



RELICI

## **MEMÓRIAS DO PALACE HOTEL: CINEMA COMO FONTE (ORAL?) EM UBÁ, MINAS GERAIS<sup>1</sup>**

*MEMORIES OF THE PALACE HOTEL: CINEMA AS A SOURCE (ORAL?) IN UBÁ,  
MINAS GERAIS*

*Matheus Pinto Furtado<sup>2</sup>*

### **RESUMO**

O presente artigo pretende discutir, introdutoriamente, o Cinema como fonte da História, com especial enfoque no documentário *Palace, O Contador de Histórias* (2017). Dentre os referenciais teórico-metodológicos principais, destacamos Marc Ferro e José D'Assunção Barros. Dentre os resultados, foi possível observar, de forma inicial, que há um repertório memorial e cultural presente no filme e que pode ser compreendido como potencial fonte – em especial para a História Cultural e História Oral –, com gênese em um lugar privilegiado: naqueles que viveram o Palace Hotel e possuem um cabedal específico sobre este e, indiretamente, sobre a própria história da cidade de Ubá, Minas Gerais, onde se localiza o hotel.

**Palavras-chave:** Palace Hotel, memória, cinema.

### **ABSTRACT**

This article aims to discuss Cinema as a source of History, with a special focus on the documentary *Palace, O Contador de Histórias* (Brazil, 2017). The main theoretical and methodological references include Marc Ferro and José D'Assunção Barros. Among the results, it was initially possible to observe that there is a memorial and cultural repertoire present in the film that can be understood as a potential source - especially for Cultural History and Oral History - with its origin in a privileged place: in those who lived through the Palace Hotel and have a specific background on it and, indirectly, on the history of the city of Ubá itself, in the state of Minas Gerais, where the hotel is located.

---

<sup>1</sup> Recebido em 04/11/2023. Aprovado em 10/11/2023. doi.org/10.5281/zenodo.10464841

<sup>2</sup> Universidade de Passo Fundo. matheusftd@gmail.com



RELICI

**Keywords:** Palace Hotel, memory, cinema.

## INTRODUÇÃO

*Imagine um senhor bem idoso, centenário, esculpido pelo tempo. Porém, as pessoas que por ele passam, começam a dar menos atenção para sua trajetória e memória. Pois, querem deixá-las para trás, apagá-las, coisa que o tempo já vem fazendo. Mas, ele como todo bom senhor do interior, segue contando seus "causos" de tempos árduos, de batalhas e vitórias. Esse é o Palace, O Contador de Histórias*

Página oficial "Palace, O Contador de Histórias", no Facebook

É assim que o Palace Hotel, de Ubá, Minas Gerais, é representado em texto pelos criadores do documentário que versa sobre sua trajetória. Uma metamorfose transformadora do cimento em pele e do prédio em um narrador. *Palace, O Contador de Histórias* é um documentário que trata do hotel neste exato tom: humanizando um amontoado de tijolos. E faz isso de maneira também humanizada em termos de gênero fílmico: traz à frente aqueles praticantes do Palace Hotel ao longo dos anos, dotados de um repertório memorial não só atrelado a ele, mas à própria cidade de Ubá. Talvez, seja, principalmente, por isso que esta proposta foi construída: no intuito de trazer ao leitor deste texto uma tentativa de análise não apenas sobre Cinema como fonte da História, mas do *Palace, O Contador de Histórias* como uma fonte – oral? –, ou compilado de fontes, que nos ajuda a compreender de forma introdutória a própria Ubá e, obviamente, este *senhor do interior contador de "causos"*.

Em termos contextuais de produção do documentário, este foi realizado com recursos do 5º Festival Ver e Fazer (Edição Usina Criativa de Cinema), no inverno de 2017, promovido em cidades que compõe o Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, contando com realização do Instituto Cidade de Cataguases. Além disso, teve parceria e patrocínio, por exemplo, da Fábrica do Futuro: Residência Criativa do Audiovisual e da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, além da



RELICI

Energisa, da Lei Estadual de Incentivo à Cultura em MG e da própria Secretaria de Cultura do estado. Já na vanguarda poética do projeto, o audiovisual contou com a direção de Diego Neves e produção de Aline Gabriel, com participação de um time técnico e artístico de mais de vinte pessoas. Dentre os prêmios ganhos pela obra, estão melhor montagem (Diego Neves), melhor fotografia (Elvis Rodrigues) e melhor trilha sonora (Matheus Ferro). Ademais, o documentário ainda foi indicado para concorrer em um festival internacional no Iraque, levando o *Palace* além-mar (Polo Audiovisual da Zona Da Mata MG, 2017; Facebook Oficial – Palace, O Contador De Histórias, 2018).

No tocante aos atores, o elenco do documentário foi composto por aqueles a quem chamaremos aqui de praticantes do Palace Hotel. São sujeitos narradores que tiveram algum tipo de contato direto, principalmente em termos de trabalho, no hotel e que, ainda hoje, rememoram acontecimentos e personagens de sua trajetória. Tentaremos apresentá-los, introdutoriamente, e da maneira mais didática possível, em função das relações de parentesco e menções presentes nos diálogos entre uns e outros componentes.

Luiz Gomes de Souza é um dos herdeiros do Palace Hotel, atual proprietário. Ao longo de suas falas evidencia a necessidade de valorização do patrimônio histórico em Ubá e a sua vontade de tentar fazer com que o hotel tenha vida, novamente. Este é o mesmo tom de seu irmão e também herdeiro, Luiz Antônio de Souza, ao rememorar a infância e a mãe trabalhando no Palace Hotel. Com sua característica voz rouca e marcada pelo passo do tempo, Seu João da Silva Gato (ou só João Gato) foi o último proprietário do hotel, trabalhando em conjunto com seu filho, João da Cruz Gato na administração do Palace por cerca de vinte anos, desde o início da década de 1980. Gatinho – como é chamado o filho de João Gato – rememora, ao cruzar os corredores, os frequentadores mais assíduos do hotel, inclusive aqueles que nele



RELICI

moravam – incluindo na narrativa os armários de bebidas e passarinhos desses sujeitos. Dentre aqueles que faziam a engrenagem do Palace Hotel girar com a sua força de trabalho nos bastidores, Satyro Procópio, ou apenas Procópio, foi ex-gerente no hotel. Lembra com saudade e um senso estético de boniteza os carnavais na Praça Guido, em frente ao Palace, e os caldos verdes feitos na madrugada. E falando em noite e alimento, Dona Maria Alice, ex-cozinheira, e José Agostinho Dias, ex-vigia noturno, completam o corpus de narrativas, relembrando histórias de falsas assombrações e milagres de audição-visual de um homem surdo. Todo este cabedal acaba compondo nos colocando em contato mais ou menos direto com o Palace Hotel, sua trajetória e a própria Ubá – mesmo indiretamente. E nos indagamos, aqui, exatamente, sobre seu potencial de fonte para a escrita da História.

Sendo assim, feita uma apresentação da obra e rumando em direção à estrutura do artigo propriamente dita, este visa discutir, mesmo de forma introdutória, o Cinema como fonte da História (fonte oral, mais especificamente), tendo como enfoque o documentário *Palace, O Contador de Histórias* (2017). A pesquisa se torna significativa em função de tratar não só da aproximação potencial entre Cinema e História, mas de sujeitos que, consigo, carregam memórias atreladas ao Palace Hotel – e que possibilitam compreensão inicial sobre a própria Ubá, principalmente em termos culturais. A pesquisa se caracteriza como qualitativa e faz uso de revisão bibliográfica. Dentre os autores-base, inclusive em termos teórico-metodológicos, destacam-se Marc Ferro e José D'Assunção Barros (Cinema como fonte da História) e, também, Joël Candau (memória e identidade), Verena Alberti e Leandro Seawright (oralidade, tradição oral e corpus documental em História Oral), por exemplo. Enquanto estrutura das seções, o trabalho se divide em dois blocos principais: 1) o cinema como fonte da História, abarcando o que discutem Ferro e Barros; e 2) uma



RELICI

aproximação entre o documentário e questões relacionadas a memória e oralidade (vide Candau, Alberti e Seawright), principalmente.

Advertimos, por fim, caso haja alguma expectativa e o leitor espere algo concebido de antemão, que esta não é uma análise técnica do filme em maior profundidade (aspectos estéticos específicos, montagem, recepção etc.), embora isto seja relevante e esteja presente, mesmo minimamente, ao longo do texto. Trata-se, aqui, muito mais de uma empreitada singela, introdutória e delimitada que explora, com especial interesse, a potencialidade do filme enquanto fonte da História – com um gargalo que nos aproxima da memória e deságua na proximidade (proficuidade?) entre a fonte fílmica do gênero documentário e a História Oral.

## **CINEMA COMO FONTE DA HISTÓRIA**

À época da escrita do clássico de Marc Ferro sobre História e Cinema (*Cinema Et Historie*, 1977), o próprio filme, em contrapartida a um senso mais contemporâneo, podia ser visto como algo desprezível para a escrita da História. Ele não fazia, segundo Ferro, parte do universo mental do historiador e sua linguagem revelava-se ininteligível (como a dos sonhos), sendo de interpretação demasiado incerta. No entanto, argumenta o autor, tal questão estaria muito mais relacionada a uma hierarquização de fontes utilizadas pelos historiadores em início do séc. XX (Ferro, 1992):

as fontes utilizadas pelo historiador consagrado formam um corpo que é tão cuidadosamente hierarquizado quanto a sociedade à qual ele destina sua obra. Como essa sociedade, os documentos estão divididos em categorias, entre as quais distinguimos sem dificuldades os privilegiados, os desclassificados, os plebeus, um lumpen. Como escreveu Benedetto Croce, “a história é sempre contemporânea”. Ora, no início do século XX, essa hierarquia reflete as relações de poder: à frente do cortejo vão, prestigiosos, os Arquivos do Estado, com manuscritos ou impressos, documentos únicos, expressão de seu poder, do poder das Casas, parlamentos e tribunais de contas. Em seguida vem a legião dos impressos que não são secretos: inicialmente textos jurídicos e legislativos, expressão do poder, e a seguir



RELICI

jornais e publicações que não emanam somente dele, mas da sociedade cultivada inteira. As biografias, as fontes da história local, os relatos de viajantes formam a parte de trás do cortejo: quando levados em consideração, esses testemunhos ocupam uma posição mais modesta na elaboração da tese (Ferro, 1992, p. 82).

Esta era uma das prerrogativas solidificadoras da ideia do Cinema como desprezível no campo da História, junto a uma percepção dos “espíritos superiores” e “pessoas cultivadas” que viam nas imagens em movimento uma “máquina de idiotização”, uma “atração de quermesse” (Ferro, p. 82-83). Os historiadores se perguntavam, ainda: “que utilidade poderia ter para a História essa pontinha inicial do filme que mostra um trem entrando na estação de La Ciotat?” (Ferro, 1992, p. 82).

Uma das críticas de Ferro reside, exatamente, na “redoma de vidro” na qual trabalhavam os historiadores, críticos em relação ao Cinema, entendido como uma espécie de pseudo-representação da realidade, com imagens transformáveis, não-controladas, montadas por truques – sem que ninguém dissesse que a escolha de documentos, a forma de reuni-los e o enfoque argumentativo também eram uma montagem, um truque consensual dentro de uma redoma dos pares (Ferro, 1992).

A questão da linguagem também é ressaltada em Ferro pelo fato da linguagem do Cinema e da “língua dos historiadores” – escrita – não serem compatíveis (ao menos não eram compreendidos como tal), levando a uma impossibilidade de leitura destes últimos e de uma espécie de descrédito ou “isto-aí-é-outra-cousa-e-não-história” em relação ao Cinema – ou mais especificamente à linguagem fílmica. Nas palavras de Marc Ferro:

A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar um longo discurso é completamente insuportável: isso não significaria que a imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é a História, uma contra-análise da sociedade? (Ferro, 1992, p. 86).



RELICI

O autor responde a isto com uma hipótese e um postulado – que, por sua vez, já se relacionavam, à época da publicação da obra, com as noções contemporâneas no que tange à relação História/Cinema. Ferro destacava que os historiadores já haviam recolocado em seu lugar de legitimidade aquelas fontes de origem popular: primeiro as escritas e, depois, as não-escritas (vide o folclore, as artes e as tradições populares). Restava estudar o filme e associá-lo com o mundo que o produz. A hipótese indicada pelo autor foi a de que o filme, “imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (Ferro, 1992, p. 86). E o postulado é que “aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História” (Ferro, 1992, p. 86).

Tal panorama abre a discussão para pontos sobre os quais não nos debruçaremos nesta pesquisa, embora os reconheçamos, seja a questão do imaginário em fins do séc. XX, a noção de representação ou mesmo a consideração de margens para especulação que a própria História Cultural vinha suscitando no mesmo período<sup>3</sup>. Dito isso, é preciso destacar, agora, o reconhecimento do potencial teor de fonte do Cinema para a História, próximo a uma visão mais contemporânea e que, de certa forma, dá seguimento às indicações trabalhadas até aqui a partir de Ferro.

Retomando a questão de fontes reconhecidas pelos historiadores, e na superação de hierarquizações do século XX, José D’Assunção Barros indica que, no seu aspecto mais irredutível, o Cinema “pode ser considerado nos dias de hoje uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho historiográfico” (Barros, 2007, p. 2). É possível se perguntar: de que maneiras? Barros responde:

A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os

<sup>3</sup> Sobre isto, ver: Sandra Pesavento (1995) e Peter Burke (2021).



RELICI

historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade. De igual maneira, como se verá mais adiante, os historiadores políticos e culturais podem examinar os diversos usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas. [...] o Cinema – enquanto forma de expressão cultural especificamente contemporânea – fornece fontes extraordinariamente significativas para os estudos históricos sobre a própria época em que foi e está sendo produzido [...] (Barros, 2007, p. 2).

Segundo Barros, cada vez mais a historiografia dos últimos tempos se tem dado conta das múltiplas potencialidades do Cinema simultaneamente como fonte para o estudo da história, como veículo privilegiado para a difusão das próprias representações historiográficas, e como tecnologia auxiliar para a história. Naturalmente que, já que o própria Cinema é relativamente recente na História, o seu uso pela Historiografia também é recente, segundo o autor. Além disso, acresce que também não deixa de ser recente mesmo a utilização pela historiografia de fontes não propriamente documentais ou textuais. A primeira metade do século XX, ele destaca, marca precisamente a expansão das concepções de fonte histórica, já que trouxe à tona um interesse mais vivo por fontes iconográficas, por fontes da cultura material, pela história oral, e por novas possibilidades de materiais para serem trabalhados pelos historiadores. A fonte fílmica, que integra ao discurso verbal as dimensões da visualidade e da oralidade, enquadra-se compreensivelmente neste mesmo movimento de expansão de temáticas e de possibilidades de novas fontes historiográficas (Barros, 2007, p. 4).

Especificamente no que tange à História Cultural, a fonte fílmica torna-se uma documentação. Isto pois ela possibilita o estudo de imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, dentre outros aspectos vinculados a determinados grupos culturalmente circunscritos, historicamente localizados (Barros, 2007). Ainda segundo Barros, em relação à fonte fílmica enquanto relevante para a História, o próprio ponto



RELICI

de partida metodológico necessita estar ancorado em uma compreensão específica: o filme, pretenda ele ser “fiel” ou não à realidade, seja de gêneros documentários ou de um dos gêneros de ficção, é, em qualquer caso, História. Ele sempre ele estará sendo produzido dentro da História, segundo o autor; e estará sujeito às dimensões sociais e culturais, independentemente da vontade dos “fazedores” do filme.

### **PALACE, O CONTADOR DE HISTÓRIAS: O CINEMA COMO FONTE (ORAL?)**

Remontando à *Mnémósine*, noções como a de memória são fundamentais para as Ciências Humanas e Sociais, segundo Candau. Além de sua compreensão como uma espécie de repertório relacionado a determinados eventos, personagens e lugares (vide Michael Pollak em início dos anos 90), esta também é concebida enquanto construção constantemente atualizada do passado – e não livre de disputas (Candau, 2016). Segundo Candau (2016), a memória – e aqui indagamos se em função do ato de lembrar e dos interesses do presente – pode ser mais enquadramento do que um conteúdo estanque. Ou seja, estaria mais próxima a um conjunto de estratégias, valeria mais pelo que fazemos dela, segundo o autor.

Isto abre margem para uma série de questões, uma delas sendo de nosso interesse, particularmente: se trata da potencial visão em relação à memória enquanto demasiado fugidia (quando não circunscrita em linguagem escrita, aparentemente), “falha”, passiva de transformação. Leandro Seawright indica que, para quantos não têm familiaridade com os estudos contemporâneos e de história oral, por exemplo, a confiabilidade das entrevistas é fato suspeito, pois a memória falha, erra, desvia, camufla, distorce, inventa. Mas é isso, segundo o autor, que também interessa, pois as variações exegéticas e singulares dos narradores conferem um caráter “polifônico” na análise destas mesmas entrevistas. Na documentação viva, destaca-se o seu caráter mnemônico e subjetivo mais ligado às narrativas do que à concretude de uma



RELICI

documentação suposta e estritamente regular. Não se pretende, portanto, a composição de um absoluto-verdade, mas variações, subjetividades. Ao invés de desqualificar a documentação oral por meio da memória e suas “falhas”, se torna relevante saber por que as pessoas se enganam, erram, mentem, distorcem, esquecem detalhes do interior de uma narrativa. Mais do que julgamento, requer-se do oralista a compreensão atenta do que pode ser entendido como funções sociais da oralidade (Seawright, 2016, p. 61-62).

Isto pode não agradar um senso mais “tradicional” de fontes para a História, como já mencionado anteriormente, e manter em caráter subalterno, por exemplo, a própria fonte oral. Sobre isto, relembramos o próprio Ferro, no bojo da expansão da noção de fonte no séc. XX, junto ao alargamento das temáticas e possibilidades em termos de pesquisa histórica:

Como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essa pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não-controlável, por um truque, uma trucagem. O historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza. Todos sabem que ele trabalha numa redoma de vidro: “Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas”. Mas ninguém diria que a escolha desses documentos, a forma de reuni-los e o enfoque de seus argumentos são também uma montagem, um truque, uma trucagem. Basta se perguntar: com a possibilidade de consultar as mesmas fontes, será que os historiadores escreveram, todos, eles, a mesma história da Revolução? (Ferro, 1992, p. 83-84).

Segundo José D’Assunção Barros, cada vez mais a historiografia dos últimos tempos se tem dado conta das múltiplas potencialidades do Cinema simultaneamente como fonte para o estudo da história, como veículo privilegiado para a difusão das próprias representações historiográficas, e como tecnologia auxiliar para a história. Naturalmente que, já que o própria Cinema é relativamente recente na História, o seu uso pela Historiografia também é recente. Além disso, acresce que também não deixa de ser recente mesmo a utilização pela historiografia de fontes não propriamente



RELICI

documentais ou textuais. A primeira metade do século XX, como se sabe, marca precisamente a expansão das concepções de fonte histórica, já que trouxe à tona um interesse mais vivo por fontes iconográficas, por fontes da cultura material, pela história oral, e por tantas novas possibilidades de materiais para serem trabalhados pelos historiadores. A fonte fílmica, que aliás integra ao discurso verbal as dimensões da visualidade e da oralidade, enquadra-se compreensivelmente neste mesmo movimento de expansão de temáticas e de possibilidades de novas fontes historiográficas (Barros, 2007, p. 4).

Feitas estas breves considerações, e retomando a questão memorial, é preciso que direcionemos nossa discussão em direção a memória e subjetividade, dada a relevância destas não somente na relação entre História e Cinema, mas na aproximação com a própria História Oral. De acordo com Joël Candau, é o distanciamento do passado que permite reconstrução para fazer uma mistura complexa de história e ficção; de verdade factual e verdade estética. Tal reconstrução tende a uma elucidação, segundo o autor, e à apresentação de si. O ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida, por exemplo, ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido, mas *aquilo que fica do vivido*, segundo o autor. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerente os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa. É aí que entram as restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, interpretações e reinterpretções. Candau diz que estas vão constituindo a trama do ato de memória, compreendido como uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda a narrativa – pois, para toda a manifestação de memória, há uma verdade do sujeito. Em suma, diz Candau, a imagem que desejamos dar de nós mesmos a partir



RELICI

de elementos do passado é sempre pré-construída pelo que somos no momento da evocação. Em função de objetivos e relações no presente, esse ato de memória organiza os traços mnésicos deixados pelo passado (Candau, 2016, p. 71-77). Neste sentido, a comunicação de memória pode nos aproximar da oralidade. E há duas premissas da tradição oral em Alberti que podem, talvez, auxiliar na compreensão da dinâmica memorial no seu momento enunciativo e de sua subjetividade:

1. Os objetos transmitidos pela tradição oral não são imutáveis. Canções, ditos populares, rezas, mitos etc. não são, digamos, produtos intactos disponíveis em uma prateleira, os quais podemos escolher. Como sua forma de transmissão é oral, para que se atualizem e se manifestem, precisam do momento, da contingência, que irá influir na sua manifestação, pois é o momento que determina, em grande parte, para que e como algo é narrado.
2. A tradição oral, com as tradições de modo geral, está calcada na repetição. Em princípio, ambas as premissas são contraditórias – se digo que o fundamental é a repetição, como posso dar espaço para a invenção no momento da atualização? Esse talvez seja o grande fascínio exercido pela tradição oral: o fato de se tratar de um patrimônio coletivo comum, que, no entanto, não existe sem a ação daqueles que o repetem e, portanto, o transformam (Alberti, 2005, p. 17-18).

A dinâmica da memória se aproxima do que trata Alberti no sentido de uma constante atualização no momento da socialização memorial. O momento enunciativo ganha força e irá influir não só na maneira como o narrador irá compartilhar memória, mas no que será dito – dada a própria inseparabilidade entre oralidade e contingência. É o que Alberti evidencia ao tratar da problematização oral-escrito, a partir do exemplo em *Narradores de Javé* (drama de 2004, dirigido por Eliane Caffé): o personagem Antônio Biá não consegue passar para o papel as histórias que lhe são contadas, pois, diz ele, “no papel, não há mão que lhe dê razão; é melhor ficar na boca do povo”. Se for gravado ou transposto para o escrito, segundo Alberti, o oral deixa de ser o que é: contingente por excelência. Ou seja, é melhor ficar na boca do povo, porque dessa forma fica guardado na sua pluralidade. Isto move-nos a um paradoxo: se não for registrada, a peça de tradição oral, por exemplo, corre o risco de se perder, caso



RELICI

nenhum falante se encarregue de atualizá-la. Por outro lado, se for registrada, cristaliza-se e torna-se única, abolindo as demais possibilidades (Alberti, 2005, p. 23-24).

Como é possível perceber, a dinâmica memorial e da própria oralidade se mostram complexas, desde seu funcionamento até o entrave de linguagem (escrita-oral). A própria transcrição das entrevistas transforma a oralidade em outra coisa que não ela mesma. Trabalhando no terreno da linguagem cinematográfica, o próprio filme – em específico o gênero documentário, com suas características específicas – pode também não ser a oralidade, mas traz consigo elementos representacionais (olhares, silêncios, expressões, gestos etc.) que nos aproximam, mais do que o texto escrito, supomos, de uma linguagem oral presenciada.

Aqui, não somos taxativos e consideramos o que diz Barros sobre o discurso imagético, ou seja, a compreensão do filme como filme (linguagem específica), e não como uma espécie de “retrato” (por isso, trabalhamos com uma ideia de aproximação e de elementos representacionais impossíveis de serem captados pelo texto escrito – gestos, olhares etc.): uma dimensão fundamental dentro do feixe discursivo que integra a linguagem cinematográfica refere-se, naturalmente, ao discurso imagético. Faz-se necessário partir da imagem em si mesma, ou seja, considerá-la na sua especificidade. Dito de outra forma, não se deve buscar nas imagens somente o reflexo ou a ilustração – seja em forma de confirmação ou de desmentido – de outro saber que é o da tradição escrita. As imagens, enfim, devem ser consideradas como tais, a partir de sua natureza específica, o que implica para o historiador, por exemplo, lançar mão de outros saberes para melhor compreendê-las (Barros, 2007, p. 11).

Ao tratarmos de uma aproximação entre a obra *Palace, o contador de histórias* (2017) e a oralidade, é preciso que compreendamos a questão da “documentação viva”. Segundo Seawright, pode-se dizer que no amago da “documentação viva” com



RELICI

a qual lida a História Oral está a experiência e os elementos mutáveis, como subjetividade, memória, narrativas e histórias; da mesma forma com que trabalhamos com a interação social e da pessoa, trabalhamos com a interação da narrativa, imaginação e da subjetividade (Seawright, 2016, p. 62). No caso do documentário, o próprio elenco do filme pode ser compreendido como documentação viva, como colaboradores de um processo de criação fílmica e como sujeitos com um repertório memorial sobre o próprio Palace Hotel e a própria cidade de Ubá, em nosso caso. Partamos desta premissa inicial.

Já no início do documentário, Luiz Gomes, um dos herdeiros do Palace, conta a história sobre a relação entre sua família e o hotel. De ancestralidade italiana, a família de Luiz era composta por fazendeiros que migraram de uma cidade próxima em direção a Ubá no início do séc. XX. Chegando ao município, e com o Palace já existindo, sua avó comprou uma pensão próxima ao hotel, localizado na Praça Guido – citada diversas vezes e sendo local relevante do município e que caiu em decadência, segundo os relatos; voltaremos a isso mais adiante. Pelo que é possível compreender do relato, seu pai acabou assumindo o Palace Hotel após o afastamento da avó e, em seguida, casou-se com a esposa, mãe de Luiz.

Apenas evidenciando o caráter de potencial fonte deste único relato, ele nos apresenta diversos pontos a seguir, em termos de pesquisa histórica: ancestralidade, genealogia, e imigração italiana na região de Ubá em início do XX. Pode ser um fragmento, mas dá indicativos de fenômenos maiores; portanto, é possível que consideremos tal relato como uma fonte, por exemplo, à História Oral, num diálogo, inclusive, com outros potenciais tipos de fontes. Sobre o tema da imigração italiana, de acordo com Paola Cappellin, esta é lembrada oficialmente por sua contribuição em duas fases específicas do desenvolvimento local:

A primeira fase correspondeu ao ingresso de imigrantes provenientes do sul da Itália que traziam como vantagem suas variadas profissões: artesãos,



RELICI

alfaiates, comerciantes, operários, ferreiros, caldeireiros e marceneiros. Contudo, não eram agricultores, mas colaboravam, e muito, para a melhoria da cidade de Ubá, que, na época, não contava ainda com luz, calçamento, saneamento básico, como já faziam todas as demais cidades da Zona da Mata” (Cappelin, 2008, p. 54 apud Ubá, 2008).

As contribuições de mais de vinte famílias são registradas, e devemos sublinhar suas mais diversas vocações artesanais. A primeira foi a de Giovanni Perilo, proprietário do mais famoso restaurante. Nesse mesmo período, padeiros e confeitores inauguram o primeiro forno moderno da cidade. Além disso, alfaiates, relojoeiros, óticos, técnicos de rádio, ferreiros, caldeireiros e marceneiros, comerciantes de fumo, além de trabalhadores da construção civil, contribuíam ao desenvolvimento urbano de Ubá (Cappelin, 2008, p. 54-55).

Retornando ao documentário, Seu João Gato, com sua marcante voz em tom de rouquidão, relata que comprou o Palace Hotel em 1981, sendo o dono por mais de vinte anos. Acompanhando o tom geral do documentário, que remonta ao quão no fim da vida ou moribundo o Palace está (em sentido material), ele diz que o hotel “tá muito velho, muito estragado. Todo mundo sabe disso. Tá fechando devagar” (3 min. 18 seg.). A própria montagem do filme, em diversos momentos, trabalha em conjunto com os relatos, filmando o Palace Hotel em todas as suas rachaduras, pinturas descascadas e janelas quebradas. Nas cenas dentro do hotel, é possível observar o grau de deterioração do prédio, sempre filmado com iluminação natural, flertando com a penumbra. Nos anos seguintes, o teor de risco à saúde pública que tal estado de conservação vinha representando foi gradativamente aumentando, culminando na queda, em outubro de 2022, de uma das fachadas do hotel (Jornal Ubaense – Online, 2023).

Seguindo a própria montagem proposta na obra, um dos atores mais irreverentes é Procópio, ex-gerente do hotel, tendo trabalho com João Gato, com seu filho, Gatinho, e com Sebastião Gato, tio do “Gato mais moço”. Tendo trabalhado no



RELICI

hotel até fim dos anos noventa (1997), Procópio relembra, em tom de nostalgia e contentamento o carnaval em Ubá, celebrado ao lado do hotel, na Praça Guido, ponto de festividades, aparentemente, ao longo do tempo na cidade. “Vizinha famosa” do Palace. Nas palavras de Procópio, “O carnaval era coisa linda! A gente assistia da varanda” (5 min. 00 seg.). Aqui, já há indicativos de diferentes elementos introdutórios em relação à própria história de Ubá, como, por exemplo, a relevância da Praça Guido e o carnaval enquanto fenômeno cultural apreciado. Sim, são indicativos em fragmento, mas que os atores e equipe do documentário evidenciam como relevantes, a nível de filme e de narrativas de um morador da cidade, neste caso. A própria cena é construída, aparentemente, dentro de um quarto do Palace Hotel, com Procópio sentado em uma poltrona suntuosa, filmado de fora do cômodo e, também, com a câmera próxima ao rosto, trazendo certo intimismo ao relato. Há um momento, inclusive, ao falar de um dos aniversários celebrados no Palace – ele não recorda se de Seu João Gato ou de Gatinho –, no qual ele pensa por alguns vários segundos no que e como narrar sobre a festa. Franze a testa, vira os olhos, morde o lábio. Acaba abrindo um sorriso e dizendo que foi... “ah... um pouco requintada, sabe?!” (4 min. 37 seg.). Nos indagamos se, não fosse devido à contingência característica da oralidade (momento enunciativo) e todo o aparato cinematográfico montado ao redor, Procópio teria dito algo diferente, ou usado outros termos. Especulação, sim. Mas evidencia aspectos da oralidade impossíveis de serem representados em linguagem escrita (coisa que tentamos fazer em cinco linhas acima – e sem sucesso, admitimos).

Quando Gatinho (João da Silva Gato), filho do Seu João Gato, entra em cena, traz consigo uma narrativa quase enciclopédica e variada sobre o cotidiano do Palace Hotel e seu entorno. Narra que, primeiro, eram viajantes que se hospedavam no hotel, mas depois acabaram parando de aparecer. Depois, se instalaram na cidade firmas telefônicas e empreiteiras. Em meados do ano 2000, funcionários dessas empresas



RELICI

eram hóspedes frequentes. Mas, então, chegou o fax, diz Gatinho; aí, “foi caindo, caindo [o movimento de hóspedes]” (5 min. 25 seg.). Neste primeiro trecho da narrativa, já são levantadas perguntas: o que levava tais viajantes a passar por Ubá? Ou ainda: conforme o desenvolvimento tecnológico se deu, a cidade foi perdendo circulação de *outsiders* e o hotel foi perdendo hóspedes? Por quais razões? Neste sentido, enquanto potencial fonte para a História Oral, o relato traz inúmeras possibilidades de pesquisa relacionadas não ao Palace, apenas, mas a Ubá e seu desenvolvimento no séc. XX.

Seguindo sua série de temas distintos, Gatinho trata dos fios elétricos de pano no hotel (trocados somente em 1984), o fato deste ter sido construído, em parte, de pau-a-pique (frente do hotel), e da construção do hotel não ter sido, segundo o que ouviu do seu pai, em 1915 como está na fachada, mas antes, por volta de 1912. Só neste trecho, já há indicativos sobre toda uma trajetória de vivência e compartilhamento de memória em relação ao Palace, mas Gatinho vai além: quando se fazia a Festa do Ary Barroso, compositor brasileiro consagrado do século passado e natural de Ubá, que durava uma semana, havia um jantar no hotel atrelado à festividade. Os convidados pediam *mexidão*, um prato mineiro tradicional composto por ovos, arroz, carne, linguiça, cebola, alho, coentro e mesmo feijão, por exemplo, fazendo jus ao nome. Além disso, segundo Gatinho, quando o carnaval acontecia na praça Guido, se ficava até quatro da madrugada acordado no hotel, servindo caldo verde ou canja aos foliões. Aqui, há diversos elementos culturais de Ubá, desde o mexidão como prato tradicional, a festividade do Ary Barroso e a influência dela no cotidiano do hotel, bem como, novamente, a relação entre Praça Guido, Palace Hotel e carnaval em Ubá.

No entanto, Gatinho relembra de tudo isto com um misto de alegria e pesar no documentário. Logo após sua narrativa, diz que por volta de 2004 a Praça Guido



RELICI

estava ficando perigosa. Não é especificado o que isso significa, mas há, inclusive, um tom de crítica, possivelmente, ao próprio poder público: “mas diz que vai melhorar, né. Eu só acredito depois que ver” (7 min. 05 seg.). Ainda, ele lembra da praça enquanto uma espécie de lugar de memória: “Muita coisa foi feita praça aí. Mas, aí, o passar do tempo vai tirando certas coisas, né. Só fica o nome” (8 min. 15 seg.).

Pela narrativa de Gatinho, o sentido de lugar de memória se dá mais próximo ao dado por Pierre Nora. Um lugar só é “de memória”, segundo autor, se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Na sua complexidade, é material pelo seu conteúdo demográfico, funcional pois garante tanto a cristalização da lembrança como sua transmissão, e simbólico, visto que caracteriza por acontecimentos ou experiência vividos por um pequeno número de uma maioria que deles não participou. Neste sentido, lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no ressaltado de seus significados e nas suas imprevisíveis ramificações. Nora diz que os lugares de memória são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física; ao contrário. Mas o que faz os lugares de memória é sua característica de círculo no interior do qual tudo conta, tudo simboliza, tudo significa. Neste sentido, o lugar de memória, ele completa, é um lugar duplo: um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (Nora, 1993, p. 22-27).

Há, desde o início da narrativa de Gatinho, elementos que vão do âmbito cultural ao da memória e que podem subsidiar, em termos de fonte, pesquisadores em História Oral ou mesmo História Cultural que estejam interessados em empreender pesquisa sobre a cidade. Os fragmentos aqui apresentados, evidenciados pelo documentário e, obviamente, na narrativa dos atores, são vistos



RELICI

como relevantes e auxiliam numa compreensão introdutória da história de Ubá e do Palace Hotel.

Há espaço, também, para um certo “humor local”, digamos, a partir de narrativas do cotidiano. Agostinho, ex-vigia noturno do hotel, relata que a administração do hotel deixava os vigias descansarem à noite. “Descansar um pouquinho” (9 min. 58 seg.), como ele ressalta. Conta que, uma noite, um dos vigias dormiu pesado e um sujeito entrou no hotel e saiu espalhafatoso. O vigia acordou apavorado, com medo, achando que era um fantasma. Ex-cozinheira do Palace, Dona Maria Alice, em tom risonho, conta sobre “um tal de Sebastião”, homem surdo e que, possivelmente, também trabalhava no hotel. Disseram a ela, à época, que poderia xingá-lo pois ele não ouviria. Ela o fez: “Sebastião, velho chato!”. Ele se virou na direção dela e disse: “eu vi o que ocê falou aí!”. Ela retrucou com quem, anteriormente, havia lhe dito que Sebastião não escutaria: “mas ele não era surdo?!”. Lhe responderam: “é... mas ele tava oiando” (10 min. 48 seg.).

Em meio ao imenso cabedal memorial, Luiz Antonio, irmão de Luiz Gomes e também herdeiro do Palace Hotel, relata sobre a infância, enquanto a mãe fiscalizava a manutenção e ele corria pelo hotel, achando tudo enorme através de seus olhos de criança. Quando a mãe trabalhava até tarde, ele dormia numa mesa do bar. Diz, no documentário, que o hotel traz grandes lembranças, e tem expectativa de recuperá-lo para que ele “tenha vida, novamente” (17 min. 03 seg.). Este é o mesmo tom da narrativa de seu irmão, Luiz Gomes, que diz que as condições econômicas de Ubá e, por exemplo, o cancelamento da Leopoldina fizeram com que o hotel também declinasse. Aqui, se faz menção à Estrada de Ferro Leopoldina (1871). A Lei da então Província de Minas Gerais, nº. 1 826 de 10 de Outubro de 1871, autorizava o Presidente da Província a construir ferrovia, e a Leopoldina foi a primeira implantada no atual estado de Minas Gerais. Foi de fundamental importância para o



RELICI

desenvolvimento da região na qual se insere Ubá. A ferrovia se relacionava, inclusive, à iniciativa de fazendeiros e comerciantes da Zona da Mata Mineira, acostumados a transportar a produção de café da maneira tradicional, por meio de tropas de mulas, até os portos do litoral. Sobre a dissolução da Leopoldina em Ubá, pode se considerar o contexto de desestatização da década de 1990, no qual a malha ferroviária é cedida para o uso da Ferrovia Centro Atlântica (FCA), que abandona a manutenção de diversos trechos. Em 2003 a FCA é adquirida pela Vale e incorporada à Valor Logística Integrada (VLI). Enquanto a malha ferroviária era arruinada, parte do patrimônio arquitetônico foi tombado e distribuído entre particulares, prefeituras e estados (Cappellin, 2008, p. 55; Carvalho, 2021).

Luiz Gomes ressalta, ainda, as negociações com a prefeitura, no intuito de tentar recuperar o hotel. Finaliza dizendo que Ubá ganhou muito em termos de desenvolvimento econômico nos últimos anos, mas, no que tange à valorização do patrimônio cultural da cidade – se referindo, obviamente, ao Palace Hotel como parte de tal conjunto de bens de Ubá – perdeu-se muito.

No momento final do documentário, Seu João Gato traz uma narrativa em tom de tristeza, mas ao mesmo tempo, dureza e quase silenciamento. Ele diz que não gosta de lembrar do Palace Hotel, pois há coisas tristes o envolvendo. Lembra da morte da mãe, do irmão e do tio. “Aí, eu prefiro passar por cima das coisas do Palace Hotel” (17 min. 26 seg.). Não se esclarece o que aconteceu, nem se dá nenhum detalhe, também pelo fato de que uma das partes possivelmente envolvidas também está presente no documentário: os “Luizes” herdeiros do Palace. Seu João Gato termina o documentário dizendo: “Problema, exclusivamente, da família. Não desejo nenhum mal pra eles, desejo muito bem pra eles. Já deu pra esquecer. Mas... deles, deles. Meu, é meu” (18 min. 20 seg.). Este é um dos momentos em que a contingência influi na oralidade. Um momento no qual o dito se torna um quase-dito ou um não-dito.



RELICI

E, talvez, seja um dos pontos subjetivamente mais impactantes do documentário, pois aprofunda a trama. A própria câmera, muitíssimo próxima do rosto de Seu João Gato, evidencia a intencionalidade de destaque por parte da direção do filme. Indagamos: o que aconteceu entre as famílias? Houve alguma disputa pelo próprio Palace? Que mais há nesta trama?

A partir daqui, podemos retomar alguns pontos muito breves em Barros na tentativa de estabelecer uma relação entre *Palace, o contador de histórias* (2017) e o Cinema como fonte da História. Primeiro, o cinema se constitui enquanto produto da História. Nos leva a uma observação do lugar que o produz, que define sua linguagem, seus fazeres e institui suas temáticas. Abarca relatos, marcas e indícios significativos da sociedade que o produziu, além de aproximar-se de temas como relações de poder, imaginários e padrões de cultura, tornando a fonte fílmica imprescindível para a História Cultural (Barros, 2007). Mas não só, pois, a partir do gênero documentário, como é o caso da obra supracitada, podemos observar indicativos orais – e visuais – a partir dos atores, praticantes do Palace Hotel e moradores de Ubá. Seja sobre o carnaval, sobre a trajetória do Palace, sobre a desvalorização do patrimônio na cidade, sobre memória (seja ela positiva ou traumática), sobre a Praça Guido, sobre a festa do Ary Barroso, o mexidão. Há, aqui, uma espécie de fonte privilegiada em relação ao Palace Hotel pois se trata do repertório memorial de quem viveu o Palace Hotel. E, como lembra Alberti (2000), num panorama de revalorização do papel do sujeito na História, o relato pessoal pode transmitir uma experiência também coletiva, uma visão de mundo que, em determinado contexto, é tornada possível. Mesmo de forma fragmentária e introdutória, é isso que a obra cinematográfica também nos possibilita compreender, em seu teor de fonte.



RELICI

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: GÊNERO DOCUMENTÁRIO E HISTÓRIA ORAL**

Foi possível perceber, até este ponto do trabalho, a proficiência da fonte fílmica, mesmo que de maneira introdutória, além de uma compreensão sobre o próprio documentário sob enfoque enquanto fonte para a História – Cultural e Oral, principalmente. Mesmo assim, há dois pontos ainda a se considerar, brevemente, e que se conversam: o gênero documentário e a sua potencial relação com a História Oral.

Segundo Barros (2007), há uma preocupação com a especificidade do gênero de cada obra cinematográfica a ser examinada. E é preciso estar atento para a singularidade de cada gênero. Cada um deles possui, à parte daquilo que é típico da obra fílmica em sentido geral, a sua própria particularidade discursiva, completa o autor. E a própria construção do documentário sobre o qual dissertamos é pautada em pressupostos que estão em acordo com seu gênero.

Em termos gerais, um documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhada muitas vezes de imagens de animação, dotadas de ruídos, música e fala, para as quais olhamos em um contato com determinadas asserções sobre o mundo que nos é exterior (coisas ou pessoas) (Ramos, 2008). Mais especificamente ainda, podemos enquadrar, pela narrativa construída, o conteúdo dos relatos presentes e as próprias escolhas na direção do *Palace...* (2017) enquanto um documentário reflexivo.

Este traz o realismo social na área psicológica e emocional para usar de técnicas como a montagem em evidência para causar o efeito de consciência, até de tencionar questionamentos do que está sendo proposto no documentário. Nesta forma de documentário consegue-se fazer suposições de uma perspectiva da realidade social. Se trata de uma forma de conhecer como as coisas ocorreram, mas leva-nos a refletir sobre as próprias coisas que estão à nossa volta (Oliveira; Marques, 2016,



RELICI

p. 4). Não se trata apenas do teor informativo, mas de levantar questões como a do próprio Palace Hotel enquanto um patrimônio de Ubá em deterioração, abandono: um senhor idoso deixado ao relento e que necessita de salvaguarda. Em uma potencial interpretação do filme enquanto tal, sobre sua “mensagem”, nos seus curtos vinte e alguns minutos de duração, esta é a intenção de sentido que a obra pode suscitar – e, pensamos, tenta, quase claramente, suscitar (no sentido de tentativa de agência?). Tal intuito, no entanto, parece não ter tido o impacto ideal esperado – o que não significa que não houve impacto nenhum; questão para outro texto e com outro enfoque. Ao leitor curioso e que se interessou pelo *contador de histórias*, o Palace Hotel, por decisão judicial, em um acordo entre prefeitura, proprietários (herdeiros) e Conselho Histórico, foi demolido em início de 2023, devido aos riscos de queda de toda a estrutura (Jornal Ubaense – Online, 2023).

Retomando Barros (2007) e em aproximação à História Oral, para além do papel do filme como veículo final de uma determinada representação historiográfica é importante ressaltar que a filmagem pode funcionar ainda como instrumento de pesquisa importante para a própria prática historiográfica. Assim, se o uso do gravador e da fotografia veio trazer instrumentos importantíssimos para os antropólogos e sociólogos dos últimos tempos, as práticas cinematográficas vieram trazer uma contribuição fundamental ao acenarem com a possibilidade do uso da filmagem nas pesquisas ligadas às ciências humanas, aqui considerando que a filmagem permite a captação de imagens-som em movimento para posterior análise. O Cinema, assim, apresenta-se como tecnologia adicional para a História Oral – acrescentando uma nova dimensão à coleta de depoimentos – mas também para outras inúmeras modalidades historiográficas com a História da Cultura Material ou a História do Cotidiano (Barros, 2007).



RELICI

É também nesta seara que consideramos *Palace, o contador de histórias* (2017) como potencial fonte para a História Oral: na ação, por exemplo, lembrando Geertz, de circunscrever a linguagem-fonte em algo posteriormente “consultável”. Em fragmento, em outro formato, mas, ainda assim, consultável, passivo de análise posterior. Além daquilo em termos de sentido que o filme suscita em termos de “obra em si”, há um repertório memorial sobre Ubá e o Palace Hotel que funciona como fonte e parte de um lugar exclusivo através do filme: vem dos praticantes do Palace. Seja para o historiador do cotidiano, cultural ou para o oralista, a incorporação do gênero documentário em seu corpus de fontes se faz fundamental, quiçá imprescindível, a depender de seu objeto e problema de pesquisa.

Por fim, o intuito deste introdutório texto, como já dito, foi exatamente esta indagação sobre a proficuidade potencial do filme documentário enquanto fonte para a História Oral. E (por que não?) também como uma das maneiras de se fazer historiografia na contemporaneidade e no porvir.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. **História Oral**, v. 8, n. 1, jan./jun. 2005, p. 11-28.

ALBERTI, Verena. **Indivíduo e biografia na história oral**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, v. 52, p. 127-159, 2007.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CAPPELLIN, Paola. Entre a memória e o mercado: o desenvolvimento da empresa de porte médio no Brasil. **Revista de Sociologia e Política**, v. 16, n. 31, p. 49-70, nov. 2008.



RELICI

CARVALHO, André Simplício. O novo mapa da Estrada de Ferro Leopoldina. **Terra Brasilis**, v. 15, 2021.

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

JORNAL UBAENSE (online). **Fim de uma Era! Edifício Palace Hotel é derrubado após apresentar risco de queda**. Redação. 23 fev. 2023. Disponível em: [UBÁ > FIM DE UMA ERA! EDIFÍCIO PALACE HOTEL É DERRUBADO APÓS APRESENTAR RISCO DE QUEDA – JornalUbaenseonline](#). Acesso em: 16 ago. 2023.

OLIVEIRA, Michelle Gusmão; MARQUES, Edmilson Ferreira. O documentário e suas especificidades. **CONGRESSO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO DA UEG**, 3, Pirenópolis, 2016.

PALACE, O CONTADOR DE HISTÓRIAS. **Olá amantes da 7ª Arte!!!! O nosso querido Palace foi selecionado para ser exibido em um festival internacional la no Iraque!! E o Cinema Nacional Resiste!!!** 15 mar. 2018. Facebook: Palace, O Contador de Histórias. Disponível em: [\(20+\) Facebook](#). Acesso em: 2 ago. 2023.

POLO AUDIOVISUAL - ZONA DA MATA MINAS GERAIS/BR. **Usina Criativa de Cinema: Talentos Locais**. 14 ago. 2017. Disponível em: [Usina Criativa de Cinema: talentos locais | Polo Audiovisual da Zona da Mata](#). Acesso em: 2 ago. 2023.

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

SEAWRIGHT, Leandro. O corpus documental em história oral: teoria, experiência e transcrição. **Revista Observatório**, v. 2, n. 1, p. 54-75, jan./abr. 2016.

## FONTES

**PALACE, O CONTADOR DE HISTÓRIAS**. Direção: Diego Neves. Produção de Aline Gabriel. Minas Gerais/Brasil: Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, 2017. Vídeo online (YouTube). Disponível em: [\(2280\) Palace, O Contador de Histórias - YouTube](#). Acesso em: 16 ago. 2023.