidade de produzir filmes, mas como o seu o custeio era muito alto, não dava para somente produzir filmes era preciso ter uma atividade que com renda mais fixa. Com o tempo, optou-se por passar a atender,

também as agências de publicidade, produzindo fotos publicitárias. Era um dinheiro que entrava muito mais rápido e começou-se a fazer, inclusive, filmes publicitários, contando com a participação do Palmeronis, o Dirceu que era contato e Walter Sebastião Schmidt como fotógrafo. Outras importantes atividades desenvolvidas pela Cooperativa foram os cursos de fotografia ministrados para os associados e aberto ao público em geral. A fotógrafa Beatriz Dantas teve sua iniciação fotográfica na Cooperativa IMAGEM.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### O documentário na fase muda do cinema brasileiro

Desde as primeiras filmagens em 1898, dois temas se afirmaram, acompanhando, a trilha já traçada pela fotografia - o “Berço esplêndido” e “o Ritual do poder”. Segundo Paulo Emílio no livro – *Um Intelectual na Linha de Frente* - assim são descritos tais conceitos:

O berço esplêndido é o culto das belezas naturais do país, notadamente da paisagem da Capital Federal, mecanismo psicológico coletivo que funcionou durante tanto tempo como irrisória compensação para o nosso atraso. O cinema recém-aparecido foi posto a serviço do culto e nele permaneceu muito tempo, apesar da qualidade tosca e monotonia dos resultados. Por um lado, a qualidade fotográfica das amplas paisagens naturais não era das melhores [...]. Apesar disso, a moldura “pão-de-açúcar-corcovado-tijuca” do Rio Colonial e pestilencial do fim e do começo de século foi exaustivamente registrada. Em seguida, as câmeras partiram para outras paisagens: Icarai, Paquetá, Petrópolis e cada vez mais longe para registrar as cascatas de Piracicaba ou a margem do rio das Velhas. [...] E o ritual do poder se cristaliza naturalmente em torno do Presidente da República. Do primeiro Presidente civil ao último militar da primeira República, o cinema não deixou escapar nenhum: Prudente de Moraes, Rodrigues Alves, Campos Salles, Afonso Pena, Nilo Peçanha, Hermes da Fonseca, todos filmados presidindo, visitando, recebendo, inaugurando e, eventualmente, sendo enterrados. O interesse desses documentos devia às vezes se ampliar para além do simples registro de uma personalidade, notadamente quando o tema era a parada militar do 7 de setembro depois de aberta a Avenida ou então os navios de guerra encabeçados pelos couraçados “Minas Gerais” e “São Paulo”, que tinham tornado o Brasil, aos olhos contemporâneos, uma das três maiores potências navais do mundo. Tirantes os navios e a Avenida, o que os Presidentes mais inauguravam eram estátuas: Barroso, Osório, Tamandaré, Saldanha, Floriano, Mauá, e etc.”<sup>1</sup>

Complementando tais conceitos, Paulo Emílio ainda descreveu a filmagem de personalidades “Fora do ritual do poder” – “de uma natureza mais popular”, como Rui Barbosa, Rio Branco, Joaquim Nabuco, a dançarina bugrinha, o palhaço negro, oradores populares, etc<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. Crítica de Cinema no Suplemento literário. Vol. II, *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro* p. 325. p. 324-325.

<sup>2</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro* p. 325.

Como em todo processo de apreensão de uma linguagem, o cinema começou na superfície – na pele dos acontecimentos, focando cenas isoladas da realidade. Foi assim na França, com os Irmãos Lumière, que filmaram cenas do cotidiano como as famosas - chegada do trem e saída da fábrica -, e também no Brasil, com os pioneiros Iginio Bonfili, Aristides Junqueira e tantos outros contemporâneos de diversas regiões do país.

O cinema brasileiro começou por se aplicar a registros isolados da realidade que logo se encadearam em forma de descrição, a qual, por sua vez, se ampliando, tende para a narrativa. Foi desta forma descrita pelo crítico a importância do filme documental brasileiro mudo como “registro sócio-cultural e matéria-prima para eventuais interpretações”<sup>3</sup>

A obra desses primeiros cineastas, além desse importante registro sócio-cultural, alargou fronteiras – técnicas, temáticas, estéticas - e seguiu encadeando imagens, primeiro de forma descritiva (episódica) para alcançar posteriormente a narrativa. Entende-se essa narrativa cinematográfica como o encadeamento mais ou menos intencional de fatos e imagens, que fizeram urdiduras da vida política, cultural, social do país, tecendo pequenos (ou grandes) roteiros históricos. Cabe ainda situar o conceito criado por Gomes dos chamados cinegrafistas Viajantes. Segundo o autor, seria útil assinalar, ainda, que:

Na medida em que a produção se adentra no Brasil, através de cinegrafistas-viajantes do Rio e de São Paulo ou de surtos de filmagem em muitos outros pontos do país, ocorre um fato importante. O berço esplêndido tende a se dissipar e o enfoque principal se orienta para o homem que habita o Brasil. Esses filmes, feitos na maior inocência e sem a maior intenção polêmica, provocam reações muito vivas<sup>4</sup>.

Foi aí que as “cores” do cinema revelaram as cores do Brasil. Cena a cena foi se conhecendo uma população mestiça, empalidecida pela pobreza, bem diferente do retrato oficial e oficioso dos

---

<sup>3</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro* p.324.

<sup>4</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro*, p.328.

detentores do poder e inversa aos heróis, protagonistas do espelho cinematográfico que chegava, na época, através das fitas de Hollywood. É possível que tal momento de revelação de um Brasil interior e interiorano tenha inspirado futuros cineastas, do Cinema Novo, a re-enquadrarem essas questões do Brasil pouco fotogênico e miserável, de forma crítica, amadurecida. Nesta ótica, pode-se inferir que o “Gênero documentário de temática histórica”, desde sua fase muda, iluminou e contribuiu para o aprimoramento do cinema nacional.

Segundo Bernardet e Ramos no livro *Cinema e História do Brasil*, o gênero documentário de temática histórica é uma modalidade de discurso que tende a construir a realidade ao invés de apenas reproduzi-la. Tomando como exemplo *Terra em transe*, é descrita uma análise do filme usando o conceito de história imediata desenvolvida por Lacoulture (1934). O autor conceituou história imediata como “concomitantemente proximidade temporal da redação da obra ao assunto tratado e proximidade material do autor em relação à crise estudada se fazem presentes”<sup>5</sup>.

O filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, pode ser considerado histórico por espelhar uma “desconstrução do populismo - participando da polêmica existente no interior da esquerda no período pós 1964”<sup>6</sup>. De acordo com esses teóricos, o cinema atingiu o ápice da maturidade com o Cinema Novo, criando uma linguagem livre, explicitamente analítica, crítica, ciente de si, experimentando uma nova estética, lançando novos olhares sobre velhos padrões.

---

<sup>5</sup> BERNARDET & RAMOS, *Cinema e História do Brasil*, p.63.

<sup>6</sup> BERNARDET & RAMOS, *Cinema e História do Brasil*, p.63.

No livro *O olho interminável* (cinema e pintura) de Jacques Aumont, há uma citação do teórico francês Baudry, que aborda o cinema como arte da representação, observando-o como um sistema constituído de três níveis articulados:

- a) a tecnologia de produção e exibição (câmara-projetor-tela);
- b) o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo;
- c) o complexo da indústria cultural como instituição social produtora de certo imaginário<sup>7</sup>

Nesse sistema de apreensão da nova linguagem, pode-se apontar tanto Bonfioli quanto Junqueira como marcos inaugurais desses três níveis articulados, com suas iniciativas desenvolvidas de forma nem sempre conscientes, mas seguramente dedicadas e pioneiras. Ambos filmaram, editaram e produziram. Bonfioli construiu, inclusive, vários artefatos que possibilitaram o “fazer cinema” em Belo Horizonte. Ele não só decifrou determinada partitura cultural (fotográfica e cinematográfica), como, literalmente, improvisou-a.

Com engenho e habilidade, Bonfioli realizou sozinho todas as tarefas a que se propôs: filmou, preparou a fórmula para os banhos, inventando máquinas para revelar os rolos de filmes, utilizando-se, para isso, de madeira e outros materiais que obteve do desmanche de máquinas velhas. Preparou e compôs os letreiros para os filmes mudos. Nem o advento do cinema sonoro o esmoreceu. Impossibilitado de adquirir maquinário específico no exterior, adaptou um copiador de filmes mudos para sonorizá-los. Com uma máquina de costura de mão, fez um picotador de filmes. Montou, ainda, uma máquina de projetar de 16mm adaptando engrenagens de bicicletas, latas e lentes antigas”<sup>8</sup>.

Bonfioli e Aristides vieram do trabalho prévio com a fotografia e já chegaram às câmeras filmadoras com grande senso do significado de projeção-identificação e do ilusionismo. Além disso, ambos procuraram na política a viabilidade do fazer filmes. E foram contratados por alguns visionários que entenderam precocemente que a nova linguagem veio para ficar. Desta forma, alguns governantes ressaltaram e se beneficiaram da função didática da nova linguagem

---

<sup>7</sup> AUMONT, Jacques, *O Olho Interminável*, p. 10-46.

<sup>8</sup> BERNARDET & RAMOS, Jean Claude e Fernando, *Cinema e História do Brasil*, p.63.

produtora de um novo imaginário, encomendando filmes para serem exibidos em escolas, registrando o movimento político cultural e econômico da época. A princípio, então, como se pode observar na obra de Bonfioli, o cinema adquiriu uma suposta função jornalístico-urbana – focando o crescimento das cidades, a chegada de carros importados, os esportes populares, o extraordinário, o carnaval, as festas rituais, etc. Em seguida, atrelou a fotografia em movimento ao livro didático – época das filmagens dos grandes feitos históricos e da ascensão de alguns políticos. Momentos históricos, o mundo do trabalho, todos esses temas foram focados por Bonfioli e alguns deles por Junqueira.

Caracterizam-se os filmes (ou as descrições dos filmes já perdidos) dos pioneiros, segundo os critérios apresentados por Baudry, de forma ampliada, quais sejam:

- a) Filmagens episódicas e de cunho jornalístico (ritual do poder);
- b) Filmagens políticas (ritual do poder);
- c) Filmagens de aspectos econômicos do campo e da cidade (berço esplêndido);
- d) Filmes históricos (berço esplêndido);
- e) Filmagens dos cinegrafistas viajantes (berço esplêndido).

Passamos a analisar os critérios apresentados por Baudry:

- a) Filmagens episódicas e de cunho jornalístico.

Em Minas Gerais, a partir de 1909, Junqueira filmou cenas do cotidiano que foram compiladas – *a posteriori* – nos fragmentos chamados “Reminiscências” e outros. Em 1910, fez o filme *Minas Gerais* para ser exibido na Itália, na Exposição Internacional de Turim. Em 1913, filmou a família Bueno Brandão e, em 1922, registrou também o casamento de Anita Junqueira – filme de encomenda que retrata os costumes da época.



Em 1919, Bonfioli comprou sua primeira câmera de filmar em Belo Horizonte, uma “Gaumont Grand Prix”. Interessado pelos filmes de atualidades feitos no Rio de Janeiro e distribuídos para todo o Brasil, começou a realizar documentários para registrar os fatos de Belo Horizonte. Implementou, então, sua primeira experiência cinematográfica - o curta: *O extraordinário festival do grande jejuador Great Michelin, o enterrado vivo*. Realizou, ainda, entre outros: *Inauguração do ginásio Paissandu*, recuperado – máster 30m; *Fazenda da Gameleira / Benedito Valadares*, recuperado – máster 35m; *Escolas antigas em Belo Horizonte*, negativo nitrato 210m; *Antenas dos Brasil* (inauguração da Rádio Guarani), 1943, positivo nitrato/300m; *Eclipse do sol observado em Belo Horizonte*, 1947, negativo nitrato, 120m; *Carnaval em 1925*; *Carnaval em 1935*, sonoro, 350m; *Carnaval em Belo Horizonte*, 1936, sonoro, 320m.

Na descrição oportuna feita por Gomes:

Assegurado pela industrialização da energia elétrica, o comércio cinematográfico se expande e materializa. No final da primeira década, no Rio de Janeiro, a vida da cidade foi muito registrada pelas câmeras de cinema que focaram o futebol, as corridas de cavalo, o iatismo, os primeiros automóveis e também as festas populares como o carnaval e danças como o maxixe. Não se trata de cuidar de acontecimentos ou de atividades de certa relevância, mas de filmagens bastante ocasionais, pegando pessoas na rua, nas praças, engraxando o sapato ou lendo jornal, olhando o mar da amurada do passeio público ou conversando nos cafés.<sup>9</sup>

#### b) Filmagens políticas

Se o princípio foi o verbo, pode-se adjetivar as primeiras lentes como descritivas, idílicas, européias, voltadas para a face do país próspero, urbano, gravando as praças e belas paisagens. Segundo Paulo Emílio, “o cinema no Brasil funcionou como irrisória compensação para o nosso atraso; posto a serviço do culto das belezas naturais”<sup>10</sup>.

Bonfioli foi contratado como cinegrafista oficial do Governo Melo Viana quando apontou sua câmera para as solenidades oficiais, como:

<sup>9</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro*, p.326.

<sup>10</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro*, p. 324.

A visita do Rei Alberto e da rainha Elizabeth da Bélgica. Positivo nitrato, 250m. atualmente recuperado, com cópia no departamento de fotografia e cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Esse fato notável foi filmado em 1920. A cidade foi preparada para o evento, a Praça da Liberdade foi reformada, dando seguimento à construção da alameda central, guarnecida de palmeiras imperiais. O encontro foi ornamentado por uma revoada de pardais e outros tipos de pássaros. A língua francesa foi ensinada aos que desejavam parlamentar com o casal real. Caravanas vieram do interior e de outros estados para participar da festividade de recepção que seria iniciada com uma salva de dinamite, assim que o trem apontasse na estação. O Governador Artur Bernardes recebeu o monarca ao som dos hinos da Bélgica e do Brasil e, escoltados pelo esquadrão da Cavalaria, desfilaram em carro aberto rumo ao Palácio da Liberdade. No trajeto, as pessoas jogavam pétalas de flores no carro. No dia seguinte, a comitiva fez um passeio pela cidade: visitou o 1º Batalhão da Força Pública no bairro Santa Efigênia, assistiu à missa no Colégio Santa Maria, depois seguiu para a Mina de Morro Velho, em Nova Lima.

*Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte.* Positivo nitrato 110m, 26 de outubro de 1921.

*Funeral de Raul Soares,* 06 de agosto de 1924, positivo e negativo, 300 metros.

*Homenagem aos soldados mortos na Revolução de 1932 pertencentes à Força Pública.*

*Posse de Benedito Valadares no Governo de Minas,* 1934, positivo e negativo, 300m.

*15 de novembro de 1937,* recuperado – máster 142m.

*Desfiles militar e estudantil,* recuperado – máster 184m.

*A Visite de son Altesse Royale lê Prince Jean de Luxemburg au Bresi,* 1942, negativo e positivo nitrato. 300m, legendas em francês e português.

*Lançamento da candidatura Juscelino Kubitscheck a governador – 1950.*

*Posse de Juscelino Kubitscheck no governo de Minas Gerais.* 1951. Positivo e negativo, 300m.

*Visita de Getúlio Vargas a Minas.* Recuperado – máster 30m.

*Lançamento da candidatura de Cristiano Machado,* recuperado – máster 202m.

*Visita do general Dutra a Belo Horizonte,* recuperado – máster 144m.

*Força Pública de Minas Gerais – Lavras,* recuperado – máster 147m.

*Parada da juventude,* recuperado – máster – 150m.

*Visita do Presidente Washington Luiz a Sabará.* (Mello Vianna, D. Antônio dos Santos Cabras). Recuperado – máster – 320m.

*Visita do Presidente Vargas a Lagoa Santa,* positivo/nitrato 300m.

c) Filmagens de aspectos econômicos do campo e da cidade

Junqueira e Bonfioli filmaram panoramas econômicos do estado de Minas Gerais e exibiram seus filmes fora do país; Bonfioli, inclusive, teve um de seus trabalhos premiado.

Segundo Gomes: “Cinematografistas traziam para as telas minuciosas descrições do cultivo, colheita, preparação e embarque do café, fundamento da brisa de prosperidade”<sup>11</sup>. Também nesse quesito Bonfioli realizou vários trabalhos:

*O cultivo do fumo e sua manifestação no estado de Minas Gerais,* positivo nitrato/300m.

*Algodão* (Secretário Agricultura Israel Pinheiro), negativo nitrato/500m.

*Fumo e seu cultivo* (sete partes), negativo nitrato.

*Café, açúcar e madeira, seu cultivo e sua evolução no Brasil* (documentário premiado em Londres em 1921).

*Cana de açúcar* (documentário), positivo / nitrato/sonoro.

---

<sup>11</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro*, p.326.

*Inauguração da Usina de açúcar de Lagoa da Prata*, negativo nitrato 120m.

*Usina municipal em São João Del Rei*, negativo nitrato, 40m, maio/34.

*Indústrias Europeias para Minas / JK* – (visita na Mannesman), negativo nitrato/150m.

#### d) Filmes históricos

Segundo Bernardet e Ramos, a presença de temas históricos no cinema brasileiro é quase tão antiga como o cinema de ficção.

No cinema nacional, a presença de temas históricos é antiga. Já em 1909 eram registrados filmes do gênero. Por exemplo, a “Photo-Cinematographia Brasileira” produzia um “Dona Inês de Castro”. Entretanto, predominava a história oficial do colonizador. Dizia o célebre crítico Paulo Emílio Sales Gomes que, no início do século, os cineastas brasileiros não consideravam a história do Brasil suficientemente digna para se tornar assunto de filmes: Só a história da antiga metrópole tinha validade [...] Depois de 1907, surgiram fitas como o “Grito do Ipiranga”, “Heróis Brasileiros na Guerra do Paraguai”, “Tiradentes, ou o Mártir da Liberdade”. Vale ressaltar que esses filmes foram produzidos por imigrantes, que tinham nítido interesse em se inserir historicamente na nova cultura. Desta forma, além dos temas históricos, adaptaram-se romances clássicos do século XIX. Os filmes desapareceram, mas é de se supor que o tom devia ser grandiloquente e patriótico: os grandes feitos e os heróis de uma história convencional<sup>12</sup>.

As histórias eram sempre urdidas com figuras heróicas representando a versão da classe dominante, buscando uma didática que mascarava as contradições. Bernardet & Ramos reiteram essa visão:

A concepção heróica e pomposa da história os grandes vultos, a história pacífica são, quase sempre, as características encontradas nos filmes históricos brasileiros, independentemente de qualquer pressão governamental. Basta lembrar que todos os temas dos filmes anteriores ao Cinema Novo voltaram nas últimas décadas. Por exemplo: em 1977, “Tiradentes, ou o Mártir da Independência”, “Tiradentes”, de Geraldo Vietri<sup>13</sup>.

Independentemente da visão dos governantes, a versão estética e ideológica dos filmes parte do didatismo escolar:

De um lado, esse mecanismo inclui a escola e o livro didático, transmitindo uma visão simplificada da História. Com isto, como citou Vesentini (1984), perdem-se as

<sup>12</sup> BERNARDET; RAMOS, Jean Claude, Fernando e Cinema e História do *Brasil*, p.11.

<sup>13</sup> BERNARDET & RAMOS, Jean Claude e Fernando, Cinema e História do Brasil, p. 14.

discussões, os debates, as divergências, o confronto. No tornar simplificado e unitário o conhecimento, apenas um discurso se reforça e toma “ar” de verdade”<sup>14</sup>.

Outro aspecto interessante é a prática do professor em sala de aula enfatizando a memorização de atos e enaltecendo o conteúdo do livro didático como única possibilidade sobre temas históricos.

Na temática dos filmes históricos, Bonfioli realizou o documentário – *Minas Antiga* em quatro episódios mas não concluiu todo o projeto. Conseguiu montar *Inconfidência Mineira* em duas partes, o mais elaborado, *Aleijadinho*, *Relíquias de Minas* e *Emboabas e Paulistas*, produzido por encomenda pelo Governo Mello Viana para o ensino da História do Brasil nas escolas.

Já Junqueira produziu *Minas liberal* e *Minas em armas*, este último encomendado pela Força Pública de Minas Gerais.

Na verdade, o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados, o que não se restringe ao filme histórico, pois, em geral, toda a produção ficcional de estilo “hollywoodiano” está sujeita a esse mecanismo ilusionista<sup>15</sup>.

E foi também com os recursos do trabalho pregresso com a técnica fotográfica que Bonfioli realizou seus filmes históricos de forma criativa – na ausência dos personagens ou mesmo sem depoimentos oficiais. Desta forma, com técnicas rudimentares e engenho, pode-se perceber no filme *Minas Antiga – Inconfidência Mineira* como o diretor adequou o cinema à realidade dos fatos históricos e vice-versa. Um dos exemplos flagrantes é a caracterização dos inconfidentes com locais – casarios – e o poder político incorporado nas imponentes igrejas, na descrição pormenorizada de elementos do Barroco. O didatismo exigido na época conduziu-o a uma aproximação com a escola e o livro. O poder formal foi caracterizado pela seriedade no

---

<sup>14</sup> BERNARDET & RAMOS, Jean Claude e Fernando, Cinema e História do Brasil, p. 14.

<sup>15</sup> BERNARDET & RAMOS, Jean Claude e Fernando, Cinema e História do Brasil, p. 15.

tratamento do tema - com filmagens de provas testemunhais como os “Autos da Devassa”, de assinaturas dos inconfidentes, filmagens de quartéis, estátuas, etc.

Como exemplo de cenas originais não montadas do filme *Minas Antiga*, tem-se a visão documental dos filmes de Bonfioli – a captura da paisagem como personagem da história. A paisagem que ele filma, ilustrando o que Diogo de Vasconcelos disse, é uma interpretação criativa, mas não é o foco aqui abordado. Citam-se aqui algumas cenas para ter-se uma idéia de como o filme se articula na montagem. Cenas da abertura do livro as imagens das cidades históricas:

Uma mulher branca, sentada à mesa, símbolo de cultura, talvez aliada à imagem da professora, plenamente alheia à câmera, ou seja, atuando, funciona como “outdoor” e prólogo das cenas que virão a seguir: abre um livro grosso, de capa antiga onde se lê em close o título: *Minas Antiga*.

Surge uma imagem de pintura de uma casa. Em seguida, uma panorâmica de casas e igrejas. Uma escadaria conduz a uma cadeia. A rua está movimentada. A câmera mostra o Quartel dos Inconfidentes na Ilha das Cobras. Surge a imagem de um Cristo. Há uma panorâmica de Ouro Preto, também de montanhas e paisagens bucólicas filmadas em zigue-zague. Na vista de Ouro Preto, o que chama a atenção é a fumaça saindo de uma chaminé, numa casinha no centro do vilarejo.

Agora a visão é a de trilhos de trem. A seguir, o cinegrafista de dentro do trem foca uma corredeira, uma paisagem de bois andando, a passagem das nuvens.

Sabará é vista em suas ruas serpenteantes e no correr das águas do Rio das Velhas.

Surge um quadro mostrando Tiradentes. A seguir, aparece a imagem da estátua do alferes. Vista do Arquivo Nacional e, dentro, “close” nos Altos da Devassa. Como “link” para a próxima cena, o vento balança bananeiras enquanto o letreiro cita os inconfidentes.

São João Del Rey, berço de Tiradentes, é mostrada em semicírculo. Num relógio (de praça) são cinco horas.

São vistas famílias passeando nas montanhas. A câmera percorre pedras antigas, ruínas e faz uma parada em um cacto (imagens que contam história de abandono, destruição e aridez).

#### e) Filmagens dos cinegrafistas viajantes

Após o surto de urbanidade, foi para o campo que as lentes se voltaram. E lá se depararam com um Brasil desconhecido pelas lentes européias. E pelas tribos urbanas. Um país endemicamente pobre, de caboclos, índios e de natureza pujante. O visto atraiu tanto a curiosidade dos cidadãos quanto provocou estranheza e acirrada crítica. Essas filmagens garantiram a continuidade do cinema documental na seqüência do chamado Ciclo Primitivo do Cinema Brasileiro. Na medida em que a produção se adentra no Brasil, através de cinegrafistas-viajantes, do Rio e de São Paulo, ou de surtos de filmagem em muitos outros pontos do país, ocorre um fato importante. O berço esplêndido tende a se dissipar e o enfoque principal se orienta para o homem que habita o Brasil<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro, p.328.

Segundo o crítico Paulo Emilio Sales Gomes, a partir do centenário de nossa independência política até o fim do cinema mudo,

A geração de cinegrafistas viajantes era, em sua maioria, estrangeira. Isso provavelmente privilegiou o duplo distanciamento, facilitou e possibilitou a riqueza e diversidade do olhar, mais isento. Nesse momento, principalmente da propagação/divulgação dos filmes, os ânimos se acirraram, inclusive da própria crítica cinematográfica incipiente que se arvorou a argumentar sobre o que deveria ou não ser mostrado sobre o Brasil, principalmente no exterior<sup>17</sup>.

Isto ilustra um momento do cinema documental (e também incidental) que quando exibido foi fortemente identificado com um “cientificismo”, uma cátedra própria dos livros e compêndios e, a seguir, submetido às loas de uma política centralizadora, fatores característicos da época.

Tome-se como exemplo a trajetória de Aristides Junqueira, no depoimento de Oswaldo

Junqueira, que relatou o trabalho de seu pai:

A atividade cinematográfica de Aristides Junqueira resume-se em 30 anos de viagens pelo interior do Brasil, numa incessante pesquisa de documentaristas. Trata-se de um trabalho importante e válido em si mesmo. Apesar de não ter restado nada ou quase nada desses filmes, o material até agora encontrado restringe-se a algumas fotografias e a poucas reportagens jornalísticas publicadas na época<sup>18</sup>.

O jornal *O Globo*, na edição de 04/01/1926, entrevistou Aristides Junqueira a propósito do documentário *No coração do Brasil* ou *Em pleno coração do Brasil*; o entusiasmo do cineasta é contagiante, como atestam os comentários do repórter (*sic*): “sentimos o homem que anteviu um mundo phantástico e que ainda procura os termos de uma medida possível”. E relatou: “O Sr. Junqueira fora a Goyaz especialmente para tirar um filme da posse do Presidente Caiado, em 14 de julho último. Terminado este trabalho e impedido pelos acontecimentos revolucionários de regressar ao Rio, teve a idéia de filmar a vida dos índios Carajás”<sup>19</sup>

<sup>17</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro*, p.328.

<sup>18</sup> *Anotações de Oswaldo Junqueira, filho de Aristides, acervo Imagens de Minas, EBA/ UFMG.*

<sup>19</sup> *O Globo*, 1926, edição de 04.01.1926, 2ª página.



Infelizmente, a reportagem não forneceu elementos sobre as características do documentário; preocupou-se apenas em traduzir as impressões do cineasta, suas dificuldades de filmagem, os aspectos sociais e humanos de uma civilização primitiva. Pode-se aquilatar, entretanto, o que teria sido o espírito de Junqueira, sua objetividade de documentarista, seu zelo pelo detalhe significativo e, provavelmente, sua perspectiva terá sido primitivista, autodidata, sem influências culturais e técnicas extrínsecas. O filme foi exibido também em São Paulo e outras cidades brasileiras.

As anotações de Oswaldo Junqueira dão conta, ainda, do desejo de Aristides de filmar Lampião; a morte do cangaceiro impediu-o de concretizar essa idéia. Em 1930, durante a Revolução que elevou Getúlio Vargas ao poder, foi engajado como cinegrafista no posto de capitão, patente que possuía da antiga Guarda Nacional. Filmou, então, vários combates na região sul de Minas, principalmente no túnel. Segundo a mesma fonte, Junqueira realizou muitos filmes de encomenda para governos estaduais, principalmente do Norte e do Nordeste; sobre assuntos os mais variados: exposições, posses, obras, procissões religiosas, etc.<sup>20</sup>

Prossegue a citação da entrevista de Aristides Junqueira para *O Globo*:

Embarcamos em uma ubá, canoa feita de tronco de árvore, muito incomoda, dando, a cada momento, a impressão de que ia emborcar. Os meus tripulantes eram apenas três homens – um índio Carajá domesticado, que desempenhava as funções de intérprete, e dois pretos. Depois de um longo percurso, cansados da instabilidade da ubá, conseguimos trocá-la por uma montaria, o que apresentava mais conforto e maior segurança. Em Dumbá Grande, detivemo-nos alguns dias, depois dos quais descemos o Araguaya cerca de 35 léguas. Tocamos em São José, antigo presídio militar do Tempo do Império, onde filmamos um aspecto panorâmico da mais alta barreira do Araguaya, abrangendo um círculo de 10 léguas mais ou menos...Durante a viagem era coisa rara encontrar alguém. O rio, a cada passo, desvenda aspectos surpreendentes. Afinal, tocamos a primeira maloca dos Carajás...<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Anotações de Oswaldo Junqueira, filho de Aristides, acervo Imagens de Minas, EBA/ UFMG.

<sup>21</sup> *O Globo*, 1926, edição de 04.01.1926, 2ª página.

Um outro exemplo de cinegrafistas viajantes é a película *Minas em armas*, de Aristides Junqueira, durante a Revolução de 1932, que mostra a atuação da força pública de Minas Gerais. O filme é um documentário de longa-metragem, silencioso, não-ficção, que aborda a Revolução. Produzido pela Companhia A. Junqueira Filme, com produção do próprio Aristides Junqueira, com participação de autoridades mineiras como Gustavo Capanema, Olegário Maciel, Coronel Barcellos, entre outros. O material original é filme 35mm, em preto e branco, 2600m. Foi lançado em Belo Horizonte em abril de 1933, no Cine Brasil. No dia 4 de abril, no Cine Glória foi feita uma sessão especial. No jornal *Correio Mineiro* de 21 de abril de 1933, na página 3, no que poderia se chamar uma sinopse do filme, observou-se, “quando nos primórdios da luta armada, que, em fins do ano passado, São Paulo – pugnado pelos ideais de seus filhos, fez participar todo o país”. O texto continua descrevendo a gloriosa força pública mineira e seu apoio incondicional à luta revolucionária:

A sua atuação, em quase todos os setores revoltados, foi mais que destacada; plena de dedicação e de heroísmo que nunca tem faltado nas horas que Minas precisa dos seus filhos. Pois é a brilhantíssima atuação da Força Pública Mineira que o Cine Brasil oferecerá hoje... em toda a sua grandeza, veiculada por um filme colhido nos dias de luta cruenta, com toda a fidelidade e com todos os detalhes de ação<sup>22</sup>.

No rolo seis do filme tem-se a vista da cidade de Guaxupé já desocupada pelos paulistas. Mostra a praça arborizada, com sua avenida e estátua. Além da Prefeitura e a Santa Casa, vêem-se oficiais acompanhados de mulheres. Depois, um trem com soldados partindo para o *front*. Em seguida, avista-se o trem-hospital em Guaxupé, Mococa tomada dos rebeldes, ponte, vistas das serras, trincheiras abandonadas. Outra vista é a de Vila da Prata e de Bairro Alegre. O final do episódio mostra São João da Boa Vista abandonada pelos rebeldes, Vargem Grande e as trincheiras voltadas para Casa Branca.

---

<sup>22</sup> (*O Globo*, 1926, edição de 04.01.1926, 2ª página).

O artigo “O cinema posado” de Sílvio Back, do *Caderno de Cinema* do MIS de Curitiba, abordou os cinegrafistas de cavação, referindo-se a eles como:

Aqueles que foram subsistindo na arte cavando, arrumando trabalho para sobreviver no ofício. O que atualmente se classifica como o produtor que se distingue do diretor, roteirista, iluminador, sonorizador, diretor de arte, laboratorista, montador, editor, projecionista, etc. convergia para si todo o processo cinematográfico, indistintamente, reunindo em si todas as qualidades e esses trabalhos. Inigualáveis estetas e atletas comerciais, um elo perdido do nosso cinema, quando o autor controlava todas as fases da arte, da indústria e do comércio cinematográfico. Uma glória única desses pioneiros quase sempre omitida da história cultural do país<sup>23</sup>.

O autor se referiu ao trabalho dos pioneiros valendo-se de termos como “cinema à brasileira” ou “cinema de improviso”, fruto da solidão dos precursores e das parcas condições de trabalho que os obrigaram a inventar técnicas e táticas de filmagem diante da indigência tecnológica e industrial do país. Concordou com Marc Ferro revalidando o trabalho filmico resgatado sob a ótica histórica, de contexto: “Olhar armado na modernidade do significante audiovisual (...) retraça uma fatia da história do Brasil que parecia perdida”<sup>24</sup>. Citou, ainda, a pertinência cultural de um Bonfioli ou Junqueira, do ponto de vista estético e político - película “esmiuçada e discutida em fotogramas sobreviventes à tradicional incúria da nossa memória cinematográfica – uma paisagem inédita deste país de imigrantes flagrada por eles mesmos”<sup>25</sup>.

O cinema brasileiro da primeira metade do século XX do Centro-oeste, de Minas Gerais ao Rio Grande do Sul, quase sem nenhuma coincidência, seja ele documental, seja de ficção, é fatura estética e tecnológica de europeus (Hirtz, Camozzato, Comelli, Bonfioli, etc.) – [...] Filmava-se muito e tudo. Simultaneamente às inúmeras canhestras tentativas de copiar a incopiável Hollywood, os cine-jornais eram a vida e a sobrevida de dezenas de cinegrafistas (todos autodidatas) que produziam (e exibiam) sem parar nas mais precárias e impensadas condições técnicas<sup>26</sup>.

No artigo de Paulo Emilio Sales Gomes, há uma análise da época do cinema brasileiro, o que evidencia o quanto o cinema nacional no seu conjunto ainda é desconhecido. Por exemplo, a publicação especializada da *Cinearte* era contra os documentais, mas, em geral, os cronistas

<sup>23</sup> BACK, Sílvio, *Docontaminado*, p. 29.

<sup>24</sup> BACK, Sílvio, *Docontaminado*, p. 25.

<sup>25</sup> BACK, Sílvio, *Docontaminado*, p. 25.

<sup>26</sup> BACK, Sílvio, *Docontaminado*, p. 25.

falavam mal da produção brasileira, criticando o trabalho dos cinegrafistas viajantes. Nos artigos ficou evidente que os cronistas achavam que não valia a pena filmar o interior – filmar o Brasil do pobre e do índio. Mas, a pesquisa sobre as reações da opinião diante desses filmes documentais ainda está longe de ser completada. O que se pode afirmar desde logo é que ao lado das impressões da revista *Cinearte* surgiram outras na imprensa carioca de uma tonalidade diversa. Para muitos articulistas liberais esses filmes revelavam uma verdade a ser meditada:

Um tempo depois no “Jornal do Commercio”, é, porém, o mais revelador.[...] Para o diretor da *Cinearte*, Mário Behring, diretor da Biblioteca Nacional e Chefe da Maçonaria Brasileira, que, diferentemente de seus redatores, favorecia o documental, “a função do cinema seria levar a civilização para o interior do Brasil”. A missão do documental foi outra: levar para o litoral a visão do atraso insuportável do interior [...] Nenhum país como o Brasil se presta mais sobejamente a ser filmado. Pode-se asseverar que ele é essencialmente fotogênico. Por que explorar somente o seu sertão e a população deste ainda inferior? [...] Precisamos de filmes que mostrem as nossas obras de arte, as nossas avenidas, todas as riquezas, enfim. Todos somos mais ou menos como o famoso S. Tomé: só cremos no que vemos. E o estrangeiro, então, quando, ralado de inveja, não acredita nem mesmo no que os seus olhos enxergam<sup>27</sup>.

Outro cronista protestou contra a presença dos filmes de “mato, índios nus, macacos e etc.” e perguntou: “e se for para o estrangeiro?”<sup>28</sup>.

Segundo Gomes, um terceiro cronista escreveu:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras *avis rara* desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior que Angola, ao Congo ou coisa que o valha. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc., para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa e um purungo, acolá, um bando de negrotos se banhando num rio e coisas deste jaez<sup>29</sup>.

Cinegrafistas de origem estrangeira são atacados porque mostram ‘índios ferozes e pretos colhendo banana’ e são acusados de fazer passar os brasileiros por gente de cor”. Para um dos diretores de *Cinearte*, o importante é que os americanos se convençam de “que os habitantes do Brasil não são pretos e a nossa civilização, afinal de contas, é igualzinha à deles<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro*, p.329.

<sup>28</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro*, p.328.

<sup>29</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Pequeno Cinema Antigo, p.328.

<sup>30</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Pequeno Cinema Antigo, p.329.

Em 1909, o cronista Figueiredo Pimentel comentou que os fatos sensacionais que ocorrem no Brasil, as grandes solenidades que entre nós se realizarem são perpetuadas em fitas cinematográficas. E no mesmo ano, João do Rio escreveu: “Um rolo de 100 metros na caixa de um cinematografista vale muito mais que um volume de História, mesmo porque não tem comentários filosóficos”. Os dois cronistas escreviam partindo do princípio de que os filmes seriam conservados. Poucos anos depois, Roquete Pinto tentou fazê-lo, reunindo como núcleo de uma futura cinemateca etnográfica e etnológica os documentais de Reis, que passou a vida – de tenente a coronel – filmando durante as expedições Rondon. Uma parcela mínima dos filmes documentais realizados entre 1898 e 1930 existe hoje para o estudioso consultar<sup>31</sup>.

No audiovisual *Bonfioli, o artesão do cinema* – realizado pelo Departamento de Fotografia e Cinema e Centro Audiovisual da UFMG e coordenado pelos professores José Tavares de Barros, José Américo Ribeiro e Evandro da Cunha Lemos, encontra-se o depoimento de Sílvia, filha de Igino Bonfioli:

Apesar de tudo, a divulgação dos filmes sofre pressão e na maioria das vezes eles não são exibidos (fala da filha de Bonfioli). Bonfioli tinha que fazer jornal de qualidade, então era obrigado a mandar três cópias pra o Rio, para pedir censura livre, pelo menos para ser projetado em Belo Horizonte. Mas, eles não mandavam censura, mandavam como filme de má qualidade e devolviam as três cópias. Aí, então, ele ficou desanimado, deixou de fazer isso, justamente porque tinha o “trust” de cinema - exibiam só os lá da Cinédia, Botelho e outros, né? (sic). E assim ele ficou desanimado e deixou de fazer ‘atualidades’<sup>32</sup>.

Segundo o professor Barros, Bonfioli tinha talento na captura de imagens, seu equipamento é que era tosco. A censura federal não aceitava seu trabalho por considerá-lo de má qualidade. E era

---

<sup>31</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Pequeno Cinema Antigo, p.329.

<sup>32</sup> Barros, José Tavares, *Igino Bonfioli - Artesão do Cinema em Minas Gerais* Fala de Silvia Bonfioli, filha de Igino, no vídeo.

mesmo. O filme era todo manipulado em casa, tremido. Enquanto os Irmãos Botelho, no Rio de Janeiro, já trabalhavam em laboratório numa perspectiva profissional, o de Bonfioli era feito à mão. Ele trabalhava à noite em casa, escurecia o cômodo e o resultado era um filme tremido, manchado, além da má qualidade derivar da própria película. Essas eram as piores possíveis, descartes de outros produtores. O depoimento de sua filha - D. Silvia - atesta que seu pai tinha uma grande mágoa por ter sido desprezado e acabou desistindo de fazer “atualidades”. Seus filmes não eram aprovados nem para passar em Belo Horizonte. Naquela época, o certificado da censura federal era duplo – um atestava a boa qualidade e o outro determinava a censura de idade. O professor reafirmou que é importante distinguir que, como fotógrafo, Bonfioli era muito bom, mas como a película usada era de baixa qualidade, ele não conseguia o resultado esperado. Entretanto, isso não tira o mérito do que ele fez, mas isso é um fato. Somente mais adiante, no longa *Canção da Primavera* é que ele se encontrou numa situação melhor devido aos recursos que obteve para realizá-lo.

Apesar da má ou tosca qualidade técnica os trabalhos de Bonfioli apresentam uma excelência fotográfica, e grande senso estético, que podem ser observados nas filmagens das cidades de Minas, tanto em detalhes – nas praças, igrejas, interiores e externas - quanto nas amplas paisagens – suas famosas panorâmicas. Não importa tanto o que ele filmava intencionalmente para construir o que depois se constituiria no documentário *Minas Antiga*. O que sua lente apreendia e como apreendia é o ‘fazer cinema’. E o sentido estético inquestionável, já modelado pelo fotógrafo, exercitado e bem talhado por anos de trabalhos nessa arte. Isto pode ser observado nas imagens brutas do *Minas Antiga*, onde se encontram notáveis composições pictográficas como nas descrições das cenas que descobriremos no próximo capítulo.

O cinema brasileiro, no conjunto, ainda é um desconhecido. Nesses últimos anos, a pesquisa progrediu no delineamento do que foi o nosso filme de enredo, mas, no que tange ao documental, começa-se apenas a vislumbrá-lo. Encerrado o ciclo primitivo do cinema brasileiro, a nossa ignorância tem diante dos anos que vêm logo depois a sensação de um vazio total, tanto mais surpreendente que se sabe que durante esse tempo – mais ou menos uma década – o filme de enredo foi raro e a continuidade do cinema brasileiro assegurada quase exclusivamente pelo documental<sup>36</sup>.

O livro de Vicente de Paula Araújo, publicado em 1976 – *A bela Época do Cinema Brasileiro – 1896-1912*, é uma aproximação consistente de um estudo do cinema primitivo brasileiro e sua pesquisa se limita ao Rio de Janeiro. Hoje se sabe que o registro documental focalizou ainda vários outros pontos do território brasileiro, como Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Recife, entre outros<sup>37</sup>.

Segundo o crítico de cinema Paulo Emilio Sales Gomes em seu artigo “A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro”:

A partir do Centenário de nossa independência política até o fim do cinema mudo, sabemos muito mais, de forma, porém pouco satisfatória. Com efeito, nosso conhecimento do documental brasileiro entre a Exposição de 1922 – esse ano crucial – e a Revolução de 30 é um subproduto de trabalhos que têm como objetivo o filme de enredo<sup>38</sup>.

Ou seja, há pouco material para se avaliar a importância do filme documental brasileiro mudo como registro histórico, sociocultural e matéria-prima para interpretações de produção, estilo e conteúdo. O cinema começou superficialmente, tirava fitas recortando paisagens isoladas da realidade. Somente depois aprendeu a linguagem do encadeamento de cenas narrativas descritas, com enredo. A princípio, as lentes se voltaram para a face do país, gravando seu relevo,

---

<sup>36</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro, p.323.

<sup>37</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro, p.323.

<sup>38</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro, p.324.

paisagens, que, segundo Paulo Emilio Sales Gomes, “funcionou como irrisória compensação para o nosso atraso... o cinema recém aparecido foi posto a serviço do culto das belezas naturais<sup>40</sup>...”

De Belo Horizonte, as câmeras de Iginio Bonfioli se voltaram ao mesmo tempo para o “Ritual do Poder” e para o campo e o interior, focando a agricultura e as cidades históricas de Minas. Já Junqueira partiu das margens do Rio das Velhas para filmar as marchas da Força Pública Mineira (o exército), ensaiando as primeiras filmagens que o conduziram ao sertão e aos costumes dos índios brasileiros. Além de governantes e personalidades mineiras, como o presidente Raul Soares, Artur Bernardes, Mello Viana, Cristiano Machado, Pedro Aleixo e outros, nossos pioneiros registraram suas famílias, mostrando hábitos e personagens do cotidiano nos primeiros anos do século XX.

O popularesco tornou-se interessante, sobretudo no Rio, a partir de 1907, na era da produção industrial de eletricidade. Paulo Emilio Sales Gomes relatou, em seu artigo:

Ano após ano a vida da cidade foi fartamente registrada. Foi nesse tempo que nasceram e se desenvolveram as corridas de cavalos, o iatismo, o futebol. (...) Foram também focalizados a variação da moda feminina e o aparecimento de novas danças, como o maxixe. Ficou registrado o aparecimento dos primeiros automóveis, filmagens ocasionais centraram-se nas pessoas andando nas praças, em parques, cidadãos lendo jornais ou tendo seus sapatos engraxados<sup>41</sup>.

O cinema de enredo dessa época – a fita posada como então se dizia – freqüentemente emanava da vida da cidade de uma forma quase tão direta quanto o documental. E a lente da época vai convergindo o interesse para temas cada vez mais ordinários ou extraordinários, de cunho popular, como a aparição das Marias xifópagas, registro de criminosos como Pegatto, Rocca e Carleto, que estrangularam os irmãos Fuoco, a Revolta da Chibata, os 14 militares que

<sup>40</sup> GOMES, Paulo Emilio Salles, A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro, p.329.

<sup>41</sup> GOMES, Paulo Emilio Salles, *Cinema: trajetória* no subdesenvolvimento. Pequeno Cinema Antigo, p.326.



assassinaram dois estudantes na “Primavera de Sangue”, que foram enfocados por cinegrafistas durante a instrução do processo e o julgamento, material esse que depois de exibido como jornal era, em seguida, incorporado a filmes de ficção que procuravam reconstituir os crimes.

Ao lado de cinegrafistas que trouxeram para as telas descrições do cultivo, colheita, preparação e embarque do café, por exemplo, outros se voltaram para o homem que habita o Brasil – negros, mamelucos, cafusos, índios, o que provocou reações adversas. Ação e reação contra e a favor da sétima arte, nesse momento de caráter fortemente especular, revelando nas telas um país miscigenado e fragmentado social e economicamente, foram registradas pela imprensa da época com ferozes atitudes conservadoras e algumas vozes liberais que apregoaram a reflexão diante da miséria e multiplicidade reveladas. O fato é que todos esperavam que estes primeiros filmes fossem conservados para a posteridade. Roquete Pinto até tentou resguardá-los, reunindo como embrião de uma futura cinemateca etnográfica e etnológica os documentais sobre as expedições de Rondon. A realidade mostrou-se inexorável quanto à preservação desse acervo. Em 1956, Gomes encontrou o que restava dos filmes estragados num cômodo úmido da Quinta da Boa Vista. E afirmou que ainda existia uma parcela mínima desses filmes documentais realizados entre 1898 e 1930. Ele clamou por sua preservação. “Enquanto é tempo<sup>42</sup>”.

Ademais, comparando-o com o real pioneiro – Lumière - há uma citação no livro *O Olhar Interminável*:

“Vistas panorâmicas” - que não apenas explica, mas compreende as lentes de Bonfioli: Ora, em Lumière, campo, fora-de-campo, antecampo permanecem infinitamente mais permeáveis; as fronteiras são frouxas, ou melhor, porosas. Por que? Precisamente por causa da fraca carga ficcional desses filmes. Em um sistema em que a única narração localizável, quando muito, não sem violação, nem arbitrariedade, tem a obrigação de ser aleatória, as barreiras não podem ser rígidas entre o lugar do cineasta e o lugar cinematografado, já que ambos estão ainda marcados por sua origem comum no real<sup>34</sup>.

<sup>42</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Pequeno Cinema Antigo*, p.330.

<sup>34</sup> AUMONT, Jacques, *O Olho Interminável*, p.41.

O cinema de Bonfioli – observado nos curtas que perfazem o *Minas Antiga* - nasceu da narrativa do livro, ou seja, da legenda. Mas, ainda nesse trabalho adquiriu uma liberdade estética e autoral. “Descoberta visual por meio da 7ª arte - da similitude entre ver e compreender - o tema do conhecimento pelas aparências... o tema do século XIX e do cinema<sup>35</sup>...”

Os filmes documentais brasileiros do período entre 1898 e 1930, a maioria se perdeu. E também se perderam suas informações, permanecendo dispersas nos anais da imprensa. Há pouca pesquisa sobre o cinema documental brasileiro, também descrito como cinema primitivo, praticado dos fins do século 19 até aproximadamente a década de 30.

Em resumo, hoje, mais que nunca, a história oral é valorizada. Trata-se de uma forma de desmistificar a “verdade oficial” dos livros de História que foram escritos pelos “vencedores” - que acabaram por ocupar os aparelhos de governo, quais sejam cargos, partidos políticos, etc. Estes oferecem apenas uma versão dos fatos - a “oficial” - difundida nas escolas, didaticamente.

Historiadores como Marc Ferro defenderam a postura do pesquisador como a de um incrédulo, ou seja,

Aquele que busca ouvir a história dos que não foram ouvidos, observar o “não visível”, compondo de forma mais integral a versão dos fatos ou a história da História. Sua crença nessa metodologia de pesquisa, em cinema, lança luzes aos pioneiros que focaram suas objetivas não apenas no oficial, mas no extra-oficial, incluindo nos filmes, o que era “residual” em relação à política vigente, aos objetivos dos poderosos. Filmes que mostram o interior do país, o povo, a vida cotidiana dos índios, cenas fortuitas das cidades captaram um “invisível” que esse historiador e cineasta, além de outros estudiosos, acham essencial considerar como um resgate mais amplo da realidade de uma época<sup>43</sup>” .

<sup>35</sup> AUMONT, Jacques, *O Olho Interminável*, p.51.

<sup>43</sup> FERRO, Marc, *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento, p. 87.

O historiador tem por função primeira restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram<sup>44</sup>.

Ainda segundo Ferro outra tarefa é a de investigar os diferentes discursos da História. E o filme é um grande suporte dessa indagação. Ele não acredita na existência de limites entre as narrativas filmicas do real e o imaginário subscrito, aderência tão rica quanto o fato dito verdadeiro – resíduos tão protéticos da caligrafia oficial.

O pesquisador Marc Ferro não se ateu necessariamente à análise de filmes, apoiando-se em conceitos semiológicos, estéticos, da história do cinema. Tratou esse material como imagem-objeto, ou seja, algo que vai além das significações cinematográficas. Procurou abordar os filmes como testemunhos sócio-históricos, integrados ao mundo que os rodeia e com o qual se comunicam necessariamente.

Desta forma, decupou sua análise em imagens sonorizadas, não-sonorizadas, as relações entre os componentes, compreendeu o filme tanto na narrativa quanto no cenário, na montagem, nas relações do filme com aquilo que não é o filme - o cinegrafista, a produção, a crítica, o regime de governo. Ele afirmou que, desta forma, pode-se chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa<sup>45</sup>.

E continuou, dizendo que o documento tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que é feito. O que é evidente no caso dos “documentos”, os filmes de notícias, não é menos verdadeiro que no caso da ficção. A porção do inesperado, do involuntário pode ser muito

---

<sup>44</sup> FERRO, Marc, *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento, p. 76.

<sup>45</sup> FERRO, Marc, *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento, p.87.

grande aí. Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la<sup>46?</sup>.

---

<sup>46</sup> FERRO, Marc, *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento, p. 88.

## CAPÍTULO TERCEIRO

Análise dos documentários de Iginio Bonfioli e Aristides Junqueira

### 3.1. Minas Antiga

Episódio: Relíquias de Minas, Iginio Bonfioli (1925).

Legenda: *Minas Antiga - segunda parte*

Legenda com fundo preto, silhueta de um altar de igreja.

Livro com página aberta – *Historia Antiga das Minas Gerais – por Diogo de Vasconcelos*

Fusão página de livro onde se lê – *Relíquias de Minas*

Legenda: *Em Tiradentes – A sumptuosa matriz. Exterior.*

PG – Matriz de Tiradentes (algumas pessoas paradas no adro da igreja, uma outra passa pela rua).

Horário marcado pelos relógios – confere com a luz? Um deles, o da direita marca 6 horas ou 12:30 e o outro, da esquerda, cerca de 2:40.

(IMAGEM FIXA, COMO FOTOGRAFIA).

Legenda: *Interior*

PG – Altar da igreja.

(MAGEM FIXA, CENTRALIZADA, COMO FOTOGRAFIA).

PC – Altar da igreja, todo ornado a ouro com imagens de N. S. com Jesus no colo e os anjos voltados pra eles, riqueza e suntuosidade barroca.

(IMAGEM FIXA).

PD – Detalhe do arco do altar com pomba branca parte do teto, turíbulos ricamente esculpido, contrastando com a madeira das paredes pintada com afrescos como uma projeção do entalhe.

(IMAGEM FIXA).

Legenda: *Antiquíssimo órgão todo decorado a ouro puro.*

PC – Púlpito e tomada lateral do órgão.

PC – Visão centralizada do órgão.

Legenda: *Consolo do órgão que também é uma obra notável.*

PD – Mostra o consolo em forma de V com arabescos esculpidos em madeira e cena pintada ao meio.

PD – Quadro, pintura com representação da Santa Ceia.

PC – Altar ornado com Cristo na cruz com flores e castiçais.

Panorâmica vertical de baixo para cima, câmara sobe mostrando todo o altar com suas molduras brancas, entalhadas com riqueza de detalhes, verdadeiro labor de devoção, detalhamento de fé. Atrás um vitral de onde surge uma luz intensa.

PG – Mostra o interior da igreja com o coro e sua porta principal, entreaberta, deixando-se entrever uma réstia de luz.

Legenda: *Vasos sagrados e antigos lampadários de prata.*

PG – Vasos e lampadários

PD – Lampadários.

PD – Castiçais.

Legenda: *Tiradentes - Chafariz Antigo.*

PG – Mostra chafariz com serra de S. José ao fundo, emoldurando, câmara parada, posicionada à esquerda do chafariz.

PD – O chafariz tem data de 1749, com gárgulas que jorram água pela boca, detalhes barrocos.

No centro ao alto há uma imagem de uma santa?

Legenda: *Tiradentes - Casa colonial.*

PG – Construção colonial de três andares, visão de dois lados da casa. O primeiro andar tem quatro portas, o segundo uma série de três janelas com formas coloniais. Na parte da frente uma porta e no segundo andar uma janela. O terceiro andar, tem um recuo do telhado e corredores com janelas parecendo que se queria buscar a contemplação do alto da paisagem.

Legenda: *das nações, são lastros conservadores, que resistem a dissolução... Nas mesmas trevas do captivo tem elas por si os lúas da lenda, e nutrem o pharol, que não se apaga na imaginação dos poetas, nas saudades regeneradoras do povo, na magia heróica dos insurgidos...*

Diogo de Vasconcelos.

PG - Panorâmica da esquerda para direita de 180 graus mostrando Tiradentes colonial com casarios e serra de São José, ao fundo. A cidade se espalha ornando a paisagem da serra, a serra se destaca.

Legenda: *Em Sabará – Matriz – Exterior.*

PG – Panorâmica começando da direita, lateral da matriz com uma carroça parada, duas pessoas surgem caminhando e passam na frente da catedral. Câmera sobe mostrando as torres, câmera desce novamente.

Legenda: *Interior.*

PG – Altar principal – (centralizado).

PG – Altar lateral.

PC – Centro do altar com Nossa Senhora.

Panorâmica de cima para baixo, mostra a ornamentação do arco central até o chão.

PC – Realça o altar lateral

Panorâmica do altar central, mostrando imagem de Cristo.

PG – Panorâmica mostra novo enquadramento do altar com imagem de Cristo, ao fundo, e também a ornamentação lateral.

Cena de quadros.

Legenda: *Sabará – Trecho de uma rua.*

PG – Rua de Sabará com homem sentado na porta de casarão, um cavalo amarrado no passeio em frente; um homem em pé, encostado na parede, no meio do quadro; ao fundo passam transeuntes, uma menina surge de uma viela e parecendo ver a câmera se volta e se esconde.

Legenda: *Sabará – Casa Colonial.*

PC - Câmera mostra de cima para baixo uma casa, vegetação que a circunda, e o muro de pedras que a protege.

Legenda: *Sabará – Conde de Borba Gato, há dois séculos vives nas paragens de Guaicui... Hontem, vivida... a seiva do ouro... hoje em lucta contra o infortúnio a descer os asperos declives.*

Mario de Lima.

Legenda: Diamantina (Citação de Aureliano Lessa).

Legenda: *Xica da Silva* (Imagem deteriorada).

Imagem de um casario e a seguir outra imagem mais próxima da porta mostrando quatro janelas, a fachada, câmera centra e desce até o degrau da casa.

Legenda: *Capella de N.S. do Ó.*

PC – Imagem da igrejinha, ao fundo árvores que ladeiam o largo.

Legenda: *Largo do pelourinho, hoje do Rosário.*

PG – Largo do Rosário com pedreiros trabalhando, mexendo em argamassa, carregando materiais, câmera inicia panorâmica da esquerda para a direita mostrando as construções no entorno do largo.

Legenda: *Local onde existiu o celebre lago artificial onde Xica da Silva passeiava em companhia de seus comensaes.*



Legenda: *Original e perdulária, ella mandou construir um navio para os seus recreios com lotação de 20 pessoas.*

Legenda: *Casa de Xica da Silva em Diamantina.*

Legenda: *As grandes lavras de diamantes descobertas no Tejuco, hoje Diamantina tornaram immensamente rico, João Fernandes da Silva, o maior dos contratadores.*

Legenda: *Casa de Contratos.*

Legenda: *Senhora dos terrenos diamantíferos, a Coroa Portuguêsa, arrenda-os aos potentados do tempo, mediante contracto, que com elles celebrava. Chamavam-se contractadores esses arrendatários e Casa de Contractos a repartição publica, onde regulavam esses ajustes.*

### 3.2. Minas Antiga

Episódio: O Aleijadinho, Iginio Bonfioli (1925).

Legenda: *Minas Antiga – primeira parte* (letras aparecem uma a uma).

Legenda: (livro aberto) *História Antiga das Minas Gerais por Diogo de Vasconcelos*

Fusão

Legenda: (no livro) – O Aleijadinho.

Legenda: Aleijadinho –

*Nascido de uma africana, prevê...  
...o ainda por mais isso contra todo  
baixo de estatura, cabeça volumosa  
quase, sem pescoço, barbado, orelhas  
grandes, em summa, a natureza  
n'um corpo mal configurado  
soube e teve modos de casar um  
gênio que nunca mais fecundo  
e feliz".  
Memória do bi-centenário de Ouro Preto*

Legenda: *Monstruosamente feio, o Aleijadinho perdera todos os dedos em consequencia de uma moléstia cuja natureza não está bem averiguada. Para trabalhar, era necessário que... seus escravos lhe atassem aos cotos das mãos os instrumentos.*

Legenda: *Durante os 30 annos que soffreu a terrível enfermidade... hiram-lhe, todos os dedos dos pés e das mãos, a bo(ca)... entortou-se, os olhos tornaram salientes, o seu aspecto era monstruoso e grotesco.*

Legenda: *Muitas vezes torturado pelas dores, elle próprio cortava os seus dedos servido-se das ferramentas com que trabalhava.*

Legenda: *Obras de Aleijadinho em Ouro Preto.*

Legenda: *Ouro Preto.*

PG – Panorâmica da direita para esquerda mostra casas e ruas, câmara foca uma casa com gramado em frente, aparece uma mulher de vestido longo carregando um saco que entra na casa.

PG – A cena se repete: casa com gramado em frente, mulher de vestido longo carregando um saco entra na casa.

Legenda: *Egreja do Carmo – Exterior.*

PG – Passagem da frente da igreja com escadarias ladeadas por vasos, árvores e coqueiros. A fachada principal da igreja, com suas cruzes e torres, se apresenta ao fundo.

Legenda: *Até 1777 o grande esculptor gozou de perfeita saúde tanto que era visto nos folguedos e danças vulgares Ephemerides mineiras.*

PD – Detalhe de escultura do espaldar da porta da igreja com brasões (?) e anjos.

Legenda: *Interior.*

PD – Detalhe de N. Senhora com Cristo no colo, no centro do adorno da pia batismal.

PD – Panorâmica de cima pra baixo mostra a pia batismal

PD – Adorno com inscrição em latim – “Tons Eris, Virgo Nobis, Etorico. PA LVTIS”. (Imagem deteriorada)

Legenda: *Egreja de S. Francisco de Assis. Todas a obras de esculptura em pedra sabão são de Aleijadinho.*

PG – Frente da igreja mostrando toda a construção, do passeio às torres, e lateral direita.

Legenda: *Obra perfeita e acabada a Egreja de São Francisco de Assis Não tem rival. As t...(torres) partes irmãs aparecem mesmo.*

*Que foram as três graças concebendo e executando*

*Esta portentosa fábrica, suma influencia misteriosa*

*Memórias do bi-centenário de Ouro Preto.*

PD – Mostra afresco central no alto da entrada principal da igreja. Panorâmica de cima para baixo, desce mostrando detalhes da escultura, que ornamenta a porta principal.

Legenda: *Generoso o grande esculptor que ganhava apenas... na oitava de ouro por dia, dividia o lucro de seu trabalho com os escravos que o auxiliavam.*

PD – Pintura com entalhes no teto da igreja.

Legenda: *Aleijadinho não tinha cultura. Tudo que fez foi obra exclusiva de seu talento espontâneo.*

PD – Inscrição em latim (afresco em madeira pintada)

PD – Detalhe de escultura com anjo.

Legenda: *Por esses detalhes, pode-se avaliar a capacidade de imaginação artística do Aleijadinho.*

PM – Panorâmica de cima para baixo mostra escultura em pia batismal ou altar lateral?

PM – Púlpito entalhado (à direita).

PM - Púlpito entalhado (à esquerda).

PD - Púlpito entalhado.

Legenda: *Era extremamente descortês e ríspido no trato não são poucos episódios demonstrando o seu mau humor supõe-se que uma imagem de S. Jorge existente na Igreja de N.S. do Pilar, em Ouro Preto seja a reprodução exacta da phisionomia de José Romão, um seu inimigo.*

Legenda: *A Imagem de S. Jorge.*

PM – Escultura do santo com turbante e capa (parecendo um mouro), com lança em punho.

Legenda: *Obra de Aleijadinho em Sabará.*

Legenda: *Sabará.*

PG – Panorâmica da direita para esquerda mostrando a cidade banhada pelo Rio das Velhas. No alto aparece a Igreja do Carmo.

Legenda: *Igreja do Carmo – Exterior.*

PG – Panorâmica da esquerda para direita mostra lateral da igreja e fachada principal, câmera sobe mostrando a cruz central e torres com sinos.

Legenda: *Aleijadinho lia apenas a Bíblia e alguns livros de medicina: nos livros sagrados procurava inspiração para seus trabalhos, nas obras de medicina allivio pra os seus padecimentos.*

PD – Alto da igreja com cruz e detalhes de adornos esculpido.

PD – Alto de porta principal com anjos sustentando uma coroa.

Legenda: *Interior.*

PG – Visão geral do altar impressiona pela riqueza e complexidade do trabalho artístico.

Legenda: *Obras de Aleijadinho em S. João D’el-Rey.*

Legenda: *S. João D’el-Rey.*

PG - Panorâmica da direita para a esquerda, vista de 180 graus mostrando o casario, a estação ferroviária, e rotunda ao fundo.

Legenda: *Egreja do Carmo – Exterior.*

PG – Fachada central da igreja – panorâmica de baixo para cima revela as torres com adornos em pedra sabão.

Legenda: *Aleijadinho para furtar-se aos olhos curiosos trabalhava occulto sob uma tenda.*

PG – Entrada da igreja, porta principal, panorâmica de baixo para cima mostra adornos e esculturas suntuosas do pórtico central.

PD – Detalhe da obra - anjos de braços abertos no centro da escultura.

PD – Anjo sentado sob torre, à direita.

PD – Anjo sentado sob torre, à esquerda.

Legenda: *Interior.*

PD – Afresco com Cristo subindo aos céus acompanhado de anjos

PD – Cena bíblica.

Legenda: *Nos últimos tempos de sua vida, quase entrevado o Aleijadinho para assistir a missa aos domingos na Igreja de Antonio Dias, se encarapitava às costas do seu escravo Januário.*

PC – Afresco sob púlpito com escultura de anjos ou santos – câmara realiza panorâmica de cima para baixo mostrando o púlpito em toda sua extensão.

PD - Detalhe de púlpito ricamente esculpido, (impressiona pela riqueza de detalhes).

PD - Anjos sob púlpito; no teto

Legenda: *No altar mor a imagem de N.S. do Carmo.*

PM – Imagem de N. S. do Carmo.

PD – Escultura que cobre altar com Cristo, Sagrado Coração com representação de raios e anjos.

### 3.3. Minas Antiga

Episódio: O Aleijadinho (segunda parte) Iginio Bonfioli (1925)

PD - Livro aberto – *Historia Antiga das Minas Geraes por Diogo de Vasconcelos*

Fusão

Legenda: Livro Aberto – *O Aleijadinho*

Legenda: *Egreja de S. Francisco – Exterior*

PG – Igreja de São Francisco em Ouro Preto – interessante notar o enquadramento do tronco de coqueiro no primeiro plano, (provavelmente por problema técnicos, falta de lente adequada Bonfioli se viu obrigado a enquadrar o tronco para ter uma plano geral da igreja).

PG – Visão geral da igreja com seu adro e coqueiros plantados em fila, transeuntes passam na parte de baixo do quadro, uma pessoa passa com guarda chuva (sol)

Legenda: *Entrada principal, escultura em pedra.*

PC – Câmera panorâmica de baixo para cima mostra pórtico... Luz do sol reflete sombras sobre as esculturas dos espaldares da porta recriando a obra esculpida, no alto escultura de anjo em fusão, o plano se aproxima do anjo mostrando detalhes. (Imagem mal definida, desgaste da película).

PC – Câmera direcionada de baixo para cima, enquadra alto da igreja, olhar sob o ponto de vista de uma pessoa parada em frente à igreja, faltou grua ou maquinaria. No alto avista-se uma Cruz com duas réguas ou braços.

Legenda: *Interior – Altares lateraes.*

PG – Câmera parada mostra altares de pedra ricamente entalhada, no estilo barroco. Panorâmica de baixo para cima, mostrando o púlpito.

PC – Panorâmica – câmera filma, também de baixo para cima, o vitral acima do altar com imagem de santo. Câmera inicia panorâmica para baixo mostrando o conjunto arquitetônico do altar lateral.

PC – Panorâmica de baixo para cima (descrevendo) o altar, movimento rápido focando molduras do altar com anjos e santos.

Legenda: *Altar mor vendo-se ao fundo Cristo de Montalverne.*

PC – Acima, avista-se parte do lustre de cristal, enquadramento pictórico ou fotográfico do altar, a seguir, inicia panorâmica para baixo.

PD – Mostra o Cristo na Cruz e santo ao lado, anjos emolduram a cena, um de cada lado.

Afresco com rostos de anjos e santos.

PD - Arco do altar.

PD – Mostra lateralmente o Cristo na Cruz.

PD – Mostra frontal do Cristo.

Legenda: *Arco do coro – uma obra que honra a architectura.*

PG – Arco do coro, ao centro o lustre da igreja reflete a luz que invade o coro iluminando dramaticamente, sugerindo uma luz divina, um local sagrado.

Legenda: *Os cirurgiões do seu tempo não souberam diagnosticar com precisão, a sua molestia.*

*Segundo alguns elle soffreu mal epidêmico conhecido pelo nome de Zamparina, que passava pela província.*

PC – Câmera realiza panorâmica de baixo para cima, mostrando os chafariz ou lavatório (no interior de casa).

PD – Detalhe da escultura.

PD – Detalhe de um anjo esculpido demonstrando que o diretor procurava destacar a obra do escultor.

Legenda: *Local da casa onde trabalhou em S. João D'el-Rey o grande esculptor.*

PG – Fachada de casa em panorâmica da direita para esquerda, enquadrando os troncos de coqueiros, (provavelmente por problemas técnicos para enquadramento geral).

Legenda: *Aleijadinho trabalhou muito tempo em Congonhas do Campo esculpindo os profetas do antigo testamento que se erguem no adro da Igreja do Senhor Bom Jesus do Mattozinhos.*

Legenda: *Congonhas do Campo.*

PG – Vista panorâmica da cidade histórica.

PC – Panorâmica da cidade histórica – extensão de casas coloniais e ao fundo da paisagem a imponência arquitetônica da matriz.

Legenda: *Em Congonhas do Campo – Igreja do Bom Jesus do Mattozinhos – Exterior.*

PC – Mostra igreja e profetas, visão monumental.

Legenda: *Trabalhando numa pedra áspera, sem a nobreza do mármore, mesmo assim, graças ao prodigioso talento Aleijadinho dava alma as suas estatuas iluminando-as.*

Legenda: *Profetas do Antigo Testamento.*

PM - Estátua à esquerda.

PM – Estátua à direita.

Legenda: *Jonas.*

PM – Estátua de Jonas.

Legenda: *Daniel.*

PM – Estátua de Daniel.

Legenda: *Ezequiel.*

PM – Estátua de Ezequiel.

Legenda: *Isaias.*

PM – Estátua de Isaias.



Legenda: *Amos*.

PD – Tábua sustentada por profeta. Panorâmica - câmera sobe mostrando o profeta.

Legenda: *Joel*.

PD – Estátua. Câmera movimenta para baixo e para cima.

Legenda: *Jeremias*.

PM – Estátua de Jeremias.

Legenda: *Na phisionomia de Ozeas transparece a serenidade de um homem que sente feliz de seguir o conselho divino: Accipe adulteram, ait dominus mitri, id exequos...illa, facta uxor, concebit...*

*“Aceita a dultera, mas disse o senhor: obedec... e ella tornada minha mulher, concebeu”.*

PM – Estátua.

Legenda: *São também trabalhos seus, figuras dos Passos da Paixão de N. S. Jesus Cristo.*

Legenda: *Passos*.

PC – Panorâmica de cima para baixo mostra lateral da capela dos Passos, continua a panorâmica para a esquerda mostrando conjunto de capelas. Aparecem crianças que olham para a câmera, uma delas tem um neném no colo.

PG – Mostra as capelas dos Passos e a cidade ao fundo.

Legenda: *A Ceia*.

PC – Panorâmica da direita para esquerda mostra as esculturas dos apóstolos sentados com Cristo na cena da Última Ceia.

PD – Apóstolos.

PD – Apóstolos.

Legenda: *O Horto*.

PC – Escultura de Cristo ilustrada com pintura do Horto.

Legenda: *Pedro cortando a orelha de Malco.*

PM – Escultura de Pedro, destacando a expressão dos personagens.

Legenda: *Scena da flagelação.*

PM – Escultura de Cristo amarrado, flagelado pelos soldados.

PA – Escultura de Cristo amarrado ao tronco.

PD – Cristo sendo flagelado (rosto sereno) sem demonstrar expressão de sofrimento ou dor.

Legenda: *Coroação.*

PM – Soldados com lanças em punho colocam coroa de espinho em Cristo; um deles segura a placa com os dizeres – INRI.

Legenda: *Caminho do Calvário.*

Legenda: *Mulheres de Jerusalém.*

Legenda: *Jesus é pregado na cruz.*

Obs - preto- As imagens não aparecem (extraviadas – não montadas)

Legenda: *Recibo autographo do Aleijadinho.*

PD – Folha de recibo com assinatura do escultor.

Legenda: *Recebi do irmão Vicente 177 e mey...tavas de ouro provenientes do... rnais de mim e de meus escravos que trabalhamos nas obras dos passos da payção de Nosso Senhor Jesus Cristo em Congonhas do Campo.*

*Antonio Francisco de Lisboa. Congonhas do Campo, 1792.*

Legenda: *Aleijadinho morreu com... annos de idade, em extrema miséria, num casebre da rua?*

*Antonio Dias, em Ouro Preto.*

Legenda: *Aleijadinho.*

.....  
 .....

*Igrejas de São João D`el-Rey e de Ouro Preto, templos em profusão, por onde se repartiram o espolio desse escopro exótico, fãceto,*

*... labores mil que ostentaes dizem t...*

*... b o truanesco horror do Quasimodo c...*

*.... ovio a inspiração de um Buonarotti...*

*Mario de Lima.*

PC – Mulher abre livro, passa página onde está escrito:

*Historia Antiga das Minas Gerais por Diogo de Vasconcelos*

Fusão para mulher novamente passando página de livro onde se lê a palavra “FIM”.

#### 3.4. Minas Antiga

Episódio: Emboabas e Paulistas, Iginio Bonfioli (1925)

Neste filme, as imagens e legendas foram contabilizadas para servir de subsidio à análise dos documentários em questão. Em *Minas Liberal* são contabilizadas 21 legendas e 20 tomadas e em *Emboabas e Paulistas* foram verificadas 17 legendas referentes a 16 tomadas - cenas de imagens.

Enquadramento – Plano americano:

Angulação: câmara à direita da mulher

Cenografia: caracterização de época – está centrada na espessura do livro, na capa antiga, mais que na roupa ou figura da mulher.

Iluminação: Luz natural

Tema: Nesse quadro a câmara foca o livro, a mulher está à esquerda apenas manipulando as páginas.

Mulher jovem abrindo livro com título... *História Antiga das Minas Geraes por Diogo de Vasconcelos*

Como um slide... Aparece a segunda página:

*Emboabas e Paulistas*

Primeira Legenda: *O descobrimento das grandes minas do interior como que desperta do longo lethargo de 150 annos as populações da zona marítima.*

*Rocha Pombo*

(Fundo preto, simples).

Segunda legenda

*Os Paulistas que haviam descoberto as minas não soffreram que, a custa de seus labores, se enriquecessem a chusma desses forasteiros que apellidaram emboabas. Nasceu d'ahi a grande Guerra.*

Terceira legenda

(Parece que há um corte no texto). Nesta terceira legenda lê-se apenas:

*Sabará*

*Theatro da primeira batalha.*

Cena mostra a cidade

Panorâmica horizontal que se inicia enquadrando a igreja da cidade, luz natural, e a câmera vai se movimentando da direita para a esquerda. Pode-se avistar as montanhas e abaixo a cidadela com ruas tortuosas, plantaçaõ baixa, árvores novas, e uma segunda igreja se anuncia com sua torre inconfundível. A câmera desce a um plano mais próximo centrando casarios até atingir o rio onde parece acompanhar o movimento das águas. Segue seu movimento horizontal para a esquerda, descritivo até centralizar a ponte, quando novamente `sobe` para focar a cidade onde se avista

uma terceira igreja encarapitada numa elevação. A seguir, avista-se outra ponte, maior, e o que parece ser o final da cidade.

Quarta legenda

*Cachoeira do Campo*

*Humílimo arraial, há um mundo de lembranças*

*Nas muralhas senis do teu palácio (?) em ruínas*

*Mario de Lima*

Cena mostrando a cidade

Novamente começa com uma igrejinha e a câmera vai percorrendo o desenho da cidade, entrecortada de montanhas ao fundo e pequenos casebres, caiados, entre plantações baixas e uma cerca que margeia uma estrada de chão.

Quinta legenda

*Cachoeira do Campo*

*Local onde se travou a maior das batalhas na Guerra dos Emboabas.*

Panorâmica de campo

No primeiro plano avista-se uma touceira de bananeiras, a câmera varre a cena campesina da esquerda para a direita, ao contrário da panorâmica das cidades. Há uma casinha que se torna o foco antes da próxima legenda.

Sexta legenda

Nesta legenda há uma alteração – o escrito em branco foi superposto a uma foto de igreja, certamente a que se refere o conteúdo da mesma:

*Matriz de Cachoeira onde foi sagrado o dictador Nunes Vianna.*

Imagem de igreja

Esta igreja não se parece com a mostrada anteriormente. O que chama a atenção é a construção com a estrutura central ovalada, onde se encontram as portas e janelas ladeada por torres ‘coloniais’ (convencionais das igrejas da época). Observa-se também dois cruzeiros à frente da igreja, um menor e outro maior, em primeiro plano.

Sétima legenda

Novamente com uma foto abaixo ou a reprodução de um desenho com um pórtico arredondado lê-se a palavra: Interior.

Cena do interior da igreja

Seguem-se imagens como slides do púlpito, do ornamento arquitetônico, de um santo.

Essas imagens tanto podem ser in locu como podem ser filmadas de livro. (?)

Oitava legenda dividida em quatro partes:

*a) Nunes Vianna*

*O general e mentor dos emboabas... na peleja e indomável na lição foi a cupidez, foi o amor à justiça que na alma te accendeu as bellicas virtudes.*

*Mario de Lima*

*b) ... (Tendo sido) derrotados em Cachoeira reúnem os Paulistas as suas hostes e cercam o arraial de Ponta do Morro.*

*c) Tiradentes, vendo-se ao fundo a Ponta do Morro.*

*d) Tiradentes... Quanto árduo sacrificio, quanto prélio feroz, quanto cruel exicto assignalou, com sangue e lágrimas, a origem.*

Mario de Lima

Cena de localidade

Foco numa casinha, a seguir a câmera descreve um movimento da esquerda para a direita, descrevendo a localidade, onde se avistam ao fundo as montanhas e casarios em primeiro plano.

Nona legenda

Também sobreposta a uma foto ou desenho:

*‘Realizou-se’(?) no lugar denominado Capão da Traição, em... S. João d’El Rey, a Guerra dos Emboabas com o morticínio de 300 paulistas sacrificados covardemente por... do Amaral Coutinho.*

Décima legenda

*S. João D’El-Rey*

*Capão da Traição,*

Cena de localidade - 4 segundos

Avista-se uma montanha ao fundo e uma árvore.

Décima primeira legenda – 20 segundos

*“A dolorosa impressão dessa incrível maldade, o mais horrendo acontecimento, que nunca se tinha visto, tisnou o sitio, em que se deu; e até hoje conserva execrável o nome de ‘Capão da Traição’”.*

*Historia Antiga, pág. 239.*

*Diogo de Vasconcellos.*

Cena de localidade

Filmagem da esquerda para a direita de cena rural, montanhas, mata baixa e ao fundo uma igreja. (parece um correr de página).

Décima segunda legenda

*Rio das Mortes... (as reticências indicam a continuidade entre o texto e a imagem a seguir).*

Cena do Rio

Câmera centra a ponte na cena, sobre o rio. (Diferença entre a imagem filmada e uma foto é apenas um leve tremor do cinegrafista).

Décima terceira legenda

*... confluência com o rio Santo Antônio.* (A continuidade das reticências corrobora o dito acima, inclusive a primeira palavra vem em minúscula).

Paisagem

Câmera descreve a cena do rio e mata – da direita para a esquerda – acompanhando o afluxo das águas. (Cena muito curta acusa o caráter basicamente ilustrativo, sem ação ou simulação, sem inferência, sem inferência ou “adjetivação ou subjetividade”).

Décima quarta legenda – 26 segundos.

*RIO DAS MORTES*

.....

*A serra maternal, a este de Barbacena, foz no Rio Grande, há um murmúrio de... a tua correnteza, onde chorando estão vítimas, talvez, da hecatombe purpúrea que trucidou, sem dó, em bellicosa fúria... heroes do Capão da Traição.*

*MARIO DE LIMA*

Cena do rio

Câmera varre o rio da direita para a esquerda, onde se avista uma plantação e uma palmeira fustigada pelo vento.

Décima quinta legenda:

*Nomeado governador geral, Antonio Albuquerque vem as Minas conseguindo pacificar todo districto.*

Continuação da legenda

*ANTONIO DE ALBUQUERQUE*

*Glorioso capitão-general, o teu vulto... de intensa luz os primórdios de Minas.*



*Chegas... (?) Em derredor, cadáveres e ruínas...*

*A guerra Emboaba atoa o amplo...*

Continuação da legenda

*Tua aparição esmorece o tumulto essa a luta final. Três villas montesinas*

*Surgem ao teu aceno... E acalmam-se as campinas como se as bafejasse algum poder occulto.*

*MARIO DE LIMA*

Continuação (Há um número no alto da página).

*Antonio de Albuquerque crea as primeiras villas, hoje cidades de Marianna, Ouro Preto,*

*Sabará.*

Continuação *MARIANNA*

Imagem da cidade

Foco inicial num alto e à medida que a câmara varre a cena da esquerda para a direita, avistam-se três igrejas e o arraial.

Décima sexta legenda

*OURO PRETO*

Cena da cidade

Novamente o cinegrafista começa filmando da direita para a esquerda, centrando duas igrejas no cume do arraial, logo a seguir uma terceira. (Teria Bonfioli orientado sua câmara descritiva de acordo com a arquitetura da cidade. As igrejas que margeiam para o interior das cidades?)?

Décima sétima legenda

*SABARA*

Cena da cidade

Câmera foca da direita para a esquerda o começo da cidade, percorrendo-a, paisagem atravessada pelo rio e ponte. O rumo da câmera é o mesmo do rio.

Décima oitava legenda

*RIO DAS VELHAS*

*..., no marulhar de tuas águas mansas, epopeia do heroe das esmeraldas: coro suavíssimo, canção de accento immoredouro, ... há adágios de dor e scherzos de esperança.*

*MARIO DE LIMA*

Cena do Rio

Captura da imagem parecendo estar o cinegrafista dentro do rio, filmando-o em primeiro plano, ao centro a ponte e atrás a cidadela.

Décima nona legenda

*“Albuquerque nos prestou esse inolvidável beneficio de ter fundado nas Minas, o regimen municipal e o município é a célula embryonaria, a essência, o elemento fundamental de todos os regimens livres e descentralizados, o casulo donde a Democracia havia de sahir, pujante e formosa entre nós”.*

*NELSON DE SENNA*

Cena final

Mulher passa a página do livro onde se lê: FIM.

### *3.5. Minas Antiga*

Episódio: Episódio Inconfidência mineira (1925) Iginio Bonfioli

Legenda:

Embrafilme Universidade Federal de Minas Gerais Cinemateca Brasileira

Apresentam

Legenda:

Equipe da UFMG

Carlos Hamilton de Almeida, Hélio Marcio Gagliard, João Fernando Motta dos Santos

Luiz Gonzaga Teixeira, Floricena Resende, Cleide Albuquerque, Tânia Gontijo,

Lorna Simpson, Eliane Cassimiro, Regina Palermo, Patrícia Xavier, Sandra Reis e Valéria Carvalho.

Legenda:

Equipe da Cinemateca

Ana Elisa Bueno, Carlos Augusto Calil, Fernando Scavone, José Carvalho Motta.

Texto

Montagem do copião

José Américo Ribeiro, José Tavares de Barros (UFMG)

Legenda

Restaurado no laboratório da Cinemateca Brasileira, São Paulo

Legenda:

Minas Antiga

Primeira Parte

Texto

Este film foi organizado pelo governo

Melo Vianna pra o ensino da História

Do Brasil nas escolas do Estado de Minas

Geraes

Legenda:

A mulher abre a página do livro onde se lê:

HISTÓRIA ANTIGA DAS MINAS GERAES

Por Diogo de Vasconcelos

(Uma mulher branca, sentada à mesa, símbolo de cultura, talvez aliada a imagem da professora, plenamente alheira à câmara, ou seja, atuando, funciona com outdoor e prólogo das cenas que virão a seguir, abre um livro grosso, de capa antiga onde se lê em close o título: MINAS ANTIGA).

Legenda:

Segunda página lê-se:

INCONFIDÊNCIA MINEIRA.

PAN -Panorâmica de praça. Vento balança árvores. Uma pessoa na varanda de um casario olha a frente. Praça com o Palácio da Inconfidência e a estátua de Tiradentes ocupam o quadro

Legenda

Vila Rica

Aqui outrora, retumbaram hinos, Muito coche rela nestas calçadas

E nestas praças, hoje abandonadas,

Rodou por entre os europeus mais finos...

Arcos de flores, fachos purpurinos,

Trons festivos, bandeiras desfraldadas,

Girândolas, clarins, atropeladas

Legiões de povo, bimbalar de sinos

Tudo passou!... Mas destas arcadas

Negras e destes torreões medonhos  
 Alguém se assentou sobre as Lages frias;  
 E em torno os olhos úmidos, tristonhos,  
 Espraia, e chora, como Jeremias  
 Sobre a Jerusalém de tantos sonhos.

Raimundo Correa

PC - Vista de uma rua sinuosa mostrando uma casa, depois percorrendo telhados, chegando à Praça. Corrige a câmera com um movimento vertical, a câmera subindo o plano, mostra o palácio. Panorâmica no contra plano do Palácio da Inconfidência, mostrando o prédio da Escola de Minas, estátua de Tiradentes ao centro, pessoas e animais na rua carregando sacos brancos.

Legenda:

Palácio dos governantes  
 Por mais que se retoque o teu aspecto,  
 Velho palácio dos governadores,  
 Guardas no vulto o aprumo circunspecto  
 E o entorno de teus priscos moradores.

Mário de Lima.

Legenda:

Governava a capitania das Minas Gerais  
 o Visconde de Barbacena que  
 residia habitualmente no seu palácio,  
 em Cachoeira do Campo.

PC: Plano de conjunto do antigo palácio, atual colégio, com paisagem e campos, do entorno muda o enquadramento levemente para a esquerda.

Legenda:

Colégio dos Salesianos,

Construído sobre as ruínas do palácio do

Visconde de Barbacena.

Legenda:

– Imagem de quadro do quartel, desenho com poucos traços com fachada do quartel e montes de terra a frente

Legenda:

Quartel dos Dragões em São João Del Rey

Legenda:

1888.

PD-- Imagem de detalhe do quadro do quartel, com montes de terra a frente.

Legenda:

Nos primeiros dias da República

PD – Imagem do escudo esculpido em pedra

Legenda:

Escudo da Monarquia Portuguesa nos

tempos coloniaes.

PD – imagem do escudo

Legenda:

Esta obra mandou fazer

o Exmo. Senhor D. Antônio de Noronha G. e

Cap. Gal. desta capitania. Ano de 1779.

PG – Aparece uma vista geral da fachada quartel e um homem anda na cena. Câmera acompanha a cadência do andar.

Legenda:

Vista geral do quartel,

Época actual

PG-Câmera postada no mesmo local enquadra agora o homem andando no fundo do plano como se a câmara ainda acompanhando o trajeto do caminhar

Legenda:

Interior do Quartel dos Dragões.

PC – Câmera mostra o interior da construção com o destaque para uma grande árvore ao centro do 'claustro'. Câmera passeia pelo pátio interno do quartel – vista do mato circundante.

Legenda:

Em 1789 foi descoberta na Capitania das Minas

uma conspiração tendo por objetivo a liberdade

da colônia e a proclamação da República

ao modo do que se havia feito na América do Norte.

Dessa conspiração faziam parte notáveis militares,

Jurisconsultos, advogados, poetas,

Engenheiros, médicos e sacerdotes.

Legenda:

Eram eles:

Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes,

Cláudio Manuel das Costa, Thomaz Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto,

José Álvares Maciel, Domingos Vidal de Barbosa, Salvador...

PG – Filma o ponto de vista do trem em movimento vendo os trilhos do trem, depois mostra as montanhas, em um terceiro plano mostra as montanhas e a paisagem

Legenda:

O principal cabeça da conspiração

foi Tiradentes, nascido em 1746 na

Fazenda do Pombal,

em São João Del Rey.

PAN- Panorâmica à esquerda das ruínas tomadas pelo mato– Mostra Ouro Preto – arame farpado, bananeiras, casebres, como que representando os inconfidentes em sua singeleza e o fim trágico.

Legenda:

Diversos aspectos das ruínas da

Fazenda do pombal onde nasceu Tiradentes,

situada à margem direita do Rio das Mortes,

pouco abaixo da confluência

com o Rio Santo Antônio.

PC: Plano de Conjunto panorâmica a direita das ruínas aparece o marco

Continua com panorâmica, em plano geral, para a esquerda mostrando as ruínas

Continua panorâmica, agora plano de conjunto para a esquerda com plantação rodeando marco.

Quarto quadro plano geral, câmera fixa mostra ruínas.

Legenda:



Pela grandeza dessas ruínas

Conclui-se que Tiradentes

Nasceu num grande solar.

PG – Plano Geral mostra marco ao centro. Mostra árvores, cena rural e uma ruína.

Legenda:

Marco Existente nas cercanias

Da Fazenda do Pombal dedicado à

Memória de Tiradentes.

PD – Plano detalhe, câmera baixa enquadra (olha) o marco acima, Mostra o marco dedicado a Tiradentes.

Legenda:

1889

Um grupo de republicanos erigiu

Este marco em homenagem ao

intimorato Proto-mártir

da nossa independência...

PAN: Marco em evidencia no alto do quadro, panorâmica a direita mostra as ruínas.

Legenda:

São João Del Rei,

Terra natal de Tiradentes.

Legenda:

Segundo o sonho dos inconfidentes,

São João Del Rei seria a capital da

Nova república e Vila Rica a sede

Da primeira universidade brasileira

PAN: Panorâmica a direita mostra cidade histórica São João Del Rei – e depois Ouro Preto.

Câmera mostra as cidades onduladas, horizontais, emergindo com suas torres de igrejas, portal, medalhão com santo, anjos laterais, interior, púlpito, pinturas, afrescos, como se a arquitetura contasse por si só os fatos, fosse a narradora dos episódios.

OBS: Filme interrompe

### *3.6. Minas Antiga*

Episódio: Inconfidência Mineira - segunda parte (1925) Iginio Bonfili

Legenda: (Livro aberto com letreiro)

HISTÓRIA ANTIGA DAS MINAS GERAES

INCONFIDÊNCIA MINEIRA

POR DIOGO DE VASCONCELOS.

Legenda:

Vista geral da antiga fortaleza da Ilha das Cobras. ...

PAN -Panorâmica a esquerda mostra a fortaleza, ponte de ferro, Rio de Janeiro,

Legenda:

PG-Plano geral de outro ponto de vista mostra um barco que vai sendo filmado descrevendo o entorno, barco dá o ritmo da câmera,

PG- Marinheiros andam na ponte, vista de cima da ponte outro ângulo.

Legenda:

Aspectos da Bahia Guanabara vista da Ilha das Cobras.

PC- Vista geral, perspectiva da ponte de ferro, mostra a antiga fortaleza da Ilha das cobras (a câmara é colocada dando as costas pra a cena anterior sugerindo uma continuidade uma perspectiva literal do olhar).

Legenda:

A 17 de abril de 1792, foram os conjurados transferidos das suas prisões para a sala do oratório da cadeia publica e ahi ouviram a leitura da sentença definitiva na ma-

Legenda:

(Ma) nhã de 20. Por essa sentença era commutada a pena de morte em degredo, com excepção apenas de Tiradentes, para o qual era mantida a pena capital.

Legenda:

Leitura da sentença

PD- Quadro reproduz a cena da leitura da sentença destaque de Tiradentes que é retratado com o braço levantado como que falando aos presentes.

Legenda:

“Mostra-se entre os chefes e cabeças da conjuração, o primeiro que suscitou as idéias de República foi o réo Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha – o Tiradentes ...”

A Sentença da Alçada.

Legenda:

“Não o tocou a inveja, nem o entristeceu nesse lance a sua desgraça. Debaixo de um ar sincero e moderado, fez aparecer a sua alegria, e, do seu lugar, deu os parabéns que pôde, como se não tivesse de si lembrança alguma”.

Frei RAUMUNDO DE PENNAFORETE

Confessor dos conjurados

PM - Plano médio, mostra detalhe do quadro com destaque para a figura de Tiradentes.

Legenda:

“Gonzaga – apesar do golpe que o feriu a injustiça humana, não perdeu no momento de sua nobre serenidade e pôde ainda mandar a Marília as notas doloridas da sua Lyra”.

Thomaz Brandão

Legenda:

Leram-me enfim a sentença

Pela injustiça firmada

Adeus, Marília adorada

Vil desterro vou soffrer,

Longe de ti, Marília

Que farei? Irei morrer...

LYRA...

Legenda:

RIO DE JANEIRO

Local da cadeia Velha, hoje Câmara dos Deputados  
 onde foi feita a leitura da sentença aos conjurados  
 e de onde partiu Tiradentes para o supplicio.

PG - Plano Geral mostra lateral de prédio da cadeia velha, na época ocupada pela câmara dos deputados da capital republicana câmara sob mostrando alto da fachada do prédio onde se vê esculturas e adornos arquitetônicos do prédio.

Legenda:

Da força, onde padeceste a morte infamante reservada  
 aos malfeitores, baixou a tua pátria o sonho republicano,  
 que outras gerações tinham de ver consumado”.

RUY BARBOSA

PM - Plano médio mostra estatua de Tiradentes em frente a Câmara dos deputados

Legenda:

Rua por onde passou o prestito, Rua da Cadêa, hoje  
 da Assembléia.

PG - Plano Geral mostra rua e movimento de carros e transeuntes

Legenda:

Rua do Piolho, hoje da Carioca

PG -Plano Geral mostra rua e movimento de carros e pessoas, um ciclista de capa branca avança em direção a câmara e passa, saindo do quadro.

Legenda:

No dia seguinte, sabbado, 21 de abril de 1792,  
 foi Tiradentes enforcado no largo da Lampadosa no  
 Rio de Janeiro.

PM - Plano médio de prédio colonial, no largo da Lampadosa

Legenda:

Local do supplicio, hoje ocupado pela Escola

Tiradentes, na Rua Visconde do Rio Branco (antigamente largo da Lampadosa).

PG – Câmera começa enquadrando alto de fachada de prédio com arcos e afrescos e relógio que marca 16h45; em seguida desce o foco e mostra fachada e porta do prédio.

Legenda

O processo de Conspiração se acha no

Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional.

PM- Mostra os livros dos autos da devassa

Legenda:

Só a parte da devassa e seqüestro, existente no Arquivo Nacional ocupa 7 grossos volumes.

Legenda:

Os 7 volumes da devassa.

PD- Plano Detalhe mostra os sete volumes do processo enfileirados, o ultimo livro esta em diagonal mostrando a capa do volume.

Legenda:

Estatua de Tiradentes, em Ouro Preto

Legenda:

“Aqui, em poste de ignomínia, esteve exposta sua cabeça...”.

PG- Plano Geral mostra o monumento de3 baixo para cima com a estátua de Tiradentes na praça principal de Ouro Preto.

“A gratidão da terra mineira ergueu-lhe

um monumento digno delle

. Mas a sua memória não dorme no bronze ou no granito; ela vive e palpita, e viverá e palpitará sempre no coração reconhecido da posteridade”.

### LÚCIO DOS SANTOS

Legenda: TEXTO

Autographos preciosos.

Legenda:

Autographo do Visconde de Barbacena.

PD- Plano detalhe de página de livro manuscritos a bico de pena, com assinatura

Legenda:

Autographo do Cláudio Manoel da Costa – A sua última assignatura.

PD- Plano detalhe mostra livro em pé sobre móvel, mostra fac-simile com assinatura de Claudio

Legenda:

Autographo de Alvarenga Peixoto.

PD- Plano detalhe mostra livro aberto manuscritos na pagina com assinatura

Legenda:

Autographo de Thomaz Antonio Gonzaga.

PD- Plano detalhe mostra outro livro aberto manuscritos na pagina com assinatura

Legenda:

Autographo do delator Joaquim Silvério dos Reis. A carta de denuncia ao Visconde de Barbacena.

PD- Plano detalhe mostra parte superior de documento manuscrito com assinatura

Legenda:

“Pela forçosa obrigação que tenho de ser vassallo leal à nossa augusta soberana, ainda apesar de se me tirar a vida, como logo se me protestou na ocasião em que fui convidado para a sublevação que se intenta e promptamente passei a por na presença de V. exa...”

#### CARTA DE JOAQUIM SILVÉRIO

PD- Plano detalhe mostra página de manuscrito.

Legenda:

“Consta-me, por alguns da parcialidade, que o dito alferes se acha trabalhando, isto particularmente, e que a demora desta conjuração era enquanto se não publicava a derrama...”.

#### CARTA DE JOAQUIM SILVÉRIO

PD- Plano detalhe mostra outro manuscrito.

Legenda:

“Que o desembargador Thomaz Antonio Gonzaga, primeiro cabeça da conjuração, havia acabado o logar de ouvidor desta comarca, e que nesse posto se achava há muitos mezes nessa villa...”

Legenda:

“... Sem se recolher a seu logar, na Bahia, com o frívolo pretexto de um casamento, que tudo é idea, porque já se achava fabricando leis para o novo



regimen da sublevação...”

CARTA DE JOAQUIM SILVÉRIO

Obs: letreiro danificado mostra o filme se apagando.

Letreiro:

“Esse documento é a photographia do servilismo  
abjecto e da revoltante maldade de seu auctor...”

XAVIER DA VEIGA

Legenda:

“Estendeu Joaquim Silvério dos Reis a mão para  
receber o premio da traição, e recolheu-a com  
quatrocentos mil réis annuaes.”

JOAQUIM NORBERTO

Legenda:

Autographo de Joaquim José da Silva Xavier,

TIRADENTES.

PM- Plano médio mostra mulher com livro aberto, na página um manuscrito, a mulher passa a  
página e lê-se:

FIM

3.7. *MINAS LIBERAL* (1932), Aristides Junqueira

O tempo e o número de imagens e legendas foram medidos neste filme para servir de subsidio à  
análise dos documentários em questão. Em *Minas Liberal* são contabilizadas 21 legendas e 20  
tomadas e em *Emboabas e Paulistas* foram verificadas 17 legendas referentes a 16 tomadas -

cenas de imagens. Quanto ao tempo, as legendas foram contabilizadas em segundos e comparadas com as legendas e tomadas em *Emboabas e Paulistas*.

Total de segundos das legendas: cerca de 203 segundos - 3 minutos e 39 segundos.

Total de segundos das imagens: cerca de 310 segundos - 5 minutos e 10 segundos.

1- legenda 1 – fundo preto – 15 segundos – total 35 segundos

(Desde) o alvorecer da (nacionalidade) temos lido liberaes. ... (Os) martyrios soffridos por...

(Minas) atravez dos séculos... (tem) a sua origem na nossa (tradicional) altivez. Nunca fomos humilhados!

Continuação – outro frame – quadro – 14 segundos

(Quando) em 1720 o conde de... , prestigiado pelo (governo), quis ferir os brios do (povo) mineiro, foi violento o (nosso) protesto. Guiada por (Felippe) dos Santos, Minas se (levantou) contra a tyramnia.

Cont. – outro quadro

(Largo) da matriz de Cachoeira do Campo onde Felippe dos Santos pregou a revolução em 1720.  
– 6 segundos.

2. Imagem fixa da igreja. 7 segundos.

3. Legenda 2 – 4 segundos

Execução de Felippe dos Santos

Quadro de Antonio Parreiras

4. Imagem do quadro – 9 segundos

Tela filmada onde se vê o mártir sentado, amarrado, e possível algoz em pé acompanhado de outros homens e pessoas ao fundo. Não podemos afirmar se o quadro filmado é uma aquarela ou guaxe ou outro tipo de técnica.

## 5. Legenda 3 – 5 segundos

(Palácio) do Conde de Assumar, em Marianna.

## 6. Imagem de casario – 5 segundos

Vista lateral, angular de casario, (enfocada como uma fotografia – ocupando todo o lado esquerdo da tela ao lado da montanha que preenche o lado direito) provavelmente o palácio citado na legenda pregressa, casario rodeado por muro de pedras, onde avistam seis janelas no segundo andar e portas no térreo.

## 7. Legenda 4 – 6 segundos

(Minas) do Ouro Podre que, (depois) do incêndio, ficaram (conhecidas) pelo nome de (Morro) da Queimada.

## 8. Paisagem – 11 segundos

Panorâmica de campo da esquerda para a direita, cena que se inicia mostrando uma serra, campos no primeiro plano e uma ruína - mureta de pedras.

## 9. Legenda 5 – 14 segundos

(...) pela ventanias da (terra?), diz o Dr. Lucio dos (Santos), as chammas tudo (destruíram), mas na phrase (do) Dr. Diogo de Vasconcellos, (...) em roldões subiu e (...) aos céus.

## 10. Paisagem – 10 segundos

Panorâmica da esquerda para a direita focando o vale, novamente ruínas, uma região árida, dando a impressão da devassa.

## 11. Legenda 6 – 16 segundos

(Para) perpetuar a lembrança (do) nefando acto do Conde de (Assumar), o Morro do Ouro (Podre) passou a denominar-se Morro da Queimada, nome (que) conserva até hoje. Logar (amaldiçoado), nunca o povo (quis) saber de reconstruir ahi arraial.

CARLOS GOES

12. Paisagem – 12 segundos

Novamente a câmera varre o vale parece que mais próxima das ruínas, num movimento da esquerda para a direita.

13. Legenda 7 – 5 segundos

(Estas) ruínas simbolizam a nossa altivez e o nosso martyrio.

14. Cena da mesma paisagem, parada, como uma fotografia ou ilustração do dito acima.

– 7 segundos

15. Legenda 8 – 25 segundos

(Tempos) depois os ideaes de (liberdade) tiveram em nossa (era) novos apóstolos. Lutaram para transformar o Brasil colônia na Pátria livre que (ahi) está e que é o orgulho de (todos) nós. Tiradentes symbolisou, nessa época, os (anseios) da liberdade.

Cont.

Tiradentes. Tela antiga existente na Câmara Municipal de Ouro Preto.

(LIVRO TRIDIMENSIONAL)

16. Imagem de quadro – 6 segundos

Não se pode afirmar que se trata de uma pintura a óleo, desenho ou gravura, a técnica do quadro onde aparece a figura do mártir ao centro esboçando com uma das mãos um gesto dramático tendo a outra mão acorrentada.

17. Legenda 9 – 6 segundos

(Prisão) da Ilha das Cobras, (no) Rio de Janeiro, onde (esteve) encarcerado Tiradentes.

18. Seqüência de imagens da prisão – 35 segundos

Primeiro é filmado o interior da cela – a porta a esquerda, acima a janela gradeada de onde se esparge a luz, abaixo dois catres conjugados. A seguir, a câmera foca a janela em close, do lado de fora da cela, banhada por luz natural, num enquadramento pensado, onde as grades ocupam

não o centro da tela, mas estão ladeadas à esquerda pela parede descascada, evidenciando a situação sombria da prisão. A câmera foca ainda mais (um zoom?) os quadradinhos da grade, agora numa perspectiva mais lateral, deixando entrever o interior da cela. O foco agora é para um quadrado – provavelmente uma aproximação maior da grade, da cena anterior, dando uma noção tanto de continuidade como de maior aprisionamento. Aparece uma fumaça de cigarro superposta as grades que se repete três vezes que ‘colore’ de branco o ar da prisão, sugerindo provavelmente a ‘falta de ar, de liberdade’ do aprisionado. Este momento continua num outro quadro onde se vê pela grade em primeiro plano a grade da outra janela, em segundo plano. A filmagem ‘atravessa’ as paredes da prisão (MOMENTO GENUINAMENTE CRIATIVO E CINEMATOGRAFICO). Novamente o câmera entra na cela e foca a porta de baixo para cima e em seguida a janela.

19. Legenda 10 – 10 segundos

(Casas) em que se reuniram os conspiradores

Cont. da legenda (outro quadro)

(Casa) do Conspirador padre (Rollim), em Diamantina.

20. Imagem de casario – 13 segundos

Câmera centra a porta da casa, com escadaria e a percorre da esquerda para a direita. Avista-se somente as cabeças dos transeuntes que passam.

21. Legenda 11 – 2 segundos

(Casa) de Freire de Andrade... Ouro Preto.

22. Imagem de casario – 8 segundos

Câmera centra na esquina mostrando os dois ângulos da casa de dois andares onde se avistam cinco janelas com varandinhas. Depois a câmera desce mostrando a porta ladeada de mais quatro janelas, ao rês do chão.

23. Legenda 12 – 8 segundos

(Houve) também reuniões em (casa) de Thomaz Antonio Gonzaga.

Cont.

(Residência) de Thomaz (Antonio) Gonzaga, em Ouro Preto.

24. Imagem de casario – 22 segundos

Câmera foca da direita para a esquerda o casario, em seguida foca o piso de pedra ladeado por ruínas.

25. Legenda 13 – 4 segundos

Residência de Cláudio Manoel da Costa, em Ouro Preto.

26. Imagem de casario – 25 segundos

Novamente a casa de esquina é mostrada em duas dimensões, move-se da direita para a esquerda, descrevendo parte da casa e no segundo seguinte um homem passa, ‘entra na cena’ e tira o chapéu, ‘cumprimentando alguém’ que não aparece. Passam outros três homens e uma criança, um deles portando guarda-chuva e a seguir é mostrada uma escada de pedras, ‘percorrida’ pela câmera até uma porta semi-aberta onde se avista um vulto que desaparece a seguir.

27. Legenda 14 – 9 segundos

(Segundo) a tradição conspiraram, também, numa pequena chácara, situada na (encosta) do Morro do Cruzeiro.

28. Imagem de casario – 7 segundos

O casario é mostrado em primeiro plano, a câmera permanece parada, e ao fundo há uma elevação coberta de vegetação.

29. Legenda 15 – 16 segundos

(“A) gratidão da terra mineira (ergueu-lhe) um monumento... delle. Mas a sua memória não dorme no bronze (mas?) no granito; ella vive e (palpita?) e viverá e palpitará (sempre) no coração reconhecido (da) posteridade.”

Lucio dos Santos

30. Imagem do monumento – 11 segundos

Câmera aponta o passeio e a base do monumento e vai subindo até um obelisco que suporta a estátua. Ao fundo avistam-se as montanhas.

31. Legenda 16 – 14 segundos

(O) povo mineiro ainda é o (mesmo) que recebeu, em Villa (Rica), D. Pedro I a toque de..., quando aquelle (imperante) tentou suffocar a (liberdade) em nossa terra.

32. Imagem de sino – 7 segundos

Close no sino badalando. Câmera parada.

33. Legenda 17 – 4 segundos

(Capella) de S. João do Ouro Fino em Ouro Preto.

34. Imagem da capela – 10 segundos

Câmera centra numa casa e movimenta-se da esquerda para a direita onde foca outra construção, provavelmente a capela, diferindo-se esta da casa anterior, pelo pé direito alto, uma porta central ladeada por duas janelinhas e um tipo de basculante redondo ao centro.

35. Legenda 18 – 13 segundos

(A) liberdade suffocada pelas... reaccionarias em 1841 (provocou) a revolução liberal mineira de 1842.

Cont.

(Sabará) e Santa Luzia do Rio das Velhas serviram de theatro dos principaes combates.

Cont.

Sabará.

36. Imagem da cidade – 36 segundos

A câmera inicia a filmagem da direita para a esquerda, focando o rio e em primeiro plano uma planta que se move ao vento, e neste mesmo quadro, a esquerda já se pode avistar uma igreja com suas torres brancas, logo abaixo a cidadezinha.

Surge uma rua curva, provavelmente acompanhando o traçado do rio, e acima outra igreja ladeada por casinhas. Neste ponto a câmera ‘desce’ o plano, esquadrinhando outra viela e seus casarios, foca o rio que corre no mesmo sentido da câmera, avista-se uma pequena ponte, o cinegrafista continua mostrando as águas, ao lado passam transeuntes e novamente ‘sobe’ num movimento de baixo para cima, filmando por um segundo a parte mais alta da cidade.

37. Legenda 19 – 8 segundos

(Em) Santa Luzia. Casa do (vigário) Pires onde se (entrincheiraram) as forças revolucionárias em 1842.

38. Imagem – 30 segundos

Câmera faz um plano geral de viela, a seguir num movimento da esquerda para a direita foca o início da casa do vigário numa panorâmica lenta onde se avistam pessoas na escadaria da casa e um transeunte passando. Close da porta e panorâmica iniciando nos degraus e subindo até o espaldar. Uma das portas está aberta. Câmera fixa mostra a lateral da casa.

39. Legenda 20 – 8 segundos

(Muro) de pedra, a três quilômetros de Santa Luzia, (trincheira) das forças liberaes na revolução de 1842.

40. Imagem – 17 segundos

Panorâmica da esquerda para a direita do muro de pedras. Surge ao fundo um homem vindo em direção a câmera por uma viela.

41. Legenda 21 – 26 segundos



(Elementos) reaccionarios (querem), agora, impondo um (candidato) a sucessão (presidencial) da Republica, (evitar) que o povo, uzando de (um) direito, escolha livremente o seu dirigente.

Cont.

(Minas), que já varias vezes se... sacrificado pela (liberdade), levantando o seu (protesto), collocou-se a frente (dessa) cruzada democrática.

### 3.8. A CONTRIBUIÇÃO DE IGINO BONFIOLI, ARISTIDES JUNQUEIRA E SEUS FILMES

Imagens de casarios, galinhas ao redor. Close nas janelas. Seriam estas referências à metalinguagem? A seguir uma rua sem fim é filmada, num claro uso da perspectiva. Surgem crianças, uma fonte com o símbolo encravado de dois peixes entrelaçados. O autor dessas imagens estaria encadeando idéias? A câmera, antes horizontal, faz um volteio e sobe mostrando uma igreja de Minas, onde as torres rivalizam com as serras. O movimento é descritivo e continua mostrando em detalhes o vestíbulo e, acima, a moldura em torno do santo de devoção, ladeado por anjos. Close. Uma galinha anda em direção à igreja. Um momento de humor?. Mais ruas e casas são vistas pelo cinegrafista. A câmera tem um movimento horizontal da direita para a esquerda. Uma pessoa passa numa ponte. O homem do foco acompanha o movimento à direita. Retrata em seguida as pedras de uma escadaria, novamente a câmera segue para a esquerda. A próxima vista é a de uma igreja sendo restaurada, andaimes fixos estão postados ao redor da construção. A lente objetiva o sino e a seu lado pombos ilustram a paisagem altaneira. Como não há som, imaginamos os arrulhos, um leve bimbalar, os murmúrios da rua. Crianças brincam em frente a uma casa de pé direito bastante alto. Pessoas passam na rua. Estariam alheias à geringonça que as vê? Provavelmente não, pois esse tipo de máquina era incomum na época, mas um certo pudor ou desconhecimento do assunto as impele para frente, sem sequer olhar a câmera

e o câmara. As panorâmicas se somam varrendo vales em planos horizontais, como fotos continuadas. Árvores, montanhas, pessoas andam em cima de um muro bem adiante. Uma delas aponta a paisagem. Uma mulher anda com sua sombrinha a postos. Num vilarejo, o aparelho óptico varre um montinho de casas singelas, bem fixas em sua caiação branca. Apenas o vento balançando as folhas das árvores revela movimento. Em outro momento o cinegrafista acompanha as águas de um rio. Como se a natureza lhe apontasse o que filmar, e o movimento das águas fosse transformando a seqüência de fotogramas em cinema. A seguir uma plantação é varrida pela brisa, no fundo algumas palmeiras se curvam sugerindo novamente a afluência da natureza em parceria com o diretor. Ouro Preto: a cidade é mostrada em seus claros e escuros. A seguir Sabará é filmada em redor do voluptuoso Rio das Velhas. As duas cidades são filmadas na horizontal, quase que “quadro a quadro”, “frame a frame”. A lente percorre cerca de 180 graus, sobe cerca de 40 graus e retorna ao ponto de partida, perfazendo movimentos retangulares. Pela época, Sabará é uma cidade rala de casas e gente. Suas janelinhas estão vazias. Uma menina pausa para a câmara. Congonhas surge na força de seus profetas. O diretor extrai belíssimas imagens das estátuas de Aleijadinho. A seguir os Passos de Cristo são refeitos e o foco aponta para a cena da Paixão. O Cristo é filmado em detalhes. Exterior e interior da igreja de Congonhas do Campo são vasculhados, a fachada, o púlpito, o lustre, castiçais, santos. Do lado de fora, gárgulas jorram suas águas a quem quiser beber ou refrescar-se sem se importar com as caras deformadas. Nova panorâmica de cidade, casinhas toscas são varridas ao lado de bananeiras e, vez por outra, algum burro sobe as ladeiras. Mais no centro, outras casas ostentam varandas que se oferecem ao olhar, como púlpitos de donzelas geralmente acomodadas no andar de cima dos sobrados. Sombras ornamentam a falta de cores com seus rendilhados de tijolinhos avançados em pequenos telhados sobre alpendres. O perfeito movimento horizontal da câmara, como se estivesse apoiada num tripé, salienta o torto das ruas, provavelmente galgadas por animais antes

de virarem ruas urbanas. Homens passam bem vestidos - seria um domingo? Estariam indo ou voltando da missa? Pessoas atravessam uma pinguela rude, feita com troncos de árvores dispostos paralelamente e a câmera filma somente os delicados sapatos femininos e botas masculinas de forma ousada, moderna. De repente, a imagem é tomada por 'fantasmas' dos dois lados da película. Provavelmente bolores do tempo emoldurando com manchas brancas e algumas bolhas – um cão, o homem que passa, roupas no varal, crianças, escada, cruz, sino. E mais porcos, galinhas, o vale, colchas debruçadas nas janelas das cidadezinhas coloniais, tudo isto finalizando de forma ao mesmo tempo espectral, imaterial e muito real, um enquadramento.

Uma característica do cinema documental dos pioneiros é o didatismo, a reverência ao livro histórico, e, no caso dos filmes de Bonfioli e Junqueira a exploração do tema do conhecimento pelas aparências, pelas imagens, ainda que dirigidas pelas legendas. “Aprender olhando, aprender a olhar... descoberta do visual por meio da arte, da similitude entre ver e compreender<sup>1</sup>...”

Os documentários de Bonfioli foram feitos a partir de encomenda do Governo Melo Viana para o ensino da história do Brasil nas escolas de Minas Gerais. Como um trabalho pioneiro tomou como modelo a forma disponível - literária - que se tornou parte dos filmes, numa narrativa escrita, ilustrada por imagens de locais - igrejas, museus -, cenários onde a história se desenrolou. Os filmes episódicos de maior unidade entre as linguagens – narrativa (escrita) e fílmica – são o Aleijadinho (dois episódios) e Relíquias de Minas, uma vez que as obras puderam ser minuciosamente filmadas, descritas, e os filmes se apresentaram de forma mais realista. Ao contrário de Inconfidência Mineira e Emboabas e Paulistas onde o texto apontava para uma batalha e a imagem descrevia um local ermo, tomado pelo mato, sem a profundidade ficcional do texto, como uma cena “esvaziada” da dramaticidade histórica. Embora com momentos

---

<sup>1</sup> AUMONT, Jacques, O Olho Interminável, p.51.

arrevesados pelo dito acima, o mérito maior dos cineastas foi difundir o que o cinema documental já apresentava na Europa – um didatismo que redundava no aprendizado pelo olhar – “O que se constitui é o ver: confiança nova dada ao olhar: à visão como instrumento de conhecimento” ... que marca o “tema do conhecimento pelas aparências – tema do século XIX e do cinema<sup>2</sup>”.

Há sempre aqueles, dentre os que estudam a estética do cinema, que vivem sua propensão ao realismo como uma deficiência<sup>3</sup>.

Os filmes *Minas Liberal* e episódio *Emboabas e Paulistas* de Aristides Junqueira e Igino Bonfioli, respectivamente, remetem a ilustrações tridimensionais, montadas a partir do livro didático, ‘completando’ seu interior, seu conteúdo, seu imaginário, suposta continuidade do texto, com imagens filmicas, ilustrativas.

Em *Minas Liberal* são contabilizadas 21 legendas e 20 tomadas e em *Emboabas e Paulistas* foram verificadas 17 legendas referentes a 16 tomadas - cenas de imagens. A proporção de texto e imagem se equivale, diferentemente do cinema mudo da época onde as legendas de diálogos ou descritivas eram em menor número, privilegiando-se a imagem.

A utilização do livro para exibir a abertura dos filmes, onde se lê em suas páginas - título e autor – também aponta para a filmagem referenciada na escrita. O livro caracteriza uma ‘cenografia’ de época, onde sua espessura, capa grossa e antiga ‘atestam’ o conteúdo didático, oficial, da história a ser contada. Além disso, na primeira cena, ele é manipulado por uma jovem, que pode

---

<sup>2</sup> AUMONT, Jacques, O Olho Interminável, p.51.

<sup>3</sup> AUMONT, Jacques, O Olho Interminável, p.45.

representar a professora, que vira a página dando o 'mote' das passagens de cena que virão a seguir, intercaladas entre texto e tomadas. Quanto ao tempo, as diversas legendas foram contabilizadas em segundos e comparadas com as tomadas e, em "*Emboabas e Paulistas*", ocupam cerca de 1/3 da obra.

A cada legenda enunciativa, explicativa ou poética, seguem-se imagens de lugares representativos - monumentos, panorâmicas de cidades, casarios, etc. Podemos chamar o cinema desses pioneiros de cinema narrativo, uma vez que as imagens brotam a partir de exposições escritas de um acontecimento ou uma série de acontecimentos mais ou menos seqüenciados. Desta forma, esse cinema 'silencioso' traz em si uma 'fala' que acompanha, comenta ou explica a seqüência de imagens que ilustram os fatos. E tais imagens submetidas à seqüência de textos acabam se enquadrando neste recurso, o que interfere na forma, na estética. Como se o 'excesso' e o direcionamento do texto (das legendas), não só contextualizasse as filmagens como também influenciasse sua 'contextura', mais próxima da ilustração, da fotografia. Planos-sequência ordenados por uma horizontalidade predominante são também da ordem da escrita, da leitura, da nossa tradição literária. Num mapeamento minucioso, pode-se observar que a câmera do cinegrafista 'descreve' as imagens nos sentidos horizontal e vertical, como uma narração, rementendo-nos novamente ao livro, aos movimentos oculares da leitura e da escrita.

O tempo nesses filmes está também submetido à assimilação do texto que precede as imagens. E na ausência de personagens ou depoimentos, o tempo das imagens acaba se convertendo no tempo da leitura. Se a gravura paisagística só representa momentos de uma pretensa mobilidade, como um quadro de tempo, ou no tempo, no cinema o panorama agrega a esses quadros-imagens o deslocamento temporal, suscitando uma mobilidade, embora, no caso dos dois filmes acima

citados, moderada, cerceada, 'paginada', balizada pelo texto. Imagens capturadas de igrejas, monumentos, casarios que se remetem às legendas, destinadas a dar realidade aos textos, como esboços, fragmentos do real. Como se a obra desses dois diretores fosse norteadas a captar a primeira impressão de forma a fixá-la como verdade.

Não há uma panorâmica que discorra de forma 'redonda' não linear. Os 180 graus do cinegrafista foram formatados para 'caber' na "folha-tela", de forma mais ou menos regular. Não há recursos de aceleração ou desaceleração, o tempo filmico se 'adere' ao tempo da leitura do texto que a conduz. Como um tempo controlável, pertinente ao livro-texto que cadencia a temática. Desta forma, as imagens dos filmes podem ser percebidas pela submissão ao discurso dos livros e ainda de forma didática, pela dificuldade do expectador reconhecer naquelas imagens um tempo próprio, humano. Nenhum olhar prolongado, poucos 'acazos', nenhum olhar para trás, nenhuma curva. Os cortes são feitos para encaixar as imagens no contexto dos textos-legendas que se avizinham.

Talvez cerceados pelo viés da encomenda, os cinegrafistas não puderam criar, recriar ou questionar a história oficial, desta forma, tanto Bonfioli quanto Junqueira não se atreveram a propor discussões políticas, históricas ou sociais, limitando-se a ilustrar as citações. Em *Minas Liberal*, a rebeldia de Tiradentes repousa em imagens do plácido obelisco fincado na praça de Ouro Preto, ou na pintura do mártir existente na Câmara Municipal de Ouro Preto, mostrando suas mãos acorrentadas (como as do cinegrafista?).

Em *Emboabas e Paulistas* fica claro o descompasso do 'enredo' do filme em relação às imagens. Por exemplo, quando a quinta legenda descreve a localidade - Cachoeira do Campo – seguida dos

dizeres: *Local onde se travou a maior das batalhas na Guerra dos Emboabas*, a imagem que se segue, embora ilustrativa do lugarejo, esvazia o conteúdo da legenda histórica, possivelmente pelo descompasso temporal e ausência de dramaticidade. É filmada uma panorâmica de campo, onde em primeiro plano avista-se uma touceira de bananeiras, a seguir a câmera percorre o local descrevendo uma serena cena campesina.

A décima primeira legenda refere-se ao Capão da Traição: “A dolorosa impressão dessa incrível maldade, o mais horrendo acontecimento, que nunca se tinha visto, tisonou o sitio, em que se deu; e até hoje conserva execrável o nome de ‘Capão da Traição’”. A imagem que se segue é uma cena de localidade rural, com montanhas, mata baixa avistando-se ao fundo uma igreja. Na décima segunda legenda lê-se *Rio das Mortes...* (onde as reticências parecem indicar uma continuidade entre o texto, a imagem a seguir, e a próxima legenda). O cinegrafista centra o foco da câmera na ponte sobre o rio, numa imagem parada. A diferença entre essa imagem e uma foto é apenas um leve tremor da câmera. A próxima legenda, décima terceira, inicia-se com reticências e o escrito: ... confluência com o rio Santo Antônio. (A continuidade das reticências corrobora o dito acima, inclusive a primeira palavra vem em letra minúscula).

A ausência da técnica do *traveling* - tomada onde a câmara é deslocada, para acompanhar paralelamente o desenrolar da ação no cenário - paralisa ainda mais a ação no tempo. Imagens fixas, panorâmicas de cerca de 180 graus, imagens filmadas como fotografias tornam-se apenas pulsantes, ainda mais entremeadas por textos, e, desta forma, aderem-se mais ainda ao conceito do plano do livro, num tempo do olhar que passa as páginas. Chamamos esses filmes de proto-cinema por se parecerem mais ao zootrópio, onde se pode divisar, de soslaio, as margens dos “quadros” no limite da animação.

Ao mesmo tempo, ainda que com panoramas ‘limitados’, podemos sentir a diferença da fotografia, da ilustração, pela *construção do espetáculo* – segundo Aumont:

O panorama já é espetáculo e quase cinema – sem considerar o movimento. A imagem aí é sempre imensa, afoga-se nela. Perde-se o sentido da distância de si mesmo à imagem, e o dispositivo vela por isso: ele comporta sempre, entre espectador e superfície pintada, uma zona em relevo, o “falso terreno”, um *enganar os olhos* a mais. Se a invenção do cinema é, antes de tudo, a de um espetáculo, não há dúvida que o panorama seja um de seus ancestrais mais diretos<sup>4</sup>.

Em *Emboabas e Paulistas* a legenda que precede a cena é seca: Ouro Preto. A seguir há uma panorâmica onde o cinegrafista começa filmando da direita para a esquerda, centrando duas igrejas no cume do arraial, seguida de uma terceira igreja. Como na maioria das panorâmicas ele orienta sua câmera, descritiva, acompanhando o desenho da cidade e, na maioria das vezes, começa numa igreja, migrando o foco para o interior do arraial.

Ressalte-se que o cinema documental de Junqueira e Bonfioli nasceu da encomenda e da legenda. A pergunta - por quem Junqueira queria ver - é facilmente respondida - pela instituição ou o representante que o contratou. O objetivo é dado, seus filmes serão exibidos para uma platéia de estudantes, e o tema é histórico. É possível que caiba aqui uma comparação com a fotografia em seu aspecto documental. Em várias tomadas a câmera está parada, apenas registrando a imagem que corrobora o texto.

Mas será que os cineastas não escapolem e dão uma olhadela por si mesmos? Há momentos que tanto Junqueira quanto Bonfioli se esquivam da palavra e se deixam conduzir pelo movimento puro. Em algumas pequenas seqüências isso é latente – como nas filmagens dos rios, onde a câmera acompanha de perto o fluxo das águas, no passar de um transeunte, no movimento da

---

<sup>4</sup> AUMONT, Jacques, O Olho Interminável, p. 58.



brisa nas folhas e arbustos. Poderíamos chamar esses momentos de verdadeiramente cinematográficos? Onde há a supremacia da imagem ao registro quase fotográfico que pretende aderir-se ao texto, quando o tempo do cinegrafista sobrepõe-se ao tempo do significado enunciado pela legenda? Como diz André Bazin, na fotografia o tempo é embalsamado o que se poderia supor que no cinema o tempo é vivido em suas inúmeras partituras, orquestrado.

E isso é visível em *Minas Liberal*, na seqüência 18 que mostra imagens da prisão, com duração de 35 segundos. Primeiro é filmado o interior da cela: a porta à esquerda, acima a janela gradeada de onde esparge a luz, abaixo dois catres conjugados. A seguir, a câmera foca a janela em close, do lado de fora da cela, cena banhada por luz natural, num enquadramento pensado, onde as grades ocupam não o centro da tela, mas estão ladeadas à esquerda pela parede descascada, sugerindo a situação sombria da prisão. A câmera foca ainda mais perto (close) os quadradinhos da grade, agora numa perspectiva mais lateral, deixando entrever o interior da cela. O foco a seguir é para um quadrado – uma aproximação ainda maior da grade, da cena anterior, dando uma noção tanto de continuidade quanto de maior aprisionamento. Este momento continua num outro quadro onde se vê pela grade, em primeiro plano, a grade da outra janela, em segundo plano. A filmagem ‘atravessa’ a parede da prisão. Novamente o câmera entra na cela, foca a porta de baixo para cima e termina na janela. Podemos refletir sobre essa cena como uma ‘construção de significados’: a cadeia, primeiro mostrada em seu interior e depois filmada através das grades, onde a janela de quadrados e a posterior aproximação da geometria da grade formam quadros, que no caso emolduram a cena e por onde se pode divisar e enquadrar o aprisionamento de Tiradentes na Ilha das Cobras. Segundo Aumont: “O quadro é antes de tudo limite de um *campo*, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria a conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a

reserva do imaginário (...) ele é o reino da ficção e aqui da ficcionalização do real”<sup>5</sup>. Daí podemos supor uma elaboração do cineasta desejando superpor a imagem das grades ao significado ‘humano, emocional’ do encarceramento.

Tal elaboração pode ser pensada a partir da pergunta – Como fazer com que o aprisionamento, o abandono, a morte sejam sentidos numa imagem? Sem o personagem, no caso, Tiradentes? Talvez essas imagens da cadeia possam ser ‘apreendidas’ de forma humana, emocional - ‘frames’ como faces voltada para o espectador, a face da desolação, da falta de liberdade, exibidas no esquadrihar das grades. Tomadas do interior da cadeia, do exterior, através das grades, imagens demoradas, organizadas em amarras que exploram o represamento do espaço e dão sentido e forma à sensação do cárcere e do encarcerado.

Outra cena que vai além da legenda é a tomada 26 – Imagem de casario – de 25 segundos. O letreiro que a precede, de 4 segundos, relata apenas “Residência de Cláudio Manoel da Costa, em Ouro Preto”. E a imagem procedente ‘assimila’ cenas de rua, onde aparecem pessoas. A casa de esquina é mostrada em duas dimensões, a câmera move-se da direita para a esquerda, descrevendo parte da casa e no segundo seguinte um homem passa, ‘entra na cena’ e tira o chapéu, ‘cumprimentando alguém’ que não aparece. Passam outros três homens e uma criança, um deles portando guarda-chuva e a seguir é mostrada uma escada de pedras, ‘percorrida’ pela câmera até uma porta semi-aberta onde se avista um vulto que desaparece a seguir.

No episódio *Emboabas e Paulistas*, outros exemplos de liberdade criativa do cineasta podem ser observados nas filmagens dos rios onde a câmera acompanha o fluxo das águas. Exemplo da cena

---

<sup>5</sup> AUMONT, Jacques, o olho interminável, p. 40.

31 precedida pela legenda onde se lê apenas a palavra “Sabará”. Nesta cena, há uma panorâmica da cidade, a câmera foca da direita para a esquerda o começo da cidade, percorrendo-a, paisagem atravessada pelo rio e ponte. O rumo da câmera é o mesmo do rio.

Na legenda seguinte, tomada 32 – “Rio das Velhas” – lê-se o texto poético: ..., “no marulhar de tuas águas mansas, epopeia do herói das esmeraldas: coro suavíssimo, canção de acento immoderado, ... há adágios de dor e scherzos de esperança. (Mario de Lima)”. A seguir, na cena 33 a câmera captura a imagem, parecendo estar o cinegrafista dentro do rio, filmando-o em primeiro plano, ao centro a ponte e atrás a cidadela, sugerindo o correr do rio como o da história.

#### A METALINGUAGEM

Na perspectiva da duplicidade, interface do que chamamos metalinguagem, podemos situar vários filmes como “A Rosa Púrpura do Cairo”, produção de Woody Allen. O título reproduz o nome do filme visto repetidas vezes pela personagem - uma jovem que, encantada com a trama do arqueólogo que busca a rosa púrpura, vai ao cinema diariamente para assistir ao mesmo filme. Até que o personagem da tela a convida para entrar em seu mundo de cinema. Os dois mundos - o da ficção e o da realidade - mesclam-se, interpenetram-se, e o saldo é, paradoxalmente, o distanciamento, que evita que o espectador os confunda. A transformação do ato criador no tema da criação, artifício presente sobretudo na arte moderna - no cinema, nas artes plásticas - em toda manifestação artística que se debruça sobre o próprio fazer -, é metalinguagem. Muito antes do modernismo, já se tem notícia do uso da metalinguagem, descrito no período Barroco, quando os jogos de palavras eram muito apreciados. Prova disso está num soneto da poesia de Gregório de Matos, dedicado a um certo conde - dom Luís de Meneses -, que lhe pedira uma homenagem. O

poeta, de veia satírica, livrou-se do incômodo com habilidade, compondo um soneto em que apenas discorre sobre o fato de o estar fazendo. Isto se passa, também, no filme – *O homem e a câmera* (1929), do diretor russo Dziga Vertov. Um filme sem intertítulos, sem cenário, sem atores e, aparentemente, sem roteiro ou cujo roteiro só existe em função do “fazer o filme”. De outro ponto de vista, o movimento aleatório da cidade só “toma substância fílmica” quando capturado pelas lentes da câmera. Ou ainda podemos dizer que o movimento só existe em função da filmagem que lhe dá nutrientes, objetivos e subjetivos, consistência cinematográfica. No primeiro momento do filme vemos um prédio alto onde há uma câmera em cima de outra câmera. A objetiva sobe ao céu e captura movimentos das nuvens, em seguida ouve-se o som de badaladas de relógio. Estes elementos nos conduzem à metáfora do cinema (do fazer cinema) – o tempo e o movimento, ou ainda, o movimento do tempo. Em seguida há o foco sobre uma câmera ao lado de latas de filmes. Aparece uma sala de cinema com cadeiras, persianas, ora levantadas, ora abaixadas, como slides. Surge uma orquestra já alinhada, imóvel e, abaixo, no auditório, as pessoas aparecem sentadas, estáticas, esperando o começo do filme. Isso já é o filme. A “senha” do movimento que vai se iniciar, repentinamente, é a luz que sai do buraco da cabine de projeção. Após o piscar dessa luz, (um piscar de olhos) a orquestra começa a tocar e aí inicia-se outro momento do filme, que também se remete a este primeiro. *Fiat lux!* Recursos como a luz, a mobilidade e a paralisia são formas de desdobramento da linguagem fílmica – trata-se de um filme cujo tema é o próprio fazer cinematográfico. No segundo momento, vemos uma mulher dormindo e ruas e praças vazias, reinos da inércia, como a madrugada, onde tudo aguarda. Novamente o filme “começa” quando um homem traz uma câmera e a posta em algum lugar da praça. A partir daí há um vôo de aves, os ônibus começam a sair de suas garagens, o câmera coloca sua máquina nos trilhos do trem que vem chegando, a moça que antes dormia acorda. Em seguida, a câmera “olha” um homem que dorme na rua. Este acorda, “vê” a lente e sorri. Na

seqüência vemos o olho do homem dentro da câmera, e outra câmera dentro do visor da lente, ou seja, ela parece focar a si mesma como se tivesse espelhada nos olhos desse homem. A próxima cena é de uma persiana que abre e fecha suas “pálpebras”, conduzindo-nos ao movimento do obturador: Cineolho.

Após essas considerações, vamos nos reportar ao filme *Reminiscências*, 1909, do mineiro Aristides Junqueira. O único filme que se tem notícia, que foi preservado, é um fragmento documental da família do cineasta. Será que neste curta, o diretor utilizou-se intencionalmente da metalinguagem, nas cenas em que ele se dirige direto para a câmera, dialoga com ela? Podemos chamar de metalinguagem toda linguagem que tem a propriedade de voltar-se para si mesma, de dobrar sobre sua significação e desdobrar sua abrangência, a exemplo dos filmes que contam a história de um cineasta produzindo um filme?

Se partirmos do pressuposto que em Belo Horizonte, Aristides Junqueira era amigo e companheiro de Iginio Bonfioli, que antes de cineasta foi fotógrafo e como profissional do cinema, montou suas próprias máquinas, podemos inferir que o início cinematográfico tanto de Bonfioli quanto de Junqueira partiu da fotografia e valeu-se dela, o que significa um caráter estilístico, indicando em seus filmes a passagem de uma linguagem (fotográfica) para outra (cinematográfica).

No Brasil do início do século XX a linguagem visual recorrente era a fotografia. Se o correr de fotogramas forma a imagem da película, podemos inferir que Junqueira estava experimentando fotografias animadas e ao mesmo tempo praticando, experimentando sua cinematografia, com os recursos estilísticos de que dispunha. Sua família foi a protagonista desse engenho e como nos

álbuns de retrato, seus filhos, noras, netos posaram para o filme, assim como o próprio diretor. Há um momento em que Junqueira diverte-se pulando para a câmera, fazendo polichinelo (como uma marionete) para as lentes. O diretor foi ao mesmo tempo, e intencionalmente, o olhar e a imagem do seu filme. Este momento nos remete a uma sensação de vermos na tela o que acontece fora da tela, onde a criatura - o “ator” - Junqueira comunica-se com o - “criador”, diretor - o mesmo Junqueira. Além de metalinguagem, pode ser também uma metáfora da criatura dialogando com o criador, exultando o desejo de transcendência do Homem, de saber o que está além. E a metáfora do tempo de filmagem e perpetuação desse tempo na película garante uma deificação – a imortalidade da imagem. O ato de buscar, num plano superior – oculto – diretor/ator, ator/diretor - envolve uma intenção *metafísica*, e a descrição dessa busca resulta numa *metalinguagem*. É uma espécie de dissociação, pela qual observamos a nós mesmos e nosso relacionamento com as coisas circundantes.

Nesse fragmento do filme de Junqueira, podemos ‘ver e sentir’ seu orgulho em mostrar os membros de sua família e posteriormente um filho que cresceu e também constituiu família.

Como no filme “recuamos” a nossa câmera para poder ver quem está nos bastidores, ou quem está desenhando a família Junqueira. O que ficou fora da cena, que pode nos dar uma visão mais completa do que está sendo mostrado? No filme que usa metalinguagem, vemos o “esqueleto” do filme - o diretor, o ator, o câmera que são a mesma pessoa.

A linguagem de Aristides Junqueira, precursor do cinema em Belo Horizonte, pode ser analisada à luz da metalinguagem. A temática da saga familiar pode ser considerada ingênua ou próxima da fotografia ao mesmo tempo em que sugere uma proliferação de dobras, efeitos da duplicidade. Há uma cena, após o casamento de um filho, em que ele mostra um instantâneo do Corso (carnaval)

na cidade. Lá apresenta-se um personagem fantasiado de Chaplin, alusão ao grande ator/diretor de cinema da época. Pode ser precoce a afirmativa do recurso da metalinguagem em Junqueira. Mas merece atenção. Sob o manto da família, do familiar, o diretor parece estar apontando a forma de fazer cinema, seu movimento como diretor/ator do filme e a perpetuação do clã e da película. Uma das primeiras eternidades da imagem, da voz, da alma, depois da fotografia.

## CONCLUSÃO

Segundo Jean-Claude Carrière, uma das figuras mais notórias do começo do cinema silencioso foi o *explicador*. O pesquisador relata a presença desse ‘arauto’ dos filmes, na África, até a década de 50 e na Espanha até a década de 20. Era um homem que “ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer (ali) para explicar o que acontecia; (...) de pé, com um longo bastão, (ele) apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo”. Carrière justifica essa ação pela dificuldade da platéia em associar imagens – exemplo: um homem olhando para uma casa e depois dentro da mesma – não significava na época que estava claro que esse homem penetrou na casa que olhara anteriormente. E atesta sobre a cultura africana: “Uma cultura baseada em rica e vigorosa tradição oral, não conseguia se adaptar àquela sucessão de imagens silenciosas, o oposto absoluto do que estavam acostumados. Ficavam atordoados”<sup>6</sup>.

A questão que se coloca na abordagem dos filmes de Bonfioli – em especial os episódios do *Minas Antiga* - é que esse ‘explicador’ foi absorvido nos filmes documentais, sob a forma de legendas - ‘vozes’ explicativas que mediam quase todas as imagens, narrando-as, encadeando as próximas cenas. Muitas vezes com sentenças curtas e diretas como no caso dos nomes das cidades – “Ouro Preto”, “Sabará”, etc. As tomadas estáticas são avaliadas por Carrière como ‘frutos direto do teatro’ - “A estrutura rígida do palco tradicional (... inspirou a tela do cinema)...”. A isso podemos acrescentar, no caso de Bonfioli, outra origem – a fotografia. O enquadramento imóvel, o formato retangular lembram os processos narrativos do livro ilustrado e do álbum de fotografias. Carrière fala da ‘tirania enclausurante do retângulo’ que bem pode ser observada nas tomadas internas de Bonfioli dentro dos museus, das igrejas. Nesses locais o

---

<sup>6</sup> CARRIÈRE, Jean Claude, A Linguagem secreta do cinema, p.13.



cinematógrafo comportava-se como o fotógrafo em seu estúdio, com filmagens contidas, posadas, convencionais, 'achatadas'. Talvez sua pouca afluência na língua portuguesa, descrita em relatos de suas filhas 'quase analfabeto em português' o cerceasse diante da erudição dos museus, onde se limitou a filmar/fotografar estaticamente os 'Altos da Devassa', 'Autógrafos Preciosos', etc. Podemos inferir que diante das igrejas ele não chegou a penetrar em seus interiores sem antes mostrar uma visão geral, tomadas descritivas ou longas, entendidas como uma atitude de reverência, aliás, comum nos anos 30. Ao contrário das externas que ele realizou com mais desembaraço e criatividade, onde se pode perceber outros enquadramentos, as densidades de luz e o movimento de câmera, o que para o espectador aumenta sensivelmente a superfície de contato com as cenas, a experiência estética de fluidez - de ser levado pela câmera. Agregar imagens grandiosas - descrições tão universais e "naturais" ao ser humano, visto ser o olho um dos primeiros sentidos a se abrir para o mundo - ao texto foi uma forma engenhosa de passar mensagens didaticamente. Na escrita, as palavras obedecem a códigos, normas de comunicação, um bom suporte ao ensino de determinada passagem histórica amparado pela cultura erudita. Ainda mais objetivando o cultivo de estudantes, em salas de aula. Já naquela época e diante da nossa 'aculturação' européia era claro que o texto agregado à representação pictórica provocava uma reação ainda mais forte e duradoura de entendimento e memorização, do que meras palavras e frases numa página branca.

Em *Minas Antiga* o importante era mostrar o máximo possível, as amplas tomadas, movimentos simples, para a satisfação do olhar, a leitura do visível, ainda que norteada de antemão pelo texto explicativo, por vezes declamativo, exagerado, ou impostado. Isto interferiu no ato cinematográfico, esse excesso de explicação não deixou brechas para as ambiguidades, superposições de cenas. Quase todas as cenas são 'demonstradas' pelas legendas, e o filme vai seguindo mais escrito para organizar o fluxo das coisas, estabelecer o rumo dos fatos históricos.

Desta forma o *Minas Antiga* torna-se uma ‘fita’ quase especular da erudição da época, um novo espelho, mais amplo e luminoso que o livro didático, com imagens contidas, submissas ao texto, destinadas principalmente a ‘instruir’. E como escreve Carrière, “o cinema não pode escapar do seu destino: não ser nada mais do que uma série de fotografias encadeadas por nossos olhos, o que introduz movimento nessas seqüências de unidades imóveis. Os filmes são exatamente isso: imagens fotográficas em movimento”<sup>7</sup> E mais adiante o autor complementa afirmando que a despeito dessa realidade do cinema, o que o tornou uma nova linguagem foi a edição: “Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que seus cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra cena, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade”<sup>7</sup>[...] “Essa nova linguagem possibilitou aos olhos enxergarem o que não está lá, produzindo o efeito da ilusão”, estimulando o prazer estético. Talvez isto esclareça a questão de Bonfioli ter sido chamado de artesão do cinema. A sua produção documental não ‘ilude’ ou ‘interpreta’ a realidade e o ‘excesso de realidade’ pode nos desapontar: “uma suposta honestidade objetiva do documentário – como se a realidade ‘verdadeira’ fosse mais difícil de transmitir que a artificial”<sup>8</sup>.

O que não ocorreu em seu filme ficcional *Canção da primavera* (comentário em anexo V) onde Bonfioli dirigiu, editou, confeccionou suas imagens de forma mais viva e criativa. Onde a emoção esteve presente. A precariedade de produção, do equipamento, a má qualidade dos filmes

---

<sup>7</sup> CARRIÈRE, Jean Claude, *A Linguagem secreta do cinema*, p.43.

<sup>7</sup> CARRIÈRE, Jean Claude, *A Linguagem secreta do cinema*, p.14.

<sup>8</sup> CARRIÈRE, Jean Claude, *A Linguagem secreta do cinema*, p.53.

(muitas vezes ele usou películas já vencidas) contribuíram para que seu documental se assemelhasse mais a um 'livro tridimensional' que a uma 'fita de cinema' propriamente, como as que ele assistiu e desejou realizar (vide relato em sua bibliografia, anexo II). Mas, a beleza das imagens, sua franqueza e despojamento salvaram o filme de um hibridismo que sem a estética de Bonfioli, seu olhar experiente de fotógrafo, o faria mais falso, fragmentado ou ilegítimo. Os filmes documentais foram salvos pelas panorâmicas. Elas apontam para a linguagem cinematográfica propriamente dita. Embora limitadas pela gesticulação retangular da câmera que descortinam (apontam para) a fraca carga ficcional do documentário. Na ausência óbvia dos personagens históricos, de depoimentos e dos locais originários preservados filmou-se o possível. E é entre os matos que cresceram no que seria a casa onde morou Tiradentes e em outros marcos abandonados, podemos avaliar de onde vem a nossa falta de memória, o nosso triste hábito do abandono do passado aos bolores do tempo. Assim como as fitas dos primeiros cineastas. A despeito de todas essas limitações, Bonfioli conseguiu extrair poesia em cenas primorosas como a dos Passos da Paixão, os Profetas de Aleijadinho, as cidadelas que hoje, passados oitenta anos, mal reconhecemos na película. Podemos sentir a mão sensível de Bonfioli, Junqueira e outros pioneiros diante da adversidade que marca os primórdios do cinema no Brasil. Como cita Carrière referindo-se aos mestres japoneses Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa: "... A câmera quando se move lateralmente, num interior, (...) reproduz como por instinto o rumo e o modo de andar de um devoto em visita a um santuário".<sup>9</sup> Assim podemos também nos referir a Bonfioli, em algumas cenas, divisando o rumo e o modo de focar que revela o excepcional fotógrafo em busca do melhor ângulo. E o proto-cineasta que teima em gravar imagens como névoas, ainda que submetidas à mão pesada da escrita que o norteou.

---

<sup>9</sup> CARRIÈRE, Jean Claude, A Linguagem secreta do cinema, p.37.

*BIBLIOGRAFIA*

AVELAR, José Carlos. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García, Espinosa, Sanjinés, Alea. Teorias de Cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: ed. 34/Edusp, 1995.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1976.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura] - Jacques Aumont, tradução Eloísa Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ANDRADE, Ana Lúcia Menezes de. *O filme dentro do filme: A metalinguagem no cinema* / Ana Lúcia Andrade, Belo Horizonte: editora UFMG, 1999.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

BACK, Silvio. *Docontaminado*, ensaios sobre o documentário brasileiro, – *Cadernos do MIS* / Secretaria de Cultura do Paraná, 2001.

BARROS, José Tavares de. Memória e Cinema. *Revista Cinemas* e outras questões audiovisuais - número 23 mai/jun, 2002, p. 69.

BARROS, TEIXEIRA. *Curso de Cinema Brasileiro – história, visão crítica, sua inserção no cinema mundial*, José Tavares de Barros e Luiz Gonzaga Teixeira, Belo Horizonte: Biblioteca universitária – UFMG, 1969.

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

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *O documentário e o filme de ficção*: revitalizando as fronteiras. Belo Horizonte: Mestrado em Artes Visuais da UFMG, 1997 (Dissertação de Mestrado).

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Brasília: Brasiliense, 1985.

BERNARDET & RAMOS. *Cinema e História do Brasil*, Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos - São Paulo: Ed. Contesto, 1988.

BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. São Paulo: 1979.

BOULEAU – DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes* / Maria do Rosário Caetano. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CALIL, Carlos Augusto M. *Paulo Emilio - Um intelectual na linha de frente* - artigo: A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro -; org. por – Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. – [São Paulo]: Brasiliense; [Rio de Janeiro]: Embrafilme, 1986. (coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes).

CALIL, Carlos Augusto M., SIQUEIRA, Sérvulo, KARNSTAEDT, Hans e outros – *Cinemateca imaginária; cinema e memória*, Rio de Janeiro, Embrafilme/DDD, 1981.

CAPELLARO, Victor. *O caçador de diamantes: o primeiro roteiro cinematográfico brasileiro completo* / Victor Capellaro: Analisada por Maximo Barro. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem secreta do cinema* - Jean-Caude CARRIÈRE; tradução Fernando Albagli, Benjamin Albagli – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

CERVO, Amado Luiz e BERVIAN, Pedro Alcino. *Metodologia Científica*. São Paulo: Ed. Santuário, McGraw-Hill do Brasil 1983.

COMPARATO, Doc. *Roteiro Arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1983.

————— *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

COSTA, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Ed. Página Aberta (Scritta), 1995.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FERRO, Marc, *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIELD, Sid. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

————— *Os exercícios do roteirista*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GALDINO, Márcio da Rocha. *Minas Gerais: ensaio de filmografia*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de Cinema no Suplemento literário*. Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Pequeno Cinema Antigo / Paulo Emílio. – São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. Um intelectual na linha de frente - artigo: A Expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro – Carlos Augusto M. Calil e Maria Teresa Machado (org.), São Paulo: Brasiliense, Rio de Janeiro: Embrafilme / Ministério da Cultura 1986.

GOMES, Paulo Emílio Salles – *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo: Perspectiva, 1974.....

GOMES, Paulo Augusto e COUTINHO, Mário Alves. (Org). *Presença do CEC - 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora Crisálida, 2001.

LABAKI, Amir. *Olho da Revolução – O Cinema Urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1985.

LABAKI, Amir. *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil – Amir Labak Org – segunda edição*, São Paulo: Publifolha 1998.

METZ, Crithian. *A significação do cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/Coleção Midia@rte, 1999.

PALLOTTINO, Renata. *Dramaturgia a construção do personagem*. Editora Ática, São Paulo, 1989.

RAMOS, Fernão. (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1997.

RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

RITTAUD - HUTINET, Jacques. *A invenção do cinema*. São Paulo: Ed. Página Aberta (Scritta), 1995.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil / Sheila Schvarzman*. – São Paulo: editora Unesp, 2004.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite / Rogério Sganzerla – Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.*

SOUZA, José Inácio de Melo, *Cinejornal Carriço*, José Inácio de Melo Souza (Catalogação e indexação); São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga das Minas Gerais*. (vol 1 e 2) Belo Horizonte, Editora Itatiaia, segunda edição, 1974.

VASCONCELOS, Diogo de. *História Média de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1918.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959.

WATTS, Harris. *On Câmera*. O Curso de produção de Filme e de Vídeo da BBC. São Paulo: Summus, 1990.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Néelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

## REVISTAS

*Revista Cinemais* número 36 – Editora Aeroplano, Rio de Janeiro, 2003.

*Boletins do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro* – números de 01 a 13.

*Acervo Imagens de Minas* – EBA/UFMG

## VIDEOGRAFIA

*Almeida Fleming, cinema, arte e paixão*, José Américo Ribeiro, (1997), cor, 29 min.

Aruanda, Linduarte Noronha, 30 min. p/b, 35 min, INCE – Instituto Nacional de Filme Educativo, 1962

*As filhas do pioneiro*, Paulo Augusto Gomes. (1995). cor, 15 min.

*Alberto Cavalcanti – O Cineasta do Mundo* – Programa Hoje tem espetáculo, Walter lima Jr. S/d.

*Argila* - Humberto Mauro, 103 min., p/b, ficção, 1940.

*BH Revisitada* – Debate: A Construção da Imagem em Belo Horizonte – CRAV – Centro de Referência audiovisual de Belo Horizonte, 120 min., 2001.

\_\_\_\_\_ *Canção da primavera*.(1923) p/b, 60 min.

\_\_\_\_\_ *Cine Jornais*. Imagens não montadas. Igino Bonfioli - Acervo EBA/UFGM, (1920-1950), p/b.

*Cinema para Todos* – Cineduc – cinema e Educação, Coord. Geral Marialva Monteiro, direção e edição: Luis Felipe Sá, cor, 40 min.s/d.

\_\_\_\_\_ *Minas Antiga*. Imagens não montadas e episódios Inconfidência Mineira (dois episódios), Aleijadinho (dois episódios), Relíquias de Minas, Emboabas e Paulistas. Igino Bonfioli, Acervo EBA/UFGM, (1925-1930), p/b.

*Os Inconfidentes* – Joaquim Pedro de Andrade, 35 mm, 100 min., 1972.

*Cidadão Kane*, Orson Welles, 114 min., p/b, 1941.

*Imagens em Movimento* – Charles Pathé, 25 min., Viva Birt Acres, 25 min., Os Irmãos Lumière, 25 min., George Méliès, 25 min. – David Naden, Noel Chanan, p/b – exibição TV Cultura – Realização fundação Padre Anchieta, SP.

*Igino Bonfioli - Artesão do Cinema em Minas Gerais*, José Tavares de Barros, Evandro Cunha, José Américo Ribeiro– UFGM/EBA- DFTC – s/d.

*Limite* – Mario Peixoto, p/b, 35 mm, 120 min., silencioso, 1931.

*Minas em Armas*, Aristides Junqueira (1932) 1h 40 min (dez episódios), p/b, 1932 - Acervo PMMG – Polícia Militar de Minas Gerais (depositado na Cinemateca Brasileira).

*Minas Liberal*, Aristides Junqueira, 8,46 min., p/b, s/d - Acervo PMMG – Polícia Militar de Minas Gerais (depositado na Cinemateca Brasileira).

*O Encouraçado Potemkin*, Serguei Eisentein, p/b, 77 min., 1925.

*O Homem e a Câmera* – Dziga Vertov, 1929, p/b, 68 min.

*Panorama do cinema brasileiro*, Jurandyr Passos Noronha. (Vídeo documentário), Rio de Janeiro: Funarte, (1968), p&b, 134 minutos.

*Reminiscências*,1909 *Família Bueno Brandão*,1915, *Família Machado*, 1922 (fragmentos), Aristides Junqueira, p/b, 1909-1915.

*Santo Forte* - Eduardo Coutinho, 118 min., 1998.

*Sangue Mineiro* - Humberto Mauro, 83 min., p/b, 35 mm, silencioso, 1929.

*Tormenta* – Igino Bonfioli. (1930), p/b, 63 min.

*Kino Eye* – Dziga Vertov, 1924, 78 min.



## DVDs

*Coleção Memória e Cinema – Vol I,II,III – Imagens de Minas, EBA-UFMG/CRAV-PBH, 1999.*

*Canção da Primavera – Iginio Bonfioli, p/b; EBA-UFMG -1923.*

*Serguei Eisenstein, Uma Autobiografia – Oleg Kovalov, p/b,92 min., 1995.*

*O Descobrimento do Brasil – Humberto Mauro - documentário/ficção, p/b, 62 min –1937.*

*Humberto Mauro – Funarte – Coleção de curtas metragens realizados pelo INCI – Instituto Nacional de Cinema Educativo de 1945 a 1956 e entrevista do cineasta, realizada nas comemorações dos seus 80 anos, 2002.*

*Braza Dormida, Humberto Mauro, p/b, 120 min, silencioso,1928.*

*Berlim - Sinfonia de uma Metrópole, Walther Reittman, 63min, p/b, 1927.*

## BREVE RELAÇÃO DE TÍTULOS DE FILMES DO ACERVO DFTC/ EBA- UFMG:

Festa no País das Gerais, 1978 – José Américo Ribeiro

São Tomé das Letras, 1968 – Pedro Coimbra Pádua

Giramundo – 1979 – José Tavares de Barros

Brasilianas nº 06 – 1956 – Humberto Mauro

Brasilianas nº 03 – 1954 – Aboios e Cantigas - Humberto Mauro

Cerâmica do Vale do Jequitinhonha – 1975 – José Tavares de Barros

Restauração – 1978 – Evandro Lemos

A Inconfidência Mineira – 1971 – Jurandir Passos Noronha

O Padre e a Moça – 1966 – Joaquim Pedro de Andrade

O Comprador de Fazendas – anos 40 – Alberto Pieralise

Pastores Desavisados – 1968 – Ricardo Texeira Sales

Esparta – 1968 – Milton Gontijo

Interregno – 1966 – Flávio Werneck

A Festa – 1967 – Luis Alberto Sartori

O Velho e o novo – 1966 – Mauricio Gomes Leite

Rosae Rosa – 1968 – Rosa Maria Antunã

Solo – 1969 – Rosa Maria Antunã

Morte Branca – 1968 – José Américo Ribeiro

Minas Antiga – Inconfidência Mineira – 1925 – Iginio Bonfioli

Descobrimento do Brasil – 1937 – Humberto Mauro

Simão o Caolho - Alberto Cavalcanti

Cangas Zumba – Rei de Palmares – 1963 – Cacá Diegues

A hora e a vez de Augusto Matraga – 1966 – Roberto Santos

Capitu - Paulo César Sarraceni

Vidas Secas – 1963 – Nelson Pereira dos Santos

Menino do Engenho – 1965 – Walter Lima Júnior

Canção da Primavera – 1923 – Iginio Bonfili

Arturos - Dia de Festa do Congado – Comunidade dos Arturos

Tormenta, 1930 – Iginio Bonfili

Luz das Trevas – 1980 - cenas da visita do Papa a Belo Horizonte, 1980; as personagens estão na missa celebrada por João Paulo II no alto da Av. Afonso Pena (diversos rolos).

Egito era uma vez – 1968 – José Tavares de Barros

A Batalha da Água – anos 50

O Fazendeiro do Ar – 1974- Fernando Sabino

Leila para Sempre – anos 70 – Sérgio Resende e Marisa Leão

Humberto Mauro – Museu da Imagem e do Som de Santa Luzia, 1974 (depoimento de Humberto Mauro).

Anexo I

## A RECUPERAÇÃO DO FILME “MINAS ANTIGA”

Boletim N.12 Agosto de 1986

CENTRO DE PESQUISADORES DO CINEMA BRASILEIRO

José Tavares de Barros

**Minas Antiga**, documentário realizado em 1925, é um dos filmes de longa metragem que integram a filmografia do cineasta mineiro Igino Bonfioli (1886-1965). Os negativos e uma cópia positiva foram depositados na UFMG, sob meus cuidados, em dezembro de 1973, pelos filhos do realizador. Posteriormente o ato de depósito ficou registrado em documento de 30.12.75, com assinatura de uma das filhas de Igino, Sylvia Francisco Bonfioli. Dois outros longas metragens, estes de ficção, foram também depositados naquela época: **Canção da Primavera** (1923) e **Tormenta** (1930). Mas, neste caso, havia somente as cópias originais em nitrato, sem os negativos. Diante do risco de aumentar o processo de decomposição da película, já iniciado, optou-se pela imediata recuperação desses dois últimos filmes, aliás com excelentes resultados. Graças a eficiência da cinemateca brasileira (SP), através do técnico Carlos Augusto Machado Calil, e aos recursos levantados pela UFMG, o material foi analisado e tirados **masters** de todas as partes. Temos, assim, à disposição de estudiosos e de pesquisadores, cópias em 35mm de **Canção da Primavera** e de **Tormenta**, coloridas pelo processo de anilina, conforme as cores das monocromias originais. Por tudo isso, a recuperação do documentário de 1925 foi deixada para um momento posterior.

## O Material

No decorrer de 1974 e 1975, em períodos descontínuos, o material de **Minas Antiga** foi examinado e fichado pelas monitoras do Departamento de Fotografia e Cinema, Floricena Rezende e Lorna Jean Gomes Simpson, com exame em moviola da cópia e de alguns trechos de negativo. Em fichas elaboradas na ocasião, foram feitas a descrição sumária das imagens e a transcrição dos intertítulos da cópia.

Enviado em maio de 1976 á Cinemateca Brasileira, registrou-se da seguinte maneira o material de **Minas Antiga**:

- Cerca de 1.535 metros de uma cópia montada com cenas (imagens) e intertítulos em suporte de nitrato.
- Cerca de 1.96 metros de negativos de imagem original, não montado, também em suporte de nitrato.

As características do material vieram confirmar algumas das informações disponíveis sobre o método de trabalho de Bonfioli. A revelação e a copiagem de seus filmes eram feitas em laboratório caseiro, com técnicas artesanais. Por motivos de ordem pratica e de economia, ele não cortava os negativos. Revelada a película, ele selecionava os trechos que pretendia copiar. As imagens positivas, cortadas na metragem final desejada, eram intercaladas com os intertítulos, também estes preparados artesanalmente por Bonfioli. O resultado: uma cópia com muitas emendas. Mas esse era fato pouco relevante. Ao contrário do que sempre desejou o cineasta, o número de exibições das copias de seus filmes era muito pequeno, sendo também mínimo o desgaste provocado pelo projetor.

Depositado na Cinemateca Brasileira, o material de **Minas Antiga** recebeu logo um tratamento com tetracloreto de carbono e com **aquebond**, este ultimo para interrupção da hidrólise.

Verificou-se, na ocasião, que as partes das cópias de nitrato continuavam a melar, enquanto que o negativo de imagem, provavelmente por ter sido melhor lavado, permanecia estável. Em 1977, no laboratório da Cinemateca Brasileira, foi tirado um copião de todo o negativo de imagem, correndo as despesas por conta da UFMG. A partir do segundo semestre desse ano, o professor Hélio Márcio Gagliardi (DFTC/UFMG) trabalhou com o material, confrontando-o com todos os planos da cópia original, tendo a disposição pilotos do principio e do fim de cada plano que tivesse movimento de câmera (panorâmica ou carrinho). Apesar da sua importância dentro do processo de restauração de Minas Antiga, o trabalho não chegou a um resultado conclusivo, em parte pela metodologia adotada, em parte pelo afastamento do pesquisador.

#### Plano de Restauração

Em novembro-dezembro de 1978 a pesquisadora Ana Elisa (Cinemateca Brasileira), realizou minucioso fichamento de todos os planos da cópia obtida do negativo original, para efeito de comparação e de reconstituição definitiva. Transcreveu também todos os letreiros existentes na cópia, encontrando certos casos apenas alguns fotogramas. É interessante observar que as anotações da monitora Floricena (UFMG 1974) são mais completas do que as da Ana Elisa (Cinemateca Brasileira 1978), quanto aos intertítulos encontrados, fato que demonstra o acelerado processo de decomposição que atingia a cópia de **Minas Antiga**.

Em meados de 1980 foi feito um contratipo de todas as partes da cópia de nitrato, por conta da Cinemateca Brasileira. Em outubro desse ano o Conservador da Cinemateca Brasileira, Carlos Roberto de Souza, encaminhou até ao então Diretor de Operações Não-Comerciais da

Embrafilme, Carlos Augusto Machado Calil, um **Plano de Restauração** do filme, elaborado pelo chefe do acervo da Cinemateca Brasileira, José Carvalho Motta. No ofício de encaminhamento, Carlos Roberto solicitava o fornecimento de oito latas de Eastman Fine Grain Duplicating Positive Film, no 5366, e sete latas de Eastman Fine Grain Release Positive Film no 5302, num total de 4.500 metros de película virgem.

No seu circunstanciado relatório, Motta propunha as seguintes etapas para prosseguimento da restauração de **Minas Antiga**:

- Continuação da transferência para suporte de acetato dos negativos originais, agora para obtenção de **matrizes** de arquivo e não apenas copiões (como foi relatado, já obtidos);
- Tiragem de copião do contratipo da cópia de nitrato, indispensável para os trabalhos de remontagem, em moviola.

Além disso, Motta previa também a “montagem dos copiões baseada na ordem das cenas e intertítulos apresentada pela cópia em nitrato e eventualmente baseada em pesquisa”, além de eventuais trucagens de títulos e cenas. A realização dessa fase de pesquisa ficou por conta do professor José Américo Ribeiro (DFTC /UFMG), que a ela dedicou longas jornadas de trabalho, infelizmente descontínuas pela pouca disponibilidade de tempo.

### **Reconstituição**

Nessa altura, já possuíamos informações suficientes para encetar a reconstituição da estrutura original de **Minas Antiga**. Estava bem claro que, no projeto original de Bonfioli, o filme deveria se constituir em quatro partes independentes, abordando os seguintes temas: **Inconfidência**

**Mineira; O Aleijadinho; Emboabas e Paulistas; Relíquias de Minas.** Tratava-se de encomenda do “Governo Melo Viana para o ensino da História do Brasil nas escolas de Minas Gerais”. Numa espécie de prólogo, em plano aproximado, uma mulher abria uma página de um grande livro onde se lia a inscrição: “História Antiga de Minas Gerais, por Diogo de Vasconcelos”. Na página seguinte, o título do primeiro episódio: “**Inconfidência Mineira**”. A mulher e o livro marcavam sempre a transição de cada um dos episódios. Ainda que o presente artigo não pretenda discutir o conteúdo de Minas Antiga, quero lembrar que a idéia de realização do filme partiu do historiador Djalma Andrade, que obteve o apoio do Governador Melo Viana. Foi ainda Djalma Andrade quem escreveu o roteiro e os intertítulos, cabendo a Bonfioli o planejamento e a realização das imagens. Mas esse é um estudo que **exigiria longos desdobramentos. O que é importante dizer que a análise do conteúdo de Minas Antiga** está sendo elaborada por um grupo de pesquisadores da UFMG.

#### Primeira Cópia

Graças á participação e ao apoio financeiro da então diretoria de Operações Não-Comerciais da Embrafilme, o episódio Inconfidência Mineira encontra-se inteiramente recuperado. Com base nas anotações das pesquisas efetuadas, foram feitos intertítulos novos, facilmente diferenciáveis dos originais que ainda puderam ser aproveitados. As imagens dos episódios, com duração aproximada de 20 minutos, em 35mm, correspondem praticamente ás da cópia original. A primeira cópia está em fase final de processamento no laboratório da Cinemateca Brasileira.

Os outros três episódios estão em fases anteriores e diferenciadas de recuperação, dependendo o desenvolvimento dos trabalhos de estudos e de avaliações mais minuciosas. A principal tarefa a



ser feita é a de identificar no “negativo” as cenas que na cópia original apresentam imagens infestadas de fungos e, portanto, parcialmente destruídas. Também no caso destes episódios, alguns intertítulos necessitam ser recopiados ou simplesmente substituídos. É interessante observar, com base no material disponível, que Bonfioli filmou um grande número de cenas nas cidades históricas e no interior das igrejas mineiras, a maioria delas podendo caber indiferentemente em qualquer um dos quatro episódios do projeto global. Somente em *Inconfidência Mineira* é que temos uma estrutura mais rígida, pois foram documentados os caminhos percorridos pelos inconfidentes no seu roteiro cívico.

### **Minas Liberal**

No momento em que encerrava estas notas, tive a oportunidade de assistir a **Minas Liberal**, documentário de uma parte, certamente de Igino Bonfioli, do qual uma cópia em nitrato acaba de ser encontrada pelo pesquisador Márcio da Rocha Galdino, autor do livro **Minas Gerais – Ensaio de uma Filmografia**. Examinando o material, em bom estado de conservação, verifiquei que há imagens tiradas do original antigo de **Minas Antiga**, ainda que cortadas e intercaladas de maneiras diferentes. Fica de pé a questão: **Minas Liberal** seria um quinto episódio de **Minas Antiga** ou um documentário independente, montado posteriormente e aproveitando cenas do acervo que Bonfioli havia acumulado? Inclino-me pela segunda hipótese. Há informações fornecidas pelos familiares de Bonfioli de que ele não teria recebido todos os recursos que lhe haviam prometidos para realizar **Minas Antiga**, amargando a decepção de não concluir completamente o seu projeto, que previa ampla divulgação do documentário. Cabe lembrar que, com raras exceções, os realizadores que fizeram filmes em Minas, nos anos 20 e 30, lamentam em seus depoimentos a irregularidade na liberação das verbas prometidas, provocando condições

instáveis de trabalho e até mesmo de sobrevivência profissional. Por tudo isso é provável que **Minas Liberal** tenha sido uma tentativa a mais de obter retorno pelos gastos e pelo desgaste pessoal. Os resultados, ainda dessa vez, terão sido desfavoráveis, pois Bonfioli recorria a um governo que, em pouco tempo, iria desmoronar juntamente com a Primeira República.

Uma observação final. Esta “breve história” não tem a pretensão de ser exaustiva. Ao contrário, pretende provocar comentários e reações que venham corrigi-la ou aperfeiçoá-la. O que se quer é obter uma versão definitiva, a tempo de ser divulgada no segundo semestre deste ano, por ocasião do lançamento do trecho recuperado de **Minas Antiga**.

## CICLO DAS REVOLUÇÕES

Na aventura arqueológica da pesquisa de nosso cinema, o pesquisador Márcio da Rocha Galdino acaba de localizar 20 latas de rolos de nitrato com cópias completas de *Minas Liberal*, de Igino Bonfioli (sobre a revolução de 30). A grande parada dos Legionários Mineiros (Botelho, 1931, Rio), *Homenagem aos soldados mortos em 32* (Igino Bonfioli) e *Minas em armas* (sobre a revolução de 32), de Aristides Junqueira, com 10 partes. As cópias em nitrato, apresentando nitidez e qualidades notáveis, puderam ser vistas numa mesa Steenback. Suas imagens interessam diretamente ao estudo do nosso passado político e cultural.

## Anexo II

### Histórico de IGINO BONFIOLI

#### IGINO BONFIOLI

Nasce a 11 de dezembro de 1886 em NEGRAR, um vilarejo da província de Verona, Itália, em outubro de 1897, tendo emigrado com sua família para o Brasil, trabalha em São Paulo como ajudante de torneiro.

Já em Belo Horizonte, onde chega em 1904, exerce diversos ofícios: mecânico ajustador, fabricante de cigarros, tipógrafo, proprietário de uma vidraçaria. Trabalha também na fundição do primeiro sino da Igreja de São José, juntamente com Victor Purri, seu conterrâneo.

Surge nesta época seu interesse pela fotografia, tendo início a prática de um artesanato que viria, mais tarde, dar a Iginó condições para a montagem de máquinas e aparelhos cinematográficos. Ainda em 1912 estabelece-se como fotógrafo profissional à R. Espírito Santo, 318. Em 1915 executa trabalhos fotográficos para Companhia Força e Luz de Minas Gerais, na usina de Rio das Pedras, localidade próxima a Belo Horizonte.

E a partir de 1918 que começa a dedicar-se ao cinema, tendo então realizado, com uma câmera grand-prix, diversas reportagens de curta metragem: “O enterrado vivo” ou “O extraordinário festival do grande jejuador Great Mechelin”, “Bordados à máquina da Singer”, “A visita do Rei Alberto da Bélgica”, este último já em 1920. Nesse ano passa a fazer documentários para a Secretaria de Agricultura do Governo Mineiro. Recebe em 1921 um “Diploma de Honra”, uma exposição que teve lugar na Inglaterra, com o documentário CAFÉ, AÇÚCAR E MADEIRA, SEU CULTIVO E SUA EVOLUÇÃO NO BRASIL.

CANÇÃO DA PRIMAVERA, realizado em 1922 e somente exibido no ano seguinte, é sua primeira experiência no longa metragem de ficção. As filmagens ocorrem na rua Espírito Santo, 318.

Séguir Ciprien e Bonfioli são os realizadores, Aníbal Mattos faz o argumento. O filme é exibido no Cinema Avenida, de Belo Horizonte; mais tarde, Séguir leva-o a diversas cidades do interior. Deixando a ficção, Bonfioli dedica-se novamente aos documentários e filmes de atualidade. Destaca-se, entre numerosos títulos, MINAS ANTIGA, realizado para o Governo do Estado, sobre a obra e a trajetória histórica do Aleijadinho. Bonfioli e sua família, entretanto, sofrem o desapontamento de não verem esses filmes atingirem o mercado fora de Belo Horizonte; e,

mesmo na capital mineira, poucos deles foram exibidos comercialmente. Esbarram nas dificuldades burocráticas, nunca totalmente superadas: autorização da censura, apresentação de três cópias de cada filme, obtenção de um certificado de “boa qualidade”. Em 1927, Igino transfere-se para a rua Rio Grande do Sul, montando ali seu laboratório prosseguindo na experimentação e no aperfeiçoamento de novos procedimentos técnicos.

Novamente a ficção, em torno de 1924. Bonfioli faz a fotografia de ENTRE AS MONTANHAS DE MINAS, coadjuvado pelo cinegrafista José Silva. A participação do argentino Manoel Talon como produtor e como intérprete fez com que se lhe tivesse atribuído também a direção do filme que, no entanto, teria sido de Bonfioli. A informação é de Alysson de Faria, que afirma ter assistido às filmagens. Em 1930, Igino Bonfioli filma, revela e monta as 6 partes de TORMENTA, para a S.A.I.F.A. YARA (Sociedade Anônima Indústria de Filmes Artísticos). O filme ainda é mudo, mas a própria narrativa dá margem à utilização de um acompanhamento musical.

Destaque especial merecem os inventos por meio dos quais Bonfioli ia dando maior funcionalidade ao seu equipamento, muitas vezes já obsoleto. Essa maleabilidade técnica, aliás, é característica comum de todos os pioneiros do nosso cinema. Para a revelação, lavagem e fixação de seus primeiros filmes, usa um tambor de varetas de madeira, obtendo uma dosagem uniforme nos banhos. Com uma máquina de costura usada, cria um engenho para picotar películas de 16mm. Aproveitando lentes antigas, pedaços de lata e a engrenagem de uma bicicleta, constrói um projeto de 16mm. Para acompanhar a era do cinema sonoro, faz um gravador de som: o novo equipamento é utilizado para a realização de uma reportagem sobre o 6º aniversário da Rádio Guarani.

A admirável capacidade artesanal de Bonfioli é, infelizmente, sinal da precariedade da infraestrutura técnica que, em graduação variada mas constante, acompanha toda a história do Cinema Brasileiro, praticamente até os nossos dias. A criatividade do cineasta via-se assim, pelo menos no seu aspecto quantitativo, seriamente comprometida pela necessidade de serem construídos os próprios instrumentos de trabalho. Boa parte dos filmes realizados e do equipamento, por outro lado, perdeu-se em dois acidentes sérios: uma enchente, em 1937, e um incêndio, em 1955.

Entretanto, muitas latas ainda puderam ser conservadas, graças à compreensão e aos cuidados dos filhos de Bonfioli - Amélio, Leonor e Sylvia.

Reportagens e fragmentos foram recuperados por Zoltan Glueck, para a realização do documentário *O despertar de um horizonte*. O material restante foi colocado à disposição da Universidade Federal de Minas Gerais, estando em fase adiantada os trabalhos para sua recuperação total. Recursos financeiros para tal fim, foram levantados pela própria reitoria e pelo conselho de pesquisa da universidade, num investimento de Cr\$32.500,00, até o momento. Pode-se estimar em cerca de Cr\$ 200,000,00 o custo da recuperação do material em poder da UFMG. Ainda em vida Igino Bonfioli foi agraciado com os seguintes títulos de reconhecimento público: “Stella Del Mérito al Lavoro”, em 1935; título declaratório de “Cidadão Brasileiro”, em 1942; “Diploma da Ordem dos Pioneiros”, concedido em 1964 pelo prefeito de Belo Horizonte, Jorge Carone Filho. Seu falecimento ocorreu no dia 23 de maio de 1965. Bonfioli é nome de praça e rua no bairro dos repórteres fotográficos, na Pampulha.

José Tavares de Barros

#### FONTES:

- Nicola Falabella: Cronologia do cinema mineiro
- Depoimento de Sylvia e Leonor Bonfioli, filhas de Igino
- Recortes dos Jornais: “Estado de Minas” e “Diário da Tarde”

### Anexo III

Depoimento de D. Silvia Bonfioli, filha do cineasta:

Aos 11 de dezembro de 1886 nascia em Negrar, província de Verona, Itália, Iginio Bonfioli, filho de Ângelo Bonfioli, agricultor, e Silvia Emer Bonfioli, primogênito do casal. A seguir, nasceram seus irmãos: Adalgisa, Ercília, Guilherme e Augusta.

Até a idade de 10 anos, tendo a família mudado para Cavayon, província de Verona, viveu com os irmãos a vida normal de uma criança com suas travessuras, estudo ou curso primário, servindo de coroinha nos ofícios religiosos, acompanhando seu avô que era organista da igreja local.

Tendo a família emigrado para o Brasil, em outubro de 1897, foi para São Paulo onde ficou durante 7 anos. Ainda menino, ajudante de torneiro, e trabalhando numa fábrica de torneiras. Em 1904 a família mudou definitivamente para Belo Horizonte. Aqui Iginio se dedicou a diversas atividades, sempre com muito entusiasmo. Como fundidor que foi a principio, ajudou a fundir o primeiro sino da Igreja São José, juntamente com o Sr. Vitor Purri, seu conterrâneo. Foi mecânico ajustador, fabricante de cigarros e charutos, tipógrafo, proprietário de uma loja de vidros e quadros, sendo ele colocado os vidros no Conselho deliberativo, no antigo “Correio e Telégrafos”. Ao mesmo tempo começou a tirar fotografias, isto em 1911 (tendo ali tirado duas chapas a cores). No dia 27 de janeiro de 1912 casou-se com Maria Musso, filha de Guiseppe Battista Musso e Francesca Piacenza, que também imigraram para o Brasil em abril de 1897. A partir de 1912 continuou só com fotografias tendo em setembro tirado chapas coloridas “Plaques Autochrome, Lumière e que são conservadas até hoje. Em 19 de dezembro de 1912 nascia seu primeiro filho, Amélio, justamente na época em que construía seu primeiro estúdio que se chamava FOTO BONFIOLI, com a ajuda de seus irmãos Guilherme e Adalgisa.

Em 17 de março de 1915, nascia sua segunda filha, Leonor, e ainda em 1915, em 30 de julho morria seu pai, estando ele ausente, tirando fotografias em Rio das Pedras, para a Cia Força e Luz de Minas Gerais, tendo sido chamado às pressas, e em 25 de setembro de 1915, 55 dias após a morte do pai, morria também sua mãe.

Em 21 de novembro de 1916 nascia sua terceira filha, Sylvia.

A partir de 1918, entusiasmado, começou com a cinematografia. Filmou diversos documentários de curta metragem como: *O extraordinário festival do grande jejuador Great Michelin, O*

*enterrado vivo*, *Bordados a máquina de Singer*. Em 1920 filmou *A visita do Rei Alberto da Bélgica*.

Entusiasmado com os documentários feitos que lhe valeram um “Diploma de Honra”, numa exposição na Inglaterra, em 1921, sobre “Café, açúcar e Madeira”, e seu cultivo sua evolução no Brasil, resolveu fazer o primeiro *film* posado, isto em 1922. O roteiro foi do pintor Aníbal Matos e o filme se intitulava “Canção da Primavera”, este feito com a colaboração do francês Ségur Ciprien e com artistas do “Theatro Pequeno” além de amadores. Filmou o prolongamento da Estrada de Ferro Oeste Minas, mostrando um grande mapa, em “desenho animado”. O trajeto da nova estrada, com suas novas estações.

Em 1926 para o Governo de Minas Gerais sendo Presidente Dr. Mello Vianna, filmou todas as obras de Aleijadinho, filme este com o nome de “Minas Antiga” e “Inconfidência Mineira”, “Carnaval de Belo Horizonte” e outros documentários.

No começo de 1930 filmou para a SAIFA YARA o filme “Tormenta” com artistas amadores. Com o advento do Cinema Falado, começaram a surgir as dificuldades. Sem possibilidade de adquirir maquinarias importadas, começou a fazer modificações em suas antigas máquinas. Fez um gravador de som e adaptou ao novo processo o antigo copiador de filmes sendo feito para a Rádio guarani, na festa do seu 6º aniversário, um documentário gravado com os próprios artistas da emissora.

Realizaram-se também diversos documentários para o Sr. Dr. Israel Pinheiro, então secretário da Agricultura de Minas gerais, para a Cia Siderúrgica Belgo Mineira, Cia Cedro Cachoeira e para a Família Guimarães. Filmou e fotografou várias excursões durante o Governo do Sr. Dr. Benedito Valadares.

Pelas suas atividades na Colônia Italiana recebeu em 28 de abril de 1935 a “Stella al Mérito Del lavoro”, e em 30 de janeiro de 1942 recebeu o título declaratório ou “Cidadão Brasileiro”.

Continuou com a fotografia, mesmo quando em 03 de junho de 1949 sofreu uma intervenção cirúrgica na corda vocal. Em 1953 teve alegria de com sua esposa, sua irmã e sua filha rever o lugar onde nasceu. Uma viagem à Itália que para recordar foi toda filmada em 16mm.

Em janeiro de 1955 uma combustão espontânea destruiu a maior parte de seus *films*.

No dia 24 de novembro de 1964 quando a “Festa do Vovô” foi apresentado um filme “Despertar de um Horizonte” com cenas antigas tiradas do seu arquivo, e em Belo Horizonte moderno de Zoltan Gluek, Sálvio Silva e José Silva.

Em 12 de dezembro de 1964 teve a grande alegria de receber o “Diploma da Ordem dos Pioneiros”.

A cidade de Belo Horizonte instituindo em honra daquele que aqui alcançaram os alicerces de sua grandeza, pelo então Prefeito Municipal de Belo Horizonte, Jorge Carone filho e Camil Caran – Presidente da Câmara Municipal.

Seu falecimento foi no dia 23 de maio de 1965 depois de uma longa e penosa enfermidade.

Em 1966, a pedido do vereador Augusto Cardoso e prefeito de Belo Horizonte o Sr. Dr. Osvaldo Pieruccetti foi sancionado um decreto dando o seu nome a uma praça de Belo Horizonte, no bairro dos repórteres fotográficos, por ter sido ele um dos mais antigos pioneiros da arte fotográfica.



## ANEXO IV

## FILMOGRAFIA IGINO BONFIOLI

## a) Longa metragem

1. MINAS ANTIGA – documentário encomendado pelo Governador Mello Vianna em 1928, para o ensino de História do Brasil nas escolas do Estado de Minas Gerais. Roteiro e orientação histórica de Djalma Andrade. Fase final de prospecção. Metragem aproximada: 2.400m.
2. CANÇÃO ANTIGA – Ficção. Baseado na peça de Anníbal Mattos. Colaboração de Segur Cyprien. Interpretado pelos artistas do Theatro Pequeno de Belo Horizonte, Minas Gerais, 1923. Recuperado, com cópias no departamento de fotografia e cinema – EBA/UFMG e na Fundação Cinemateca Brasileira.
3. TORMENTA – ficção. Cenário e direção de Arthur Sena, fotografia de Iginio Bonfioli, montagem de Pedro Piacenza, intérpretes: Álvaro Santelmo (José Americano Freire), Alda Rios, Waldez Braga e Carlos Neron. Produção Sociedade Anônima Industrial de Films Artísticos SAIFA “YARA”, 1930. Recuperado com cópias no departamento de fotografia e cinema - EBA/UFMG e Cinemateca Brasileira.

## b) Curta Metragem

**Agricultura**

1. O cultivo do fumo e sua manifestação no Estado de Minas Gerais, positivo nitrato/300m
2. Algodão (Secretário Agricultura Israel Pinheiro), Negativo nitrato/500m

3. Fumo e seu cultivo (7 partes), negativo nitrato
4. Café, açúcar e madeira, seu cultivo e sua evolução no Brasil. (Documentário premiado em Londres em 1921)
5. Cana de açúcar (documentário), positivo / nitrato/sonoro.

### Solenidades oficiais

1. Posse de Juscelino Kubitscheck no governo de Minas Gerais. 1951. Positivo e negativo, 300m.
2. “*Visite de son Altesse Royale lê Prince Jean de Luxemburg au Bresil*”. 1942, negativo e positivo nitrato. 300m, legendas em francês e português.
3. Chegada de Arthur Bernardes a Belo Horizonte. Positivo nitrato 110m, 26 de outubro de 1921.
4. Aniversário do Dr. Júlio Mourão Guimarães., 29 de julho de 1943.
5. Posse de Benedito Valadares no Governo de Minas, 1934, positivo e negativo, 300m
6. Funeral de Raul Soares, 06 de agosto de 1924, positivo e negativo, 300 metros.
7. A visita do Rei Alberto da Bélgica. Positivo nitrato, 250m. Recuperado, com cópia no departamento de fotografia e cinema EBA/UFMG.
8. Funeral de Del Prete, positivo nitrato. 1928, 300m.
9. Bodas de diamante do casal Benjamim Ferreira Guimarães, negativo nitrato, 26 de janeiro de 1944.
10. Bodas de diamante do casal Benjamim Ferreira Guimarães, negativo nitrato, 26 de janeiro de 1944.

11. A grande manifestação das classes produtoras ao presidente Antônio Carlos, 7 partes, negativo e positivo nitrato, (300 metros cada parte).
12. Visita de Mello Vianna à construção de uma barragem, negativo nitrato, 228m.
13. Visita de Getúlio Vargas a Minas. Recuperado – Máster 30m.
14. Lançamento da candidatura de Cristiano Machado, recuperado – máster 202m.
15. Inauguração do ginásio Paissandu, recuperado – máster 30m.
16. Visita do general Dutra a Belo Horizonte, recuperado – máster 144m.
17. Visita de Benedito Valadares à Zona da Mata, positivo e negativo, recuperado – máster 85m – recursos CNPq.
18. Lançamento da candidatura Juscelino Kubitscheck – Governador – 1950.
19. Homenagem aos soldados mortos na revolução 1932 pertencentes à Força Pública de Minas Gerais – Lavras – recuperado – master 147m.
20. Parada da juventude – recuperado – máster – 150m – recursos CNPq.
21. “15 de novembro de 1937” – recuperado – máster 142m – recursos CNPq.
22. Visita da embaixada Argentina a Minas, novembro de 1938, recuperado – máster 201m – recursos CNPq.
23. Visita de Benedito Valadares a cidades do Sul de Minas – máster 359m – recursos CNPq.
24. Desfiles militar e estudantil, recuperado – máster 184m – recursos CNPq.
25. Fazenda da Gameleira // Benedito Valadares, recuperado – máster 35m – recursos CNPq.
26. Carnaval e desfile militar / Benedito Valadares, recuperado – máster 77m – recursos CNPq.
27. Visita de Benedito Valadares a Montes Claros, recuperado – máster - recursos CNPq.
28. Inauguração da Usina de açúcar de Lagoa da Prata, negativo nitrato 120m.
29. Assembléia em Juiz de Fora/JK , negativo nitrato – 174m

30. Indústrias Europeias para Minas / JK – (visita na Mannesman), negativo nitrato/150m.
31. Escolas antigas em Belo Horizonte, negativo nitrato 210m.
32. Aqui e acolá em mineira, revista – parte única, positivo nitrato 150m.
33. Em morro velho, positivo nitrato 30m.
34. Visita do Presidente Washington Luiz a Sabará. (Mello Vianna, D. Antônio dos Santos Cabras). Recuperado – máster – 320m.
35. Visita de Benedito Valadares a Juiz de Fora, 1945.
36. Antenas dos Brasil (Inauguração da Rádio Guarani), 1943, positivo nitrato/300m.
37. Congresso catequístico, nitrato, negativo, 200m.
38. Parada encantadora de beleza infantil (Dr. Otacílio Negrão de Lima).
39. Visita do presidente Vargas a Lagoa Santa, positivo/nitrato 300m.
40. Eclipse do sol observado em Belo Horizonte, 20/05/47, negativo nitrato, 120m.
41. Carnaval em 1935, sonoro, 350m.
42. Usina municipal em São João Del Rei, negativo nitrato, 40m, maio/34.
43. Carnaval em Belo Horizonte, 1936, sonoro, 320m.
44. A cidade Ozanan de Belo Horizonte.
45. Centenário da Paróquia de Pará de Minas, 1946, positivo nitrato, 200m.
46. Carnaval em 1925.
47. 2º congresso instrução, negativo nitrato.

#### **Publicidade**

1. Água Limpa (Animação com Fábio Horta – 1945) negativo nitrato 80m.
2. Geografia Infantil (Animação com Fábio Horta – 1954) negativo nitrato, 100m.
3. Aveia Quaker (Animação com recortes e figuração) positivo e negativo, 1958, 100m.
4. Segurança do Lar (Animação com recortes e figuração) positivo nitrato, 50m.

5. Cia. Fiação e Tecelagem Cedro Cachoeira – 1932 – positivo nitrato, 120m.
6. Granja Nova Suíça – venda de lotes – negativo nitrato. 50m.
7. Salão Vienense à rua Espírito Santo, 923, positivo nitrato, 10m.
8. Instituto Dr. Carteira Prado – serviço popular de raio X – negativo nitrato, 40m.
9. Filme natural apanhado nas florestas de Belo Horizonte – o drama comercial – positivo nitrato, 50m.
10. Cervejaria Americana, negativo nitrato, 80m.
11. Casa Lunardi – 1930 – negativo nitrato, 40m.
12. Cerâmica Horizontina (documentário) positivo nitrato, 300m.
13. A evolução do bordado artístico no Brasil, 1919.
14. Antártica e competição de natação.
15. Brasil econômico (Mapa animado, dados estatísticos sobre o gado no Brasil).
16. Queijo José Maria Junho (Fábrica de queijo em Santa Rita do Sapucaí).
17. Policlínica do Dr. Laudelino Gomes.
18. Higiene do leite e controle leiteiro. Positivo nitrato, sonoro, 200m.
19. Fazenda Babaçu (Leopoldina).
20. Fazenda Glória (Uberaba)
21. Sapataria Futurista, positivo.
22. Araújo Alfaiate – letreiro animado, negativo.
23. Leste de Minas – Propriedade de A. Carvalho de Brito, negativo nitrato.
24. Eva de calça – positivo nitrato.
25. Ginásio Anchieta- censura de 30 de junho de 1946. Departamento de imprensa e propaganda – DIP – positivo nitrato.
26. Inauguração da Sibéria Modas – Negativo nitrato.

### **Filme Científico**

1. Tratamento do câncer no seio. Negativo nitrato, 70m.

### **Cidades**

1. Cachoeira Dourada (A pesca do Jaú), negativo nitrato, 100m.
2. Conselheiro Lafaiete 1942 – negativo nitrato. 210m.
3. Diamantina. Lavras do diamante. Negativo nitrato. 100m.

### **Exposições**

1. Feira Industrial e Agrícola de Minas Gerais – 1932 – negativo e positivo. 7 partes – Mais ou menos 300m cada parte.
2. O gado bovino em Minas Gerais. Positivo nitrato. 300m.
3. VII Exposição de artigos e produtos agrícolas. Feira Permanente de Amostras. 1927. Negativo nitrato, 3 partes. 30m.

### **Diversos**

1. Santuário de Nossa Senhora da Conceição (Pará de Minas).
2. Exposição da Marinha (4ª semana de Caxias em Belo Horizonte).
3. 7º Congresso de natação juvenil em Niterói, negativo segurança.
4. Febre amarela, 1924.

5. O enterro vivo. Reportagem sobre o jejuador Great Michelin, 1919.
6. Linha Centro 1924 – Prolongamento da estrada de ferro oeste Minas.
7. Inauguração da Pampulha – máster – 100m.

### **Desenho animado**

1. João Ventura e a Ferradura – c/ Fábio Horta.
2. José Vitamina em BARBÃO o PANCADÃO – C/ Fábio Horta.

Levantamento feito pela equipe do Departamento de Fotografia e Cinema da escola de Belas Artes da UFMG; Professores: Luiz Gonzaga Teixeira, Carlos Hamilton de Almeida e José Tavares de Barros.

Estagiários:

- Floricena M. Rezende, Cleide M. P. de Albuquerque, Tânia D. Gontijo, Lorna Jean G. Simpson, Eliane P. Cassimiro, Regina Palermo, Patrícia Xavier, Sandra M. L. Reis, Valéria F. de carvalho e João Fernando Motta dos Santos.

Fonte: Boletim nº 08 , do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, junho de 1983.

### **DOCUMENTÁRIOS DE ATUALIDADES**

Bonfioli resolveu fazer filmes de atualidades assim como assistia nos cinemas feitos pela Atlântida e Cinédia no Rio. Filmava paradas infantis, festas, acontecimentos como o rompimento da barragem da Pampulha, o enterro de Raul Soares, etc. Para serem exibidos em cinema, estes documentários deviam passar pela censura no Rio. Eram exigidas três copias de cada filme. Bonfioli enviou para o rio seus documentários e estes foram considerados de má qualidade porque não eram produzidos pelas companhias que dominavam o mercado. Então estes documentários nunca foram exibidos em Belo Horizonte, a não ser para os amigos e a família.

(Seu segundo filme foi um documentário para a Singer onde era apresentada a história do bordado).

#### BIBLIOGRAFIA

- 1 – Cronologia do Cinema Mineiro – Nicolla Falabella
- 2 – Diário da Tarde, BH, 13/01/58 – Reportagem de Carlos Danis
- 3 – Depoimento escrito de D. Sylvia Bonfioli, filha de Iginio Bonfioli.



## ANEXO V

## ANÁLISE DO FILME CANÇÃO DA PRIMAVERA –1923

A meu ver, o tema do filme *Canção da Primavera* explora menos a comédia dramática romanesca do início do século XX e mais as relações de poder em família e no trabalho, exibindo de forma didática uma época transitiva situada pelo senhor da casa grande e seus serviçais - camponeses egressos da era escravocrata.

Dividido em partes, o filme mostra no prólogo os personagens principais - Padre Belisário e o fazendeiro Luiz Roldão. A seguir desenrola-se em *feedback* – recurso sofisticado para a época -, a cena do pai agonizante e a promessa do fazendeiro de unir famílias amigas.

Ao lado da cama do moribundo, crianças dão um ar falso à cena seguida pela câmera focando a boiada de Roldão, recurso utilizado para trazer o espectador à veracidade dos fatos. A cena dos animais percorre toda a trama, sinônimo de abundância, vigor, beleza. É interessante perceber a locação do curral em frente à casa da fazenda, itinerário obrigatório de todos os protagonistas.

No primeiro ato são apresentadas três mulheres na sala de estar da casa – a esposa de Roldão, a filha e a afilhada, tomando chá e realizando pequenos afazeres domésticos. A cena descortina a feminilidade e sujeição - exaltando as mulheres no gineceu da casa, com seus trajés coquetes. A entrada do fazendeiro tem um tom jocoso, chapliniano, do homem um tanto desconfortável no meio das mulheres. Neste filme os sentimentos familiares não são expressos de forma clara, apenas delineados, focalizando sobremaneira o detalhamento das relações de poder.

Ainda neste momento o triângulo amoroso se desenha com o diálogo entre o pai e a mãe arquitetando o noivado do filho com uma determinada moça, a fim de cumprir a promessa; e a heroína – a afilhada - ouvindo por detrás da porta.

Depois há a chegada do padre - motor das cenas, link entre os personagens -, pois de todos ele é o que mais se desloca na trama, sublinhando o papel da igreja como parâmetro da moral. A seguir,

uma cena de humor entre o barbeiro, o padre e a namorada, visivelmente inspirada nas comédias mudas do início do cinema, dá o ritmo do filme que oscila todo o tempo entre o trágico e o cômico.

A cena culmina com o dono fazenda surpreendendo o beijo dos amantes (o barbeiro e sua irmã solteirona) e tomando satisfações com o atrevido. Este diálogo sublinha a oralidade do filme, na melhor tradição literária - a linguagem narrativa sempre privilegiada em relação aos atores - que mais parecem ilustrar as cenas. Exceções feitas às passagens que utilizam recursos como a música do violeiro Manduca, o caminhar da boiada, o toque do sino na igreja, momentos que revelam a habilidade do diretor, inserindo genuíno movimento ao que poderia ser um mero virar de páginas.

Os principais cenários do filme – a varanda da casa grande, o banco sob a árvore, os bois em frente à casa por onde todos passam, a cerca, o terraço lateral da casa pequena orbitam, como a história, nas bordas, nas varandas, nas entradas, seja devido a utilização da luz natural, ou pelo enredo que apenas bordeja temas tabus sem se aprofundar no que seria escandaloso para a época. Há sugestão de incesto – o irmão apaixonado pela irmã de criação, afilhada do pai, disputa entre pai e filho – pois o filho-amante, muito mais velho que a amada, apresenta-se mais como um rival do pai que um apaixonado pueril. Há ainda a sugestão de interesse financeiro pois a heroína é neta de um trabalhador da fazenda e deseja casar-se com o herdeiro.

Encarada sob este prisma, a história se justifica com a doença da heroína expiando o desejo proibido pelo amante - meio irmão – e pertencente a outra esfera social. A solução da trama aponta para o sofrimento de Lina, o sentimento de privação do conforto da casa “paterna”. Ela tem que se mostrar digna do amante exibindo uma fineza de trato, uma nobreza de sentimentos, uma fragilidade angelical. Desta forma retorna à pequena casa onde nasceu, junto ao avô e logo experimenta uma inadequação à vida rural. O avô que a leva não vive a ascese da neta e como mero trabalhador braçal não consegue ampara-la, não tem o poder de cura, sequer logra impedir a continuidade do romance. Mas o sacrifício e o retorno às origens têm a função de purificar a heroína que chega, como descreve a trama, “à beira da morte”, exibindo seu sacrifício pelo amor espúrio.

Do lado do herói, o roteiro nos conduz com sensibilidade ao rito de passagem do jovem ao homem maduro, encenado como o enfrentamento do filho com o pai – Luiz Roldão – quando o filho ameaça deixar a fazenda paterna - “Pau Grande”. Esta faceta sugere que houve um amadurecimento do amante e necessária aptidão para a cena final – o rito do casamento.

A filmagem da natureza um tanto “idílica” dá corporeidade aos fatos, sob a presença robusta da jabuticabeira - cenário dos amantes, da terra sendo arada pelo avô – sugerindo sua redenção pelo esforço físico. Outra cena interessante é a do por de sol, caracterizando a tristeza de Jorge sendo repudiado pela amada.

No final da história, como de costume na época, as contradições apenas esboçadas são contornadas, o filme cumpre seu papel cultural de mostrar a sociedade e suas idiossincrasias, creio que com uma ponta de ironia. E o cinema – o ato de filmar, a edição, cortes - cobre de forma sensível a película da vida campesina discorrendo sobre o *modus vivendis* de uma sociedade patriarcal, a beira do colapso, após a Primeira Grande Guerra que viria trazendo mudanças de valores e deslocando o foco do campo para a órbita das cidades.

E embora o amor sombrio dos amantes tenha sido exibido de forma maneirista, sob o sol quente sem uma gota de suor, o filme tem o mérito e o pioneirismo de apresentar uma faceta da sociedade brasileira, nativa, ainda colonizada, afetada pela moral européia, mas também em busca de seu contorno e sua identidade. Desta forma, o cinema nacional que surgiria no rastro destes precursores contribuiu fortemente para espelhar e formar nossos próprios traços culturais.

SINOPSE E FICHA TÉCNICA (PUBLICADAS DA EDIÇÃO DA VHS/FUNARTE}

CANÇÃO DA PRIMAVERA I

Diretor: Ségur Cyprien e Iginio Bonfioli

Produtor: Escola de Belas-Artes / UFMG, 1950, p&b, 35 mm, 92 min. silencioso.

Quando da morte de seu pai, Luiz Roldão jurou unir pelo casamento a família de Bento (melhor amigo de seu pai) e a sua. A família de Luiz Roldão, um fazendeiro severo mas bom, a mulher Brites (sempre às voltas com os criados), a filha Lili, o filho Jorge, a afilhada Lina (neta do velho Luiz), a irmã Salustiana.

Para satisfazer a promessa feita, Jorge está, contra a sua vontade, noivo de Rosita, filha do compadre Bento. Salustiana namora com o barbeiro Juca, o que provoca a ira de Roldão. Entre Lili e Carlos (irmão de Rosita e, portanto, filho de Bento) há uma grande amizade. Lina e Jorge estão apaixonados. Sabendo da promessa do passado e sendo impossível este amor, Lina quer sair da casa do padrinho com o seu avô Luiz. Ela conta tudo ao padre Belisario (amigo da família de Roldão) e este concorda que ela deve partir. Juca levar a Roldão um protesto escrito pela agressão sofrida. Roldão expulsa-o novamente. Lina e o avô partem para o pequeno sítio onde ela nasceu e lá trabalham a terra. Lina, acostumada à vida confortável na fazenda, definha. Carlos, que é médico, leva Lili a visitar a amiga e os dois anunciam que estão noivos. Roldão também vai visitá-la, querendo saber os motivos de sua saída da fazenda e lá encontra o padre e, mais tarde, também Jorge, que conta de seu amor por Lina. Roldão se enfurece e vai embora. Ao grupo juntam-se Salustiana e Juca, que continuam a namorar. Jorge vai à casinha e, apesar de o avô Luiz tentar impedir, ele encontra-se com Lina. Ela tenta fazê-lo ir e ele desesperado, conclui que Carlos (que a visita sempre) a ama e é correspondido. Lina desmaia, o avô ampara-a e o grupo de aproxima, exceto Jorge, que já se foi. Na fazenda, Juca faz uma serenata a Salustiana e é enxotado por dois empregados.

Com a doença agravada, Carlos quer que Lina volte á fazenda. Jorge confessa seu amor por Lina à mãe. Lina chega à fazenda e lá convalesce. Jorge conta à Lina que Carlos se casará com Lili, cumprindo assim a promessa que Roldão fizera ao pai. Roldão, entretanto, ainda resiste ao

romance entre os dois. Lina, Jorge e o avô Luiz decidem voltar para o sítio. Enquanto isso, o padre repreende Roldão severamente e este, afinal, consente.

Todos se reconciliam e Roldão concorda até com o namoro entre Salustiano e Juca. Manduca, o tocador de viola e cantador, se junta ao grupo. Epílogo: o casamento de Jorge e Lina.

ELENCO:

Ari de Castro Viana (Luiz Roldão), Osíris Colombo (Padre Belisário), Lucinda Barreto (Brites), Iracema Aleixo (Lina), Nana Andrade (Lili), Nina Gomes (Salustiana), Clementino Dotti (Dr. Carlos), Odilardo Costa (Jorge), Alberto Gomes (Juca, o barbeiro).

## Anexo VI

## HISTÓRICO DE ARISTIDES JUNQUEIRA

**1879** - À 28 de agosto nasceu em Ouro Preto (MG) Aristides Francisco de Castro Junqueira, filho de Antônio Francisco Junqueira negociante naquela cidade e Arminda Monteiro de Castro Junqueira. Estudou no colégio de Itu – São Paulo – até os 16 anos, quando retornou a Ouro Preto, onde se matriculou na Faculdade de Direito, cursando até o terceiro ano. Com a transferência da capital do Estado para Belo Horizonte, que se chamava na época Cidade de Minas, mudou-se para lá, acompanhado de seus pais, onde foi nomeado coletor federal. Casou-se com Corina de Abreu Junqueira, de família maranhense radicada no Rio de Janeiro.

Atraído por seus pendores artísticos, pois, era pintor amador, exonerou-se do cargo público e abraçou a arte fotográfica como profissão, havendo instalado em Belo Horizonte um estúdio fotográfico. À seguir, voltou-se para a cinematografia, arte então incipiente no Brasil, tendo sido Botelho, cineasta carioca, o pioneiro em nosso país da 7ª arte.

Como se pode imaginar, enfrentou no início, sérias dificuldades, pois, para as menores coisas, dependia da Europa, tais como aquisição de aparelhos, acessórios, filmes, etc.

**1909** – Junqueira filmou “Reminiscência” (cópia depositada na Cinemateca Brasileira).

**1910** - Realizou o filme “Minas Gerais” para ser exibido na Itália.

**1911** – Como cinematografista, Aristides fez parte da Comissão que representou o Brasil na Exposição de Turim, onde exibiu documentários sobre o nosso país, filmados por ele próprio e por colegas brasileiros. Permaneceu seis meses na Itália, época em que já dominava as línguas italiana e francesa.

**1913** - Filmou a família Bueno Brandão em 11 de julho desse ano.

Os seus filmes eram documentários sobre várias regiões do Brasil, que conhecia bem, principalmente o Norte e o Nordeste. Percorreu não somente o litoral como todo o interior, chegando à Bolívia e Guianas. Durante mais de trinta anos, fez seguidas incursões nessas regiões, sempre em busca da compreensão dos costumes, folclore e outros fatos que servissem de tema para seu jornal cinematográfico - CINE CRUZEIRO DO SUL DE A. JUNQUEIRA - que era exibido em vários cinemas do país, através da distribuidora de filmes nacionais do Rio de Janeiro.

**1923** - Dando vazão ao seu espírito aventureiro, desceu o rio Araguaia até as proximidades da Ilha do Bananal, onde filmou os costumes de várias tribos de índios da região, principalmente os Xavantes. Como cicerone, levava em sua companhia um índio domesticado, de nome Uachurê, que ficara conhecendo em uma fazenda de amigos, no interior de Goiás.

**1926** – Na edição de 04 de janeiro, o jornal O Globo fez uma entrevista com Junqueira a propósito do documentário *NO CORAÇÃO DO BRASIL* ou *EMPLENO CORAÇÃO DO BRASIL*. É notável o entusiasmo do cineasta, contagiante, como atesta o repórter: “Sentimos o homem que anteviu um mundo phantástico e que ainda procura os termos de uma medida possível”. E continua: “O Sr. Junqueira fora a Goyaz especialmente para tirar um filme da posse do Presidente caiado, em 14 de julho último. Terminado este trabalho e impedido pelos acontecimentos revolucionários de regressar ao Rio, teve a idéia de filmar a vida dos índios...”.

Infelizmente a reportagem não fornece elementos sobre as características do documentário; preocupa-se apenas em traduzir as impressões do cineasta, suas dificuldades de filmagem, os aspectos sociais e humanos de uma civilização primitiva. Da matéria, entretanto, podemos aquilatar o que teria sido o espírito de Junqueira, sua objetividade de documentarista, seu zelo pelo detalhe significativo; e, provavelmente, a sua perspectiva singular, autodidata, sem influências culturais e técnicas extrínsecas. Sabe-se que além de Belo Horizonte, o filme foi exibido em São Paulo e outras capitais.

Foram encontradas anotações de Oswaldo Junqueira que atestaram seu desejo de filmar Lampeão; sabe-se que a morte do cangaceiro impediu-o de concretizar essa idéia.

**1930** - Durante a revolução que elevou Getúlio Vargas ao poder, Junqueira “foi engajado como cinematografista, no posto de capitão, patente que possuía da antiga Guarda Nacional. Filmou combates na região do Sul de Minas, principalmente no Túnel, onde se travaram várias refregas. Segundo a mesma fonte, ele realizou muitos filmes sob encomenda para governos estaduais, principalmente do Norte e Nordeste; com temas bastante variados: “exposições, posses, obras, procissões religiosas, etc...”.

Mais velho, Junqueira fixou-se definitivamente em Belo Horizonte, ocupando-se a chefia do Serviço de Microfilmagem da Prefeitura, no governo de JK.

**1936** - Filmou a escola de Viçosa quando o diretor Dr. Belo Lisboa fez a cobertura do Congresso Eucarístico Nacional realizado em Belo Horizonte.

Finalmente, cansado e já em idade madura, ressentindo-se da concorrência dos colegas mais moços e em melhores condições financeiras, deixou a profissão, tendo-se fixado em Belo Horizonte, onde instalou na Prefeitura o aparelho de microfilmagem que, por sugestão sua, fora adquirido pela administração Octacílio Negrão de Lima, tendo, entretanto, permanecido encaixotado nos porões da instituição. Com a subida de Juscelino Kubitschek ao governo municipal, com o qual mantinha relações de amizade, foi convidado a montar o aparelho e ficar à frente do Serviço de Microfilmagem, tarefa que realizou durante alguns anos, até a sua morte.

**1952** – 21 de maio, data de falecimento do cineasta.



Apesar de não ter restado quase nada desses filmes, seu material disponível conhecido restringia-se a algumas fotografias e poucas reportagens jornalísticas publicadas na época. Recentemente, encontramos no Crav – Centro de Referência Audiovisual trechos de *Reminiscências*, *Casamento de Anitta Machado e Exma. Família Bueno Brandão*, imagens de casamentos, carnavais, passeios, imagens posadas. Ainda sob a guarda da Polícia Militar, depositadas na cinemateca, foram encontrados (partes dos filmes) *Minas Em Armas*, *Minas Liberal* e mais alguns títulos que não eram de conhecimento nem da própria Polícia Militar Mineira, comunicada por este pesquisador.

### **Bibliografia**

- Depoimento escrito do filho, Oswaldo Junqueira
- Reportagem de O GLOBO, edição de 04.01.1926, Rio de Janeiro
- Cronologia do Cinema Mineiro, de Nicola Fallabella

## Anexo VII

### ARTIGOS SOBRE ARISTIDES JUNQUEIRA:

Encontramos no número 24, de julho / agosto de 1957 da REVISTA DE CINEMA, um artigo de Otávio Melo Alvarenga sobre Aristides Junqueira:

“E ainda por fidelidade à cinematografia cometeu a loucura de correr atrás de Lampião por todo o Estado de Alagoas, como se diz numa de suas raríssimas notas autobiográficas, escrita á margem de um mapa daquele Estado”.

”Assim, ao mesmo tempo em que o jardim zoológico de Belém do Pará lhe fornecia material para o primeiro filme colorido que vi exibido em Belo Horizonte, Aristides Junqueira filmava uma operação cirúrgica realizada naquela capital do norte quando foram separados dois xifópagos recém-nascidos”.

“Podemos, contudo, garantir que, em 1910, ele já realizara um filme sobre o Estado de Minas Gerais, que, apresentado ao Governo da época, foi aceito como propaganda do Estado a ser feita no estrangeiro, por meio do cinematógrafo, como diz o ofício de 28 de outubro de 1910, do então Secretário da Agricultura, Sr. José Gonçalves de Souza. Tal propaganda foi feita em várias cidades da Europa, especialmente na Exposição Internacional de Turim, em abril de 1911. A película intitulava-se “Minas Gerais” e foi exibida em diversas cidades italianas, como divulga um dos boletins de propaganda aqui reproduzidos.

Sua primeira estada entre os índios resultou no documentário a que intitulou “Em Pleno Coração do Brasil”, feito em 1925, entre os Carajás.

Humberto Mauro irá incluir cenas de seu filme feito no sertão, no documentário sobre Fernão Dias Pais Leme, que fez para o INCE.

Segundo informações obtidas foi retirada de um rolo que havia no porão do Ministério da Guerra, onde estão outros trabalhos de Aristides Junqueira.”

... “Seria preciso, então, um organismo que tivesse capacidade de reunir o material disperso, para divulgação de cópias a quem se interessasse em ver “Em Pleno Coração do Brasil”, filme que em princípios de 1926 empolgava as platéias cariocas e mineiras, ou nos possibilitasse assistir “Minas em Armas”, realizado durante a revolução de 1934; tem ainda as solenidades do Congresso Eucarístico Nacional em Belo Horizonte.”

REVISTA DE CINEMA, N. 24 JULHO / AGOSTO DE 1957 – página 17.

... Alguns jagunços tinham sido abatidos. O lugarejo onde se verificara a refrega distava léguas do cinematografista e, para cúmulo da falta de sorte, um defeito da máquina de filmar tornara-a momentaneamente imprestável. Mas o artista não teve dúvidas: apresentou-se como capitão no posto policial da localidade onde se encontrava (na verdade ele era coronel, mas da guarda nacional), e exigiu montaria – bem como um soldado para acompanhá-lo. Foi atendido. Depois de algumas horas de galope desenfreado, chegaram ao local de combate. Os bandoleiros, contudo acabavam de ser enterrados e numeroso grupo dava por finda a cerimônia. Ainda ali não titubeou o documentarista: ordenou que desenterrassem os cadáveres e fotografou-os em vários ângulos. Foi esta a razão principal de jamais ter sido admitido à presença de Lampeão, que, sabedor de certo frade muito insistente, que andava muito de câmera cinematográfica, aconselhou-o, por intermédio de terceiros, a desistir da entrevista desejada, se não quisesse ver Deus mais depressa. A impossibilidade desse encontro constituiu sempre motivo de mágoa para quem filmara tantos acidentes geográficos de nossa terra e via-se impedido de documentar cenas do que talvez possa ser chamado o mais curioso acidente humano da paisagem do nordeste.

Vamos, porém, aos fatos e datas que nos fazem acreditá-lo pioneiro do documentário em Minas e, possivelmente, no Brasil. Não possuímos comprovantes do início de suas atividades cinematográficas. Podemos, contudo, garantir que, em 1910, ele já realizara um filme sobre o

Estado de Minas Gerais, que, apresentado ao Governo da época, foi aceito como propaganda do estado a ser feita no estrangeiro, [...], como diz o ofício de 28 de outubro de 1910, do então secretário da Agricultura, Sr. José Gonçalves de Souza. Tal propaganda foi feita em várias cidades da Europa, especialmente na exposição de Turim, em abril de 1911 (documento n.1). A película intitulava-se “Minas Gerais” e foi exibida em diversas cidades italianas, como divulga um dos boletins de propaganda aqui produzidos (documento n.2).

Sua primeira estada entre os índios resultou no documentário a que intitulou “Em Pleno Coração do Brasil”, feito em 1925, entre os Carajás. Aliás, de todas as viagens feitas ao “*hinterland*” brasileiro, ele trazia sempre cenas curiosas, que infelizmente se perdem em rolos de filmes hoje esparsos. Ainda há pouco tivemos ocasião de assistir a uma cena colhida ao vivo e numa época em que não existiam tele-objetivas, onde se vê um jacaré avançando sobre um grupo de garças, abatendo uma delas e regressando ao rio com a vítima entre as mandíbulas. A pequena cena, esplêndidamente apanhada, foi incluída no filme sobre Fernão Dias Paes Leme que Humberto Mauro fez para o I.N.C.E. Segundo informações, foi retirada de um rolo que havia no porão do Ministério da Guerra, onde estão outros trabalhos de Aristides Junqueira.

## Anexo VIII

Capítulo do Livro: MINAS GERAIS ENSAIO DE FILMOGRAFIA

Márcio da Rocha Galdino, ano de 1926.

MINAS ANTIGA

Prof. Bonfioli Filmes.

Roteiro e orientação histórica Djalma Andrade.

O filme aborda quatro temas: Aleijadinho, Emboabas e Paulistas, Inconfidência Mineira e

Relíquias Mineiras, Metragem aprox. 2400 m

Lançado no cinema Avenida a 21 de abril de 1926.

Parcialmente recuperado – EBA/UFMG.

Frag.: “Inconfidência Mineira” proj. nº 10º encontro de Pesquisadores de Cinema Brasileiro, junho 1984.

“Minas Antiga que o Governo do Estado mandou organizar para o ensino da História nos grupos escolares” – Diário de Minas, 21/abr./1926. E ainda o mesmo jornal na edição de 29 nov. 1927 publica a apreciação de Guilherme de Almeida:

“MINAS ANTIGA – Os nossos thesouros atrás de um film também mineiro.

O poeta Guilherme de Almeida, crítico cinematográfico d’“O Estado de São Paulo”, acaba de publicar, sob o título de “Minas Antiga”, naquelle nosso importante confrade, a chronica que, com a devida vênia, inserimos abaixo, sobre um film de fabricação mineira, que focaliza aspectos mineiros do mais palpitante interesse artístico e histórico:

“Esse latim pedante de quem pensa que sabe latim, esse horroroso e repetidissimo nihil est in intellect quod num prius fuerit in sensu”, parece que quase sempre dá certo. Em tudo. Até em cinema.

O cinema nacional, por exemplo, ainda está no “sensu”: vistas pittorescas, films naturaes, coisas para agradar os olhos. Para criações, isto é, para “intellectu”, ainda é cedo. Somos um povo criancinha e eu detesto “enfants prodiges”. Naquelles films naturaes – isto a gente diz com gosto – vamos indo muito bem. Até agora elles se têm limitado a aspectos da nossa terra e da nossa gente, da nossa vida e do nosso trabalho, a reportagens de acontecimentos nacionaes, etc. Agora, entretanto, aparece um novo gênero natural: filmagem de documentos artisticos. É uma transição um “intermezzo” entre o “sensu”, que está passando e o “intellectu”, que vem ahi.

Graças a Deus!

Faço essas reflexões a margem do film “Minas Antiga”, da Bonfioli film, de Bello Horizonte, a que ante-hontem assisti, em exhibição reservada, numa cabine do Theatro Santa Helena. Essa pellicula é um álbum photographico da obra de Antonio Francisco Lisbôa, o Aleijadinho.

Bobagem grossa querer repetir aqui (em matéria de repetição banal, basta aquelle latinorio de Seminário, lá em cima desta columna) quem foi esse homem. Só quem não é brasileiro ou quem finge ser brasileiro, ou quem é semi-brasileiro, tem direito a esse estado de inconsciência.

“Minas Antiga” exhibe, nitidamente e com fidelidade, a nossos olhos, e communica à nossa alma.

O que deixou de si, no Brasil macambúzio e o beato do Século XVIII, o Aleijadinho, o architecto e o entalhador illuminado, o intuitivo genial que sahiu puro, espontâneo e natural como uma flor, do fundo da nossa raça inquieta e do nosso sangue agitado. A obra do grande santeiro – obra religiosa, de um mysticismo humilde e sincero, de uma doce piedade de procissão – está plantada em Minas, como uma sempre viva no canteiro de um jardimzinho ingênuo de convento. Ouro Preto, S. João d’El-Rey, Congonhas, Sabará – são praças brasileiras, são “largos da matriz”. Não são cidades, são pretextos para justificar uma igreja. Isto é lindo. E isto é lindo porque são lindas e dignas disso essas igrejas. Igrejas do Aleijadinho... Num século fátuo que, artisticamente, não fez mais do que criar moldura para o galante e engraçadinho rococó de gentes empomadas,

empoadas, espartilhadas como bibelots – houve no Brasil com aquella mesma candura daquele angélico “Jongleur de Notre Dame”. Eis, ahi a sua “jonglerie”: escadarias, portaes, altares, cupolas, púlpitos, tectos, nicho, pias, coros, “passos”, etc., ora talhados largamente em madeira, carnados; ora cortados nessa pedra molle e rústica, que é menos illustre mas que eu acho mais nobre do que o mármore. Há um primitivismo não “posado” e, por isso mesmo, delicioso e sempre vivo, naquellas conchas, rocalhas, paquifes, florões e outros retorcimentos barrocos de uma architectura pernóstica; e há primitivismo em todas aquellas imagens fortes, rijas, sobrehumanas, dos Passos e dos Prophetas, em S. João de Mattozinhos (Congonhas), por exemplo.

Tudo isso o film mineiro illustra e nos mostra com clareza e simplicidade. E a legítima gente brasileira, de boa fé e bom sangue, sente, através disso, na distancia de quase dois séculos, o Aleijadinho, o grande santeiro, sorrir, propheticamente, um sorriso de desdém para certos aleijões pouco brasileiros destes dias incertos. G”.

Anexo IX

MINAS EM ARMAS

FICHA TÉCNICA:

Categorias

Filme brasileiro / Longa-metragem / Silencioso / Não ficção

Material original

35 mm, BP, 2600, 16 q

Data e local da produção

Ano: 1933

País: BR

Cidade: Belo Horizonte

Estado: MG

Certificados

Censura Federal 965, censurado em 08.03.1993.

Data e local de lançamento

Data: 1933.04.21

Local: Belo Horizonte

Sala (s): Brasil

Exibição especial: 1933.04.07

Local exibição especial: Belo Horizonte

Sala(s): Glória

Sinopse:

“...Quando nos primórdios da luta armada, que, em fins do ano passado São Paulo – pugnado pelos ideais de seus filhos fez participar todo o país, Minas coerente com os princípios que



abraçara, não fugindo à responsabilidade que contraíra para com a Pátria emprestou o seu apoio incondicional e eficiente à ditadura, colaborando pela sua gloriosa Força Pública, de maneira eficaz na repressão ao movimento revolucionário irrompido. Coesa e uma, formidável de energia, grandiosa de abnegação e sacrifício a Polícia Mineira honrando um nome que já constituía quase uma tradição, desdobrou-se, multiplicou-se incansável, na defesa de princípios que, por serem os de seus dirigentes, eram, também os seus princípios. A sua atuação, em quase todos os setores revoltados, foi mais que destacada; plena de dedicação e de heroísmo que nunca tem faltado nas horas que Minas precisa dos seus filhos. Pois é a brilhantíssima atuação da Força Pública Mineira que o Cine Brasil oferecerá hoje... com toda a sua grandeza, veiculada por um filme colhido nos dias de luta cruenta, com toda a fidelidade e com todos os detalhes de ação. É uma película que historia toda a eficiência do papel representado pela nossa Milícia no movimento revolucionário do ano passado...rende como que uma homenagem aos heróis que deram toda a sua dedicação em prol da Pátria...”. (Correio Mineiro, 21.04.1933, p. 3).

Rolo 1: Olegário Maciel e Gustavo Capanema, militares; vistas de uma pequena cidade e uma ponte; Marica e Caldas.

Rolo 2: Acampamento do batalhão, o trem-hospital, viaturas de transporte. Caminhão com dois feridos baleados chega ao trem; operação. Canhões em funcionamento, fuzil estilhaçado.

Aspectos do acampamento em Marica: cozinha, oficiais saindo do abrigo, o Estado-Maior, a visita do chefe ao local. O “lazer” e o cotidiano: um cachorro, o samba nas trincheiras, o quartel-general, tanques e a distribuição do rancho em um caminhão.

Rolo 3: Soldados se preparando e em batalha. Planos do túnel e das montanhas. O avião inimigo e a trincheira. Major e oficiais, missa campal, a metralhadora. Aspectos da batalha: avanço de terreno, por trincheiras, soldado ferido, repouso, soldado carregando companheiro, efeito de

granada, coronel e oficiais a cavalo. Marco de limite entre Minas Gerais e São Paulo. Soldados em fazenda, canhões pequenos.

Rolo 4: Instalação de fios telefônicos, canhão atirando contra paulistas, efeito de granada em trilho. Aspectos do acampamento: refeições, armamento, soldados nas trincheiras. Oficiais na fazenda, vista geral do local, caravana subindo morro.

Rolo 5: Oficiais simulam chegada de aeroplano; soldado ferido, trincheiras sob nevoeiro. De volta a Passa-Quatro depois da vitória. Túmulos de soldados; oficial visitando o túmulo do primeiro mártir. Carros tombados em trilhos, estação ferroviária, entrada do túnel e percurso de trem pelo túnel. Setor de Caldas: área próxima de cascata onde houve uma batalha. Pinheiral; a cascata desocupada pelas tropas mineiras. Vista de Poços de Caldas: um colégio e um monumento.

Rolo 6: vista da cidade de Guaxupé já desocupada dos paulistas. Oficiais acompanhados de mulheres. Trem com soldados partindo para o front. Trem-hospital em Guaxupé. Mococa tomada dos rebeldes: ponte, vistas das serras, trincheiras abandonadas. Vista de Vila da Prata e de Bairro Alegre. São João da Boa vista abandonada pelos rebeldes. Vargem Grande. Trincheiras voltadas para Casa Branca. O menino mascote.

Rolo 7: Caminhões com soldados, o batalhão fazendo uma refeição após a vitória. Trem transporta soldados. Desfile em casa Branca na data da rendição de São Paulo. O quartel-general no clube. A tropa chega na estação. A Escola Normal, a Prefeitura e o prefeito mineiro interventor. Distribuição de alimentos aos pobres. Oficiais. A saída da missa na praça; a matriz.

Rolo 8: Automóveis de oficiais atravessam o rio, de balsa. Pirassununga. A matriz. Enfermeira com doentes. Porto Feliz. À beira do Rio Grande, porto, balsa, ponte com trem; as margens paulistas. Outro porto. Enfermeiras. Balsa no Rio Uberaba.

Rolo 9: Ponte sobre o Rio Grande na fronteira dos estados. O lado inimigo vista com teleobjetiva. Oficiais. Um soldado indo para a luta. Embarque na balsa para atravessar o rio.

Rolo 10: Depois da luta: desfile das tropas de Belo Horizonte. Desfile para Olegário Maciel: banda, cavalaria, esquadrões. Sacada do Palácio da Liberdade. Fim do desfile. Coronel Barcellos visita Olegário Maciel. (Resumo a partir de material examinado).

Gênero:

Documentário.

Dados de produção

Companhia(s) produtora(s): A. Junqueira Filme

Produção: Junqueira, Aristides

Direção: Junqueira, Aristides

Identidades/elenco:

Capanema, Gustavo

Maciel, Olegário

Barcellos, Coronel

Formato completo.

## Anexo X

Filmes de lote Igino Bonfioli depositados na Cinemateca Brasileira pela UFMG

(AÇÚCAR - XIII EXPOSIÇÃO DE CANÁRIOS)

UFMG-123

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00381-02

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

[ALGODÃO]

UFMG-102 e 089

NAC, CM, SIL Versão PORT(int)

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00377-16

Mat: NOX 35mm, BP, 2 rolo(s) em 2 lata(s) - GT 3D

(ALMOÇO AO AR LIVRE)

UFMG-315

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00379-08

Mat: COZ 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

[ANTENAS DO BRASIL]

UFMG-021; INAUGURAÇÃO DA RÁDIO GUARANI

NAC, CM Versão MUDO

Comprimento/duração: 320m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00379-09

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

[AQUI E ACOLÁ EM TERRA MINEIRA]

NAC, CM, SIL Versão PORT

Comprimento/duração: 120m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-10

Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(ARAÚJO ALFAIATE) [60540]

UFMG-131  
NAC, PU  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00381-09  
Mat: COX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(ASPECTOS DE OURO PRETO)

UFMG-153  
NAC, CM, SIL      Versão PORT  
Comprimento/duração: 420m  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00382-11  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS)

UFMG-064 ou 061  
NAC, CM      Versão PORT  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00377-08  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(BANCO MINEIRO DA PRODUÇÃO - REPORTAGEM)

UFMG-173  
NAC, CJ  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00383-12  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(CARNAVAL CORSO)

UFMG-325  
NAC, CM  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00385-09  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

CARNAVAL DE 1935 EM BELO HORIZONTE, O

UFMG-095  
NAC, CM      Versão PORT  
Comprimento/duração: 250m  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00380-03  
Mat: COZ      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(CASA LUNARDI)

UFMG-127

NAC, PU

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00381-06

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(CASAMENTO - DESFILE COM AUTORIDADES - BANQUETE)

UFMG-150

NAC, CJ

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00382-09

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05729. No mesmo estojo 00383-12, 00382-09, 00382-02 e 00380-09.

(CENAS DE BELO HORIZONTE - PARQUE, TEATRO, IGREJA)

UFMG-260

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-10

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05772.

(CENAS DE BELO HORIZONTE - CAMPANHA DR. PEDRO ALEIXO)

UFMG-264

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00385-14

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05775. No mesmo estojo 00380-05, 00381-04, 00384-11 e 00385-14.

(CENAS DE BH - SAÍDA CINEMA - RUA DA BAHIA - FILME DE POLA NEGRI)

UFMG-259

NAC, CJ, SIL

Versão PORT

Comprimento/duração: 100m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-09

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(CENTENÁRIO DA PARÓQUIA DE PARÁ DE MINAS)

UFMG-301

NAC, CJ

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00378-12

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
 OBS.: FI 05688.

(CERIMÔNIA RELIGIOSA EM UMA COMUNIDADE RURAL)

UFMG-152  
 NAC, CJ, SIL Versão PORT  
 Comprimento/duração: 170m  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00383-01  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
 OBS.: FI 05750. Película Eastman 1937 e 1938.

(CERVEJARIA AMERICANA)

UFMG-128  
 NAC, CM  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00381-07  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05724. No mesmo estojo 00381-03, 00381-06, 00381-07 e 00385-09.

(CERÂMICA HORIZONTAL)

UFMG-202  
 NAC, CJ Versão PORT  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00378-04  
 Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
 OBS.: FI 05679.

(CERÂMICA HORIZONTAL)

UFMG-202A  
 NAC, CM, SIL Versão PORT  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00378-05  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: FI 05680.

[CHEFE DO GOVERNO, O]

UFMG-053  
 NAC, CJ Versão PORT  
 Comprimento/duração: 110m  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00376-01

Mat: NOY 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(CHEGADA DE ARTHUR BERNARDES A BELO HORIZONTE)

UFMG-055

NAC, CM, SIL

Versão PORT

Comprimento/duração: 95m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00375-11

Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: trecho do documentário que está mais completo em 00385-12.

(CHEGADA DE ARTHUR BERNARDES A BELO HORIZONTE)

UFMG-330

NAC, CM, SIL

Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00385-12

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

OBS.: FI 05795 - película Ferrania e Pathé Vincennes com marca de borda correspondente a 1921.

(CHEGADA DO DR. ARTHUR BERNARDES, A)

UFMG-029

NAC, CM, SIL

Comprimento/duração: 300m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00375-03

Mat: COX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

OBS.: Película dos intertítulos e imagens em Minas: Gevaert; no Rio as imagens foram copiadas em película Pathé Vincennes France 4269 (1928 ou 1929).

(CHURRASCO - AUTORIDADES)

UFMG-137

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00381-14

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05731.

No mesmo estojo 00385-04, 00381-14, 00383-08, 00382-13, 00383-07, 00384-03, 00382-01, 00381-08 e 00381-09.

(CIDADE - PITANGUI E BURITI)

UFMG-134

NAC, CM



Acervo NIT      Depositante: 0058  
 NE: 00381-11  
 Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05728. No mesmo estojo 00381-02 e 00381-11.

(CIDADE DE COQUEIRAL NO ESTADO DE MINAS GERAIS EM 1955)

NAC, CM  
 Acervo EMP      Depositante: 0058  
 NE: 01017-02  
 Mat: COZ      35mm, BP, em 1 lata(s) - GT 1B  
 DOC      DATA      DESTINO      RETORNO      DOC  
 BS90506      UFMG-JOSE TAVARES DE BARROS      DEVOLVIDO  
 OBS.: cópia com cerca de 120 metros, revisada para telecinagem em 04.08.88 / retirada definitivamente do depósito zero em 14.12.90.

(CIDADE: BUENÓPOLIS)

UFMG-145  
 NAC, CM, SIL      Versão PORT  
 Comprimento/duração: 150m  
 Acervo NIT      Depositante: 0058  
 NE: 00382-05  
 Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: FI 05739.

(CIDADE: PITANGUI)

UFMG-138  
 NAC, CM, SIL      Versão PORT  
 Comprimento/duração: 150m  
 Acervo NIT      Depositante: 0058  
 NE: 00381-15  
 Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: FI 05732.

(CINE JORNAL.)

UFMG-040; UFMG-037  
 NAC, CJ      Versão PORT-SL  
 Comprimento/duração: 220m  
 Acervo NIT      Depositante: 0058  
 NE: 00374-13  
 Mat: COX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
 OBS.: consta como título: diversos-Igino Bonfioli.

(COMEMORAÇÃO DO ANIVERSÁRIO DR. JULIO GUIMARÃES)

UFMG-104  
NAC, CJ Versão PORT  
Comprimento/duração: 210m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00380-06  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
OBS.: No mesmo estojo 00381-12, 00382-03 e 00380-06.

(COMEMORAÇÕES ARTHUR BERNARDES)

UFMG-028  
NAC, CJ, SIL  
Comprimento/duração: 110m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00374-01  
Mat: NOX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

(CIA. ANTARCTICA PAULISTA) PU

UFMG-126  
NAC, CM  
Comprimento/duração: 15m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00381-05  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: No mesmo estojo que 00381-16.

(CIA. PETRÓLEO DA BAHIA)

UFMG-130  
NAC, PU  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00381-08  
Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05725. No mesmo estojo 00385-04, 00381-14, 00383-08, 00382-13, 00383-07, 00384-03, 00382-01, 00381-08 e 00381-09.

(CONGRESSO EUCARÍSTICO EM BELO HORIZONTE)

UFMG-152  
NAC, CJ, SIL Versão PORT  
Comprimento/duração: 220m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00382-10  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(CONSELHEIRO LAFAIETE)

UFMG-071

NAC, CJ Versão PORT

Comprimento/duração: 220m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00377-14

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(CONSELHEIRO LAFAYETE)

UFMG-71-B

NAC, CJ, SIL

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-02

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

OBS.: na mesma lata o filme 00383-02.

(CONSTRUÇÃO DA SECRETARIA DE SEGURANÇA)

UFMG-261

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-11

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05773. No mesmo estojo 00380-05, 00381-04, 00384-11 e 00385-14.

(CONSTRUÇÃO DE UM PRÉDIO - AUTORIDADES: BENEDITO VALADARES E DON CABRAL)

UFMG-147

NAC, CJ Versão PORT

Comprimento/duração: 300m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00382-07

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: FI 05741.

(COQUEIRAL)

NAC, CM

Acervo EMP Depositante: 0058

NE: 01017-01a

Mat: COZ 35mm, BP, em 1 lata(s) - GT 2B

BS90506 UFMG / José Tavares de Barros DEVOLVIDO

OBS.: fragmento de curta ou cinejornal com perfuração bastante danificada / foi devolvido ao depositante.

(COQUEIRAL E TRÊS PONTAS)

NAC, CM

Acervo EMP Depositante: 0058

NE: 01017-01

Mat: COZ 16mm, BP, em 1 lata(s) - GT 1B

DOC DATA DESTINO RETORNO DOC

BS90506 UFMG-JOSE TAVARES DE BARROS DEVOLVIDO

OBS.: cópia com cerca de 70 metros, revisada em 04.08.88, para telecinagem / retirada definitivamente do depósito zero em 14.12.90.

(CORRIDA DE CAVALO)

UFMG-124

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00381-03

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05720. No mesmo estojo 00381-03, 00381-06, 00381-07 e 00385-09.

(CRIAÇÃO DE SUÍNOS)

UFMG-327

NAC, CJ, SIL Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00385-10

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(CUIDADOS COM O GADO LEITEIRO)

UFMG-196

NAC, CJ Versão PORT-SL

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-04

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(CURSO PREPARATÓRIO PARA EXAME DE ADMISSÃO DO COLÉGIO MARCONI)

UFMG-136

NAC, CJ

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00381-13

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(CVIP - FABRICA DE OLEO)

UFMG-139; FABRICA DE OLEO

NAC, PU

Comprimento/duração: 175m

Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00381-16  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05733. No mesmo estojo que 00381-05.

(DESFILE DE 7 DE SETEMBRO)  
UFMG-210  
NAC, CM  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00378-06  
Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05681. No mesmo estojo 00378-01, 00378-08, 00378-06 e 00379-08.

(DESFILE DE CAVALOS)  
UFMG-106  
NAC, CM  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00380-08  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05708. No mesmo estojo 00380-08, 003801-15 e 00383-11.

(DESFILE MILITAR EM BELO HORIZONTE)  
UFMG-328  
NAC, CJ, SIL Versão PORT  
Comprimento/duração: 260m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00385-11  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(DESFILE MILITAR - II)  
UFMG-154  
NAC, CJ, SIL Versão PORT  
Comprimento/duração: 140m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00382-12  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi 05746.

(DESFILE MILITAR - III)  
UFMG-146  
NAC, CJ, SIL Versão PORT  
Comprimento/duração: 180m

Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00382-06  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05740.

(DESFIL MILITAR - I)

UFMG-050  
NAC, CJ Versão PORT  
Comprimento/duração: 200m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00374-07  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
88DEZ20, Examinado, Sinais de Hidrólise (retirado aprox. 5m).

(DESFIL PATRIÓTICO - CARTAZ: ESTAMOS EM GUERRA)

UFMG-242  
NAC, CJ, SIL Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00384-08  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(DIAMANTINA)

UFMG-314  
NAC, CM  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00379-07  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05698. No mesmo estojo 00379-10 e 00379-07.

(DUTRA EM BELO HORIZONTE E DISCURSO DE JUSCELINO KUBITSCHEK)

UFMG-039e041  
NAC, CM Versão MUDO  
Comprimento/duração: 290m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00375-05  
Mat: NOX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(ECLIPSE DO SOL OBSERVADO EM BELO HORIZONTE EM 20/05/1947)

UFMG-121  
NAC, CM Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00380-16

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(ENCERRAMENTO DO PERÍODO DE INSTRUÇÃO DO SEXTO BATALHÃO DA FORÇA PÚBLICA DE MINAS GERAIS)

UFMG-163

NAC, CJ, SIL Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00383-04

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(ESCOLA ITALIANA EM CONSTRUÇÃO)

UFMG-135

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00381-12

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05729. No mesmo estojo 00381-12, 00382-03 e 00380-06.

(ESCOLAS ANTIGAS DE BELO HORIZONTE)

UFMG-065

NAC, CM, SIL Versão PORT

Comprimento/duração: 220m

Acervo FOG Depositante: 0058

NE: 00377-11

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

00JUL17: descartado.

87OUT, EXAMINADO, SINAIS DE HIDROLISE.

88DEZ, EXAMINADO, SINAIS DE HIDROLISE.

00JUL17, Descartado, destruído pela hidrólise.

(EXPOSIÇÃO DE GADO)

UFMG-012e022

NAC, CM Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00375-08

Mat: NOX 35mm, BP, 2 rolo(s) em 2 lata(s) - GT 1B

OBS.: antes de 99DEZ estava anotado: 1 rolo em 1 lata.

(EXPOSIÇÃO: GALINHAS E CAVALOS)

UFMG-203

NAC, CJ, SIL Versão PORT

Comprimento/duração: 350m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-06  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(FÁBRICA)  
UFMG-323  
NAC, CJ, SIL Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00385-07  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

FÁBRICA CEDRO  
CIA. CEDRO CACHOEIRA. UFMG-157  
NAC, CM, SIL  
Comprimento/duração: 200m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00378-03  
Mat: COX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

[FÁBRICA CEDRO] [44574]  
CEDRO CACHOEIRA - OPERÁRIOS. UFMG-165  
NAC, CM, SIL  
Comprimento/duração: 160m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00383-06  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s)  
OBS.: Fi05755.

(FÁBRICA - OPERÁRIOS TRABALHANDO)  
UFMG-132  
NAC, CM  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00381-10  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05727. No mesmo estojo 00381-10 e 00382-14.

(FAMÍLIA GUIMARÃES - DESFILE COM BANDA DE MÚSICA)  
UFMG-105  
NAC, CM Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00380-07  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D



(FAZENDA BABAÇU LEOPOLDINA)

UFMG-324

NAC, CJ Versão PORT-SL

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00385-08

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(FAZENDA DO DR. BENEDITO VALADARES EM PARÁ DE MINAS)

UFMG-148

NAC, CJ Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00382-08

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: FI 05742.

(FEIRA INDUSTRIAL DE 32)

UFMG-306

NAC, CJ

Comprimento/duração: 260m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00379-12

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

[FEIRA INDUSTRIAL E AGRÍCOLA DE MINAS GERAIS]

UFMG-14a18

NAC, LM, SIL

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00377-03

Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

[FEIRA INDUSTRIAL E AGRÍCOLA DE MINAS GERAIS]

UFMG-14a18

NAC, LM, SIL

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00377-03

Mat: COX 35mm, 2 rolo(s) em 2 lata(s) - GT 3D

[FEIRA INDUSTRIAL E AGRÍCOLA DE MINAS GERAIS]

UFMG-019

NAC, CJ, SIL

Comprimento/duração: 400m

Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00377-04  
Mat: NOX 35mm, 2 rolo(s) em 2 lata(s) - GT 3D

[FEIRA INDUSTRIAL E AGRÍCOLA DE MINAS GERAIS]  
UFMG-14a18  
NAC, LM, SIL  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00377-03  
Mat: COX 35mm, 3 rolo(s) em 3 lata(s) - GT 3D

[FILME PORNOGRÁFICO]  
UFMG-310  
NAC, CM, SIL Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00385-01  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(FILMES DE PUBLICIDADE)  
UFMG-143  
NAC, PU  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00382-03  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05737. No mesmo estojo 00381-12, 00382-03 e 00380-06.

[FUMO E O SEU CULTIVO, O]  
UFMG-083  
NAC, CM Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00377-15  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

[FUMO E O SEU CULTIVO, O]  
UFMG-080  
NAC, CM Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00377-15  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

[FUMO E O SEU CULTIVO, O]  
UFMG-086  
NAC, CM Versão PORT

Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00377-15  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

FUNERAIS DO PRESIDENTE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, DR. RAUL SOARES DE MOURA, EM 06 DE AGOSTO DE 1924

UFMG-008  
NAC, CJ, SIL  
Comprimento/duração: 320m  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00374-08  
Mat: COX      35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(GADO BOVINO EM MINAS GERAIS, O)

UFMG-295  
NAC, CJ, SIL                              Versão PORT  
Comprimento/duração: 190m  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00384-13  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(GADO EM UBERABA)

UFMG-199  
NAC, CJ, SIL                              Versão PORT  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00384-05  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(GETULIO VARGAS EM BELO HORIZONTE - LETREIROS PARA CORSO INFANTIL)

UFMG-023  
NAC, CM                                      Versão MUDO  
Comprimento/duração: 270m  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00375-04  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
OBS.: Película Kodak 1921, 1935, 1944 (único com janela sonora), 1925, 1920, Gevaert, Pathé Cinema France 642 2, Zeiss Ikon; esta miscelanea de película indica que o material foi aleatoriamente emendado com trechos de diferentes produções.

(GINÁSTICA FEMINA)

UFMG-054  
NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00377-05  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05659. No mesmo estojo 00378-07, 00378-09, 00379-06 e 00377-05.

(GINÁSTICA INFANTIL - I)  
 UFMG-317  
 NAC, CJ, SIL Versão PORT  
 Comprimento/duração: 180m  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00385-03  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Película Kodak 1925.

(GINÁSTICA INFANTIL)  
 UFMG-176  
 NAC, CM  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00384-02  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05764.

(GINÁSTICA MASCULINA - AUTORIDADES)  
 UFMG-300  
 NAC, CM Versão PORT  
 Comprimento/duração: 240m  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00378-10  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(GINÁSTICA NO CAMPO MISERANI)  
 UFMG-296  
 NAC, CM, SIL Versão PORT  
 Comprimento/duração: 140m  
 Acervo NIT Depositante: 0058 DDL: 0058  
 NE: 00384-14  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(GOVERNADOR MELLO VIANNA)  
 UFMG-254  
 NAC, CM  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00378-07

Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05682. No mesmo estojo 00378-07, 00378-09, 00379-06 e 00377-05.

(GRANDE GUERRA EUROPÉIA, A)

BOLETIM DA GUERRA

EST, CM, SIL

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 03053-01

Mat: COX 35mm, TIN, 2 rolo(s) em 2 lata(s) - GT 2B

OBS.: cópia nitrato tingida bastante encolhida e ressecada.

[GRANDE MANIFESTAÇÃO DAS CLASSES PRODUTORAS DO ESTADO DE MINAS AO  
 PRESIDENTE ANTONIO CARLOS]

UFMG-009a011

NAC, CJ

Versão PORT-SL

Comprimento/duração: 300m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00377-02

Mat: COX 35mm, BP, 3 rolo(s) em 3 lata(s) - GT 3D

(GRUPO BARÃO DO RIO BRANCO E BUENO BRANDÃO)

UFMG-276

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00378-08

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05683. No mesmo estojo 00378-01, 00378-08, 00378-06 e 00379-08.

(HOMEM PULANDO CORDA)

UFMG-107

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-09

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05709. No mesmo estojo 00383-12, 00382-09, 00382-02 e 00380-09.

HOMENAGENS AOS SOLDADOS MORTOS NA REVOLUÇÃO DE 1932 PERTENCENTES  
 À FORÇA PÚBLICA DE MINAS GERAIS

UFMG-055

NAC, CJ

Comprimento/duração: 150m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00376-02

Mat: NOY 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

HOMENAGENS AOS SOLDADOS MORTOS NA REVOLUÇÃO DE 1932 PERTENCENTES  
À FORÇA PÚBLICA DE MINAS GERAIS

UFMG-043

NAC, CM

Comprimento/duração: 150m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00374-02

Mat: NOX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

(IMAGENS DO CENTRO DA CIDADE E DA FACULDADE DE MEDICINA)

UFMG-263

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-12

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05708. No mesmo estojo 00384-12 e 00380-12.

(INAUGURAÇÃO - MISSA CAMPAL)

UFMG-299

NAC, CM, SIL Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-15

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(INAUGURAÇÃO - EXPOSIÇÃO GADO - DISCURSO)

UFMG-171

NAC, CJ, SIL Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00383-10

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: rolo2-260m.

(INAUGURAÇÃO - DESFILE ESPORTIVO)

UFMG-101

NAC, CJ, SIL Versão PORT

Comprimento/duração: 140m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-04

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(INAUGURAÇÃO DO GINÁSIO DO PAISSANDU - FAZENDA GAMELEIRA - BENEDITO VALADARES)

UFMG-038 E 015

NAC, CM

Versão PORT-SL

Comprimento/duração: 80m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00374-10

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(INAUGURAÇÃO DA SIBÉRIA MODAS)

UFMG-321

NAC, CJ, SIL

Versão PORT

Comprimento/duração: 150m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00385-06

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(INAUGURAÇÃO DE USINA - PRESIDENTE ANTONIO CARLOS)

UFMG-162

NAC, CJ, SIL

Versão PORT

Comprimento/duração: 150m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00383-03

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Película Pathé Vincennes France K 1757 (1921); últimos 35m Zeiss Ikon. Kodak. Fi05752.

(INAUGURAÇÃO DO ISOLADO DE BELO HORIZONTE)

UFMG-066

NAC, CJ

Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00377-12

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(INAUGURAÇÃO DO PARQUE INDUSTRIAL)

UFMG-103

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-05

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05705. No mesmo estojo 00380-05, 00381-04, 00384-11 e 00385-14.

(INSTITUTO CARTÉIA PRADO)

UFMG-155

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00382-13

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05747. No mesmo estojo 00385-04, 00381-14, 00383-08, 00382-13, 00383-07, 00384-03, 00382-01, 00381-08 e 00381-09.

(JARDIM DE INFÂNCIA)

UFMG-141

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00382-01

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05735. No mesmo estojo 00385-04, 00381-14, 00383-08, 00382-13, 00383-07, 00384-03, 00382-01, 00381-08 e 00381-09.

[JORNAL DA INCONFIDÊNCIA. N.003]

UFMG-064

NAC, CJ

Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00377-10

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(LAGOA SANTA - VISITA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA)

UFMG-024 - LATA 005

NAC, CJ

Versão PORT-SL

Comprimento/duração: 140m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00374-04

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(LAGOA SANTA - VISITA DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA)

UFMG-025 - LATA 005

NAC, CJ

Versão PORT-SL

Comprimento/duração: 160m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00374-03

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(LANÇAMENTO DA CANDIDATURA CRISTIANO MACHADO)

IGINO BONFIOLI



NAC, CM  
Comprimento/duração: 230m  
Acervo PRE Depositante: 0058  
Tombo: SP02881X NE: 00287-08A  
Mat: DPX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 0A  
OBS.: duplicado a partir de NNX FI 04222.

(LETREIROS ESCOLA CÂNDIDO TOSTES - JUIZ DE FORA)

UFMG-283  
NAC, CM  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00378-09  
Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05654. No mesmo estojo 00378-07, 00378-09, 00379-06 e 00377-05.

(LETREIROS GADO)

UFMG-172  
NAC, CM  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00383-11  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05760. No mesmo estojo 00380-08, 003801-15 e 00383-11.

(LETREIROS O GADO)

UFMG-320  
NAC, CM  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00385-05  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05785.

(MATAS, RIOS, CACHOEIRAS)

UFMG-174  
NAC, CJ, SIL Versão PORT  
Comprimento/duração: 260m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00383-13  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: FI 05762.

(MILTON CAMPOS - CONCENTRAÇÃO POPULAR EM ITAJUBÁ)

UFMG-063

NAC, CJ Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00377-09  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

[MINAS ANTIGA] DRAMA  
INCONFIDÊNCIA MINEIRA  
NAC, LM, SIL Versão PORT  
Comprimento/duração: 110m  
Acervo PRE Depositante: 0058  
NE: 00271-02  
Mat: AP 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B - Completo? N  
Letreiro confeccionado pela UFMG para a apresentação do que seria a primeira parte de MINAS ANTIGA intitulada INCONFIDENCIA MINEIRA.

(MINERAÇÃO EM LAFAIETE)  
UFMG-120  
NAC, CM  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00380-15  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05716. No mesmo estojo 00380-08, 003801-15 e 00383-11.

(NA PRAÇA DA LIBERDADE 15 DE NOVEMBRO DE 1977)  
UFMG-047  
NAC, CJ Versão PORT  
Comprimento/duração: 100m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00376-04  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(NOVO COLÉGIO ANGLO-AMERICANO)  
NAC, CM, SIL  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00378-13b  
Mat: COX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

(NÃO IDENTIFICADO)  
UFMG-032e033; DIVERSOS  
NAC, CJ Versão PORT  
Comprimento/duração: 170m  
Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00375-01

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(ORFANATO SANTO ANTONIO)

UFMG-142

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00382-02

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05729. No mesmo estojo 00383-12, 00382-09, 00382-02 e 00380-09.

(OVÍDIO DE ABREU)

UFMG-313

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00379-06

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05697. No mesmo estojo 00378-07, 00378-09, 00379-06 e 00377-05.

(PALÁCIO DA LIBERDADE - DESFILE DE MILITARES)

UFMG-164

NAC, CJ, SIL

Versão PORT

Comprimento/duração: 70m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00383-05

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(PARADA MILITAR)

UFMG-312

NAC, CJ

Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00379-05

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(PASSEIO DE UM GRUPO A CACHOEIRA - BARCO)

UFMG-175; CACHOEIRA DOURADA; PESCA DO JAU, A

NAC, CJ, SIL

Versão PORT

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-01

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(PESQUISA GEOLÓGICA)

UFMG-311

NAC, CJ

Versão PORT-SL

Comprimento/duração: 110m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00385-02

Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(PESSOAS POSANDO PARA CÂMERA)

UFMG-318

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00385-04

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05783. No mesmo estojo 00385-04, 00381-14, 00383-08, 00382-13, 00383-07, 00384-03, 00382-01, 00381-08 e 00381-09.

(POSSE DO GOVERNADOR DE MINAS GERAIS, A)

NAC, CM

Comprimento/duração: 115m

Acervo PRE Depositante: 0058

Tombo: SP02882X NE: 00287-08B

Mat: DPX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 0A

OBS.: duplicado a partir de NNX FI 04222.

(POSSE DO GOVERNADOR DE MINAS GERAIS, A)

UFMG-031

NAC, CJ

Versão PORT-SL

Comprimento/duração: 210m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00376-03

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(POSSE DO GOVERNADOR DE MINAS GERAIS, A)

UFMG-035

NAC, CJ

Versão PORT-SL

Comprimento/duração: 220m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00375-10

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(PRESÉPIO DO PIPIRIPAU)

NAC, CM Versão PORT  
 Acervo PRE Depositante: 0058  
 NE: 02291-01e02  
 Mat: NOXeY 35mm, COR, 2 rolo(s) em 2 lata(s) - GT 0A - Completo? S

(PRESIDENTE ANTONIO CARLOS)  
 UFMG-059  
 NAC, CJ, SIL Versão PORT  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00377-06  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
 OBS.: Película Pathé de 1921 e Zeiss Ikon.

(PRESIDENTE ANTONIO CARLOS)  
 UFMG-184  
 NAC, CM  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00384-03  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05765. No mesmo estojo 00385-04, 00381-14, 00383-08, 00382-13, 00383-07, 00384-03, 00382-01, 00381-08 e 00381-09.

(PRESIDENTE ANTONIO CARLOS)  
 UFMG-058  
 NAC, CM  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00379-10  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05660. No mesmo estojo 00379-10 e 00379-07.

[I CONGRESSO EUCARÍSTICO DE BELO HORIZONTE]  
 UFMG-122  
 NAC, CM  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00381-01  
 Mat: NOX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)  
 OBS.: na mesma lata o filme 00380-11.

(PRODUTOS CACIQUE)  
 UFMG-170  
 NAC, PU, SIL Versão PORT  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00383-09

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
00383-09 e 02-260m, rolo(?) - 400m.

(PROLONGAMENTO DA ESTRADA DE FERRO OESTE DE MINAS)

UFMG-303

NAC, CM

Acervo FOG Depositante: 0058

NE: 00378-13

Mat: COX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

OBS.: 99ABR12: descartado.

DATA TRATAMENTO OBS.

87OUT, EXAMINADO, SINAIS DE HIDROLISE.

94SET08, DESENROLADO, GT 1B: não apresenta sinal de hidrólise.

99ABR07, Descartado, Melado, impossível desenrolar.

(PUBLICIDADE - A NOVA SUÍÇA)

UFMG-125

NAC, PU

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00381-04

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05721. No mesmo estojo 00380-05, 00381-04, 00384-11 e 00385-14.

(QUEIJO JOSÉ MARIA JUNHO)

UFMG-129

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00378-02

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

OBS.: FI 05677.

(QUINZE DE NOVEMBRO DE 1937)

UFMG-046

NAC, CJ

Versão PORT

Comprimento/duração: 150m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00376-05

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(REPORTAGEM: INAUGURAÇÃO DO SESC)

UFMG-116

NAC, CJ

Versão PORT

Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00380-13  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

REPORTAGEM. PESQUISA AGROPECUÁRIA - ENTERRO DE D. BLANDINA VIANNA  
UFMG-331  
NAC, CJ, SIL                                  Versão PORT  
Comprimento/duração: 140m  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00385-13  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(REPORTAGENS. JUSCELINO, ISRAEL)  
UFMG-304  
NAC, CJ                                  Versão PORT  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00378-14  
Mat: COX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

[REPORTAGENS NOVA ERA.]  
UFMG-305  
NAC, CJ                                  Versão PORT  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00379-01  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(SANTUÁRIO N.S. DA CONCEIÇÃO - PARÁ DE MINAS)  
UFMG-301  
NAC, CM                                  Versão PORT  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00378-11  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D  
OBS.: FI 05687.

(SERRA DA PIEDADE) [60580]  
UFMG-158  
NAC, CM  
Acervo NIT      Depositante: 0058  
NE: 00382-14  
Mat: NOX      35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
OBS.: Fi05748. No mesmo estojo 00381-10 e 00382-14.

[VII EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTIGOS ANIMAIS E DERIVADOS]  
UFMG-109

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-11

Mat: NOX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

OBS.: na mesma lata o filme 00381-01. 00380-08 e 15 e 11-220m c.

[VII EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ANIMAIS E PRODUTOS DERIVADOS]

UFMG-161

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00383-02

Mat: NOX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

OBS.: FI 05751. na mesma lata o filme 00380-02. 00383-02 e 09-260m c.

[VII EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTIGOS ANIMAIS E DERIVADOS]

UFMG-109

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-11

Mat: NOX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s)

OBS.: na mesma lata o filme 00381-01. 00380-08 e 15 e 11-220m c.

[VII EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ANIMAIS E PRODUTOS DERIVADOS]

UFMG-161

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00383-02

Mat: NOX 35mm, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

OBS.: FI 05751. na mesma lata o filme 00380-02.

00383-02 e 09-260m c.

(SOCIEDADE BENEFICIENTE DR. RENE GIANETTI - ASSISTÊNCIA AOS  
TRABALHADORES)

UFMG-206

NAC, CJ

Versão PORT-SL

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00384-07

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(SOLENIIDADE DE INAUGURAÇÃO DO BUSTO DO CORONEL BENJAMIN PEREIRA  
GUIMARÃES - RECEPÇÃO - CASAMENTO)

UFMG-140

NAC, CM

Versão MUDO

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00391-17



Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(SOLENIDADES - FORMATURA E DESFILE)

UFMG-144

NAC, CJ, SIL

Versão PORT

Comprimento/duração: 170m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00382-04

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(TROUPE EDISON)

UFMG-167

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00383-08

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05737. No mesmo estojo 00385-04, 00381-14, 00383-08, 00382-13, 00383-07, 00384-03, 00382-01, 00381-08 e 00381-09.

ÚLTIMA HOMENAGEM A DEL PRETE, A

FUNERAL DE DEL PRETE. UFMG-117

NAC, CM, SIL

Comprimento/duração: 85m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-14

Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D - Completo? N

ÚLTIMA HOMENAGEM A DEL PRETE, A

FUNERAL DE DEL PRETE. UFMG-117

NAC, CM, SIL

Comprimento/duração: 85m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-14

Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D - Completo? N

(VIAGEM DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA A MINAS...)

UFMG-030

NAC, CJ

Versão PORT-SL

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00375-02

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(VIAGEM DO PRESIDENTE DA REPÚBLICA A MINAS)

UFMG-019

NAC, CJ

Versão PORT

Comprimento/duração: 75m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00374-06

Mat: COZ 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(VII CAMPEONATO JUVENIL DE NATAÇÃO - NITERÓI)

UFMG-111

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00380-12

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05713. No mesmo estojo 00384-12 e 00380-12.

VISITA DA EMBAIXADA ARGENTINA A MINAS

VISITA DA MISSÃO ARGENTINA; UFMG-012

NAC, CJ, SIL

Comprimento/duração: 230m

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00374-12

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

94JUL07: no rotulo estava registrado o numero 00374-12 (e aqui no TRF estava 00374-11).

(VISITA DA MISSÃO MILITAR AMERICANA A MINAS GERAIS)

UFMG-119

NAC, CM

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00378-01

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

OBS.: Fi05676. No mesmo estojo 00378-01, 00378-08, 00378-06 e 00379-08.

(VISITA DE AUTORIDADES - MELLO VIANNA E WASHINGTON LUIZ)

UFMG-309

NAC, CJ, SIL

Versão PORT

Comprimento/duração: 50M

Acervo NIT Depositante: 0058

NE: 00379-04

Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D - Completo? N

(VISITA DE BENEDITO VALADARES AO SUL...)

UFMG-042  
NAC, CJ Versão PORT  
Comprimento/duração: 300m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00375-06  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(VISITA DE BENEDITO VALADARES AO SUL...)

UFMG-049  
NAC, CJ Versão PORT  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00374-09  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

(VISITA DE MELLO VIANNA À CONSTRUÇÃO DE UMA BARRAGEM)

UFMG-012  
NAC, CM, SIL  
Comprimento/duração: 250m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00374-11  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(VISITA DO GAL. HIGINO MORINIGO, PRESIDENTE DO PARAGUAI, A MINAS GERAIS)

UFMG-305 ou 308  
NAC, CJ Versão PORT  
Comprimento/duração: 220m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00379-03  
Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B

VISITA DO PRESIDENTE WASHINGTON LUIZ A SABARÁ

UFMG-013 - lata 6. VISITA DE WASHINGTON LUIZ A SABARÁ

NAC, CM, SIL  
Comprimento/duração: 380m  
Acervo NIT Depositante: 0058  
NE: 00374-05  
Mat: NOX 35mm, BP, 2 rolo(s) em 2 lata(s) - GT 3C  
01AGO08: Antigamente marcado erroneamente 1 rolo em 1 lata.

[VISITE DE SON ALTESSE ROYALE LE PRINCE JEAN DE LUXEMBURG AU BRÉZIL]

UFMG-001, 005 e 007

NAC, CJ, SIL Versão PORT  
 Acervo NIT Depositante: 0058 DDL: 0058  
 NE: 00377-01  
 Mat: NOX 35mm, BP, 3 rolo(s) em 3 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: rolo(?) - 170m.

(VISTAS DE BELO HORIZONTE - VISITA DE GETULIO VARGAS A BELO HORIZONTE)  
 UFMG-021

NAC, CM Versão MUDO  
 Comprimento/duração: 250m  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00375-07  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(VOLTA TRIUNFAL DE ATLÉTICO - CAMPEÃO DO GALO)

UFMG-307  
 NAC, CJ Versão PORT  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00379-02  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 3D

(WASHINGTON LUIZ - MELLO VIANNA)

UFMG-057  
 NAC, CM  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00380-01  
 Mat: NOX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05701.

(WASHINGTON LUIZ e MELLO VIANNA - FRAGMENTOS)

UFMG-166  
 NAC, CM  
 Acervo NIT Depositante: 0058  
 NE: 00383-07  
 Mat: COX 35mm, BP, 1 rolo(s) em 1 lata(s) - GT 1B  
 OBS.: Fi05756. Há trechos em acetato.  
 No mesmo estojo 00385-04, 00381-14, 00383-08, 00382-13, 00383-07, 00384-03, 00382-01,  
 00381-08 e 00381-09.

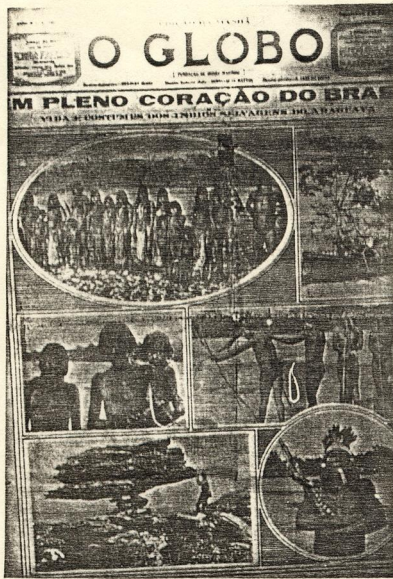
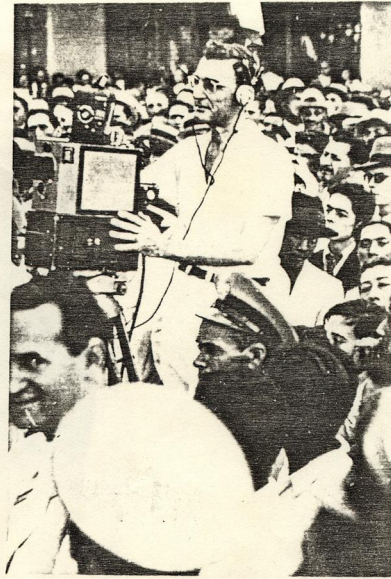


Foto da 1ª página de  
"O Globo" do Rio de  
Janeiro 4.1.1926 sobre  
o filme feito por  
Aristides Junqueira



Aristides Junqueira filman  
do uma festa em Belém do  
Pará - década de 20.

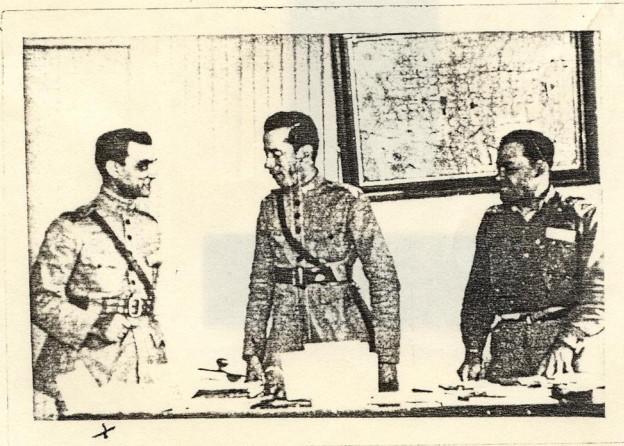
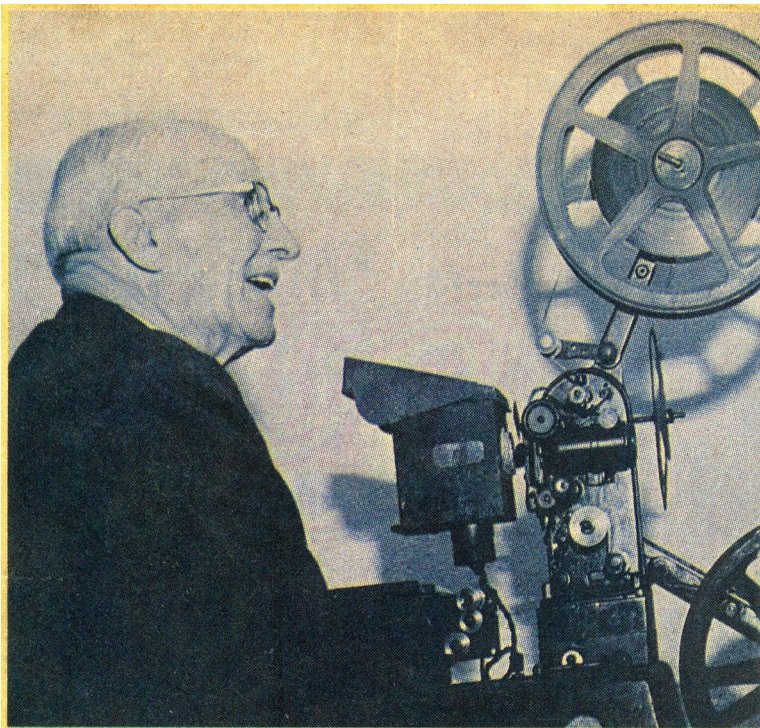


Foto tirada no "Tunel" sul de Minas,  
durante a revolução de 32 da qual ele  
participou como capitão cinegrafista,  
às ordens do Comandante João Alberto.



ARISTIDES JUNQUEIRA



*O fotógrafo italiano Bonfioli se especializou em documentários*

## VOZES DO FILME SILENCIOSO

### O REGISTRO INICIAL DO DOCUMENTÁRIO MINEIRO

Sinopse (Faz parte desta publicação um DVD com o documentário “Vozes do Cinema Silencioso” apresentado na defesa da dissertação. Abaixo a transcrição do roteiro).

O vídeo registra a filmografia documental mineira dos cineastas Iginio Bonfioli e Aristides Junqueira, no início dos anos 20. Os filmes foram montados num enquadramento imóvel, rígido, em formato retangular lembrando os processos narrativos do livro ilustrado e do álbum de fotografias. Imagens poderosas, de grande valor estético, panorâmicas de cidades históricas como Sabará, Ouro Preto, rios e vales que já não existem mais.

Texto

#### *Cena 1 : Imagem de livro : História antiga de Minas Gerais*

O cinema documental de Junqueira e Bonfioli nasceu da encomenda e da legenda.

A pergunta - por quem Junqueira queria ver - é facilmente respondida - pela instituição ou o representante que o contratou. O objetivo é dado, seus filmes serão exibidos para uma platéia de estudantes, e o tema é histórico. É possível que caiba aqui uma comparação com a fotografia em seu aspecto documental.

#### *Cena 2 : Imagem da Igrejinha*

Em várias tomadas a câmera está parada, apenas registrando a imagem que corrobora o texto.

#### *Cena 3 : Pan*

Mas será que os cineastas não escapolem e dão uma olhadela por si mesmos? Há momentos que tanto Junqueira quanto Bonfioli se esquivam da palavra e se deixam conduzir pelo movimento puro.

Em algumas seqüências isso é latente

#### *Cena 4 : Rio*

Como nas filmagens dos rios, onde a câmera acompanha de perto o fluxo das águas, no passar de um transeunte, no movimento da brisa nas folhas e arbustos. Poderíamos chamar esses momentos de verdadeiramente cinematográficos? Onde há a supremacia da imagem ao registro quase fotográfico que pretende aderir-se ao texto, quando o tempo do cinegrafista sobrepõe-se ao tempo do significado enunciado pela legenda? Como diz André Bazin, na fotografia o tempo é embalsamado o que se poderia supor que no cinema o tempo é vivido em suas inúmeras partituras, orquestrado.

#### *Cena 5 : Livro Minas Liberal*

E isso é visível em *Minas Liberal*, na seqüência 18 de imagens da prisão, com duração de 35 segundos. Primeiro é filmado o interior da cela – a porta à esquerda, acima a janela gradeada de onde espargue a luz, abaixo dois catres conjugados. A seguir, a câmera foca a janela em close, do lado de fora da cela, cena banhada por luz natural, num enquadramento pensado, onde as grades ocupam não o centro da tela, mas estão ladeadas à esquerda pela parede descascada, sugerindo a situação sombria da prisão. A câmera foca ainda mais perto (close) os quadradinhos da grade, agora numa perspectiva mais lateral, deixando entrever o interior da cela. O foco a seguir é para um quadrado – provavelmente uma aproximação ainda maior da grade, da cena anterior, dando uma noção tanto de continuidade quanto de maior aprisionamento. Este momento continua num outro quadro onde se vê pela grade, em primeiro plano, a grade da outra janela, em segundo plano. A filmagem ‘atravessa’ a parede da prisão. Novamente o câmera entra na cela e foca a porta de baixo para cima e termina na janela. Podemos refletir sobre essa cena como uma ‘construção de significados’: a cadeia, primeiro mostrada em seu interior e depois filmada através das grades, onde a janela de quadrados e a posterior aproximação da geometria da grade formam quadros, que no caso emolduram a cena e por onde se pode divisar e enquadrar o aprisionamento



de Tiradentes na Ilha das Cobras. “O quadro é antes de tudo limite de um *campo*, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria a conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva do imaginário (...) ele é o reino da ficção e aqui da ficcionalização do real”

*Cena 6: Pessoas andando na ponte*

Daí podemos supor uma elaboração do cineasta desejando superpor a imagem das grades ao significado ‘humano, emocional’ do encarceramento.

*Cena 7: Imagem de Tiradentes*

Tal elaboração pode ser pensada a partir da pergunta – Como fazer com que o aprisionamento, o abandono, a morte sejam sentidos numa imagem? Sem o personagem, no caso, Tiradentes? Talvez essas imagens da cadeia possam ser ‘apreendidas, sentidas’ de forma humana, emocional - ‘frames’ como faces voltada para o espectador, a face da desolação, da falta de liberdade, exibidas no esquadrihar das grades. Tomadas do interior da cadeia, do exterior, através das grades, imagens demoradas, organizadas em amarras que exploram o represamento do espaço e dão sentido e forma à sensação do cárcere e do encarcerado.

*Cena 8: Pessoas andando na rua*

Segundo Jean-Claude Carrière, uma das figuras mais notórias do começo do cinema silencioso foi o *explicador*. Era um homem que “ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer (ali) para explicar o que acontecia; (...) de pé, com um longo bastão, (ele) apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo.

*Cena 9 : Pan de Ouro Preto*

A questão que se coloca na abordagem dos filmes de Bonfioli – em especial os episódios do Minas Antiga - é que esse ‘explicador’ foi absorvido nos filmes documentais, sob a forma de legendas - ‘vozes’ explicativas que mediam quase todas as imagens, narrando-as, encadeando as próximas cenas. Muitas vezes com sentenças curtas e diretas como no caso dos nomes das cidades – “Ouro Preto” ou “Sabará”.

*Cena 10 : Igrejinha*

As tomadas estáticas, são avaliadas por Carrière como ‘frutos direto do teatro’ - “A estrutura rígida do palco tradicional (que inspirou a tela do cinema)...”. A isso podemos acrescentar, no caso de Bonfioli, outra origem – a fotografia. O enquadramento imóvel, o formato lembram os processos narrativos do livro ilustrado e do álbum de fotografias.

*Cena 11 : Mulher abrindo livro*

Carrière fala da ‘tirania enclausurante do retângulo’ que bem pode ser observada nas tomadas internas de Bonfioli. Dentro dos museus, das igrejas.

*Cena 12 : Altar de Igreja*

Nesses locais o cinegrafista comportava-se como o fotógrafo em seu estúdio, com filmagens contidas, posadas, convencionais, achatadas, efigies do cinema. Talvez sua pouca fluência na língua portuguesa, descrita em relatos de suas filhas ‘quase analfabeto em português’ o cerceasse diante da erudição das legendas e dos museus, onde se limitou a filmar/fotografar estaticamente os ‘Altos da Devassa’, ‘Autógrafos Preciosos’.

*Cena 13 : Cena de Igreja de Tiradentes*

Podemos inferir que diante das igrejas ele não chegou a penetrar em seus interiores sem antes mostrar uma visão geral, tomadas descritivas ou longas, podemos sugerir como uma atitude de reverência, aliás, comum nos anos 30. Ao contrário das externas que ele realizou com mais desembaraço e criatividade onde se pode perceber outros enquadramentos, as densidades de luz e o movimento de câmera, o que para o espectador aumentou a superfície de contato com as cenas, a experiência estética de fluidez - de ser levado pela câmera. Agregar imagens grandiosas – descrições tão universais e ‘naturais’ ao ser humano, visto ser o olho um dos primeiros sentidos a se abrir para o mundo – ao texto foi uma forma engenhosa de passar mensagens didaticamente. Na escrita, as palavras obedecem a códigos, normas de comunicação, é preciso saber ler e escrever - um bom suporte ao ensino de determinada passagem histórica, amparado na cultura erudita. Ainda mais objetivando o cultivo de estudantes, em salas de aula. Já naquela época e diante da nossa ‘aculturação’ européia, Já era claro que o texto agregado à representação pictórica provocava uma reação mais forte e duradoura de entendimento e memorização, do que meras palavras e frases numa página branca.

*pausa*

*Cena 14: Panorâmica de Ouro Preto*

Em Minas Antiga o importante era mostrar o máximo possível, as amplas tomadas, movimentos simples, para a satisfação do olhar, a leitura do visível, ainda que norteada de antemão pelo texto explicativo, por vezes declamativo, exagerado, ou impostado. Isto interferiu no ato cinematográfico, esse excesso de explicação não deixa brechas para as ambiguidades, superposições de cenas, mistério. Quase todas as cenas são ‘demonstradas’ pelas legendas,

datadas, e o filme vai seguindo mais escrito para organizar o fluxo das coisas, estabelecer o rumo dos fatos históricos. O uso excessivo do texto certamente compromete o refinamento do filme perfazendo uma trilha mais autoritária do 'narrar' em vez de mostrar.

*Cena 15: O Horto – Cenas dos Passos da Paixão e Profetas*

Desta forma o Minas Antiga torna-se uma 'fita' quase especular da erudição da época, um novo espelho, mais amplo e luminoso que o livro didático, com imagens contidas, submissas ao texto, destinadas principalmente a 'instruir'. E como escreve Carrière "o cinema não pode escapar do seu destino: não ser nada mais do que uma série de fotografias encadeadas por nossos olhos, o que introduz movimento nessas seqüências de unidades imóveis. Os filmes são exatamente isso: imagens fotográficas em movimento." E mais adiante o autor complementa que a despeito dessa realidade do cinema, o que o tornou uma nova linguagem foi a edição: "Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que seus cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra cena, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade".

*Cena 16 : Panorâmica externa dos Passos da paixão e Congonhas do Campo*

Essa nova linguagem possibilitou aos olhos exergarem o que não está lá, produzindo o efeito da ilusão, origem do prazer estético. Talvez isto esclareça a questão de Bonfioli ter sido chamado na época de artesão do cinema. A sua produção documental não 'ilude' ou 'interpreta' a realidade, seja pelo excesso de legendas entre as imagens ou pelo cerceamento que a encomenda do filme didático o submeteu. O texto mostra o descompasso entre verdade e realidade. Ademais, o

‘excesso de realidade’ pode nos desapontar: “uma suposta honestidade objetiva do documentário – como se a realidade ‘verdadeira’ fosse mais difícil de transmitir que a artificial”.

*Cena 17: Cena de Canção da Primavera*

O não ocorreu em seu filme ficcional “O Despertar da Primavera” onde ele dirige, edita, ‘confecciona’ suas imagens de forma mais viva e criativa. Onde a emoção está presente. Ademais a precariedade de produção, do equipamento, a má qualidade dos filmes (muitas vezes ele usou películas já usadas) irão contribuir para que seu documental se assemelhe mais a um ‘livro tridimensional’ que a uma ‘fita de cinema’ propriamente, como as que ele assistia e desejava realizar.

*Cena 18 : Externa Casa Tiradentes – Rio de Janeiro*

Mas, a beleza das imagens, sua franqueza e despojamento salvaram o filme de um hibridismo que sem a estética de Bonfioli, seu olhar experiente como fotógrafo, o faria mais falso, fragmentado ou ilegítimo.

Os filmes documentais foram salvos pelas panorâmicas

*Cenas 19: Panorâmica do Rio das Mortes*

Elas apontam para a linguagem cinematográfica propriamente dita. Ainda assim, a gesticulação retangular da câmera aponta para a fraca carga ficcional do documentário. Na ausência óbvia dos personagens históricos, de depoimentos de historiadores, por exemplo, e dos locais originários preservados – casarios – filmou-se o possível.

*Cenas 20 : Cena do mato nas ruínas da Casa de Tiradentes*

E é entre os matos que cresceram no que seria a memória, por exemplo, da casa onde morou Tiradentes e outros marcos, já naquela época abandonados, é que podemos avaliar de onde vem a nossa falta de memória, o nosso triste hábito do abandono do passado aos bolores do tempo. Assim como as fitas dos primeiros cineastas . A despeito de todas essas limitações, Bonfioli conseguiu extrair poesia em cenas primorosas como a dos Passos da Paixão, dos Profetas de Aleijadinho, das cidadelas que hoje mal reconhecemos na película. Ainda assim podemos sentir a mão de Bonfioli e desses pioneiros, diante da adversidade que marca os primórdios do cinema no Brasil. Como cita Carrière referindo-se aos mestres japoneses Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa ... “A câmara quando se move lateralmente, num interior, (...) reproduz como por instinto o rumo e o modo de andar de um devoto em visita a um santuário”. Assim podemos também nos referir a Bonfioli, em algumas cenas, divisando o rumo e o modo de focar que revela o excepcional fotógrafo em busca do melhor ângulo. E o proto-cineasta que teima em gravar imagens como névoas, ainda que submetidas à mão pesada da escrita que o norteou.

*Finaliza o documentário com panorâmica de Sabará antiga*