

Dossiê #rccs18

COMUNICAÇÃO

Desafios e (Im)possibilidades

RCCS – Edição 18, V. 11, Ano 10, Nº 1 – JUL / DEZ - 2025

Organização

LAWRENBURG ADVÍNCULA DA SILVA
SONIA REGINA SOARES DA CUNHA



ISSN 2317-7519
COMUNICAÇÃO

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado


EDITORA
UNEMAT

UNEMAT

Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

EXPEDIENTE

REVISTA COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE (RCCS) ISSN: 2317-7519 (Comunicação)

Revista do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Sociedade da Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat, com apoio da Editora da Unemat e do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Sociedade.

Portal RCCS: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs> E-mail: lawrenberg@unemat.br

Editoração: A RCCS utiliza como sistema de editoração o *Open Journal Systems*.

Design Gráfico: Capa desenvolvida com apoio da IA *Canva*.

Indexação: A RCCS está indexada em diversas bases dados, entre elas, o Portal de Periódicos da Capes, Reviscom, Google Scholar e Directory of Open Acces Journals (DOAJ).

A **REVISTA COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE (RCCS)** é uma publicação acadêmica desde 2013 como periódico acadêmico da área de Comunicação e suas áreas afins. Atualmente ela é coordenada, editada e supervisionada por editoria executiva formada pelos professores Dr. Lawrenberg Advíncula da Silva (Unemat) e Dra. Sonia Regina Soares da Cunha, com o apoio editorial de: Luiz Kenji Umeno Alencar (Supervisão de Bibliotecas), Pedro Henrique Romeiro Ferreira (Assistência Editorial), Heloiza Gadani Mendes de Souza (Assistência Científica/Parecerista) e professora Dra. Maristela Cury Sarian (Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas).

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Marcelo de Oliveira Pires (Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC-BA), Dr. Itamar Nobre (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN), Dr. Josuel Mariano Hebenbrock (Universidad Pompeu Fabra, Espanha), Dr. Juliano Domingues da Silva (Universidade Católica de Pernambuco – Unicap-PE), Dr. Iuri Gomes Barbosa (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat-MT), Dr. Rafael Rodrigues Lourenço Marques (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat-MT), Dr. Paulo Eduardo Linz Cajazeira

(Universidade Federal de Pelotas – UniPel-RS), Dr. Gibran Lachowski (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Juliano Maurício de Carvalho (Universidade Estadual Paulista – Unesp-SP), Dra. Rosana Alves (Universidade do Estado de Matogrosso – Unemat), Dra. Antônio Alves (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Alfredo Costa (Universidade Federal de Goiás – UFG) e Felipe Collar Bernie (Universidade Federal de Roraima – UFRR)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Dr. Lawrenberg Advíncula da Silva (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dra. Sonia Regina Soares da Cunha, Dr. Élmano Ricarte de Azevêdo Souza (Instituto de Comunicação da Universidade Nova Lisboa-Portugal), Dra. Vânia Maria Lescano Guerra (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS), Dra. Marli Barboza (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dra. Maria Isabel Amphilo (Universidade Complutense-Espanha), Dr. Uliásflávio Oliveira Evangelista (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Alfredo José da Costa (Universidade Federal de Goiás – UFG-GO), Dra. Antônio Alves (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Roscéli Kochhann (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Felipe Collar Berni (Universidade Federal de Roraima – UFRR), Dr. Eduardo Luís Mathias Medeiros (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat)



As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. Qualquer parte dos artigos da revista pode ser reproduzido desde que citados autor e fonte.

RESTOS MORTOS DO PASSADO: REFLEXÃO SOBRE CINEMA, MODERNIDADE E ARQUIVO A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO *O FIO DA MEMÓRIA*¹

DEAD REMAINS OF THE PAST: REFLECTION ON CINEMA, MODERNITY AND ARCHIVES BASED ON THE DOCUMENTARY THE THREAD OF MEMORY

ULISFLÁVIO OLIVEIRA EVANGELISTA²

RESUMO

O artigo propõe um diálogo com o documentário *O Fio da Memória*, realizado pelo documentarista Eduardo Coutinho, em 1991, tendo como marco simbólico, a celebração do centenário da abolição da escravidão no Brasil. O estudo está ancorado no tripé Cinema, Modernidade e Arquivo, especialmente a partir do conceito de arquivologia observado na obra *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* de Catherine Russell (2018). Podemos considerar que o filme amplia um debate contemporâneo sobre a situação do negro no país. Isso porque, com o fim da escravidão, não houve uma liberdade assistida, isto é, possibilidades da inserção do negro na sociedade brasileira, numa condição de liberto.

Palavras-chave: documentário; Walter Benjamin; arquivologia; cinema; *O Fio da Memória*.

ABSTRACT

This paper proposes a dialogue with the documentary *The Thread of Memory*, made by documentary filmmaker Eduardo Coutinho in 1991, using the centenary celebration of the abolition of slavery in Brazil as a symbolic landmark. The study is anchored in the tripod of Cinema, Modernity, and Archive, especially from the concept of archival science observed in Catherine Russell's work *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (2018). We can consider that the film broadens a contemporary debate about the situation of Black people in the country. This is because, with the end of slavery, there was no assisted freedom, that is, no possibilities for the insertion of Black people into Brazilian society in a condition of being freed.

Keywords: documentary; Walter Benjamin; archival science; cinema; *O Fio da Memória*.

¹ O artigo busca refletir e investigar os pressupostos teóricos vistos na disciplina de Imagem e Tecnologia, ministrada pela professora Dra. Patrícia Rebello, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² Professor do curso de jornalismo da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). Doutor em Comunicação pela (UERJ). E-mail: ulisflavio@unemat.br

Introdução

O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são bem perecíveis por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem-sucedida de não permitir que elas desapareçam (Lins, 2004, p. 7).

A passagem de Consuelo Lins (2004), sobre o cinema de Eduardo Coutinho é cirúrgica a esse texto e ao filme *O Fio da Memória*³. Primeiro ao destacar a sua metodologia fílmica de dar espaço e com isso, proteção a quem não as tem. Aqui, podemos perfeitamente falar dos escravos, do período de escravidão e, de modo contemporâneo, do negro na sociedade brasileira; segundo, na tentativa de evitar o desaparecimento, a finitude. A proposta de não desaparecer, encontra um paralelo com a memória, com o arquivo, com o reaproveitamento, numa tentativa de resistência e ressurreição de imagens, temas e reflexões.

Cinema e memória. Quase uma dicotomia. A prática cinematográfica promove ao espectador, a ação de rememorar. Um resgate aos restos mortos do passado – como se refere o personagem principal do filme de Coutinho. “A imagem cinematográfica também tem como função recuperar a memória. O cinema é memória viva, uma vez que, constantemente reproduzido, remete o passado ao presente, sem cessar.” (Freitas, 2015, p. 18).

A lembrança ora provocada, suscita uma infinidade de possibilidades, aplicações, sentidos e emoções. O cinema como técnica e/ou arte é compreendido, grosso modo, como representação de uma realidade física e/ou mental. O documentário *O Fio da Memória* se encarrega de ilustrar ambas realidades. De um lado, no campo da realidade física, promove uma reflexão (sempre) pertinente sobre a temática da escravidão – neste caso, na ocasião do centenário da escravidão no Brasil, ocorrida em 1988; do outro, apoiado nas memórias do personagem, o senhor Gabriel Joaquim dos Santos, rigorosamente

³ Disponível em: <https://youtu.be/LVxqyffcHnE> Acesso em: 20 dez. 2025.

anotadas em algumas cadernetas⁴, que servem como o fio da memória no enredo documental, exemplificando suas lembranças.

Compreender o cinema como um instrumento de memória é uma das possibilidades fílmicas. No texto, *Da memória ao cinema* Freitas (2015) aponta um cenário de exploração deste contexto.

O resgate da memória é uma das questões, em voga nos últimos tempos para o entendimento do rumo da história [...] O cinema tem expressado os sintomas desses sintomas nas telas. Alguns cineastas revelam preocupações com a atual situação política e social de seus países, outros se preocupam em criar arquivos de imagens sobre períodos pouco compreendidos pela história, enquanto alguns ainda tentam voltar ao passado como tentativa de entender o presente (Freitas, 2015, p. 16),

Conforme aponta a autora, o cinema tem se mostrado como um instrumento importante e valorativo, na discussão e representação desses temas. Diante destas possibilidades, é necessária uma reflexão sobre a função da memória no cinema. Preliminarmente, o cinema se apresenta como uma estrutura bastante complexa. Deixarei de fora, todo o instrumental de produção para me concentrar ao resultado fílmico, a obra em si. Ela expressa, grosso modo, a materialidade em sons e imagens de realidades físicas e/ou mentais, por meio das cenas. Tal materialidade é colaborativa, no sentido de permitir o desenvolvimento da história, gerando significação e, posteriormente, interpretação e compreensão por parte do receptor, isto é, o espectador do filme.

Importante considerar as marcas autorais e seu aspecto de criação, normalmente centralizado na figura do diretor/realizador. Isto é, o modo como se manifesta o vínculo de suas ideias, por meio de sua cultura e leitura de mundo, seus sentidos e emoções, experiências passadas, dentre outros elementos. Tudo isso, de alguma forma, é sinalizada na obra fílmica. Além do lado autoral, na *práxis* cinematográfica, temos diante do filme um tema. A abordagem temática se faz por um recorte, por uma escolha. Se leva em consideração que, o cinema se encarrega de representar uma determinada realidade e não de reproduzir uma realidade. Nesses moldes, a temática explorada pelo filme, ocasionalmente, está restrita e vinculada a esses termos, de uma escolha preliminar. Ademais, o tema se apresenta como um interesse imediato que liga o realizador, a obra e seu

⁴ No filme, são cadernos de assentamento.

público. Em outras palavras, toda essa construção narrativa e simbólica, descrita acima de modo bastante superficial é comumente chamada, no cinema, de *mise-en-scène* (Ramos, 2016).

Diante disso, temos ainda, a narrativa fílmica que pode, ocasionalmente, se apropriar de determinados elementos ou estruturas significativas e/ou simbólicas. Um dos exemplos, que será explorado neste artigo, é a atribuição de memória a prática cinematográfica por meio do filme. Conforme aponta Cristiane Freitas (2015), as possibilidades são generosas o que reforça a necessidade de explorar com maior rigor o recurso memorativo do cinema.

Nessa perspectiva surge o texto de Russell (2018), conceituando o termo Archiveology. A arquivologia, grosso modo, se refere a reutilização, a reciclagem de uma imagem, como uma espécie de empréstimo de material de arquivo. O livro se encarrega de promover uma discussão pormenorizada da (re)utilização das imagens, como um grande banco de imagens, onde a partir dele, memórias coletivas poderiam ser recuperadas. Isto é, a compreensão do cinema como um instrumento de memória. Logo, o cinema serviria como uma rica visão da experiência histórica. A principal referência de Russell, conforme sugere o título de sua obra, é Walter Benjamin, especialmente através de seu trabalho filosófico e ensaístico. Seu método crítico era baseado em arquivos – enquanto um pensamento sobre arquivologia – na consolidação da memória cultural.

Russell percebe na linguagem da arquivologia de artistas contemporâneos (como Matthias Muller, Gustav Deutsch, Morgan Fisher, entre outros), meios de despertar um lampejo de reconhecimento, ou seja, uma espécie de ressonância entre passado e presente, cujos efeitos se fariam sentir na multiplicidade de novas formas de leituras gestadas sobretudo nos espaços de arte e cinefilia (Antabi e França, 2020, p. 3).

Essa prática de reutilização de imagens, tem se tornado cada vez mais comum e frequente nos filmes. Em outras palavras esta atividade desempenha uma função rememorativa, servindo para infinitas possibilidades temáticas. Como exemplo, na obra de Coutinho, embora em menor escala, há elementos imagéticos e sonoros deste uso, trazendo assim, um resgate histórico do período da escravidão brasileira, enquanto temática. A proposta original das imagens apresentadas, possivelmente apresentava uma função que é destoante da usada pelo documentarista agora, no filme. Isto é, as imagens são ressuscitadas. Diante disso, a proposta deste artigo é dialogar com as manifestações possíveis de

memória e arquivo que o cinema nos oferece, especialmente, através da narrativa desenvolvida na obra *O Fio da Memória*.

Antes, porém, se faz necessário, metodologicamente, conceituar ainda que de modo preliminar e superficial – por limitação espacial – os cinemas ficcional e documental. Isto porque, a *práxis* cinematográfica permite dois eixos representativos, que em determinados momentos, se apresentam em contraste. O foco deste texto, debruçará com maior intensidade no segundo eixo, isto é, no cinema documental, por meio da obra *O Fio da Memória*.

Cinema Documental e Cinema Ficcional

Na perspectiva de compreender um cinema, diferente daquele ficcional, Teixeira (2004) afirma que os anos 1920 foram determinantes para cindir o cinema em duas modalidades: o de ficção e o de realidade, que conhecemos hoje como cinema documentário.

A expressão documentário traz uma clara alusão ao termo documento, evocando de modo prático, os predicados de veracidade e comprovação. Tais atributos, dialogam com o conceito de memória, ao compreender o registro passado, como uma memória coletiva verídica, daí a necessidade de se rememorar tais imagens. No entanto, Russell (2018), enfatiza que a prática da arquivologia atravessa diferentes tipos de produções e plataformas, citando por exemplo, os filmes experimentais. O destaque ao cinema documentário, neste texto, ocorre por duas situações: a) por compreender o cinema documental numa proximidade mais estreita com a representação do real; b) pelo fato do filme analisado, *O Fio da Memória*, ser um filme documental.

Avançando na discussão, para falar de documentário enquanto um conceito representativo, é fundamental antes, falar de suas particularidades. O que separa uma narrativa fílmica documental de uma ficcional, vai muito além do seu traço fílmico, isto é, de suas potencialidades visuais e sonoras. Para Guzmán (2017), por exemplo, há uma carga de emotividade em sua produção, ou como ele prefere dizer, o filme documentário é formado por “átomos dramáticos”.

Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com essas palavras, constrói frases. E pouco a pouco o

cinasta (poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar. Esse é o segredo do documentário. Não existe modo mais simples para explicar o fenômeno do documentário. Se pudéssemos fazer um livro de apenas uma página, eu daria por concluído este texto, neste exato momento, porque não há nenhuma outra coisa verdadeiramente básica a acrescentar (Guzmán, 2017, pág. 19).

Deixando de lado a visão romântica de Guzmán (2017), o autor sinaliza uma atenção especial para a construção da narrativa, isto é, da história, do enredo, do discurso documental. Já Nichols (2005) acrescenta a importância do espectador para concretude fílmica. Cabe ao público o reconhecimento da obra, dando-lhe, portanto, um status de veracidade do que vê na tela. Em outras palavras, o público acredita, na observação documental, de que aquela experiência corresponde a uma autenticidade, uma prova. E o inverso ocorre na experiência ficcional, ou seja, o mesmo público sabe que ali, aquela experiência narrativa não é real.

Outro autor que valoriza a importância do público, na indexação do cinema não ficcional é Noël Carroll (2005). Usando do modelo de intenção-resposta, de Paul Grice, Carroll insere a ideia de asserção pressuposta, isto é, uma relação entre o autor (realizador) e seu público (espectador). Para Carroll, quando o cinasta apresenta sua obra fílmica, o faz com a intuito de que o público acredite nela. Essa intencionalidade ele chama de intenção assertiva do autor. Por sua vez, o espectador, acreditando no conteúdo fílmico, se coloca numa postura assertiva, reconhecendo a intencionalidade do diretor. Por ora, mesmo sabendo da complexidade da separação entre as duas correntes fílmicas, tentaremos adicionar novos traços díspares entre elas.

Grosso modo, a narrativa documental, em sua essência, se caracteriza por explorar em seu universo linguístico, abordagens relacionadas ao aspecto da realidade. Isto é, daquelas que se opõem ao contexto imaginativo, fantasioso, criado enquanto fábula. Vale ressaltar que essa característica, de maior entrosamento ou afinidade com a realidade, não o legitima como uma experiência do real (Ramos, 2008). Ainda estamos dentro de uma orbe representativa, porém, sua representatividade, frequentemente, dialoga com fatos concretos, fortalecendo assim, uma autenticidade.

O poder dos filmes documentários advém de eles se basearem em fatos, não em ficção. Isso não quer dizer que sejam

“objetivos”. A exemplo de qualquer forma de comunicação, seja falada, escrita, pintada ou fotografada, fazer filmes documentários envolve o comunicador em uma rede de escolhas que devem ser feitas. Por essa razão, ele é inevitavelmente subjetivo, não importa quão equilibrada ou neutra se pretenda a apresentação (Bernard, 2008, p. 5).

Importante destacar essa tênue divisão que separa o cinema documental do ficcional. Morin (2014) alerta que:

A ficção como o nome indica, não é a realidade, ou antes, sua realidade fictícia não é outra senão a realidade imaginária. A camada imaginária pode ser muito fina, translúcida, apenas um pretexto em torno da imagem objetiva. Ela pode, inversamente, envolvê-la como uma crosta fantástica. Tantos quantos forem os tipos de ficção (ou gêneros de filme), tantos graus de irrealidade e realidade haverá. Cada tipo pode ser definido segundo a liberdade e a contaminação das projeções-identificações imaginárias em relação à realidade, segundo a resistência ou a intransigência do real em relação ao imaginário, isto é, segundo seu sistema complexo de credibilidade e de participações. (Morin, 2014, p. 196).

Em outras palavras, enquanto o documentário se interessa pelo mundo concreto, com seus temas cotidianos e muitas vezes controversos, a narrativa ficcional tem total liberdade criativa para fantasiar e explorar histórias, desenvolvendo uma verdadeira experiência inventiva. Morin (2014) faz uma analogia do cinema ficcional com o sonho.

As estruturas do filme são mágicas e respondem às mesmas necessidades imaginárias que as do sonho; a sessão do cinema revela características para-hipnóticas (obscuridade, envolvimento pela imagem, relaxamento “confortável”, passividade, impotência física). Mas relaxamento do espectador não é hipnose: a impotência de quem sonha é terrível, e a do espectador é uma impotência feliz: ele sabe que assiste a um espetáculo inofensivo. Quem sonha acredita na realidade absoluta de seu sonho, absolutamente irreal (Morin, 2014, p. 182-183).

No entanto, Metz (1977) tem uma outra concepção. Para o autor, a experiência onírica, em sentido literal, não atinge diretamente o espectador. Ele

destaca três situações: a) o sujeito do filme sabe que está no cinema, o do sonho não sabe que está sonhando; b) no cinema, o material perceptivo é real, ao passo que no sonho é imaginário; c) por mais fantasioso que seja um filme, ele é sempre infinitamente mais lógico do que o sonho.

Grosso modo, a narrativa ficcional apresenta infinitas possibilidades exploratórias no desenvolvimento de suas histórias. Inclusive, aquelas distantes daquilo que Ramos (2008) chama de mundo histórico. Isso, portanto, assegura ao cinema de ficção um paralelo com a fábula, isto é, não apresenta amarras narrativas. Daí a proximidade com o mundo dos sonhos, atestada por Morin (2014).

O campo ficcional clássico no cinema se define a partir da estrutura narrativa (chamada de narrativa clássica) construída em 1910, centrada em uma ação ficcional teleológica encarnada por entes com personalidade que denominamos personagens. Tipicamente, a ação ficcional estrutura-se em trama que se articula através de reviravoltas e reconhecimentos (Ramos, 2008, p. 25).

Ramos (2008) destaca o papel imprescindível que a narrativa cinematográfica faz uso, isto é, os chamados pontos de virada, que se traduzem como reviravoltas típicas na história, com o objetivo claro de fidelizar e prender a atenção da recepção junto a narrativa. Sabemos que essa característica não é restrita ao cinema ficcional. O documentário também se apropria de técnicas semelhantes em sua narrativa. Justamente por isso, vale citar que o documentário não apresenta limites. Sua linguagem, normalmente, se mantém articulada com fatos, provas, documentos, personagens, depoimentos e claro, múltiplas abordagens. O amálgama resultante sinaliza para uma narrativa bastante peculiar. É justamente essa característica que interessa este trabalho.

O fato do documentário possuir diferentes abordagens no tratamento criativo do tema, aliado a visão única do documentarista, resulta sempre em produtos desiguais. Mesmo quando empregamos personagens habituais, em um cotidiano semelhante, o resultado fílmico será destoante.

Essa capacidade subjetiva do realizador ou documentarista está em sua disposição de enxergar o mundo, o seu entorno social. A peculiar visão de mundo, portanto, assegura o resultado único. Tal elemento reforça seu lado artístico, evocando portanto, o traço autoral.

As marcas, servem também, como uma espécie de identificação, de vínculo entre criador e criatura, ou melhor, entre documentarista e obra. Curiosamente, na obra *O Fio da Memória*, ocorre um processo inverso. Isso porque, esse filme talvez seja uma das obras que menos se detecta as marcas autorais tão nítidas de Eduardo Coutinho.

Arquivologia no filme *O Fio da Memória*

Conforme adiantamos, a obra *O Fio da Memória* se apresenta como um documentário de menor identificação com as marcas autorais do diretor Coutinho.

O contraste ocorre, especialmente, pela vasta abordagem possível (e necessária) ao tema e também, pela grandiosidade geográfica que o tema pede. Diante disso, observa-se a falta de um recorte fílmico mais preciso. Seu cinema procura fugir destas singularidades. E como, para toda regra, pode haver uma exceção, é justamente essa, o caso do filme *O Fio da Memória*.

Ele foi produzido sob encomenda, por ocasião do centenário da abolição da escravidão no país. Sua narrativa se desloca em dois grandes eixos. O primeiro se encarrega de mostrar os imaginários, através da musicalidade e religiosidade. Já o segundo, condensa diversas passagens e situações tendo como pano de fundo o racismo tão presente e enraizado na cultura e sociedade brasileira.

Antes de adentrarmos em mais detalhes da narrativa fílmica, é importante considerar o papel do filme, do cinema, como um instrumento de memória. Nessa perspectiva, Benjamin (*apud* Russel, 2018) afirma que a câmera – enquanto resultado da captura imagética fixa e/ou movimento – alterou drasticamente a função da memória humana, fadada ao esquecimento.

Inicialmente a fotografia, depois, o cinema, suprem essa condição e se apresentam como uma espécie de arquivo fundamental em nossa sociedade contemporânea. Essa função de rememorar pode ser apreciada sob os mais diversas temas, dos mais banais e corriqueiros (como a rotina de uma família em casa) até os temas mais complexos e profundos (como o tema do filme *O Fio da Memória*).

Diante disso, a memória audiovisual serviria como uma correspondência, entre o presente e o passado. Ademais, podemos relacionar a memória com o ausente.

De modo prático, no filme, temos como exemplo os escravos, suas vidas e memórias. Além, claro, de toda a herança social e cultural do longo período de escravidão no Brasil.

Um outro ponto pertinente se dá ao garantir vez e voz as histórias que foram caladas ou impossibilitadas de serem contadas no seu período presente, ganhando agora um espaço, por meio da memória. Essa situação também ocorre no filme. O período da escravidão, certamente, é uma dessas histórias que foram caladas e que, agora, por meio da reutilização de imagens ou por compreender o papel de memória do cinema, ganham espaço e reflexão. Na tentativa de associar o conceito de arquivologia (Russel, 2018) e memória, com o filme *O Fio da Memória*, foi destacado alguns pontos na obra e em sua história, com o intuito de investigar possíveis marcas deste encontro conceitual. De modo mais prático, foi realizado um recorte investigativo.

Nesta perspectiva, foi dada maior relevância ao personagem central da narrativa, o senhor Gabriel. A partir dele, se faz uma relação entre as suas imagens fotográficas, as suas memórias anotadas em cadernetas, a feitura da sua casa e por fim, a partir de alguns trechos sonoros, gravados com o personagem, anterior a produção do filme.

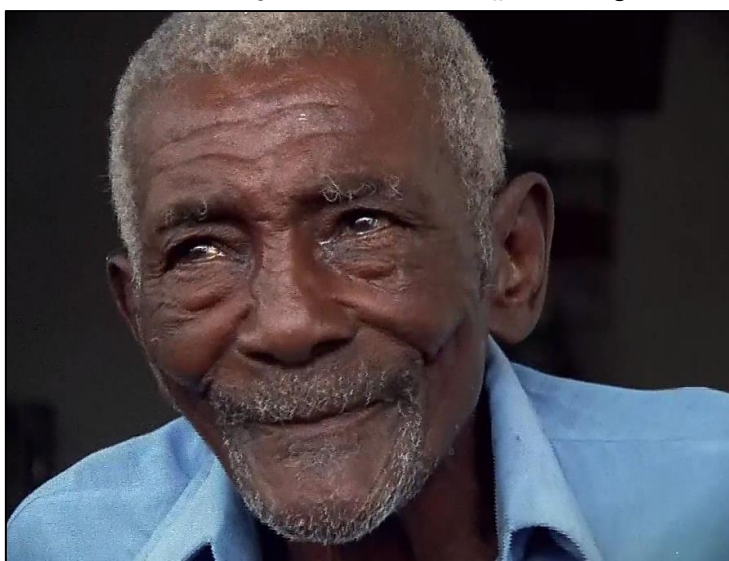
Para começar, a narrativa fílmica se apresenta de modo não linear. Numa grande miscelânea de fatos históricos brasileiros com as observações pontuais do senhor Gabriel, o personagem principal do filme, além de outros personagens. Essa falta de hierarquia e ordenamento reforça a ligação do filme com a nossa memória, enquanto um banco de arquivos. Isso porque, normalmente ela não se apresenta de modo organizada e hierárquica, com estruturas que delimitam assuntos ou interesses.

Nossa memória é fragilizada, no sentido de se apresentar por meio de recortes e trechos. Ela é seletiva. Grosso modo, temos uma diálogo interessante, de mesma singularidade, entre o filme e o seu personagem principal: num eterno ir e vir de lembranças, das mais banais e cotidianas com as mais importantes. Sem dúvida, o personagem Gabriel Joaquim dos Santos é o elemento de maior destaque no filme – de certa forma, o personagem serve como um recorte tão crucial e necessário na obra de Coutinho. Gabriel era filho de ex-escravo, nasceu em 1892, no distrito de São Pedro da Aldeia, no Rio de Janeiro e faleceu em 1985, com 92 anos. Trabalhou a vida toda nas salinas.

Na perspectiva da memória, enquanto foco deste texto, o personagem é simbólico, por ao menos, três motivos:

1. Primeiro porque suas imagens fotográficas, seus retratos, exemplificam o conceito de arquivologia (Russell, 2018), tal qual ocorre, no início do documentário, com as fotos dos escravos em cartões postais – explicitada mais adiante no texto, ou seja, a prática da arquivologia, com o reaproveitamento das fotos do senhor Gabriel, na obra fílmica de Coutinho, adquire um novo sentido, diferente do original. Possivelmente, as fotos do personagem, simbolizavam momentos e situações importantes para o referente, como alguma celebração e tinham por isso, um valor sentimental, de lembrança e memória. No filme, as imagens adquirem uma nova função e significado. Servem para guiar o espectador na narrativa, adentrando assim, na vida do personagem. Possibilita, ainda, ao espectador, uma representação mais rigorosa do personagem, dando a ele, vida.

Figura 1. Gabriel Joaquim dos Santos (personagem central)



Fonte: IMDB, 1991.⁵

2. Segundo, por ter deixado algumas cadernetas com memórias do seu cotidiano. Suas lembranças se misturam num amálgama de anotações banais e caseiras com memórias e observações de fatos históricos locais e nacionais. Além de trechos de poesias (Francisco, 2014). A organização e a hierarquia das anotações, apresentam uma estrutura peculiar, que revela, pouco a pouco, aquilo que chamou sua atenção, reforçando o

⁵ Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0264613/mediaviewer/rm3421032193/>

paralelo das micros e macros histórias, que reverberam e ganham toda a dimensão no filme.

3. O terceiro motivo se dá pela construção da sua moradia, a *Casa da Flor*. De valor simbólico inquestionado, a casa se traduz numa metamorfose de sonhos, pensamentos e memórias. Os materiais usados em sua construção – realizada pelo próprio senhor Gabriel – pode ser considerado por muitos como material de descarte ou sobras. Em suma, restos sem serventia. No entanto, para o senhor Gabriel, o material tinha um valor imensurável.

Nos dois últimos casos – da casa e das cadernetas de memórias – também é possível estabelecer um paralelo com o conceito de arquivologia (Russell, 2018), isto é, numa reutilização de fragmentos, que altera o seu significado inicial, ganhando assim, uma nova definição, servindo como um recurso de arquivo e memória.

No caso específico da casa, os materiais que serviram para sua construção tiveram anteriormente outras funções – nem sempre, atrelados a construção civil. Essa perspectiva, potencializa o seu valor simbólico e emocional, além de remeter a memória do seu uso inicial.

Nas mãos do senhor Gabriel, as peças foram recicladas proporcionando o seu reaproveitamento na construção da *Casa da Flor*. Sobre o reuso dos materiais que serviram de peças-chaves para a construção da *Casa da Flor* e o seu valor de memória, Jaime Rodrigues (1999) esclarece:

Gosto de pensar que o senhor Gabriel é herdeiro de uma tradição africana de reinvenção dos significados, ao mesmo tempo em que os materializa e os deixa como legado arquitetônico, ao construir um espaço físico que é também um santuário. Afinal, ele não tinha nem banheiro nem cozinha na sua *Casa da Flor*: ali, ele apenas dormia e sonhava o que iria materializar em seguida, ou seja, as novas alegorias para a decoração da casa; ali comia a comida que sua sobrinha lhe trazia de fora, pronta; ali construiu o seu altar, ali escreveu suas lembranças numa pedra macia. Esse espaço físico era também um espaço ritual. O desejo de quem a construiu era impressionar: a casa foi feita de tal forma que quem a visse não se esqueceria (Rodrigues, 1999, p. 180).

Figura 2. *Casa da Flor* (Moradia construída por Gabriel)



Fonte: Ivo Barreto, IPHAN, 2016.⁶

Nas anotações, o paralelo é ainda mais evidente na narrativa fílmica. Suas anotações de outrora tinham uma proposta mais subjetiva, pertencente exclusivamente ao personagem Gabriel. Suas reflexões e memórias, por alguma razão, lhe fazia sentido e era merecedora de anotação, funcionando assim, como um banco de arquivo ou memória. O seu reaproveitamento no filme, por Coutinho, proporciona um novo uso.

Esse diálogo entre filme e memória, produz um fio narrativo fundamental que constitui ou amplia o significado para o espectador. Abaixo, segue alguns exemplos das anotações, o que se observa, é a mescla de assuntos, de fatos cotidianos e fatos históricos.

O nascimento dos guerreiro do Brasil. O duque de Caxia, nasceu no dia 25 de Agosto de 1903.

Santos Dumont fez o primeiro voo em 1906. Ele é o pai da aviação brasileira.

O almirante Tamandaré, nasceu dia 13 de Dezembro de 1807.

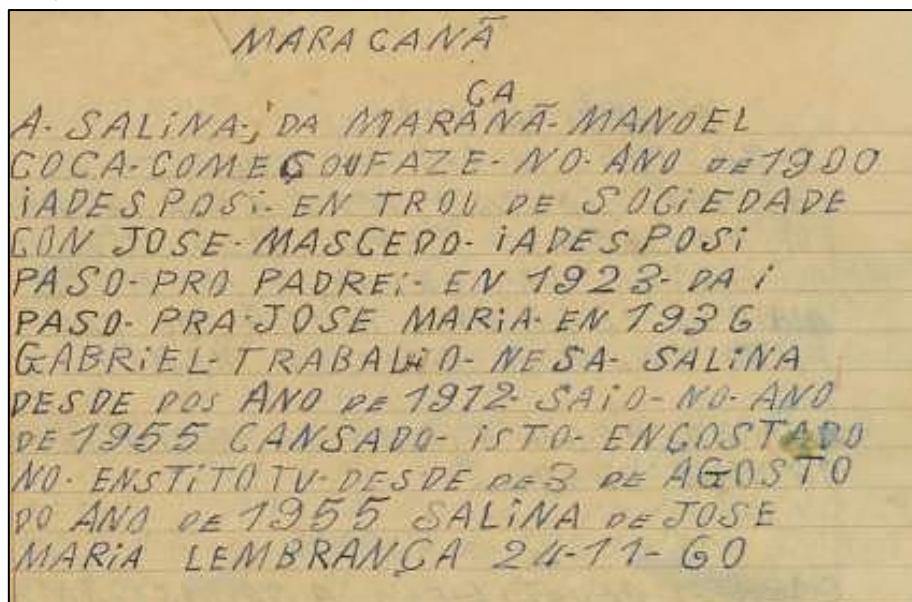
Uma mulher matou o marido na dança em Cabo Frio, no dia 25 de Fevereiro de 1970.

As lei dos cativoiro no Brasil terminou em 13 de Maio de 1888, a princesa Izabel libertou os negros.

⁶ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/795821/casa-da-flor-em-sao-pedro-da-aldeia-e-tombada-pelo-iphan/57e3e562e58ecef8b4000503-casa-da-flor-em-sao-pedro-da-aldeia-e-tombada-pelo-iphan-imagem>

A Figura 3 mostra um trecho das observações de Gabriel sobre os sócios proprietários e do trabalho na Salina de Maracanã.

Figura 3. Apontamentos de Gabriel sobre a Salina de Maracanã



Fonte: IPHAN *apud* Francisco, 2014, p. 19.⁷

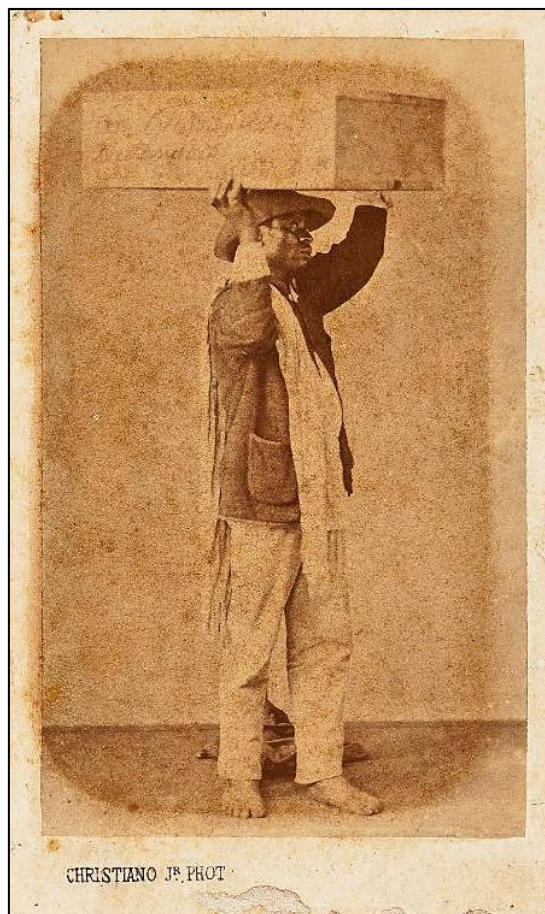
Embora o filme não tenha sido construído amplamente numa releitura de imagens de arquivo, enquanto conceito de arquivologia trazido por Russell (2018), é pertinente relacioná-lo com o conceito, visto que a obra traz importantes marcas de memória, gerando assim, esse respeitável resgate histórico.

No início da obra, talvez o exemplo mais cristalino do conceito de arquivologia é encontrado. Em sequência, mostra-se fotos de negros ilustrados em cartões postais, que foram anunciados num jornal da época, no Rio de Janeiro. As fotos foram realizadas em 1866, em estúdio, pelo fotógrafo Cristiano Júnior.

Os cartões postais, tratava-se de uma espécie de souvenir para os viajantes, que ao regressarem para a Europa, teriam um arquivo, uma lembrança, uma memória do país visitado – importante lembrar que, o Brasil, foi o último país da América a “libertar” os seus escravos. Um detalhe: os negros, nos cartões postais, estavam descalços, indicando se tratarem de escravos.

⁷ Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-pmus/copy_of_danielle_maia_francisco.pdf

Figura 4. Foto escravo brasileiro (Rio de Janeiro, 1864-1865)⁸



Fonte: Acervo Museu Histórico Nacional, Christiano Junior, 1865.⁹

As imagens de arquivo, das fotos disponíveis nos cartões postais, agora foram reutilizadas na obra documental, proporcionando um novo significado. Grosso modo, funcionam como traços indiciais, uma espécie de arquivo vivo do tempo da escravidão no Brasil, temática central do filme de Coutinho.

As imagens – dos negros escravos – também servem de *insert* para a voz *over*, que contextualiza o período da escravidão no país.

Na tentativa de ampliar a discussão, desta vez no campo sonoro, são necessários alguns apontamentos sobre a exploração do áudio no documentário de Eduardo Coutinho. No final dos anos 1970, com auxílio de um gravador, o senhor Gabriel deixou alguns depoimentos gravados.

⁸ O fotógrafo Christiano Jr. apresentou a coleção Photographias de costumes brasileiros (escravos do Rio de Janeiro) na Exposição Internacional do Porto, Portugal, em 1865.

⁹ Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14617>

Na obra¹⁰, não fica explícito se as gravações sonoras foram realizadas pela equipe de Coutinho anteriormente – para ser aproveitada na obra, em seguida –, ou se tratava de um material de arquivo externo que foi reaproveitado pela equipe, sendo agora, utilizado no filme. Tratando-se da segunda situação, teremos mais um exemplo do conceito de arquivologia, discutida por Russell (2018).

Nos depoimentos, inicialmente, Gabriel se apresenta e conta quando e onde nasceu. Após sua breve apresentação, os seus depoimentos ganham uma nova voz, desta vez, interpretada por Milton Gonçalves. O recurso estilístico usado foi uma sobreposição sonora, dando-lhe entendimento que, posteriormente, a voz de Milton Gonçalves, na verdade, representaria a voz do personagem Gabriel.

Alternando entre voz *over* e narração/depoimento, a voz ocupa um espaço considerável na narrativa fílmica. Ambas são utilizadas ao longo do documentário. As locuções em voz *over* foram realizadas por Ferreira Gullar. Enquanto recurso de historicidade, damos destaque à narração/depoimento, feita por Milton Gonçalves, que atua como a voz do personagem Gabriel, dando vida às suas anotações e memórias, cuidadosamente anotadas nas cadernetas. Os fragmentos dessas anotações, na fala de Milton Gonçalves, proporcionam ao espectador, uma imersão mais fiel à sua vida, gerando assim, uma existência mais concreta ao personagem Gabriel e suas memórias. São elas que, verdadeiramente conduzem o espectador à vida do personagem, ilustrando inúmeras passagens e seus causos. De modo a exemplificar esse recurso estilístico na obra, foi destacado algumas passagens do senhor Gabriel. Em especial, quando ele explica a ideia de construir e decorar a *Casa da Flor*. Evidentemente, poderia ser exemplificado a partir de outros trechos, mas a escolha pela casa, ocorre pela importância simbólica ao filme, e também, no diálogo conceitual com o arquivo e memória. Segue abaixo a transcrição do depoimento de Gabriel na voz de Milton Gonçalves:

¹⁰ Mesmo sem contato presente com Gabriel dos Santos, que morrera dois anos antes do início das pesquisas, o documentário se fia na sua figura como escape poético à obrigação informativa das entrevistas e do papel didático do outro narrador. Fica a impressão de que tal viés foi o preferido por Coutinho para a construção do documentário, conforme ele indica: “Isso me pareceu fascinante, esse diário imenso junto com essa coisa do imaginário [...] porque no fundo essa tentativa de construir algo com fragmentos era uma síntese extraordinária; me pareceu corresponder um pouco à memória do negro, na medida em que foi destruído – ele e sua família – pela escravidão, e tinha que recuperar, com fragmentos, sua identidade” (Cabala, 2018).

Morava com papai nessa casa velha que a senhora tá vendo aí...De maneira que em 1912 tive um sonho pra fazer uma casinha pra eu viver sozinho, fora lá da família, pra fazer os meus trabalhozinhos com sossego, quando tinha as hora vaga, continuava a fazer a casinha. Escolhi pra fazer a casa no alto, os temporal batia, mas de manhã parecia tudo seco.

Conforme se observa, a fala permite uma verdadeira imersão na vida do personagem. Como a narrativa fílmica se apresenta de modo não linear, há novos desdobramentos pertinentes sobre a feitura da *Casa da Flor*.

“Quando acabei a obra da casinha, aí veio o pensamento pra eu enfeitar essa casinha. Enfeitar de que maneira? Pensei... A gente não tinha dinheiro pra comprar certas coisas, então, imaginei de apanhar aqueles caquinhos de louça, no lixo. Apanhar caco de vidro, fazer aquelas florzinha de vidro pra pregar na parede da casa pra enfeitar. Veio aquela coisa na mente, só apanhar os caco, resto das grandes obras da cidade, lixo... Vem uma pessoa com um azulejo, eu boto, vem uma pessoa com um caramujo, eu boto... Aí por fora tudo tem aquelas jarras de barro com aquelas flor em cima. Aquelas flores é feita com caco de telhas, cacos de pedaço de pedra, porque quero que não se desmanche. A chuva bate, lava é uma sempre vivo aquilo. Aquela jarra, foi um sonho que eu tava fazendo o meu jardim, fui juntando pedra, juntando pedra e fiz aquela jarra. Aquela pilastra com aquela rosa em cima, lembra um chafariz [...] Que que vale uma lâmpada queimada? Nada! A lâmpada queimada nas casa grande, apanha e bota fora, não tem mais luz... Eu vou lá no lixo, apanho a lâmpada. As criancinha me traz pra eu fazer abajur de lâmpada queimada”.

Esta passagem amplia o nosso entendimento diante da vida do personagem Gabriel, fica revelado o seu mundo. Ademais, o modo como ele destaca os materiais e os meios da construção da sua casa, reforça o conceito de arquivologia, destacado no início deste tópico ao falar da *Casa da Flor*. Reforçamos o lado de arquivo e memória em cada fragmento usado na casa. Que inicialmente, teve uma apropriação e que, na casa do personagem, ganhou outro, o de enfeitar. Com o filme, a representação destes fragmentos da casa, nos revela a memória de seu morador e, por consequência, um diálogo mais macro com o tema da escravidão. São vários os exemplos que poderiam ser explorados no texto, por meio do personagem Gabriel Joaquim dos Santos. Coutinho soube explorar toda a sua materialidade histórica de modo valorativo, possibilitando

assim, por meio do cinema e do conceito da arquivologia (Russell, 2018), essa ponte entre passado e presente. O ato de rememorar essas histórias, sem dúvida presenteia o espectador, ao conhecer um pouco mais sobre o personagem. Suas lutas, sonhos, pensamentos, mas principalmente, a sua memória.

Considerações Finais

Arquivos de imagens e memória, sinalizam para mais uma diversidade do campo cinematográfico, e também para tantas outras possibilidades ainda a serem exploradas. Fato é a importância que a prática da arquivologia com a ressurreição de imagens, memórias e significados, emerge na produção e realização fílmica. De um lado, o realizador, na práxis cinematográfica, com um acesso amplificado de arquivos, na reconstrução de temas e conceitos narrativos. Do outro, o espectador, que se coloca diante de um universo de possibilidades de releituras, mas também, em alguns casos, na oportunidade de um primeiro acesso, de um primeiro olhar sobre um determinado tema. Uma outra possibilidade, com o conceito da arquivologia, é a ocasião de dar voz (e imagens) a quem não teve, em época presente, e que, neste segundo momento, na condição de memória, ganha espaço e lugar. Esse resgate é cada vez mais essencial e necessário, seja na tarefa de aprofundar sobre um conhecimento oportuno, refletir sobre uma determinada situação ou ainda, de se evitar erros cometidos anteriormente, servindo assim, de uma espécie de alerta histórico.

Acredito que a obra *O Fio da Memória* tenha um pouco de cada coisa. Enquanto realizador, Coutinho tinha uma vastidão de possibilidades, diante de um tema extremamente amplo. Porém, o resgate histórico, ao documentário, certamente ofereceria uma dimensão de maior coesão a obra. Essa foi sua escolha. A partir daí, conseguiu reunir um material riquíssimo em memória, por meio do personagem do senhor Gabriel, nascido quatro anos após o fim da escravidão em nosso país. Junto dele, suas recordações e lembranças, possibilitaram um fio narrativo peculiar, especialmente através de suas cadernetas de anotações. Ademais, seus retratos fotográficos, bem como, a dos escravos que ilustravam os cartões postais, certamente proporcionaram um diálogo com a arquivologia.

Para o espectador, refletir ou ter acesso, pela primeira vez, a temática da escravidão no país, se mostra sempre necessário. Ainda mais, num país onde mais da metade da população é negra: 54% (Prudente, 2020), e o racismo infelizmente, ainda é tão presente. Com o auxílio das câmeras – servindo como

um instrumento de captura, o material fílmico preserva e desenvolve uma função de memória coletiva. Atuando sobre esse e tantos outros temas relevantes. Na perspectiva de dar voz aos escravos, o filme amplia um debate contemporâneo sobre a situação do negro no país. Isso porque, com o fim da escravidão, não houve uma liberdade assistida, isto é, possibilidades da inserção do negro na sociedade brasileira, numa condição de liberto, ou seja, permanece o *status quo*. O uso de elementos de arquivo e memória, seja por meio das fotos, das anotações e dos depoimentos dos personagens, reforçam a reflexão do tema. Em suma, passado e presente se confundem.

Referências

ANTABI, Marcia e FRANÇA, Andrea. O cinema Yiddish: O gesto da escavação como método de transmissão. **Anais 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1569-1.pdf> Acesso em: 20 dez. 2025.

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário: Técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

CABALA, Frederico. O Fio da Memória. **Cinemascope**. Eduardo Coutinho. 25 jan. 2018. Disponível em: <https://cinemascope.com.br/especiais/eduardo-coutinho/o-fio-da-memoria/> Acesso em: 20 dez. 2025.

CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: Uma análise conceitual. RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. V. II. São Paulo: SENAC, 2005.

FRANCISCO, Daniella Maia. **Casa da Flor: Experimento, Poesia e Memória (um olhar museológico)**. Dissertação. Mestrado em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST. Disponível em: https://www.unirio.br/ppg-pmus/copy_of_danielle_maia_francisco.pdf Acesso em: 20 dez. 2025.

FREITAS, Cristiane. Da memória ao cinema. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 16-19, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14591/11054> Acesso em: 10 fev. 2021.

GUZMÁN, Patrício. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar editora, 2004.

METZ, Cristian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É realizações Editora, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PRUDENTE, Eunice. Dados do IBGE mostram que 54% da população brasileira é negra. **Rádio USP**, Jornal da USP, São Paulo, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/dados-do-ibge-mostram-que-54-da-populacao-brasileira-e-negra/> Acesso em: 20 dez. 2025.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual, Rebeca**, Campinas, Unicamp, ano 1, nº 1, Dossiê, 2016. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/8/2> Acesso em: 20 dez. 2025.

RODRIGUES, Jaime. Fios de *O Fio da Memória*. **Revista de História**, FFLCH-USP, São Paulo, 141, 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18892/20955> Acesso em: 18 fev. 2021.

RUSSEL, Catherine. **Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices**. Duke University Press, 2018.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

Filme

O FIO DA MEMÓRIA. HSS TV. YouTube, @HSS-TV. Dir.: Eduardo Coutinho. Dur.: (10 min.). Disponível em: <https://youtu.be/LVxqyffcHnE> Acesso em: 20 dez. 2025.

Recebido em: 7/12/2025.

Aprovado em: 22/12/2025.