

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Ana Clara Campos dos Santos

MEMÓRIA E ENCENAÇÃO NO FILME DE FAMÍLIA

**Juiz de Fora
Fevereiro de 2017**

Ana Clara Campos dos Santos

MEMÓRIA E ENCENAÇÃO NO FILME DE FAMÍLIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Prof^a Dr^a Christina Ferraz Musse.

Juiz de Fora

Fevereiro de 2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Santos, Ana Clara Campos dos.

Memória e encenação no filme de família / Ana Clara Campos dos Santos. -- 2017.

151 p.

Orientadora: Christina Ferraz Musse

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2017.

1. Filme doméstico. 2. Cinema amador. 3. Narrativa. 4. Memória. 5. Mise-en-scène. I. Musse, Christina Ferraz, orient. II. Título.

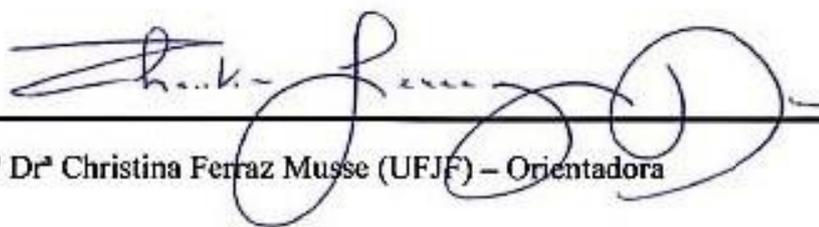
Ana Clara Campos dos Santos

Memória e encenação no filme de família

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre.

Área de concentração: Comunicação e Sociedade. Linha de pesquisa: Cultura, Narrativas e Produção de Sentido. Orientadora: Profª Drª Christina Ferraz Musse/UFJF.

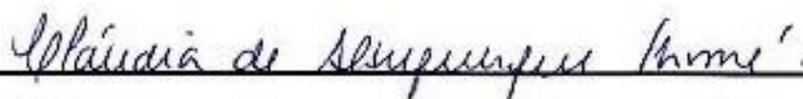
Aprovada pela banca composta pelos seguintes membros:



Profª Drª Christina Ferraz Musse (UFJF) – Orientadora



Profª Drª Thaís Continentino Blank (UFRJ) – convidada



Profª Drª Cláudia de Albuquerque Thomé (UFJF) – convidada

Conceito obtido: Aprovado (A)

Juiz de Fora, 07 de fevereiro de 2017.

A todos que me incentivaram durante esta caminhada, especialmente: meu namorado, Marcelo, minha orientadora, Christina, e minha mãe, Maria das Graças. Sem o apoio de vocês, nada disso teria sido possível.

RESUMO

O objetivo geral desta dissertação é analisar de que maneira as pessoas costumavam filmar e aparecer em filmes de família na década de 1970, período em que não havia tanta facilidade, como hoje, em registrar a vida privada. A pesquisa bibliográfica abrange estudos sobre memória e vida privada, com autores como Paul Thompson, Philippe Ariès e Anne Martin-Fugier, acerca do filme de família, cujos principais autores que utilizamos são Roger Odin, Elizabeth Czach e Thaís Blank, e sobre *mise-en-scène*, com base nos conceitos de Jean-Louis Comolli, Jacques Aumont e Fernão Pessoa Ramos. Uma das metodologias utilizadas foi a das entrevistas de história oral, feita com dois cinegrafistas: um fotógrafo (Márcio Assis) e uma funcionária pública aposentada (Eliana Tolentino), apontando-se as semelhanças e diferenças entre duas pessoas com trajetórias e estilos de filmagem distintos. Após observação atenta de seus filmes, podemos definir o realizador de filmes de família como cinegrafista participante: trata-se de um sujeito que é personagem secundário da ação filmada e registra os eventos de forma testemunhal, a partir de seu próprio ponto de vista; por vezes, não tem a intenção de interferir no que está acontecendo, por outras, age como “diretor” e demanda a interpelação dos personagens. Para estudar a encenação de si (*auto-mise-en-scène*) no filme doméstico, foram selecionadas cerca de duas horas de filmes domésticos em Super 8 digitalizados que compõem nosso *corpus*. A análise fílmica foi feita, principalmente, com base em conceitos definidos por Carlos Gerbase sobre enquadramentos, movimentações da câmera, etc. Com este estudo, foram criadas sete categorias de encenação das personagens: fotográfica (personagem imóvel), normal (aparentemente não percebe a câmera), simulada (sabe da filmagem, mas age “naturalmente”), esquivada (tenta se esconder da câmera), encabulada (demonstra vergonha ao ser filmado), gestual (personagem faz um gesto para a câmera) e espetacular (atuação feita aparentemente em função da câmera). Com esta investigação pretende-se colaborar, especialmente, com os estudos sobre filmes de família – escassos no Brasil – e sobre a *auto-mise-en-scène* no cinema.

Palavras-chave: Filme doméstico. Cinema amador. Narrativa. Memória. *Mise-en-scène*.

ABSTRACT

The general objective of this dissertation is to examine how people used to film and appear in family films in the 1970s, when it was not as easy as today to record private life. The literature review covers studies on memory and private life, with authors such as Paul Thompson, Philippe Ariès and Anne Martin-Fugier, about home movies, whose authors are Roger Odin, Elizabeth Czach and Thaís Blank, and about *mise-en-scène*, based on the concepts of Jean-Louis Comolli, Jacques Aumont and Fernão Pessoa Ramos. One of the methodologies used were oral history interviews with two moviemakers: a photographer (Márcio Assis) and a public servant who is retired (Eliana Tolentino), pointing to similarities and differences between two people with distinct trajectories and filming styles. After a careful observation to their movies, we are able to define the family filmmaker as a participant camera: he/she is a subject who is a secondary character of the filmed action and records the events in a testimonial way, from his/her own point of view; sometimes he/she does not intend to interfere in what is happening, sometimes he/she acts as a "director" and demands interpellation from characters. In order to study *self-mise-en-scène* in home movies, we selected about two hours of digitized Super 8 home movies that make up our *corpus*. The film analysis was made, mainly, based on concepts defined by Carlos Gerbase about framing, camera movements, etc. With this study, seven categories of *self-mise-en-scène* were created: photographic (immobile character), normal (apparently does not perceive a camera), simulated, elusive (tries to hide from the camera) and spectacular (performance made apparently for the camera). This research intends to collaborate, especially, with studies on family films – which are scarce in Brazil - and on *self-mise-en-scène* in cinema.

Keywords: Home movie. *Amateur* cinema. Memory. Narrative. *Mise-en-scène*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 1 e 2 – Fotogramas dos filmes <i>Refeição do bebê</i> e <i>Primeiros passos do bebê</i> , dos irmãos Lumière.....	27
Figuras 3 e 4 – Anúncios de Natal de câmeras Super 8	52
Figuras 5 e 6 – Anúncios de câmeras Super 8 sonoras.....	53
Figura 7 – Matéria da revista <i>Kodak Movie News</i> v. 13, n. 4, ano: 1965-66	67
Figura 8 – Sequência de fotogramas: filme de batizado, por Eliana Tolentino.....	87
Figura 9 – Sequência de fotogramas: filme de Páscoa, por Márcio Assis.....	88
Figura 10 – Fotograma: filme de bebê andando, por Eliana Tolentino	92
Figura 11 – Fotogramas: filme de almoço, por Márcio Assis	95
Figura 12 – Matéria da revista <i>Kodak Movie News</i> v. 7, n. 4, ano: 1959-60	109
Figuras 13, 14 e 15 – Fotogramas dos filmes de Tolentino na categoria <i>fotográfica</i>	113
Figuras 16, 17 e 18 – Fotogramas dos filmes de Assis na categoria <i>fotográfica</i>	114
Figuras 19, 20 e 21 – Fotogramas dos filmes de Tolentino na categoria <i>normal</i>	115
Figuras 22, 23 e 24 – Fotogramas dos filmes de Assis na categoria <i>normal</i>	116
Figuras 25, 26 e 27 – Fotogramas dos filmes de Tolentino na categoria <i>simulada</i>	118
Figuras 28, 29 e 30 – Fotogramas dos filmes de Assis na categoria <i>simulada</i>	119
Figuras 31, 32 e 33 – Fotogramas dos filmes de Tolentino na categoria <i>esquiva</i>	120
Figuras 34 e 35 – Fotogramas dos filmes de Assis na categoria <i>esquiva</i>	121
Figuras 36, 37 e 38 – Fotogramas dos filmes de Tolentino na categoria <i>encabulada</i>	122
Figuras 39 e 40 – Fotogramas dos filmes de Assis na categoria <i>encabulada</i>	123
Figuras 41, 42 e 43 – Fotogramas dos filmes de Tolentino na categoria <i>gestual</i>	124
Figuras 44, 45 e 46 – Fotogramas dos filmes de Assis na categoria <i>gestual</i>	125
Figuras 47, 48 e 49 – Fotogramas dos filmes de Tolentino na categoria <i>espetacular</i>	126
Figuras 50, 51 e 52 – Fotogramas dos filmes de Assis na categoria <i>espetacular</i>	127

LISTA DE TABELAS

Quadro 1 – Tempos da vida privada.....	30
Quadro 2 – Filme amador na categorização de Dargy e Bau.	55
Quadro 3 – Figuras estilísticas próprias dos filmes domésticos.....	63
Quadro 4 – Categorias de cinegrafistas nos filmes domésticos.....	79
Quadro 5 – Temas encontrados nos filmes de família.....	82
Quadro 6 – Tipos de encenação do filme doméstico.....	128

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	NARRATIVAS, FAMÍLIA E MEMÓRIA	23
2.1	AS HISTÓRIAS DAS PESSOAS COMUNS	24
2.2	OS DIFERENTES TEMPOS DO COTIDIANO	27
2.3	LAR DOCE LAR: O AMBIENTE DA FAMÍLIA	31
2.4	O REGISTRO QUE REFORÇA LAÇOS E ANCORA A MEMÓRIA	35
3	O FILME DOMÉSTICO COMO SUBGÊNERO CINEMATOGRAFICO	45
3.1	BREVE HISTÓRIA DOS FORMATOS AMADORES	46
3.2	AS MENSAGENS PUBLICITÁRIAS DA KODAK	48
3.3	DEFINIÇÃO DO CINEMA AMADOR DE FAMÍLIA	57
3.4	COMO NARRAR A FAMÍLIA SEGUNDO OS MANUAIS	64
4	O COLECIONADOR DE MEMÓRIAS FAMILIARES	71
4.1	NARRAR A FAMÍLIA PELO OLHAR DA CÂMERA	72
4.2	CONTANDO HISTÓRIAS COM O FILME DE FAMÍLIA	80
4.3	A PESSOA POS TRÁS DA CÂMERA: UMA ANÁLISE À LUZ DA HISTÓRIA ORAL	88
4.3.1	Eliana Tolentino	90
4.3.2	Márcio Assis	92
4.3.3	Semelhanças e diferenças entre os dois cinegrafistas	95
5	AUTO-MISE-EN-SCENE FAMILIAR	99
5.1	ENCENAR A SI MESMO OU <i>AUTO-MISE-EN-SCENE</i>	101
5.2	ENCENAÇÕES PRESENTES NO FILME FAMILIAR.....	111
5.2.1	Fotográfica	112
5.2.2	Normal	114
5.2.3	Simulada	116
5.2.4	Esquiva	119
5.2.5	Encabulada	121
5.2.6	Gestual	123
5.2.7	Espetacular	125
5.2.8	Síntese dos tipos de encenação	127
6	CONCLUSÃO	131

REFERÊNCIAS	135
APÊNDICE A	145
APÊNDICE B	147
ANEXO A	149
ANEXO B	151

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, para o trabalho de mestrado, minha ideia era estudar filmes domésticos de diversos formatos e épocas, relacionando-os à representação da cidade de Juiz de Fora no imaginário dos realizadores. Porém, com a delimitação do tema, o objeto de pesquisa ainda era o mesmo¹, mas restringimos a época e o formato, além de modificar o ângulo da investigação. O foco passou da cidade para os envolvidos na produção do filme: os membros da família enquanto personagens e realizadores.

Achamos importante trabalhar com o filme doméstico por causa de sua situação como um tipo de produção pouco estudada na academia. São encontrados poucos livros em língua portuguesa que valorizem esse objeto de pesquisa, como o livro *Péter Forgács: Arquitetura da Memória* (2012), com artigos sobre as produções do cineasta Péter Forgács². As revistas com coletâneas de artigos são mais comuns, como os dossiês “Filmes caseiros e filmes para a internet” (2008) e “Filmes de arquivo” (2012) da revista portuguesa *Doc Online*, o dossiê “Pensar o cinema amador” (2013), da *Revista Laika* e o dossiê “Outros filmes” (2016), da revista portuguesa *Aniki*. A relativa escassez de bibliografia especializada em nossa língua, em contraponto com as produções estrangeiras, demonstra como o filme de família ainda constitui um vasto campo a ser explorado academicamente.

A temática só vem sendo estudada no Brasil nos últimos anos. Foram encontradas pesquisas mais aprofundadas sobre o tema desde 2010, como as dissertações de mestrado de Lila Foster (2010), Lígia Diogo (2010), Carlos Alberto Caruso (2012) e Maíra Bosi (2016), e a tese de doutorado de Thaís Blank (2015). Acreditamos que as narrativas contidas em filmes de família feitos em Super 8 são importantes por constituírem uma amostra da ascensão da representação do espaço doméstico por uma tecnologia emergente, que traz à tona o cotidiano e a vida privada. Esse desejo pelo registro pode ser considerado natural do ser humano como ser social, incentivado pelo mercado das câmeras, que conquista compradores tocando no ponto que os afeta emocionalmente: preservar momentos felizes entre as pessoas de que gostamos.

Para nos aprofundarmos no tema, utilizaremos filmes domésticos como objeto de estudo e de análise empírica. Selecionamos cerca de duas horas de filmes feitos na bitola

¹ Além do objeto de pesquisa (filmes em Super 8), a abordagem acerca da memória e do cinema amador também permaneceram na pesquisa, desde o trabalho de monografia. Para saber mais, leia o artigo “Memória e Audiovisual: Panorama geral dos últimos 5 anos de pesquisa no Intercom e na Compós”, em parceria com Maria Barra Costa.

² Artista visual e cineasta independente húngaro, conhecido por sua série "Private Hungary" de filmes feitos com base em filmes domésticos dos anos 1930 e 1960, que documentam vidas comuns rompidas por um trauma histórico que ocorre fora da tela.

Super 8, por famílias que atualmente vivem em Juiz de Fora, filmados durante a década de 1970, período em que essa película foi mais utilizada no Brasil. Nessa época, as câmeras fotográficas eram mais acessíveis do que as cinematográficas, mas o Super 8 se tornou a primeira grande tentativa de democratizar o registro de imagem em movimento, ainda que restrito a famílias de classe média alta.

Temos como objetivo geral estudar de que maneira as pessoas se representavam nos filmes de família, num período em que as câmeras que permitiam o registro do movimento não eram tão acessíveis quanto as digitais são atualmente. Como objetivos específicos, temos: 1) Deixar claras as diferenças entre os conceitos de filme de família e cinema amador, de acordo com os parâmetros do pesquisador francês Roger Odin (2010), analisando a estética cinematográfica dos filmes de família; 2) aprofundar a questão da representação do ser humano como ser social, descobrindo as motivações que levam as pessoas a quererem fazer registros de si e do grupo familiar, e de que forma essas pessoas gostam de se representar diante da câmera. O objetivo é aprofundar o estudo sobre o conceito de auto *mise-en-scène* do crítico de cinema Jean-Louis Comolli (2001), que afirma que as pessoas sempre atuam de alguma forma quando estão em frente a uma câmera; 3) criar categorias para a análise dos produtos comunicacionais.

A revisão bibliográfica abrange estudos sobre memória, vida privada, cinema amador e representação. O trabalho foi realizado em cinco etapas: 1) Localização de acervos privados de filmes Super 8 e levantamento de fontes humanas; 2) Revisão bibliográfica e reflexão teórica acerca dos temas; 3) Análise dos aspectos estéticos cinematográficos; 4) Realização de entrevistas com realizadores de filmes de família em Super 8 com base na metodologia da história oral e 5) Análise das entrevistas, verificando alguns aspectos específicos sobre as pessoas que filmavam.

Pretendemos responder à seguinte questão: por que e como eram feitos os filmes domésticos? Como primeira resposta, evidente após revisão bibliográfica, constatamos que, na década de 1970, os pais e mães de família de classe média produziam filmes em Super 8 (o formato mais acessível economicamente na época) com temáticas, principalmente, de reuniões familiares, para guardarem registros memorialísticos felizes da família. Isso responde preliminarmente “por quais motivos”. Porém, apesar de o senso comum e de alguns autores defenderem que os filmes de família são todos iguais com relação aos temas, defendemos que existem diferenças estéticas básicas que podem ser explicadas pelo nível de conhecimento e intimidade com os meios audiovisuais. Após o contato com o material empírico, na questão “de que maneira”, criamos a hipótese do cinegrafista como uma espécie

de narrador personagem, que explora de sua própria maneira as potencialidades imagéticas da câmera e da filmagem, ocultando cenas que não estão de acordo com a identidade familiar.

Outro ponto importante nessa pesquisa foi o fato de nos deparamos com algumas questões de nomenclatura que preferimos deixar claras na introdução, ao invés de discorrer sobre estas ao longo do trabalho:

1) A grafia que utilizamos para falar da película Super 8: apesar de vermos em artigos e publicidade escrita de diversas maneiras (Super-8, super-8, super 8, super8), preferimos usar a forma do site da própria empresa Kodak, na página em que é contada a história da bitola, e que vamos considerar como “grafia oficial” para este trabalho.

2) Utilizamos a palavra *cinesta* para nomear quem realiza cinema profissional e amador; e a palavra *cinigrafista*, para descrever aqueles que filmam situações cotidianas de forma amadora e os que filmam eventos de família de forma profissional. Eis os porquês: como definiremos adiante, os filmes familiares são apenas um subgênero do cinema amador, como definem Dargy e Bau. Além disso, o que Odin chama de cineasta amador (diferente do chefe da família) é aquela pessoa que pretende fazer cinema de forma semelhante ao modelo do cineasta profissional, com uma narrativa composta por início, meio e fim. Ou seja, podemos dizer que todo filme doméstico é considerado amador, mas nem todo filme amador é “de família”. O cinigrafista profissional que filma eventos, em nosso entendimento, também não possui o desejo de se tornar um cineasta profissional, com o planejamento de todo um roteiro de filmagens.

3) Preferimos, neste trabalho, utilizar o termo *vida privada* ao invés de *intimidade*³. Entendemos os filmes domésticos como representação da família, ou seja, eles mostram personagens pertencentes ao âmbito privado e não público (como seria no ambiente de trabalho), mesmo que algumas das cenas sejam feitas em locais públicos (praia, parque de diversões, zoológico, etc). Não consideramos as imagens como algo da intimidade, pois a palavra remete a algo mais restrito, tão reservado que possivelmente as famílias não nos cederiam as imagens para o estudo, como ocorreu em alguns casos durante a pesquisa. Trabalhamos com o conceito de filme de família como registro do *cotidiano*, porém, um cotidiano de momentos considerados *especiais* por algum motivo.

4) E, finalmente, a definição dos filmes como amadores, domésticos ou familiares. Alguns estudiosos fazem questão de delimitar bem as fronteiras e justificar o uso

³ No nosso artigo “Filmes de família: a intimidade representada”, publicado na revista *Lumina*, v. 10, n. 2, utilizamos a palavra *intimidade* mais para caracterizar a relação entre o cinigrafista de família e seus personagens do que para definir o caráter das imagens propriamente ditas.

das nomenclaturas “doméstico” ou “de família”. Nos títulos de seus trabalhos de dissertação e tese, respectivamente, Lila Foster e Thaís Blank utilizam a palavra *doméstico* – eu mesma, em minha monografia, também usei. Nos trabalhos de Lígia Diogo, Carlos Caruso, Maíra Bosi e Marília Leal (monografia), é utilizada a nomenclatura de *filmes de família*. O francês Roger Odin usa o termo *film de famille* e o espanhol Efrén Cuevas Álvarez geralmente utiliza a nomenclatura *cine doméstico* em seus artigos. Em suas teses de doutorado, a americana Elizabeth Czach escreve *home movie* e a italiana Sara Filipelli utiliza o termo *cinema di famiglia*. Para esta dissertação, vamos diferenciar o cineasta amador do cinegrafista doméstico, mas considerar sinônimos o “filme de família” e o “filme doméstico”, pois pensamos nos conceitos do lar e do grupo familiar como intrínsecos. Mesmo que os filmes sejam produzidos fora do ambiente doméstico, mostram os integrantes da família, são compreendidos por estes e exibidos em sessões caseiras.

No primeiro capítulo, começamos fazendo um estudo sobre como as representações de pessoas comuns começaram a se tornar importantes nas artes e no âmbito acadêmico, inclusive na metodologia da história oral. Categorizamos três diferentes tempos do cotidiano (o do trabalho, o do lazer e o registrado em imagens) e também diferenciamos os conceitos de “cotidiano” e de “vida privada”. Vemos como surgiu o sentimento afetivo de família e como cresce a atenção dada às crianças, em países da Europa e no Brasil. Também estudamos a memória e o registro de momentos vividos em família, como forma de preservar lembranças felizes e honradas da família.

No segundo capítulo, vamos discorrer sobre as pequenas narrativas feitas por meio do suporte cinematográfico amador. Para isso, vamos falar brevemente sobre os formatos de películas amadoras até chegar ao nosso objeto de pesquisa, que é a bitola Super 8. Depois, descreveremos praticidade desse formato e de que formas a indústria seduzia os consumidores para adquirirem os produtos. Tentaremos definir uma conceituação de cineasta amador, diferente da de cinegrafista “de família” – nem todo cineasta amador faz filmes familiares, mas a maioria dos filmes de família é feita por amadores. E, finalmente, faremos um breve estudo sobre a narrativa dos filmes domésticos guiada pelos manuais, em formatos de livros e revistas.

No terceiro capítulo, faremos um apanhado teórico sobre o cinegrafista no filme de família. Na primeira análise, enquadraremos os filmes domésticos em alguns aspectos de sua narratividade e fazemos algumas comparações entre os nossos dois cinegrafistas em termos estéticos. Também fazemos uma divisão dos cinco temas mais encontrados nesse tipo de filme. Em outra análise, tentamos compreender quem são as pessoas que filmavam em Super

8, qual a sua relação com os meios de comunicação audiovisuais e com os equipamentos amadores, e como isso afeta seus modos de filmar.

No último capítulo, analisaremos a representação encontrada nos filmes domésticos como uma forma de entretenimento familiar. Também mostramos de que maneira é abordada a *auto-mise-en-scène* na literatura sobre cinema e como a forma de agir das pessoas muda quando existe a mediação de um aparato de filmagem. Na análise, iremos privilegiar os personagens dos filmes de família e suas formas de agir diante da câmera. Criamos sete categorias para distinguir cada tipo de “encenação” e analisar as razões para determinados comportamentos que as pessoas adotam quando estão sendo filmadas, condutas típicas da *mise-en-scène* que atribuímos ao filme de família, segundo o senso comum.

Este estudo foi norteado pela trajetória de três pesquisas anteriores. Na bolsa de iniciação científica do projeto “Cidade e Memória: a construção da identidade urbana pela narrativa audiovisual”, estudei a memória dos festivais de Super 8 e a produção audiovisual em nossa cidade, com foco na I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8⁴.

Em meu trabalho de conclusão de curso, “Memória e Filmes Domésticos em Super 8: A Família Assis em Juiz de Fora – MG”, analisei a ressignificação das películas pelo olhar da família, cerca de quarenta anos depois de terem sido filmadas. A pesquisa teve como foco principal pesquisar a recepção do grupo familiar e os comentários de seus membros, no momento em que puderam assistir aos filmes pela primeira vez após sua digitalização. Percebemos como os filmes domésticos, a bitola Super 8 e os estudos sobre memória estão intimamente interligados, de modo que, na maioria das vezes, os registros relacionados a esses três objetos criam espécies de laços afetivos e geram o desejo de perpetuar lembranças para as gerações posteriores.

A terceira investigação, não acadêmica, que me ajudou neste trabalho, foi a contribuição na pesquisa audiovisual para a produção do curta-metragem *Jonathan* (2015), da diretora Mariana Musse, com a qual pude encontrar acervos particulares de filmes em vários formatos e digitalizá-los. Os arquivos fazem parte de uma opção artística da autora, e foram utilizados para “ajudar a construir as lembranças de Lara [protagonista], sua nostalgia e melancolia ao lembrar de sua infância, de um namorado e de eventos cotidianos de seu passado” (ARÊAS, 2014), em forma de *flashbacks*.

⁴ A mostra aconteceu de 18 a 21 de dezembro e foi tema de várias notícias no jornal *Diário Mercantil* de 11 de dezembro de 1979 a 15 de fevereiro de 1980. A mostra foi tema da dissertação de mestrado intitulada “Juventude e cinema nos anos 1970: A I mostra de Juiz de Fora do cinema Super 8”, de Maria Barra Costa.

2 NARRATIVAS, FAMÍLIA E MEMÓRIA

Existem várias formas de narrar uma história: pode ser em primeira, segunda (em uma carta, por exemplo) ou terceira pessoa; de forma linear ou não linear, em que os eventos seguem ou não uma ordem de causalidade sequencial; a narrativa sobre deuses, grandes reis e heróis, e a narrativa sobre as minorias, o povo, as pessoas ordinárias. É sobre esse último tipo que vamos nos debruçar neste capítulo.

Primeiramente, qual o sentido de se pesquisar as narrativas? Por que isso é importante? Essas perguntas podem ser respondidas pelo jornalista Luiz Gonzaga Motta (2013), que defende o estudo das narrativas na contemporaneidade como essencial para o entendimento da sociedade e da vida, pois as narrativas são particularidades natas do ser humano. Outras razões descritas por Motta para a pesquisa e análise de qualquer tipo de narrativa seriam porque cada uma relata representações identitárias, que nos ajudam a entender a nós mesmos e quem somos. As narrativas dizem muito sobre as pessoas, a cultura e o contexto social em que vivem: “Nossas experiências objetivas, subjetivas e intersubjetivas são responsáveis pela formação de nosso caráter, identidade e pensamento, assim como constitutivas dos significados que formulamos e retemos no imaginário e na memória” (MOTTA, 2013, p. 30). Dessa forma, outra razão apontada pelo autor é uma continuação do motivo anterior: entender as formas com que os homens apresentam e representam o mundo através das narrativas. Segundo Motta, “o ambiente físico e social é subjetivamente interpretado e dotado de sentidos construídos pelo homem a fim de tornar o mundo mais coerente para ele” (MOTTA, 2013, p. 33). Consideramos esses estudos importantes, pois pretendemos abordar o filme doméstico como uma forma de narrar a si mesmo e a ao grupo familiar. Que histórias podemos encontrar nesses filmes? Como elas são contadas?

Neste capítulo, começamos fazendo um estudo sobre como as representações de pessoas comuns começaram a se tornar importantes nas artes e no âmbito acadêmico, inclusive na metodologia de história oral. No segundo sub-capítulo, categorizamos três diferentes tempos do cotidiano e também diferenciamos os conceitos de “cotidiano” e de “vida privada”. No terceiro sub-capítulo, vemos como surgiu o sentimento afetivo de família e a atenção dada às crianças, em países da Europa e no Brasil. No último sub-capítulo, falamos sobre a memória e o registro de momentos vividos em família. Apresentamos o capítulo “Narrativas, família e memória” da seguinte maneira:

2.1 As histórias das pessoas comuns;

2.2 Os diferentes tempos do cotidiano;

2.3 Lar doce lar: o ambiente da família e

2.4 O registro que reforça laços e ancora a memória.

2.1 AS HISTÓRIAS DAS PESSOAS COMUNS

Neste tópico, iremos pesquisar como surgiu na academia e nas artes o interesse pelo que vamos chamar aqui de pequenas narrativas. Chamaremos assim pelo fato de estas representarem pessoas comuns e situações corriqueiras, ao invés de contarem histórias sobre deuses, reis e rainhas, nobres, aristocratas e presidentes.

Nos estudos de ciências sociais, o indivíduo comum tem recebido a atenção de pesquisadores em diversas áreas. As pessoas que não detêm o poder político e social passam a ter suas vozes ouvidas, reconhecendo-se a importância da pluralidade de vozes na construção da história da humanidade. O filósofo e historiador Michel de Certeau (2008) define esse indivíduo comum como o “herói anônimo”, o “homem ordinário”. Em uma metáfora cinematográfica, ele considera que:

Este herói anônimo vem de muito longe [...] Pouco a pouco ocupa o centro de nossas cenas científicas. Os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público. Sociologização e antropologização da pesquisa privilegiam o anônimo e o cotidiano onde zooms destacam detalhes metonímicos – partes tomadas pelo todo (CERTEAU, 2008, p. 57).

Dessa forma, as pessoas que se encontram à margem das grandes histórias passam a ser observadas de outra maneira. Ocorre um processo de empoderamento desses indivíduos, principalmente a partir do momento em que estes também se tornam narradores de suas próprias histórias. É dessas narrativas do “eu” que se ocupa a história oral, de forma a valorizar as memórias de personagens e grupos sociais, definidas como “memórias subterrâneas”, segundo o sociólogo e historiador Michael Pollak:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p. 4).

A memória das minorias, então, se contrapõe à memória oficial de um país, geralmente construída sobre os grandes homens, e ensinada de forma simplista nos livros escolares. O sociólogo e historiador Paul Thompson (1992) defende que a história oral tem

capacidade de dar voz às pessoas comuns que participaram da história, ou seja, a interpretação da história vista por esses cidadãos. Segundo o autor, esta é uma forma de abordagem proveitosa:

A possibilidade de utilizar a história para finalidades sociais e pessoais construtivas desse tipo vem da natureza intrínseca da abordagem oral. Ela trata de vidas individuais – e todas as vidas são interessantes. E baseia-se na fala, e não na habilidade da escrita, muito mais exigente e restritiva (THOMPSON, 1992, p. 41).

A história oral é, portanto, mais democrática, por sua polifonia e por incluir pessoas que não poderiam fazer parte das narrativas do contexto social, político e econômico de uma nação. Além disso, cada pessoa que dá seu testemunho histórico é valorizada. Da mesma forma que Certeau fala sobre “heróis” anônimos, Thompson também utiliza essa expressão para engrandecer tais pessoas: “A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo” (THOMPSON, 1992, p. 44). As pessoas comuns tornam-se, então, interessantes para serem estudadas por seus feitos considerados importantes para a história. A memória desses indivíduos e suas maneiras de viver o dia a dia são mencionadas pela crítica literária Beatriz Sarlo (2007). Ela defende haver, na contemporaneidade, uma promoção da subjetividade desses relatos orais e também escritos (como diários e cartas), em um movimento que chama de *guinada subjetiva*:

As “histórias da vida cotidiana”, produzidas, em geral, de modo coletivo e monográfico no espaço acadêmico, às vezes têm um público que está além desse âmbito, justamente pelo interesse “romanesco” de seus objetos. O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente (SARLO, 2007, pp. 16-17).

Podemos compreender no texto de Sarlo (2007) que o caráter factual, mas com ares de ficção, alcança também o interesse de outras “pessoas comuns”. Dessa forma, as pequenas narrativas são ainda mais valorizadas. O sociólogo Alejandro Baer (2005) faz um paralelo entre documentários e filmes etnográficos comparados à história oral. O autor defende que ambos possuem caráter biográfico, de construção de narrativas sobre a vida, ao qual o audiovisual está estreitamente atrelado:

[...] biografia e representação audiovisual estão congenitamente relacionadas pelo próprio ato do registrar e mostrar vida em imagens. Mas em um sentido mais específico podemos também ensaiar certa cronologia sobre a presença do biográfico

nas representações audiovisuais, que mostra interessantes coincidências com o desenvolvimento da metodologia das histórias de vida e história oral⁵ (BAER, 2005, p. 91).

Baer relembra que o cinema possui características biográficas e documentais desde o seu início, como as imagens dos irmãos Lumière (das quais falaremos adiante) e os cinejornais de atualidades. Esses gêneros eram predominantes até o ano de 1903, enquanto os filmes de ficção eram mais raros (BAER, 2005).

Podemos dizer que movimentos artísticos com essas características tiveram maior expressividade durante a segunda metade do século XIX, período em que surgiram as imagens técnicas (fotografia e cinema), consideradas como o modo mais fiel de retratar a realidade – e essa era a intenção de diversos artistas da época. Surge, então, a estética artística realista, quando os artistas passam a querer pintar a realidade sem deixar transparecer algum tipo de visão subjetiva e emotiva do mundo. O Realismo também encontra lugar na literatura, como forma de representar a realidade de maneira extremamente objetiva e isenta, como se o narrador estivesse relatando um experimento científico. Dessa forma, os escritores poderiam denunciar mazelas sociais que aconteciam em seu tempo, muitas vezes de forma crítica à burguesia, porém, sem demonstrar opiniões. A pesquisadora Beatriz Jaguaribe defende:

Na tentativa de responder às questões sociais urgentes do seu tempo, o realismo estético do século XIX buscou oferecer retratos da contemporaneidade, enfatizando a observação distanciada, o olhar crítico sobre as formas de comportamento dos indivíduos na sociedade e a construção ideológica de valores sociais (JAGUARIBE, 2007, p. 27).

Além da tentativa de mostrar a realidade de maneira objetiva na pintura e na literatura, surgem a fotografia e o cinema, também no século XIX. Essas duas formas de registro foram consideradas fortemente legítimas para a documentação dos acontecimentos. Podemos falar, por exemplo, das primeiras imagens em movimento feitas na história, como os filmes dos irmãos Lumière, cuja finalidade era retratar o cotidiano de uma forma experimental, documentalmente e não artisticamente.

⁵Tradução nossa para o original: “[...] biografía y representación audiovisual están congénitamente emparentadas por el propio acto del registrar y mostrar vida en imágenes. Pero en un sentido más específico podemos también ensayar una cierta cronología sobre la presencia de lo biográfico en las representaciones audiovisuales, que muestra interesantes coincidencias con el desarrollo de la metodología de las historias de vida e historia oral”.

Figuras 1 e 2



Fotogramas de *Refeição do bebê (Le repas de bébé)* e *Primeiros passos do bebê (Premiers pas de bébé)*, alguns dos primeiros registros filmicos da história, feitos por Louis Lumière. Anos: 1895 e 1897, respectivamente.

Os irmãos Auguste e Louis Lumière, conhecidos como pais da sétima arte, produziram imagens em movimento com a intenção de registrar ações cotidianas e de pessoas comuns: a saída de operários no fim do expediente de uma fábrica, a chegada de um trem à estação e o movimento em torno, pais dando comida a um bebê (figura 1) e uma mãe ajudando sua filhinha a dar seus primeiros passos (figura 2). Percebe-se que, desde sua invenção, em 1895, o cinema possuía um caráter mais documental, e que o ato de filmar a própria família poderia ser considerado como possuidor de valor de registro de imagem, ou seja, uma cena que passa pela avaliação consciente ou inconsciente do produtor de conteúdo, que define se esta é digna de ser documentada.

2.2 OS DIFERENTES TEMPOS DO COTIDIANO

Com o intuito de embasar nossa pesquisa acerca dos filmes de família, fizemos uma busca por autores que discorrem sobre a vida privada e a vida cotidiana⁶. O indivíduo comum e a vida privada parecem começar a se estabelecer durante o período moderno, com a consolidação do capitalismo burguês e industrial e o ressurgimento das cidades, em substituição aos feudos. Segundo o historiador Ronaldo Vainfas (1996), baseado no pesquisador Philippe Ariès, com o fim da Idade Média, terminam as relações coletivas – que não eram públicas, nem privadas. Porém, a partir do século XIX:

⁶O primeiro trabalho decorrente dessa pesquisa é o nosso artigo: "Filmes de família: registro do cotidiano e representação da vida privada".

A sociedade se transformou numa população anônima onde as pessoas já não mais se conhecem. O trabalho, o lazer e o convívio se tornam atividades separadas em compartimentos estanques. O indivíduo procura proteger-se, então, dos olhares dos outros: escolhe livremente, ou pensa que escolhe, seu estilo de vida, ou se recolhe na família, refúgio do espaço privado (VAINFAS, 1996, p. 17).

Em nossa pesquisa, nos deparamos com a distinção dos conceitos de “cotidiano” e “privado”, que não coincidem no âmbito acadêmico, pois se referem a diferentes objetos de estudo. De acordo com o dicionário Houaiss (2009), o que é “cotidiano” é diário, se sucede ou se pratica habitualmente – trata-se, então, do que é comum a todos os dias. Já o “privado” é particular, pessoal, íntimo. Parece-nos que o cotidiano é mais geral e o conceito de privado carrega maior subjetividade. Vainfas (1996) faz um estudo sobre os cinco volumes da coletânea História da Vida Privada e problematiza os dois conceitos, dizendo que eles não são mutuamente excludentes, mas que também não são equivalentes. O autor define da seguinte forma:

Cotidiano é conceito que diz respeito ao tempo, sobretudo ao tempo longo, seja no plano da vida material seja no plano das mentalidades ou da cultura, embora possa ser operacionalizado na dimensão restrita de uma cidade, uma região, um segmento social, um grupo socioprofissional. Mas é conceito mais passível de ligar-se às estruturas e ao social global, como indica aliás parte da historiografia que o adota. Vida privada é conceito mais explicitamente ligado à domesticidade, à familiaridade ou a espaços restritos que podem emular a privacidade análoga à que se atribuiu à família a partir do século XIX (VAINFAS, 1996, p. 14).

Em um artigo sobre a coleção História da Vida Privada, Vainfas observa que a maioria dos textos contidos nos cinco livros (compostos de artigos) é dedicada ao estudo da familiaridade: relações domésticas entre as pessoas da família, ritos de passagem e conduta familiar. Portanto, a história da família está extremamente atrelada à história da vida privada, mas também não podemos destacar a história da família das relações cotidianas.

Faz parte da noção de vida privada o lar – espaço em que podemos nos livrar das máscaras públicas, onde podemos nos tornar vulneráveis, porém, imunes, e admitir nossos gostos, desejos e temores, sem nos preocuparmos com o julgamento alheio. Acerca dessa delimitação do que é a vida privada, o historiador Georges Duby assim esclarece:

[...] uma área particular, claramente delimitada, é atribuída a essa parte da existência que todas as línguas denominam privada, uma zona de imunidade oferecida ao recolhimento, onde todos podemos abandonar as armas e as defesas das quais convém nos munirmos quando nos arriscamos no espaço público; onde relaxamos, onde nos colocamos à vontade, livres da carapaça de ostentação que assegura proteção externa. Esse lugar é de familiaridade. Doméstico. Íntimo. No privado encontra-se o que possuímos de mais precioso, que pertence somente a nós mesmos, que não diz respeito a mais ninguém, que não deve ser divulgado, exposto, pois é

muito diferente das aparências que a honra exige guardar em público (DUBY, 2009, p. 8).

Como nosso intuito é estudar os filmes de família da década de 1970, época em que a tecnologia era analógica e pouco acessível, quando não existia a internet de banda larga, acreditamos que o que motivava a realização dos filmes eram as situações que fugiam ao que podemos considerar cotidiano – como era necessário selecionar muito bem quais imagens deveriam ser registradas na película para fazer parte da memória familiar, filmavam-se algumas ocasiões rotineiras e outras mais formais, como os ritos familiares (casamentos, batizados, aniversários). Entendemos, por “cotidiano”, ações automáticas que não requerem uma percepção mais apurada; já a vida privada envolve sentimentos, acontecimentos que não são extraordinários, que podem fazer parte do cotidiano, mas de forma significativa.

Propomos, aqui, a categorização de três formas de tempos inerentes à vida privada. O primeiro é o *tempo uniforme*, um cotidiano que pertence a todos ou a muitas pessoas: os atos ligados diretamente às obrigações de estudo e trabalho, aos hábitos de lazer diários, às necessidades fisiológicas e à vida social do dia a dia – como tomar café da manhã, estudar, almoçar, tomar banho, trabalhar, ler um jornal ou um livro, navegar na *internet*, praticar alguma atividade física e assistir televisão, por exemplo. Esse tempo geralmente não é considerado digno de registro.

O segundo tempo é o que podemos chamar de *tempo do lazer*: se dá em ocasiões voltadas ao repouso, quando as pessoas se dedicam a atividades prazerosas. Esse tipo de ocasião retorna periodicamente, seja semanal, mensal ou anualmente. Nesses momentos, o almoço, considerado algo trivial, passa a ter uma significação especial quando reúne pessoas que não são do convívio diário – como em almoços de domingo e festas de aniversários – ou quando é celebrado um evento que ocorre somente uma vez ao ano, como as datas comemorativas do ano (Páscoa, Natal, dia das mães, dia dos pais, etc.). O trabalho e o estudo são deixados momentaneamente de lado para dar espaço aos momentos de repouso entre a família e os amigos. As viagens de férias também fazem parte desse grupo.

É interessante apontar, aqui, a definição de tempo pseudocíclico proposta pelo escritor Guy Debord (2003). Segundo ele, esse tempo é “o *disfarce consumível* do tempo-mercadoria da produção” (DEBORD, 2003, p. 101, grifo do autor), que este “apoia-se ao mesmo tempo nos traços naturais do tempo cíclico, e dele compõe novas combinações homólogas: o dia e a noite, o trabalho e o repouso semanais, o retomo dos períodos de férias” (DEBORD, 2003, p. 102) e que “o tempo pseudocíclico consumível é o tempo de consumo de

imagens” (DEBORD, 2003, p. 103). Entendemos, por essas passagens, que o tempo chamado de pseudocíclico por Debord tem a função de agregar valor às ocasiões comuns por meio da espetacularização do cotidiano, transformando o tempo em mercadoria.

Nossa terceira categoria é o *tempo registrado em imagens*: nem sempre as celebrações são registradas em fotografias, filmes e vídeos, principalmente na época que estamos pesquisando, quando o registro em movimento não era tão acessível como hoje. Por isso, as imagens deviam ser muito bem pensadas para serem registradas e ficar para a memória familiar. Isso não quer dizer que só as reuniões de família fossem fotografadas ou filmadas, mas a maioria dos registros trata especificamente desses momentos. Esse tempo registrado em imagens possui dois diferenciais: o de haver um olhar por trás da câmera, que decide o que é interessante e deve ser mostrado posteriormente e o de haver um aparato tecnológico não usual, estranho ao cotidiano. Por isso, entendemos haver uma diferença no agir das pessoas no tempo do lazer e nas celebrações.

Quadro 1

Tempos do cotidiano		
<p>Tempo uniforme Ligado às obrigações, aos hábitos diários, às necessidades fisiológicas e à vida social</p>	<p>Tempo do lazer O trabalho e o estudo dão espaço aos momentos de repouso entre a família e os amigos</p>	<p>Tempo registrado em imagens Quando o lazer é registrado por um olhar por trás de aparato técnico estranho ao cotidiano</p>

Fonte: a autora.

Os três tipos de tempo que categorizamos nos servem para diferenciar o cotidiano efetivamente visto nos filmes domésticos. As celebrações de eventos importantes para a família, considerados dignos de registro por algum membro desse grupo, geralmente fazem parte do tempo registrado em imagens, mas uma ocasião que poderia ser enquadrada no tempo do lazer torna-se mais especial quando filmada ou fotografada, justamente por estar sendo registrada e também porque, dali a muitos anos, poderá ser mais facilmente lembrada.

2.3 LAR DOCE LAR: O AMBIENTE DA FAMÍLIA

O historiador Philippe Ariès (1986) analisa quando e como surgiu o sentimento de família na Europa e também os sentimentos da infância, que estão intimamente interligados. De acordo com o autor, a vida privada se passava nas ruas e os retratos profanos mais comuns antes do século XIV representavam as profissões. Com o tempo, as pessoas de classe mais alta passaram a se reunir nas casas umas das outras para trabalho ou lazer – não havia bares, nem outros locais de convívio. Segundo Ariès, naquela época, andava-se sempre acompanhado e vivia-se exclusivamente em sociedade.

Também não existia a infância como a conhecemos hoje. Ariès (1986) comenta, em seu livro, os altos índices de mortalidade infantil, por conta do descaso ou descuido dos pais, pois os bebês não tinham tanta importância afetiva. Além disso, um fato interessante é notado pelo historiador: nas iconografias da época, as crianças eram representadas com corpos de adultos em miniatura, sem as características infantis peculiares. No período da sociedade medieval não existia, portanto, o sentimento de infância, nem a preocupação em separar o mundo das crianças do mundo dos adultos: “O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem” (ARIÈS, 1986, p. 156).

O autor também escreve que as crianças ficavam até cerca dos sete anos de idade morando com os pais e depois disso já eram inseridas na vida adulta: elas eram mandadas às casas de outras famílias para aprenderem algum ofício e ocasionalmente voltavam a ver os pais. O sentimento de família e de cuidado com os filhos tinha uma função coletiva e mais racional (de preservação da vida social) do que emocional:

[...] a criança desde muito cedo escapava à sua própria família, mesmo que voltasse a ela mais tarde, depois de adulta, o que nem sempre acontecia. A família não podia, portanto, nessa época, alimentar um sentimento existencial profundo entre pais e filhos. Isso não significava que os pais não amassem seus filhos: eles se ocupavam de suas crianças menos por elas mesmas, pelo apego que lhes tinham, do que pela contribuição que essas crianças podiam trazer à obra comum, ao estabelecimento da família. A família era uma realidade moral e social, mais do que sentimental (ARIÈS, 1986, p. 231).

Com o avanço do tempo, a família e a criança passam a ter significados diferentes na sociedade. Segundo Ariès (1986), a partir do século XIV, a casa passa a ser ocupada somente pela família e visitada pelos amigos, havendo certa estranheza com relação ao restante da sociedade. Este foi o surgimento do que o historiador chama de “família

moderna”, em oposição à família inserida na coletividade, da sociedade medieval: “A família moderna, ao contrário, separa-se do mundo e opõe à sociedade o grupo solitário dos pais e filhos. Toda a energia do grupo é consumida na promoção das crianças, cada uma em particular, e sem nenhuma ambição coletiva” (ARIÈS, 1986, p. 271). O desejo de se encerrar no grupo familiar se torna algo comum.

Ainda de acordo com Ariès (1986), a partir do momento em que os moralistas da época começaram a se preocupar e interferir na educação e no bem estar das crianças, surgiram os dois sentimentos da infância: 1) A “paparicação”, em que a criança, por sua graciosidade, se tornava uma fonte de brincadeiras e distração para os adultos; 2) A criança passa a ser educada em conjunto, em estabelecimentos próprios para isso – as crianças não seriam apenas um divertimento para os adultos e estes passam a se preocupar com a educação e a disciplina dos pequenos. Nesse período, ocorre uma mudança na família que se mantinha em casa:

A criança tornou-se um elemento indispensável da vida quotidiana, e os adultos passaram a se preocupar com sua educação, carreira e futuro. Ela não era ainda o pivô de todo o sistema, mas tornara-se uma personagem muito mais consistente. Essa família do século XVII, entretanto, não era a família moderna: distinguia-se desta pela enorme massa de sociabilidade que conservava. Onde ela existia, ou seja, nas grandes casas, ela era um centro de relações sociais, a capital de uma pequena sociedade complexa e hierarquizada, comandada pelo chefe de família (ARIÈS, 1986, p. 270).

A infância torna-se, então, uma fase digna de grande importância, que os pais passam a dar aos filhos. É a partir do século XVII que a família passa a ter sua atenção mais voltada às crianças, de acordo com o que Ariès percebe nas iconografias da época: “Foi no século XVII que os retratos de crianças sozinhas se tornaram numerosos e comuns. Foi também nesse período que os retratos de família, muito mais antigos, tenderam a se organizar em torno da criança, que se tornou o centro da composição” (ARIÈS, 1986, p. 65).

Já a partir do século XVIII, de acordo com o historiador e sociólogo Richard Sennett (1998), a palavra “público” era utilizada para designar uma parte da vida social das pessoas que não era dada entre a família e os amigos íntimos. A vida pública era caracterizada essencialmente como um terreno que exigia atos de civilidade, em que o ser humano se fazia, ou se produzia – a vida pública é algo cultural. Já na vida privada, em que a família e as amizades profundas são consideradas, pelo autor, como potencialidades humanas naturais, as pessoas poderiam realizar o que demandasse sua natureza (SENNETT, 1998). Para o autor, foi no século XVIII que existiu um equilíbrio entre vida pública e a privada.

Utilizando-se dos estudos de Ariès sobre a história da infância e da família, Sennett defende que, em meados do século XVIII, os adultos se davam conta de que as crianças faziam parte de uma classe de pessoas vulneráveis e dependentes, gerando, na sociedade, um senso de direitos de proteção desses seres. Daí, segundo Sennett, cada ser humano se torna importante para os outros e as relações familiares passam a ser aclamadas.

Ainda de acordo com Sennett (1998), no século XIX, o capitalismo industrial cria traumatismos na sociedade burguesa, levando-a a se proteger contra a instabilidade da ordem econômica capitalista. Uma das formas de proteção era se abrigar na vida familiar – refúgio idealizado, mundo exclusivo, de maior valor moral – em detrimento da vida pública. A família se tornava um âmbito de privacidade e equilíbrio, em que a ordem e a autoridade eram incontestadas, ao contrário do mundo exterior (SENNETT, 1998).

Vimos como surge e se consolida o sentimento afetivo da família e os sentimentos da infância, segundo a visão europeia. Porém, a partir daqui, podemos voltar nosso olhar para o Brasil, que, nessa época, ainda era uma colônia de Portugal. Quando o sentimento familiar começa a se concretizar aqui?

No Brasil colonial, as famílias não eram exatamente estáveis: havia diversos tipos de união e era incomum que toda a família convivesse por muito tempo. A historiadora Leila Algranti (1997), para falar sobre a vida privada das famílias naquela época, se baseia em um estudo sobre os domicílios brasileiros. O contato das pessoas com as ruas era íntimo, “apesar dos cuidados tomados na construção das casas em relação à privacidade, como a presença de muros, treliças nas janelas, quintais nos fundos ou jardins e pomares” (ALGRANTI, 1997, p. 98).

Muitos dos colonos não tinham intenções de se estabelecer em terras brasileiras por muito tempo, por isso, não havia laços que vinculassem as famílias aos locais onde viviam. No início, as casas coloniais não possuíam muitos móveis, eram mais básicas o quanto fosse possível – e o trabalho diário também não favorecia a consideração de muitos luxos. Os colonos se mantinham isolados uns dos outros e dos demais habitantes, mas, de acordo com Algranti (1997), isso se modifica no final do período colonial, a partir do século XVIII:

Nota-se um cuidado maior com a preservação da intimidade e reequacionamento dos espaços internos domésticos e dos padrões de sociabilidade só em meados do século XVIII e início do XIX, quando a disposição para a mobilidade se retrai um pouco no espírito do colono, quando as grandes frentes de colonização já estão relativamente abertas e as cidades começam a crescer (ALGRANTI, 1997, pp. 103-104).

Desde então, havia maior preocupação em tornar a casa (a moradia física), em um lar (local de conforto e afetividade). Mas somente a partir de meados do século XIX é que as casas coloniais burguesas passariam oferecer as sensações de “proteção, aconchego e intimidade” (ALGRANTI, 1997, p. 112) às famílias.

Ainda de acordo com a historiadora, no final do período colonial, começam a aparecer livros de registros acerca da economia doméstica e também de eventos familiares marcantes (nascimentos, batizados, casamentos, mortes), os chamados *Livros de razão*, que já eram comuns na Europa dos séculos XVII e XVIII. Outro tipo de registro é citado pela autora como semelhante ao primeiro: o *Caderno de assentos* do coronel Francisco Xavier da Costa Aguiar, comerciante de uma família urbana de Santos. Ambos os documentos dão uma pequena mostra do que era importante na vida privada da época. Segundo Algranti:

Os sentimentos [...] são expressos de forma extremamente contida, e perceptíveis nas entrelinhas, por meio da leitura atenta e cuidadosa que o estudo das mentalidades impõe ao historiador. Dessa forma, vão surgindo fragmentos de um cotidiano e certos zelos com a casa, com o ambiente doméstico e com os familiares (ALGRANTI, 1997, p. 135).

É no *Caderno de assentos* que se nota um vestígio do aparecimento do sentimento de família partindo do coronel, o desejo de estar em seu lar, com a esposa e os filhos, o que ocorre no final do século XVIII. Com a colonização inteiramente estabelecida, ocorreram mudanças na sociabilidade e na vida privada dos colonos.

As crianças também só passam a ter maior atenção, principalmente na educação, em meados do século XVIII. Até esse período, “não se encontra menção [...] a um espaço específico para as crianças, ou a certos cuidados especiais com elas no rol dos costumes domésticos geralmente enfatizados, nem mesmo com a sua alimentação” (ALGRANTI, 1997, p. 153). Segundo a historiadora, a preocupação com a vida íntima já existia antes do desejo dos colonos de permanecerem em terras brasileiras, mas somente com a colonização consolidada é que começou a surgir uma preocupação com a vida familiar.

Vale lembrar que a vida em família para os escravos era diferente: no século XIX, muitos cativos vendidos que tinham que se mudar para outras terras, aparentemente mantinham vivas “as relações pessoais e familiares que deixaram em suas regiões” (CASTRO, 1997, p. 344). De acordo com a historiadora Hebe Mattos de Castro, no século XIX, os laços de família dos escravos nas relações de venda eram respeitados frequentemente, mas somente no ano de 1869 é que uma lei passa a proibir a separação entre crianças escravas e os pais. Muitas vezes, principalmente nas zonas rurais, ter relações familiares aumentavam

as possibilidades de os cativos obterem alforria. Após libertarem os escravos, os ex-senhores “confiavam [...] sobretudo na força dos laços comunitários e familiares entre os cativos para mantê-los, se não nas fazendas, pelo menos na região” (CASTRO, 1997, p. 365) Após a abolição da escravidão em 1888, os ex-escravos tinham autonomia para migrar e se fixar onde achassem melhor, o que muitas vezes era onde os familiares poderiam se unir novamente.

Podemos ver que as relações familiares e o sentimento de união tornam-se mais fortes e consistentes no final do século XIX e início do século XX, se pensarmos em como as tecnologias emergentes (como a fotografia e o cinema), que se tornavam cada vez mais populares, eram utilizadas para registrar os momentos em família e agregar valor à memória familiar.

2.4 O REGISTRO QUE REFORÇA LAÇOS E ANCORA A MEMÓRIA

A partir da época em que a vida privada começa a ter maior importância, os momentos que, para os chefes de família, mais merecem ser registrados para a posteridade são os de reunião familiar. Segundo a literatura sobre fotografias e filmes de família, quando as câmeras começaram a se popularizar com equipamentos amadores, os eventos mais dignos de documentação eram os relacionados à igreja (casamentos, batizados), formaturas, festas de aniversário e feriados religiosos (como Páscoa e Natal). Com esses encontros, os laços familiares são reforçados. De acordo com o historiador Nelson Schapochnik (1998):

Aniversários e festas são ótimos pretextos para recriar a unidade de família e expor periodicamente os laços tecidos entre todos os seus membros. Quando se apresenta a possibilidade de reunir as diversas gerações, é como se estivesse se comemorando a própria fundação da família. Nessa série, se evidenciam os laços de amizade e convivência estabelecidos pelos membros do grupo (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 482).

As reuniões cotidianas familiares também são importantes para demarcar o ritmo do dia a dia e conferir aos momentos rotineiros em família um ar especial, um ritual, como os almoços em torno da mesa. Essas são as situações corriqueiras em que é instaurada uma significação criada pelo registro. Segundo a historiadora Anne Martin-Fugier, também os momentos cotidianos eram importantes para o reforço dos laços familiares (2009):

O cotidiano, por essência banal, assume um valor positivo se as ninharias que o compõem são convertidas em ritos dotados de uma significação sentimental [...]
No espaço burguês, a repetição não é rotina. Ela ritualiza, e o ritual dilata o momento: antes, ele é aguardado e fazem-se os preparativos; depois, ele é objeto de comentários e reflexões. O prazer está na espera dos momentos que pontuam o dia.

A ritualização confere seu valor de felicidade ao acontecimento destinado a se transformar em lembrança (MARTIN-FUGIER, 2009, p. 178).

Percebemos de que maneira as reuniões familiares eram eventos que se tornavam importantes para a união e autopreservação daquele grupo. Os acontecimentos cotidianos na vida privada também poderiam ser tratados como formas rituais de dar sentido ao dia a dia. Quando esses momentos proporcionam lembranças felizes, se tornam, posteriormente, assuntos de conversas e de rememoração coletiva.

É interessante observar que, dentro do círculo familiar, os filhos, principalmente no período da infância, eram considerados importantes para a consolidação do desejo dos pais de preservar memórias alegres. Por isso, segundo a Martin-Fugier (2009), era necessário fazer os filhos felizes para que só se tivessem boas lembranças deles – dessa forma, os próprios pais também ficariam satisfeitos. Uma das maneiras de fazer as crianças felizes era lhes dando presentes:

Os presentes dos pais aos filhos nas festas de fim de ano não constituem apenas uma fonte de prazer imediato, sendo também um investimento para o futuro: as crianças se lembrarão, terão capitalizado os prazeres e os conservarão na memória. Assim se constrói a nostalgia dos adultos, que por sua vez a transmitem a seus filhos (MARTIN-FUGIER, 2009, p. 204).

A afirmação da autora nos dá a impressão de como os momentos vividos em família (e também o sistema capitalista) podem influenciar na acumulação de sentimentos agradáveis e confortáveis em quem os vive. Pensamos que, talvez, os rolos de filmes e fotos domésticas teriam o mesmo valor, simbolicamente, de um presente de fim de ano no sentido de capitalizar – e, nesse caso, de “materializar” as lembranças felizes. Assim também defende a antropóloga Françoise Zonabend (1991), quando afirma que, além das fotografias, existem outras ações praticadas entre a família que contribuem para a perpetuação do grupo:

São os ritos de convivialidade (refeições tomadas em comum), de sociabilidade (serão, oração colectiva) ou os comportamentos (abraços ou apertos de mão entre parentes) que diferem de uma classe social a outra, de uma região, por vezes de uma família a outra⁷ (ZONABEND, 1991, p. 189).

A pesquisadora também apresenta a memória familiar em duas formas: 1) a disposição do parentesco na árvore genealógica, com enumeração das pessoas que constituem a descendência, e 2) as narrativas transmitidas através das gerações, que constituem um mito

⁷ Escrevemos sobre ritos que são particulares à memória de uma família no artigo “A revisitação de filmes domésticos em super-8: um estudo de caso da família Assis na cidade de Juiz de Fora – MG”.

familiar. Segundo ela, cada família possui um lugar ou alguns objetos que possam servir como recordação das memórias familiares (ZONABEND, 1991): a casa em que os filhos passaram a infância, um parque onde costumavam ir aos domingos, a cadeira de balanço usada pela avó e até mesmo o projetor de filmes podem trazer lembranças de um tempo e das ocasiões em que a família costumava se reunir. Esses objetos podem se tornar relíquias familiares.

Outra pesquisadora que dialoga com o tema das reuniões familiares e sua importância é Joana Hurtado Matheu (2013). Ela defende que o álbum de fotografias e a festa em família possuem o caráter de consolidação “da identidade familiar onde se busca saber do outro (o que faz, como está), mas também fazer coincidir a memória coletiva com a individual, e isso nem sempre é possível⁸” (HURTADO MATHEU, 2013, p. 94). A autora defende que o desejo familiar de perpetuar uma imagem idealizada desse grupo geralmente não inclui as feridas e animosidades entre seus integrantes.

Paul Thompson (1992) defende a importância do estudo da história, essencial para a compreensão das mudanças que acontecem em nossas vidas, sejam elas sociais, tecnológicas, econômicas, políticas ou demográficas. Além disso, Thompson também fala de forma especial sobre a história da família: ele afirma que esta “pode dar ao indivíduo um forte sentimento de uma duração muito maior de vida pessoal, que pode até mesmo ir além de sua própria morte” (THOMPSON, 1992, p. 21). A história da família pode, então, garantir uma parcela da história de cada um e o sentimento (ou não) de pertencimento àquele grupo familiar como representativo de sua identidade particular. A história surge muito antes e permanece bem depois de nossa morte, o que nos dá a sensação de estabilidade e perpetuação de nossas identidades. As imagens da família podem se tornar uma forma de recordação de outros tempos e de experiências que se deseja deixar de herança para os filhos e netos.

Quando pensamos na história preservada em filmes, fotografias, cartas, recortes de jornais, diários, etc., compreendemos que estes são arquivos que o ser humano produz ou coleta para recordar-se de fatos e eventos específicos ou até mesmo de sentimentos e das relações entre a família, os amigos e os colegas de trabalho, e ressignificar seu próprio papel em determinado grupo, como forma de manter laços identitários. Também podemos pensar na identidade individual: ter acesso aos registros depois de alguns anos pode nos fazer refletir

⁸ Tradução nossa para o original: “Como el álbum, la fiesta en familia (...) es un momento de reafirmación de la identidad familiar donde se busca saber del otro (qué hace, cómo está), pero también hacer coincidir la memoria colectiva con la individual, y eso no siempre es posible”.

sobre quem somos e quem gostaríamos de ser, o que fizemos e o que não fizemos, nossos sucessos e fracassos, nossas escolhas.

O teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (2005) utiliza o termo “modernidade tardia” para se referir às mudanças características da sociedade após os anos 1950. Conforme o autor, nessa época houve grandes avanços no pensamento das ciências humanas, descentrando o sujeito sociológico como era visto até então. Por isso, a partir da segunda metade do século XX: “Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2005, p. 32). Diversos pensadores e correntes teóricas contribuíram para o descentramento do sujeito, induzindo-o a buscar não apenas uma, mas diversas âncoras identitárias (HALL, 2005).

Nos dias de hoje, a memória é uma dessas formas de ancoragem no mundo. Na visão das pesquisadoras Christina e Mariana Ferraz Musse (2014), o desejo de memória e a grande produção atual de registros são alavancados pela efemeridade dos momentos vividos e pela necessidade de torná-los duradouros, dando maior sentido à nossa existência:

Parece que o registro garante lastro à existência, ressignifica-a, isto é, constrói uma narrativa que, de alguma forma, gera uma identidade. Assim, fotografias, filmes, fitas magnéticas, cds e dvds são suportes capazes de revelar hábitos culturais, subjetividades e maneiras de organizar o mundo ao redor. São uma forma de expressão, mas, além disso, uma forma de memória (MUSSE, C.; MUSSE, M., 2014, p. 5).

Além de os registros serem motivados pela fugacidade dos momentos, vemos que também são retratos, não só de memórias individuais, mas também coletivas e características da sociedade de determinada época. Esses artefatos que produzimos são uma forma de preservar nossa própria identidade e nossas particularidades em um mundo tão globalizado e padronizado.

Podemos tentar compreender, dessa forma, do que se trata a obsessão contemporânea pela criação e armazenamento de arquivos que nos proporcionam lembranças de acontecimentos e eventos de nossas vidas. O presente deve ser capturado, pois, fatalmente se tornará passado. E, se considerarmos o ritmo cada vez mais acelerado dessa transição, nos tempos atuais, somos capazes de entender e até justificar a necessidade do registro imediato desses breves momentos.

Muitos estudiosos de memória ressaltam a característica da identidade em seus trabalhos. Principalmente nas narrativas orais, a memória é geralmente guiada por lembranças que reforçam quais são os grupos com que uma pessoa se identifica. Na psicanálise, a memória é vista como um processo de seleção mental, consciente ou inconsciente, daquilo

que lembramos ou do que esquecemos. Essa triagem acontece devido a um fator principal: o orgulho. Segundo a psicanalista Jô Gondar (2000):

Orgulho... Se é este o motor do esquecimento, no plano do Estado, da sociedade ou do “eu”, o que está em jogo é a manutenção de uma imagem ou representação de si mesmo – vamos chamá-la por seu nome: identidade – e a segregação ou exclusão do que a ameaça: a diferença (GONDAR, 2000, p. 37).

Guiados pelo sentimento de orgulho, somos impelidos a guardar mnemonicamente ou até mesmo a arquivar momentos da vida dos quais gostamos de falar. Isso ocorre devido àquilo que consideramos poder reforçar nossa identidade e fortalecer a imagem que pretendemos vincular a nós mesmos. Aquilo que não queremos, nós apagamos, esquecemos, não mostramos (ou revelamos) jamais.

No filme *O vendedor de passados* (2015), dirigido por Lula Buarque de Hollanda, podemos explorar essa ideia de orgulho ou vergonha quanto àquilo que desejamos guardar ou esconder daquilo que se encontra distante no tempo. No longa-metragem, o protagonista Vicente, interpretado por Lázaro Ramos, trabalha como um vendedor de passados: ele manipula documentos, fotos e vídeos para criar uma nova narrativa de vida para o cliente.

O filme começa com imagens domésticas em movimento, aos poucos desvanecidas, e revezando com cenas que mostram fotografias de família na parede, dispostas de tal maneira que parecem formar uma árvore. Quando Vicente é procurado por uma nova freguesa, vemos que eles falam de seu trabalho com a maior discrição possível – afinal, Vicente vive de criar e narrar histórias falsas para outras pessoas contarem como se fossem reais, ou seja, trata-se de falsidade ideológica. Após a demanda da nova cliente, o protagonista vai a uma feira onde aparentemente se encontra de tudo. As imagens mostram Vicente caminhando pela feira, em busca de filmes e fotografias antigas, enquanto sua narração em *off* defende: “Desde que o mundo é mundo, o homem guarda fragmentos de passados. Fotos, objetos, emoções, livros, sensações, cartas, filmes, cheiros. O passado é tudo aquilo que você lembra, imagina que se lembra, se convence que se lembra, ou finge que se lembra” (*O Vendedor de Passados*, 2015). No filme, as imagens encontradas nessas feiras são fragmentos perdidos de lembranças, que passam a fazer parte da vida de outras pessoas. Os clientes passam a ser os novos “donos” daqueles falsos fragmentos narrativos de uma infância e juventude geralmente idealizada como perfeita e compatível com a vida desejada⁹.

⁹ O primeiro caso de uma cliente que aparece no filme, por exemplo, é de uma transexual que nasceu homem (Jobson), mas sempre se sentiu deslocada em seu próprio corpo. Depois de adulta, ela (que trocou seu nome

Pensando na memória como reforço identitário, surge a questão: o que nos leva a querer arquivar nossas próprias vidas? O historiador Philippe Artières (1998) sugere uma reflexão: de acordo com ele, quando fazemos registros de nossas vidas, pensamos em um futuro leitor ou espectador, através do qual essa prática íntima pode vir a se tornar pública. O autor chama a atenção para um ponto: não arquivamos nossas vidas sem antes ponderar o que deve ou não ser lembrado. Seleccionamos a vida como nos diários pessoais: “omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

Artières também fala sobre os álbuns de família, hábito que já foi mais praticado na era analógica, mas atualmente não é tão popular, já que temos a opção de fazer diversos álbuns virtuais com temas diferentes e muitas fotos em cada um. Porém, podemos comparar esse álbum físico aos álbuns que fazemos nas redes sociais. Geralmente a seleção das fotos, segundo Artières, costumava ocorrer desta forma:

Não colamos qualquer foto nos nossos álbuns. Escolhemos as mais bonitas ou aquelas que julgamos mais significativas; jogamos fora aquelas em que alguém está fazendo careta, ou em que aparece uma figura anônima [...] Acontece, também, com o tempo, de algumas fotos serem retiradas, porque são comprometedoras, porque não são condizentes com a imagem que queremos dar de nós mesmos e da nossa família (ARTIÈRES, 1998, p. 14).

O autor, então, reforça a ideia de que não é necessário “ser” alguma coisa e sim “aparentar ser” essa coisa. Convencionalmente, estamos propensos a selecionar a imagem que queremos passar de nós mesmos. A visão do pesquisador Armando Silva (2008) traz uma questão para refletirmos: acreditamos que o principal motivo para criarmos registros de memória é o medo do esquecimento e o desejo de deixarmos um legado para as gerações futuras. Isso tem relação direta com o que Silva defende, pois, para ele, criamos arquivos por medo da destruição e da morte. De acordo com ele, ao mesmo tempo em que um álbum conta a história de nossas vidas, exibindo momentos felizes, engraçados e belos, compartilhados em família, “o medo da morte é o que o configura [o álbum] como arquivo” (SILVA, 2008, p. 50), sendo essa a sua razão de existir.

Contemplar a foto de uma pessoa querida que faleceu traz à tona as lembranças de momentos alegres ao seu lado, mantendo tal pessoa ainda presente em nossas vidas e viva em nossos dias. Porém, uma característica mais ou menos negativa suscitada pela fotografia, que

por Juliana) pede ao “vendedor de passados” que este substitua suas imagens de quando foi criada como garoto por cenas de uma bela jovem.

podemos considerar, é o sentimento de saudosismo. Ao mesmo tempo em que podemos sorrir por lembrarmos-nos dos momentos ao lado de uma pessoa, podemos também sentir a dor por sua ausência (principalmente quando esta é recente), certo arrependimento por não ter aproveitado tanto como poderíamos os momentos ao seu lado, ou a estranha saudade que sentimos das pessoas queridas pela família, mas com que não chegamos a conviver tanto quanto gostaríamos. Os registros de família também são uma forma de relíquia, uma herança a ser deixada para as gerações posteriores. Dessa forma, os jovens podem compreender aquelas histórias que não presenciaram, contadas a partir de um álbum ou da projeção de *slides* fotográficos¹⁰ e filmes, e ressignificam essas narrativas como parte de suas próprias histórias.

O crítico e teórico de cinema André Bazin (1991) vê a fotografia como uma forma de preservação de um corpo, da maneira que foram o embalsamamento no Egito antigo, as estátuas e as pinturas que retratavam pessoas. Segundo ele, a fotografia teria o poder de salvar nossos corpos de uma segunda morte – a espiritual – por meio da memória, quase como uma mumificação moderna:

Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo (BAZIN, 1991, p. 20).

No nosso entendimento, essa passagem mostra a visão do autor de que, para as pessoas, não é mais tão importante prolongar a vida real; o mais importante é manter indícios que remetam à nossa imagem pessoal para que esta sobreviva mais do que nós mesmos ao tempo. Pensamos no registro familiar como uma forma de preservar a imagem de pessoas queridas em momentos felizes e também como uma maneira de sacralizar os antepassados dos quais sentimos honra em descender.

Para a pesquisadora Rebeca Pardo (2010), as imagens de família, sejam estáticas ou em movimento, possuem diversas características em comum, entre elas: a intenção de reter o tempo; imagens “malfeitas”; a representação interligada com a emoção; a família feliz como significado concreto e como verdade narrativa; os temas tratados (festas, crianças, viagens); a significação das imagens como mito ou lenda familiar. Porém, a autora também aponta diferenças entre as duas formas de registro, das quais podemos destacar: enquanto a fotografia

¹⁰ Exposição sequencial de fotos em um dispositivo eletrônico específico, o projetor de *slides*.

é mais simples e econômica, o filme é mais complexo e caro; enquanto as fotografias são facilmente expostas, nos álbuns e em porta-retratos na parede e em cima dos móveis, os filmes não podem ser prontamente exibidos, já que necessitam de aparelhos para reproduzi-los, suportes que se tornam obsoletos com o tempo; enquanto a fotografia detém apenas um instante, resultando em maior condensação do tempo em uma só imagem, o filme capta o transcorrer do tempo, o que, segundo Pardo, significa que os filmes possuem “mais informação por captar o tempo fluindo: [são] mais ‘realistas’ porque há mais detalhe na narração¹¹” (PARDO, 2010, p. 16). Achamos interessante estudar o filme sem fazer muitas comparações com a fotografia, justamente por essa diferença na forma narrativa.

Diversos autores defendem a imagem familiar como forma de preservação afetiva da identidade grupal. Fotografias e filmes de família são tratados, por exemplo, como rastros de memória em que se apoiam as lembranças familiares, pessoais, coletivas e até mesmo históricas (PARDO, 2010) e também como empacotamento de um indispensável histórico familiar com imagens de repetidas experiências compartilhadas e exibidas aos membros da família e aos amigos (JOHNSON, 1998). A autora Lígia Diogo (2012) reafirma a função afetiva dos filmes para o grupo familiar e por quê:

A maior ambição para os familiares que gravavam os momentos íntimos ou os eventos comemorativos com seus parentes próximos, ou solicitavam que essa gravação fosse efetuada por terceiros, era que esse material e as lembranças a ele associadas fossem eternizados, na expectativa de que pudessem ser revisitados quando, de alguma maneira, a saudade, a felicidade ou a tristeza solicitassem (DIOGO, 2012, p. 44).

Essa citação reforça a questão dos motivos pelos quais existe um desejo pelo registro. As imagens familiares não são apenas uma forma de retratar os parentes para uma posterior recordação – são também uma maneira idealizada de preservar aqueles momentos, uma preparação para o exercício de nostalgia quando os momentos não existirem mais de determinada forma e quando as pessoas não tiverem mais determinada aparência. Outra peculiaridade dos filmes domésticos é o fato de estes remeterem a recordações de outros tempos, mesmo que as imagens vistas não sejam de nossas próprias famílias. Segundo a pesquisadora Jennifer Proctor (2013):

Filmes domésticos quase sempre evocam um sentimento de nostalgia, de tempo perdido, sejam eles Super 8 granulados e desbotados, o VHS suave, ou até mesmo

¹¹Tradução nossa para o original: “Más información por captar el tempo fluyendo: más ‘realistas’ porque hay más detalle en la narración”.

agora, com vídeos pixelados de bebês ou gatos no YouTube. Mesmo quando eles não são nossos, servem como um gatilho de lembranças¹² (PROCTOR, 2013, p. 3).

A sensação causada por esses filmes pode não ser a mesma para qualquer pessoa de fora: algumas podem achar as imagens entediadas; outras podem achar cômicas; algumas poderiam se reconhecer e se identificar com as cenas por sinais afetivos ao mesmo tempo peculiares e comuns¹³; outras podem enxergar nelas documentos¹⁴ que retratam uma sociedade ou, pelo menos, que ajudem a entender de que forma as pessoas representavam a família – foco de nosso trabalho.

A exibição dos filmes para pessoas de fora do círculo familiar pode desencadear em interpretações equivocadas ou descontextualizadas, por se tratar da representação de momentos peculiares para determinadas pessoas. A descontextualização das imagens é uma questão que aborda o caráter que os filmes domésticos podem ter de documentar uma época. Os filmes amadores feitos entre membros de uma família podem registrar o cotidiano, mostrando quais as tecnologias usadas em determinada época, como se deu a urbanização de tal cidade, quais eram as roupas e hábitos frequentes em um grupo social, etc.

Entretanto, Odin problematiza a leitura documentarizante¹⁵ dos filmes de família, pelo fato de estes serem apenas fragmentos de narrativas que precisam ser completadas por membros da família para fazerem sentido. Odin (2014) afirma que os filmes domésticos têm se tornado *lugares de memória*¹⁶ nos arquivos públicos, sendo lidos dentro do modo documental por pesquisadores e produtores audiovisuais (cinema e TV). Porém, Odin (2007) defende que, para ler um filme familiar como documento, enfrentam-se algumas dificuldades: 1) o filme doméstico não é ou raramente é dotado de valor informativo, propriamente dito; 2) esses filmes constroem uma visão idealizada, são enganosos e mascaram a realidade; e 3) a falta de outras informações acerca da produção dos filmes. Esta última dificuldade torna-se

¹²Tradução nossa para o original: “Home movies almost always evoke a feeling of nostalgia, of time lost, whether they’re grainy, faded Super 8, soft, mushy VHS, or even, now, pixelated YouTube videos of babies or cats. Even when they’re not our own, they serve as a trigger for remembering.”

¹³Falamos sobre o caráter desses filmes como provocadores da memória afetiva coletiva no artigo “A reciclagem de filmes domésticos no documentário: uma análise das imagens da memória nos filmes *Elena* e *Os dias com ele*”.

¹⁴No artigo “O uso de filmes domésticos de arquivo para narrar a história da cidade”, falamos sobre o caráter documental dessas produções em relação à cidade de Juiz de Fora e aos hábitos de seus moradores.

¹⁵Exploramos os modos de “leitura” cinematográfica propostos por Odin, no artigo “Narrativas de filmes domésticos: considerações sobre a leitura de arquivos audiovisuais”.

¹⁶*Lugar de memória* é um conceito do historiador Pierre Nora (1993): trata-se de locais materiais, simbólicos e funcionais, onde mantemos os arquivos que nos ajudam a guardar os instantes que se passaram e são dignos ou necessários de serem recordados.

um desafio essencial a quem vê os filmes de família como documento e é retrabalhada por outros autores que comentam a relação do filme amador com o contexto histórico.

Podemos afirmar que os filmes de família, para serem compreendidos plenamente, devem ser decifrados com base em seu contexto histórico, social e afetivo por quem esteve presente às cenas e se lembra – ainda que vagamente – que significado aquelas imagens tiveram no momento em que foram feitas. Outra pesquisadora, Thaís Blank, tem uma visão semelhante: para ela, aos filmes domésticos só pode ser atribuído caráter documental a partir da montagem cinematográfica, conceituada pela autora como uma reconstrução de fragmentos de texto e imagens inicialmente não relacionados entre si, dando-lhes a correta contextualização:

Para entrar no universo público, para se constituírem como “fragmentos da memória coletiva”, como “testemunhas do seu tempo” ou como “documento histórico”, os filmes de família demandam exatamente aquilo que lhes é “interdito” dentro da esfera familiar. A montagem seja cinematográfica, seja como procedimento de pesquisa, é, para nós, a ferramenta capaz de transformar esse cinema celular e autocentrado em imagens da História [...] Acreditamos que para libertar os filmes domésticos da própria banalidade é preciso, através da montagem, recolocá-los no mundo, em processo, em relação com o solo e o tempo que os cerca (BLANK, 2015, p. 25-26).

Dessa forma, segundo a autora, para que o filme doméstico seja entendido pelo público, ele precisa ser contextualizado, precisa da montagem, que é a narrativa. Aqueles fragmentos de informação (que são os filmes de família) podem se tornar referências de um tempo, um lugar ou um grupo familiar, se forem unidos a outros dados, com uma pesquisa aprofundada sobre o contexto em que as imagens foram produzidas. Para escrever um artigo acadêmico, uma reportagem ou editar um documentário, todo esse conhecimento deve ser organizado na forma de uma narrativa compreensível.

3 O FILME DOMÉSTICO COMO SUBGÊNERO CINEMATOGRAFICO

Durante muito tempo, esse tipo de imagem não foi considerado importante no meio acadêmico, não aparecendo nos dicionários e enciclopédias de cinema, apesar de ter sido parte das primeiras experiências cinematográficas. Nesta pesquisa, tentamos distinguir o filme doméstico como uma espécie de subgênero cinematográfico, com suas características próprias. Ultimamente, isso tem mudado e o filme de família tem ganhado mais espaço. Como afirma o pesquisador português Luís Nogueira:

Se é certo que o cinematógrafo parecia trazer no seu código genético, desde o início, as premissas de um imaginário doméstico, familiar, convivial, a verdade é que no mundo das artes e na história das representações visuais, este lado cotidiano da existência esteve longe de ser, desde sempre, um tema recorrente (NOGUEIRA, 2009, p. 2).

Em um manual sobre gêneros cinematográficos, Nogueira (2010) enquadra o filme doméstico como um subgênero do cinema clássico americano, ao lado de categorias como o filme-catástrofe, o de artes marciais, os *remakes*, o pastiche, o filme de tribunal, entre vários outros. Nogueira define o que chama de *home-movie* da seguinte maneira:

O *home-movie* é outro (sub)gênero em que as condições de produção são incontornáveis – neste caso, é sobretudo fundamental o facto de essas condições serem francamente modestas ou mesmo precárias e a preparação académica ou técnica ser diminuta. Esta produção doméstica tende a ser autobiográfica, privilegiando um registo de autenticidade, numa lógica muito própria do cinema documentário. Se podemos fazer remontar a origem do *home-movie* aos pequenos episódios dos filmes dos irmãos Lumière, a verdade é que este subgênero conheceu um enorme incremento sobretudo com a introdução de tecnologias aparentemente favoráveis a uma democratização da criação e da produção – falamos aqui sobretudo das câmaras de vídeo baratas e portáteis e das *webcams*. A *Internet* tornou-se igualmente uma plataforma de divulgação fundamental, sobretudo através do fenómeno *youtube*. A estética do *home-movie* acabaria por se alastrar mesmo à ficção, como são exemplo as imagens de super 8 frequentemente usadas em *flashbacks* ou o filme ‘*Redacted*’, uma espécie de diário de guerra da era digital (NOGUEIRA, 2010, p. 50).

A estética do Super 8 e também a do VHS¹⁷ estão intimamente ligadas à estética do filme/vídeo doméstico, pelo fato de serem formatos amadores. Os filmes Super 8 são granulados e imperfeitos (não possuem alta definição, como as imagens que vemos hoje), têm cores puxadas para o vermelho ou para o azul e são permeados de (d)efeitos que foram chamados de “ciscos” e de “pelos” em um *software* de edição de áudio e vídeo, o Sony Vegas.

¹⁷O *Video Home System* (VHS, ou "Sistema Doméstico de Vídeo", em português) é um padrão comercial para consumidores de gravação analógica em fitas de videoteipe. Foi desenvolvido pela Victor Company of Japan (JVC) na década de 1970.

Essas imagens são usadas em documentários, clipes musicais e filmes de ficção com funções diferentes, como representar momentos nostálgicos, ilustrar determinados períodos (anos 1970, 1980) ou autenticar as imagens feitas por amadores.

Em 2015 foram comemorados os 50 anos de criação do Super 8, o que rendeu um vídeo chamado “Kodak Celebrates the 50th Birthday of Super 8 Format” no *YouTube*, com mais de 12 mil visualizações e quase 50 curtidas. No Brasil, a bitola foi muito utilizada na década de 1970 e início dos anos 1980, em filmes caseiros, no experimentalismo de artistas ligados ao movimento tropicalista como Hélio Oiticica e Torquato Neto¹⁸, em pesquisas científicas¹⁹, em documentários de interesse antropológico e também como contestação ao regime político autoritário e à sociedade vigente na época²⁰.

Neste capítulo, vamos discorrer sobre as pequenas narrativas feitas por meio desse suporte cinematográfico amador. Para isso, vamos falar brevemente sobre os formatos de películas amadoras até chegar ao nosso objeto de pesquisa. Depois, falaremos da praticidade desse formato e de que forma a indústria seduzia os consumidores para que estes adquirissem os produtos. No tópico seguinte, tentaremos definir uma conceituação de cineasta amador, diferente da de cinegrafista “de família” – nem todo cineasta amador faz filmes familiares, mas a maioria dos filmes de família é feita por amadores. E, finalmente, faremos um breve estudo sobre a narrativa dos filmes domésticos guiada pelos manuais de livros e revistas. Dividimos o capítulo sobre “as particularidades do cinema amador” da seguinte forma:

- 3.1 Breve história dos formatos amadores;
- 3.2 As mensagens publicitárias da Kodak;
- 3.3 Definição do cinema amador de família e
- 3.4 Como narrar a família segundo os manuais.

3.1 BREVE HISTÓRIA DOS FORMATOS AMADORES

O registro da imagem em movimento foi desenvolvido em 1895, na França, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, que criaram o cinematógrafo. O cinema se tornou atraente

¹⁸Para saber mais sobre a relação da bitola com a Tropicália, sugerimos a leitura do artigo de Flávio Rogério Rocha, “O filme de artista dentro da Marginália do Super 8 brasileiro”.

¹⁹Se procurarmos a palavra-chave “super-8” no dispositivo Google Acadêmico, muitos dos artigos estrangeiros que aparecem são relatos científicos principalmente da área de biologia, com a função de documentar comportamentos animais.

²⁰A série do Canal Brasil “Super 8 – tamanho também é documento”, dirigida por Clóvis Molinari Jr., traz uma seleção de produções do final dos anos 1970 a metade da década de 1980, período de agitação cultural, ditadura militar e guerra fria.

para as famílias como forma de registro, de modo semelhante à fotografia. O mercado volta-se para o público amador e começa a comercializar formatos mais acessíveis do que a bitola de 35mm, que era muito cara e perigosa, devido à sua natureza inflamável. Segundo Carlos Antonio Caruso (2012):

Em 1913 a Pathè Frères lança na França o projetor K-O-K, comercializado nos Estados Unidos com a marca de Pathéscope, que utilizava filmes de 28mm. [...] Com isso a Pathè teve uma grande vantagem competitiva. A grande preocupação naquela época era do desenvolvimento de uma película que não fosse inflamável, principalmente tratando-se do uso doméstico. Em 1909 a Eastman-Kodak lançou nos Estados Unidos o *safety film*, película à base de acetato não inflamável [...] Até 1923 houve uma grande profusão de inventos com diferentes bitolas de filmes que variavam desde o 9,5mm²¹ até o 35mm desenvolvido pela MPPC-Edison. Todavia os concorrentes nunca tiveram muito sucesso, abrangendo apenas pequenos nichos de consumo (CARUSO, 2010, p. 34).

Em 1923, a companhia Eastman Kodak desenvolveu a Cine Kodak 16mm²², uma câmera mais acessível e simples, podendo ser utilizada por amadores que já houvessem tido contato com câmeras fotográficas. Porém, a câmera era pesada (tinha sete libras, o que equivale a cerca de três quilos) e o pacote com tripé custava U\$ 335,00, enquanto, na mesma época, um automóvel novo da Ford custava pouco menos que o dobro da câmera: apenas U\$ 550,00.

Em 1932, enquanto os Estados Unidos passavam pelo auge da Grande Depressão, foi introduzida no mercado a Cine Kodak 8mm²³, que possuía duas vezes o número de perfurações em ambos os lados a mais do que a 16mm. Dessa forma, o cineasta deveria filmar com metade da película em uma direção, depois usar a outra metade, como uma fita cassete de áudio. A quantidade de película necessária também era bem menor: como o quadro da 8mm era ¼ do tamanho da 16mm, a quantidade de filme usada para o mesmo tempo foi reduzida a 25% de uma bitola para a outra. A bitola 8mm foi muito utilizada, principalmente na década de 1950, em eventos familiares.

Na década de 1960, pesquisadores conseguiram desenvolver o formato Super 8, com melhor qualidade de imagem e extinção do sistema de usar os dois lados do filme, já que o Super 8 vinha em um cartucho. Em 1965, foram lançados no mercado os equipamentos da

²¹Informações sobre o formato: largura do filme: 9,5mm; dimensões do fotograma: 6,5 x 8,5 mm; fotogramas em 1 m de filme: 135; tempo de projeção de 30 m de filme: aproximadamente 4 minutos.

²²Algumas características do formato: largura do filme: 16 mm; dimensões do fotograma: 10,26 x 7,49 mm; fotogramas em 1 m de filme: 131; tempo de projeção de 100 m de filme: 9 minutos e 6 segundos.

²³Bitola cinematográfica que pode ser chamada de 8 mm *Standard* para diferenciar do Super 8. Largura do filme: 8 mm; dimensões do fotograma: 4,88 x 3,68 mm; fotogramas em 1 m de filme: 236; tempo de projeção de 100 m de filme: 16 min 23 s. A diferença entre o 8mm *Standard* e o Super 8 fica nas dimensões: 4,5 x 3,3 mm no 8mm *Standard* e 5,79 x 4,01 mm no Super 8. O Super 8 possui, portanto, maior superfície de imagem e maior definição do que o 8mm padrão.

bitola Super 8. A película foi um salto para maior inclusão da classe média e para a massificação de produções audiovisuais²⁴.

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Lila Silva Foster (2010) fez um levantamento do material amador depositado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. De acordo com a autora, existia um total de 1.075 bitolas cinematográficas na cinemateca, dentre elas: a maior parte, 62,2%, é da película 16mm; o Super 8 constitui 17,3% do acervo, com 187 bitolas do formato; 13,4% foi produzido na bitola 35mm; apenas 6% são do formato padrão de 8mm e, com o menor número de rolos, somente 0,07%, a bitola 9.5mm. Ainda segundo a autora, desses 1.075 rolos de filme, a maior parte se encontra em estado de início da deterioração físico-química. Apesar de haver muito material em 16mm e em Super 8 na Cinemateca Brasileira, apenas esses dados não são suficientes para se ter uma ideia geral de qual equipamento cinematográfico amador foi mais utilizado ou qual marca era a preferida desse público. Segundo a pesquisadora Thaís Blank, a *Cinearte* (revista brasileira editada nos anos 1920) sugeria o uso de equipamentos tanto da Kodak quanto da Pathé, mais comumente encontradas no Brasil na década de 1920, mas seus redatores demonstravam preferência pelos aparelhos europeus. Porém, a concorrência entre as empresas não é algo de que iremos tratar aqui, pois nosso interesse maior é falar sobre a companhia Kodak e sobre seu formato criado em 1965, o Super 8.

3.2 AS MENSAGENS PUBLICITÁRIAS DA KODAK

Para este trabalho, encontramos alguns anúncios publicitários de câmeras Super 8 e notamos que estes se dirigiam a diferentes públicos: cinegrafistas de família, cineastas amadores que queriam fazer cinema e aqueles que desejavam apenas registrar atualidades, como cinejornais, entre outros. A publicidade tem o poder de induzir o público a fazer registros da família ou dos amigos. O pesquisador Jorge Pedro Sousa afirma: “A publicidade não cria necessidades novas às pessoas. A publicidade procura despertar necessidades que as pessoas já têm, motivando-as para um determinado comportamento” (SOUSA, 2006, p. 351). Entre as necessidades humanas citadas pelo autor e que poderíamos adequar às peças aqui analisadas estão: necessidade de sobrevivência (preservação da vida e da memória, neste caso, em imagens que sobrevivem ao corpo material); necessidade de bem-estar (campo em que é

²⁴Quando falamos do preço dos filmes Super 8, é digno de nota que, ao observar as caixas de filmes de Eliana Tolentino, encontramos o valor 300,00 – na época, cruzeiros –, o que representava, em 1976, o equivalente a 40% do salário mínimo, que era de Cr\$ 768,00. Em 1977, se o custo dos rolos de filme era o mesmo, já representava bem menos: em torno de 27% do valor do salário mínimo, de Cr\$ 1.106,40.

explorada a felicidade familiar) e a necessidade de confiança (dados que dão ao consumidor a certeza de estar escolhendo o produto certo). Também é explorado o princípio do menor esforço, como a facilidade dos equipamentos e o instinto de curiosidade, que incita o comprador a adquirir produtos novos, que prometem melhor qualidade do que o anterior, oferecido pela mesma marca.

Como defende a pesquisadora Stacey Johnson, a indústria de produção amadora de imagens insinuou mais do que o desejo pelo registro histórico familiar, mas também certa necessidade das famílias burguesas de preservar essa memória. Falando sobre as imagens fotográficas, a autora reforça:

Anúncios de materiais fotográficos simultaneamente individualizaram e consolidaram a proeminência familiar e burguesa de produção de imagem, especialmente no que diz respeito a bebês e crianças. Na figura da criança, como sujeito e operador da câmera fotográfica, repousa a promessa do futuro assim como o privilégio de personalizar a história em imagens fotográficas em meio à homogênea marcha do tempo²⁵ (JOHNSON, 1998, p. 142).

Outros trabalhos, como o da pesquisadora Cláudia Ríos (2014) e dos autores Kamal Munir e Nelson Phillips (2013), também defendem que as campanhas publicitárias da companhia Kodak, criaram o chamado *momento Kodak*. Para Ríos:

Um momento Kodak foi uma forma de identificar as imagens que captaram instantes cotidianos, celebrações e ocasiões especiais da vida social dos indivíduos que fizeram da fotografia uma forma de registro da memória. A companhia de Rochester [Kodak] promoveu por meio de suas campanhas de publicidade o tipo de estética que caracterizou essas imagens²⁶ (RÍOS, 2014, p. 1).

Para Munir e Phillips (2013), a Kodak já empregava, no final do século XIX e início do século XX, quatro estratégias discursivas em suas campanhas: 1) o registro das viagens de férias, que reforçam o status e a identidade das pessoas – tirar fotos era parte indispensável da viagem; 2) a conquista do público feminino; 3) o registro espontâneo e divertido de imagens para a construção da memória familiar, com as “recordações mais

²⁵Tradução nossa para o original: “Advertisements for photographic materials simultaneously individualized and consolidated the familial and bourgeois prominence of image making, especially with respect to babies and children. In the figure of the child, as both photographic subject and camera operator, lay the promise of the future as well as the privilege of personalizing history in photographic images amidst the homogeneous march of time.”

²⁶Tradução nossa para o original: “Un momento Kodak fue una forma de identificar las imágenes que captaron instantes cotidianos, celebraciones y ocasiones especiales de la vida social de los individuos que hicieron de la fotografía una forma de registro de la memoria. La compañía de Rochester promovió por medio de sus campañas de publicidad el tipo de estética que caracterizó a estas imágenes”.

bonitas da história da família²⁷” (MUNIR; PHILLIPS, 2013, p. 38); e 4) a mudança de discursos de acordo com a demanda social – a tecnologia amadora se tornava mais prática e acessível para o registro de momentos que o fotógrafo considerasse valiosos (de modo inversamente proporcional, a qualidade das imagens amadoras não era tão boa, devendo-se contratar um profissional para elaborar as melhores fotos).

A pesquisadora Maíra Bosi faz um apontamento muito interessante acerca de cinegrafistas familiares que fizeram filmes em Super 8 – o fato de que filmar a vida privada, além de incentivada, tornava-se uma prática social comum:

Sem dúvida, os cineastas amadores que realizaram esses filmes Super-8 o fizeram seguindo um impulso pessoal, mas é necessário considerarmos, também, que eles só se sentiram autorizados a apontar suas câmeras para assuntos particulares, em certa medida, pelo fato dessa ação também ser *socialmente aceita* e, até, incentivada – por exemplo, pelas próprias propagandas das câmeras (BOSI, 2016, p. 36-37, grifo nosso).

Podemos compreender, então, o impulso pessoal dos cineastas como um desejo adquirido socialmente de preservar a memória familiar, frequentemente incentivado pela indústria. O pesquisador Roger Odin não cita a publicidade, mas também comenta que a própria sociedade incentiva – ou até mesmo obriga – a produção de registros: “gravar sua família se deve mais a uma pressão externa sobre o sujeito, ao resultado da ideologia familiar que o penetra e o constitui, do que a uma verdadeira intenção pessoal²⁸” (ODIN, 2007, p. 200). Isso reforça o que vimos no capítulo anterior, da necessidade humana de produzir arquivos.

Iremos analisar, aqui, alguns anúncios que encontramos durante nossa pesquisa²⁹. Escolhemos para análise quatro anúncios que vendem equipamentos específicos do formato. Encontramos as peças publicitárias em diferentes idiomas: inglês e francês, principalmente. Decidimos analisar os anúncios em inglês por haver maior número de alternativas em campanhas publicitárias. Ao procurar por anúncios em português, pudemos encontrar apenas uma peça brasileira (anexo A) que fizesse referência ao equipamento de formato Super 8 e que sugere registros feitos em uma festa de carnaval; porém, não achamos o suficiente para analisar os aspectos comunicativos de nosso interesse nesta pesquisa, pois as campanhas que

²⁷Tradução nossa para o original: “recuerdos más hermosos de la historia de la familia”.

²⁸Tradução nossa para o texto em espanhol: “grabar a tu familia se debe más a una presión externa sobre el sujeto, al resultado de la ideología familiarista que lo penetra y lo constituye, que a una verdadera intención personal”.

²⁹Para conferir outras análises de peças publicitárias de Super 8, leia o artigo “O Super 8 e as publicidades do período”, em parceria com Maria Barra Costa.

iremos estudar a seguir possuem textos que nos permitem compreender melhor as características dos produtos.

A primeira (figura 3) é uma campanha publicitária de Natal, que sugere a câmera como presente a ser dado e ressalta a qualidade das imagens, mais claras do que as de outros formatos: “Uma razão novinha em folha para dar uma Kodak de presente neste Natal... e preservar seu Natal nos filmes mais brilhantes de todos os tempos!” Outro detalhe a ser ressaltado são as lentes de *zoom*, que podem tornar os filmes mais estimulantes – “Os mais excitantes filmes Super 8 de todos!”. O homem usando terno pode demonstrar certa formalidade de vestimenta em eventos “filmáveis” como a festa de Natal, mesmo sendo celebrado entre a família e os amigos. Uma câmera sem embrulho está no pé da árvore de Natal, com um bilhete dizendo “abra-me primeiro!”, algo que podemos deduzir ter a finalidade de que, abrindo a câmera antes, o restante da celebração poderá ser registrado. A sugestão de abrir a câmera também pode ser pelo fato de ser o melhor presente que o destinatário vai receber.

No segundo anúncio publicitário que escolhemos (figura 4), a prática e portátil câmera Super 8 é colocada dentro da meia de presente de Natal. As câmeras Instamatic, da Kodak, eram consideradas tão pequenas em comparação às outras, que cabiam na palma da mão, e isso era tido como uma grande vantagem do produto. A peça publicitária também tem uma sugestão: “vá até o seu revendedor Kodak e veja todos os presentes de Natal adequados que você pode dar”. A câmera, então, torna-se objeto de desejo e uma forma de presentear as pessoas de quem gostamos, que vão se impressionar com a qualidade dos próprios filmes amadores, proporcionada pelo formato Super 8.

Figuras 3 e 4

*Brand new reason
to give a Kodak gift this Christmas...*



New Kodak Instamatic Movie Cameras load instantly!
...and save your Christmas in the brightest movies ever!

Just drop in a KODAK Movie Cartridge and shoot! No threading. No winding. The cartridge is factory-loaded with improved KODACHROME II Film in the new Super 8 format. The pictures you take are 50% larger in area on the film than on regular 8mm film. That's why you can show them only on a Super 8 projector, not a regular 8mm projector. And you'll see movies brighter and clearer than ever!

Instant loading plus automatic exposure control! Battery-powered—no winding! Film speed is automatically set when KODAK Movie Cartridge is dropped into camera. KODAK INSTAMATIC M4 Movie Camera... less than \$75. KODAK INSTAMATIC Movie Light for indoor shooting... less than \$25.

Most exciting Super 8 movies of all! Fast 1/18 second lens adds drama to your movies. You view through the lens—get just the shot you want. Electronic eye controls through the lens, too, for highest accuracy—automatically. KODAK INSTAMATIC M6 Movie Camera... less than \$100.

Show Super 8 movies only. 7-speed projector—normal, fast, slow-motion—forward or reverse—still, too—with brilliant illumination. Automatic threading onto 480-foot take-up reel. 1/18 lens. KODAK INSTAMATIC M90 Movie Projector... less than \$100. Others from less than \$65.

Prices subject to change without notice.



Nobody ever slipped a movie camera into a Christmas stocking before.

Kodak has changed all that.

Kodak Instamatic movie cameras are so small they fit your palm. Not to mention your Christmas stocking. They're instant-loading. Anyone can load them. They're super 8, so anyone you give one to will get such sharp, bright movies he (or she) will think he's (or she's) the greatest.

That's the M12 model shown here. Just drop in a film cartridge. No film to fumble with. No winding to bother with. And it's less than \$30. In an outfit with Kodachrome film and batteries, it's less than \$35. There's a wide choice of Kodak movie cameras, and super 8 projectors which you need to show super 8 movies. Suggestion: slip into your Kodak dealer's and see all the very fitting Christmas presents you can give.

Prices subject to change without notice.

Kodak Instamatic® movie cameras. From less than \$30.



Anúncios de Natal de câmeras Super 8. A figura 3 está disponível em: www.trademe.co.nz e a figura 4, disponível em: www.etsy.com

Na terceira peça publicitária que iremos analisar (figura 5), a empresa Bell & Howell, fabricante de câmeras cinematográficas, usa um discurso semelhante ao do anúncio anterior e também afirma: “nós temos colocado famílias como a sua nos filmes por aproximadamente 70 anos”, reafirmando a família como tema principal para o cinema amador. Além de a película sonora dar um aspecto mais real à produção, torna o filme “mais divertido. E mais memorável”, segundo a peça. Na imagem, vemos apenas os equipamentos próprios do formato: a câmera e o projetor.

No quarto e último anúncio publicitário (figura 6), a Bell & Howell ressalta sua história de experiência no mercado de filmagens amadoras, dando a oportunidade para que pessoas comuns fizessem seus próprios filmes. Já no mercado do Super 8, o anúncio destaca as facilidades para lidar com a câmera e com o projetor, de forma que o comprador possa ficar com a parte divertida: “Capturando os melhores momentos da vida em filme. Com som” e se sentar, relaxar e fazer parte do público que assiste aos filmes. Além disso, o som também é tido como fator que deixa os filmes mais animados: “Para tornar suas memórias de bons

momentos mais excitantes. Mais vivas. Mais reais”. Na imagem do anúncio, uma cena que não seria tão interessante se a câmera não tivesse a possibilidade de fazer filmes com som: uma jovem tocando violão em um ambiente que poderia ser a varanda da casa de alguma família de classe média ou alta: vemos uma cadeira de palha, várias plantas, um vitral, e a jovem com cabelos (penteados e corte) e maquiagem que nos remetem à moda do final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

Figuras 5 e 6



**Thinking about sound movies?
Listen to the
Sound of Experience.**

At Bell & Howell, we've been putting families like yours into the movies for nearly 70 years. And now we're doing it with the added excitement of sound.

With the Bell & Howell quality line of Filmosonic™ super 8 sound movie cameras and projectors.

Because as good as you think your movies are, wait till you hear how much better they look with sound. More real. More entertaining. And more memorable.

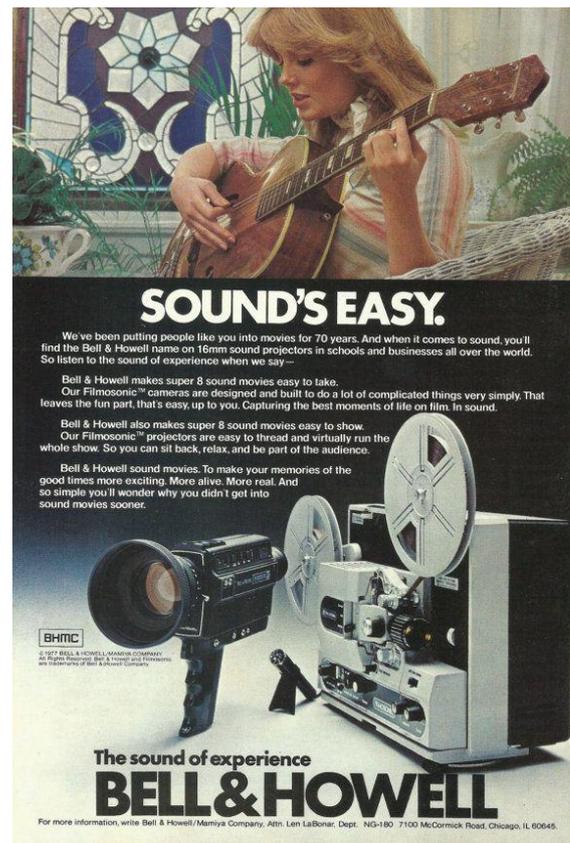
And now's a good time to see your Bell & Howell dealer. Because included with each Filmosonic projector is a free sound demonstration film.

While you're there, ask about the great Filmosonic rebate. If you buy—or have already bought—any Filmosonic camera, Bell & Howell will give you a \$25 rebate when you buy a Filmosonic projector.

BHMC

BELL & HOWELL MANIYA COMPANY
A BELL & HOWELL MANIYA COMPANY
40 Frank Marshall, Bell & Howell and Filmosonic

BELL & HOWELL



SOUND'S EASY.

We've been putting people like you into movies for 70 years. And when it comes to sound, you'll find the Bell & Howell name on 16mm sound projectors in schools and businesses all over the world. So listen to the sound of experience when we say—

Bell & Howell makes super 8 sound movies easy to take.
Our Filmosonic™ cameras are designed and built to do a lot of complicated things very simply. That leaves the fun part, that's easy, up to you. Capturing the best moments of life on film. In sound.

Bell & Howell also makes super 8 sound movies easy to show.
Our Filmosonic™ projectors are easy to thread and virtually run the whole show. So you can sit back, relax, and be part of the audience.

Bell & Howell sound movies. To make your memories of the good times more exciting. More alive. More real. And so simple you'll wonder why you didn't get into sound movies sooner.

BHMC

© 1971 BELL & HOWELL MANIYA COMPANY
An Equal Opportunity, Bell & Howell and Filmosonic are trademarks of Bell & Howell Company.

The sound of experience
BELL & HOWELL

For more information, write Bell & Howell/Maniya Company, Attn: Len LaBovier, Dept. NG-190, 7100 McCormick Road, Chicago, IL 60645.

Anúncios de câmeras Super 8 sonoras. As figuras estão disponíveis em: www.pinterest.com.

Os anúncios nos mostram as facilidades que o formato proporciona, além dos preços mais acessíveis que outros formatos da época. Podemos destacar que os anúncios almejam passar confiança, dando informações técnicas sobre os produtos, nos dão a ideia de que não é necessário fazer esforço para utilizar o equipamento, e atizam a curiosidade por conta das novidades no mercado audiovisual amador. Na maior parte das peças, podemos observar a predominância de pessoas de pele branca, jovens e bem-vestidas. Sabemos que os preços dos equipamentos não eram tão acessíveis, de modo que a população negra, hispânica e de classe baixa, excluída socialmente, não era levada em conta ao considerar o nicho consumidor do Super 8 e, conseqüentemente, não tinha representatividade nas imagens

publicitárias. As figuras ocupam espaço de mais da metade das páginas, mostrando ao leitor pessoas felizes e satisfeitas e câmeras com cartuchos de filmes facilmente carregáveis.

As películas amadoras tornaram possível que os espectadores fizessem seus próprios filmes e que também fossem personagens inscritos na tela; isso pode ser verificado principalmente a partir do momento em que o Super 8 começa a se popularizar. A película Super 8 foi amplamente utilizada no Brasil na década de 1970 entre cineastas amadores, para eventos sociais e registros familiares. Para fazer filmes em Super 8, havia algumas características peculiares que a diferenciavam de outras películas: a câmera era portátil e simples de usar, facilitando o acesso ao equipamento.

Por se tratar de um filme reversível, ou seja, o original é positivo e não negativo, os custos para a revelação eram mais baratos e a projeção, mais viável. O filme positivo já era pronto para projeção. Mas, apesar da praticidade e da economia proporcionadas pelo Super 8, filmar nessa película tinha alguns defeitos. O filme positivo fazia com que o processo de cópias fosse muito difícil, então era raro e muito caro se fazer cópias. Isso tornava a película original única e passível de perda, não podendo ser recuperada. Essa característica leva o professor Rubens Machado Jr. a considerar o Super 8 como portador de uma *aura*:

Superoitista, então, não ficava emprestando o filme; temia estrago, perda; ele levava e projetava. Então, de certo modo, isso faz com que as sessões tivessem sido irrepetíveis com o *hic et nunc*, um aqui-e-agora raro – implicando algum tipo de aura. [...] Há um valor de exposição numa projeção do Super-8 que é diferenciada, isso acaba repercutindo de alguma forma no modo como se concebe e se percebe um filme³⁰ (MACHADO JR., 2013, p. 41).

Os filmes domésticos também possuíam esse caráter de que cada exibição era diferente das outras. A narração enquanto o filme estava sendo exibido era como uma narração em *off* ao vivo, introduzindo o público às imagens. A cada exibição, a reconstrução das memórias por quem narra e assiste se dá de forma única. No caso das metragens em Super 8, parece existir essa *aura*³¹ ligada ao ritual de visitar os filmes junto à família, em uma sessão de cinema particular, que depende dos espectadores ali presentes. Da mesma forma que a memória pode ser reconstruída a cada narrativa, a exibições dos filmes também possuem um caráter de rememoração particular.

³⁰Em nosso artigo “Produção em super 8 nos anos 1970: memória audiovisual como objeto afetivo”, falamos sobre uma dimensão de apego que os superoitistas tinham com sua produção, bastante trabalhosa e seletiva, em comparação com as facilidades tecnológicas de hoje.

³¹Definição de aura, segundo Benjamin: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

A película Super 8 foi o salto para inclusão da classe média no acesso aos produtos audiovisuais amadores. Dargy e Bau (1979) afirmavam que a película era, sem dúvida, a mais aperfeiçoada e completa à disposição do cineasta amador. Os autores tratavam a película como objeto de interesse de pequenos cineastas e dava dicas para os primeiros passos na produção desses filmes. Apesar de Dargy e Bau considerarem a película um meio de se fazer cinema, eles defendiam que a prática de filmar em Super 8 deveria se limitar ao campo doméstico. Os autores também dividem o cinema amador em duas categorias, que vamos destrinchar a seguir:

Quadro 2: Filme amador na categorização de Dargy e Bau



Fonte: Dargy e Bau, 1979.

- Filmes familiares: esses foram feitos por pessoas no mundo todo, mostrando ocasiões de encontro entre a família, principalmente festas de aniversário, Natal, Páscoa, casamentos e batizados. De acordo com Dargy e Bau, os “atores são os parentes mais chegados ao realizador e o cenário, sua residência, o ambiente em que se desenrolaram as férias ou as viagens” (DARGY; BAU, 1979, p. 130);

- Filmes de viagem: “uma variante do filme familiar, na medida em que as viagens de férias servem de tema aos cineastas amadores” (DARGY; BAU, 1979, p. 131). Pode ser uma viagem com a família ou entre amigos, que o cinegrafista queira registrar;

- Reportagens: “reportagem é a descrição, em imagens, de um acontecimento, que não precisa ser obrigatoriamente de grande atualidade” (DARGY; BAU, 1979, p. 134), como uma corrida de automóveis ou de cavalos, uma feira, uma festa folclórica, etc. Até mesmo o jornalismo profissional se utilizou de filmagens no formato Super 8 para registrar acontecimentos, o que tornava necessário o processo de telecinagem³². Um exemplo desse uso foi encontrado por Musse, no depoimento abaixo:

³²Telecinagem é o processo de transferência de imagens de filme, em película, para o formato de vídeo.

No jornalismo, por exemplo, as primeiras gravações externas da [TV] Industrial foram em Super 8 e prosseguiram assim por um bom tempo. Isso forçava sua colocação no ar com alguns dias de atraso, 3 ou 4, no mínimo; o tempo necessário para que o filme voltasse do Rio, onde era revelado, e fosse transmitida a gravação, por telecine. Mas o próprio Super 8 já não permitia excelente reprodução de imagem. Ao passar pelo telecine, o produto final perdia ainda mais em qualidade (CABRAL *apud* MUSSE, 2009, p. 10).

Além de servir para reportagens de televisão, alguns cinegrafistas ou cineastas filmavam atualidades como forma de documentar a realidade na qual estavam inseridos;

- Documentário: esse é um tipo de filme semelhante à reportagem, porém, se encontra na categoria de filmes mais elaborados. “É, de certa forma, uma reportagem *ordenada* pelo cineasta, o que lhe permite intervir pessoalmente sobre a matéria filmica” (DARGY; BAU, 1979, p. 134, grifo dos autores);

- Filmes com roteiro: podem ser adaptações de histórias ou ideias criativas do próprio realizador, sendo necessário um planejamento prévio da sinopse e do roteiro bem detalhado, cena por cena;

- Outros: entre os tipos de filme sugeridos pelos autores estão o filme musical, o desenho animado, o filme científico (uma categoria particular de documentário), o filme didático e o filme industrial.

Tratando especificamente da chegada da bitola ao Brasil e da produção superoitista, a pesquisadora Lara Amorim lembra que o Super 8 é criado e aparece no país em um período instável política e economicamente, devido ao crescimento do regime de ditadura militar e à crise econômica:

Foi em plena ditadura e logo após a instauração do Ato Institucional Nº 5, decretado pelo então presidente Costa e Silva, em dezembro de 1968, que o Super-8 terminou por reorientar o fazer cinematográfico, com a simplificação do processo de produção, em que qualquer um teria condições de manusear uma câmera (AMORIM, 2013, p. 21).

Apesar de, em 1976, a importação de materiais em Super 8 ter sido proibida no Brasil por ser considerado um produto supérfluo, a entrada desses produtos é liberada novamente no ano seguinte, “porém, a nova política de importação do governo brasileiro aumenta a tarifa de importação de equipamento e película” (DARONCO, 2014, p. 123). Fazer cinema, porém, atraía os chefes de família que desejavam um registro familiar em movimento, e os cineastas amadores que adotaram a bitola como modo de expressão, por

meio de mostras e festivais em todo o país (inclusive na cidade de Juiz de Fora³³). A pesquisadora Marilice Daronco (2014) também fala sobre os festivais, fazendo um panorama das experiências superoitistas no Brasil, principalmente as sulinas. As produções geralmente apresentadas em mostras e festivais tinham um caráter diferenciado dos filmes de família, pois se tratavam principalmente de cineastas amadores ou de filmes que eram feitos para serem mostrados em um ambiente público. As produções domésticas raramente saíam do ambiente de exibição privada.

3.3 DEFINIÇÃO DO CINEMA AMADOR DE FAMÍLIA

Será que o termo “amador” determina um modo de fazer cinema oposto ao “profissional”? Na literatura sobre o tema, uma das diferenças entre esses dois modos de fazer é o retorno financeiro a quem produz os filmes – cineastas amadores filmam simplesmente por gostarem de ter contato com a sétima arte, enquanto os profissionais o fazem como um ofício, sendo necessária maior qualidade técnica para satisfazer o público. O pesquisador James Moran (2010) trata a questão da mercantilização do produto cinematográfico:

Enquanto se trata fundamentalmente de uma relação econômica, o amadorismo acolhe qualquer prática não industrial exercida por razões distintas às dos intercâmbios mercantis. É a presença da mercantilização que define apropriadamente o industrial e, inversamente, a ausência de mercantilização que define o amador, mais do que as contingências históricas de suas respectivas tecnologias, suas estéticas ou ideologias³⁴ (MORAN, 2010, pp. 274-275).

Podemos pensar em pelo menos três tipos de cineastas que utilizavam as bitolas amadoras: os que registram a vida em família e produzem filmes para consumo íntimo privado (apenas entre amigos e familiares); os cineastas amadores, que pretendem produzir filmes de maneira semelhante ao modo profissional e os exibem para públicos pequenos, devido à falta de recursos para grande circulação; e, por último, não devemos nos esquecer dos cinegrafistas que trabalham para pequenos estúdios ou produtoras e são contratados para

³³Para saber mais sobre a I Mostra de Juiz de Fora do Cinema Super 8, leia nossos artigos “As produções audiovisuais em Super 8 e suas temáticas no final da década de 1970”, “Super 8: a memória dos festivais no Brasil e em Juiz de Fora” e “Um mineiro na Sociedade Alternativa: a produção audiovisual de Toninho Buda nos anos 70”.

³⁴Tradução nossa para o texto em espanhol: “En cuanto que se trata fundamentalmente de una relación económica, el amateurismo acoge cualquier práctica no industrial ejercida por razones distintas a las de los intercambios mercantiles. Es la presencia de la mercantilización la que define apropiadamente lo industrial y, a la inversa, la ausencia de mercantilización la que define lo amateur, más que las contingencias históricas de sus respectivas tecnologías, estéticas o ideologías.”

registrar eventos familiares mais célebres, como formaturas, batizados, casamentos, aniversários, bodas – nesse sentido, os contratados são considerados profissionais na área de filmagem, mesmo que usem, muitas vezes, equipamentos amadores.

Não levando em conta as produções comerciais dos pequenos estúdios, o pesquisador Broderick Fox afirma que muitas vezes as formas de produção dos cineastas amadores e dos “de família” se confundem, fato que desvaloriza os filmes amadores não domésticos como narrativas criativas e lineares, semelhantes ao cinema profissional:

A “produção amadora” se torna sinônimo de “produção de filme doméstico” e “amador”, como um adjetivo (como em “tecnologias amadoras”, por exemplo), se torna eficazmente intercambiável com o “consumidor” narrador – trabalhos amadores claramente não são considerados atos de produção, mas sim, restos de consumo privado³⁵ (FOX, 2004, p. 8).

Pretendemos, aqui, deixar claras as diferenças entre essas duas maneiras de fazer cinema: o modo amador de narrar e o modo de registrar a vida privada. De acordo com o pesquisador Efrén Cuevas Álvarez, podemos afirmar que o filme de família é um dos diversos tipos de cinema amador – uma de suas manifestações mais notáveis – mas não é o único. Quanto ao modo de filmar que frequentemente é considerado como cinema amador:

É verdade que no uso mais comum é normal distinguir entre cinema doméstico e amador, pois este último geralmente se vincula ao realizado por fãs com certa pretensão de emular o cinema profissional, com histórias elaboradas, com certo processo de produção e montagem, e com seu pequeno circuito de exibição, ligado em sua época de esplendor aos cineclubes criados pelos cineastas amadores³⁶ (CUEVAS ÁLVAREZ, 2010, p. 24).

Para diferenciar melhor essas fronteiras, vamos definir as características do cinema doméstico e suas diferenças do outro modo amador: aquele em que os cineastas seguem quase sempre um roteiro, assim como no cinema profissional. Segundo a definição de Odin (2010), existem quatro tipos de filmes não profissionais: 1) Domésticos: feitos por um membro da família, narra acontecimentos ligados à história dessa família e são assistidos preferencialmente por seus integrantes; 2) Amadores e experimentais: o idealizador atua como

³⁵Tradução nossa para o original: “‘Amateur production’ becomes synonymous with ‘home movie making’, and ‘amateur’, as an adjective (as in ‘amateur technologies’, for example) becomes tellingly interchangeable with the descriptor ‘consumer’ – amateur works clearly not deemed acts of production, but rather, remnants of private consumption.”

³⁶Tradução nossa para o original: “es cierto que en el uso más común se suele distinguir entre cine doméstico y amateur, pues este último se suele vincular al realizado por aficionados con cierta pretensión de emular el cine profesional, con historias elaboradas, con cierto proceso de producción y montaje, y con su pequeño circuito de exhibición, ligado en su época de esplendor a los cine-clubs creados por los cineastas amateurs.”

cinema e se dirige a um público (não apenas familiar), funcionando sobre o mesmo eixo semântico que as produções de ficção profissionais; 3) Militantes: o público destinatário atua como militante político e as produções se guiam por esse eixo; 4) Feitos por alunos: filmes realizados por estudantes a propósito da instituição escolar e que funcionam sob o eixo pedagógico.

Mesmo que a maioria das cenas dos filmes domésticos mostre a interação dos parentes, os filmes não contêm somente isso, e sim, tudo o que for considerado importante para ser exibido e guardado pelo cinegrafista: “Temos que destacar que esta definição não leva em conta os conteúdos: mesmo que as cenas familiares sejam maioria, encontramos de tudo no filme doméstico”³⁷ (ODIN, 2010, p. 40). No material que iremos analisar, por exemplo, há imagens de uma feira, de igrejas, pessoas pulando de paraquedas e voando de helicóptero, por exemplo. Apesar de a diferença entre o cineasta amador e o familiar ficar clara ao ser ressaltada por Odin e outros autores estrangeiros, Blank nos aponta algo bastante interessante:

A separação entre cinema amador e familiar nos ajuda a identificar a natureza das imagens com que trabalhamos. Por terem atitudes diferentes diante do mundo a ser filmado, os cinegrafistas familiares e os amadores produziram imagens de natureza diferentes. No entanto, em muitos casos, *essas atitudes se encontram em um mesmo indivíduo*, em momentos diversos (BLANK, 2015, p. 42, grifo nosso).

Blank usa como exemplo as filmagens do cinegrafista Júlio de Mattos (feitas entre 1920 e 1930), encontradas na Cinemateca Brasileira, defendendo e explicitando que “as categorias propostas por Odin podem ser dissolvidas e confundidas dentro de uma mesma personagem, principalmente quando tratamos de imagens produzidas no Brasil no início do século XX” (BLANK, 2015, p. 43). A autora, então, defende que as fronteiras entre os diversos tipos de filmes não profissionais apontadas por Odin, muitas vezes, se misturam, isto é, que não dá para trabalhar com categorias puras. Porém, nossa análise neste trabalho irá se limitar apenas às imagens produzidas dentro do contexto familiar, pois não foram identificadas cenas que mostrassem o interesse dos cinegrafistas em registrar algo para a história, apenas para comporem os acervos da memória familiar.

Um fato curioso é que, na Cinemateca Brasileira, os filmes de família são enquadrados no gênero documentário. Os teóricos de cinema Jacques Aumont e Michel Marie definem o gênero, inicialmente, como “uma montagem cinematográfica de imagens visuais e

³⁷Tradução nossa para o texto em espanhol: “Hay que señalar que esta definición no tiene en cuenta los contenidos: incluso si las escenas familiares son mayoritarias, encontramos de todo en el cine doméstico.”

sonoras dadas como reais e não fictícias” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 86). Se levássemos em conta apenas essa categorização, poderíamos considerar o filme de família como pertencente ao gênero documentário. Porém, Aumont e Marie completam: “O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 86). Cremos que o filme de família, em sua função original (de ser exibido no âmbito familiar), não possui nada de didático e muito pouco de informativo, ao contrário do filme documental. Acerca do segundo ponto, discordamos dos autores em parte, pois, tanto o documentário quanto o filme doméstico não mostram o mundo exatamente como ele é: o documentário é intencionalmente produzido de forma que o diretor tenta convencer o público de seu próprio ponto de vista (que pode não ser o mais fiel à realidade); e existe, no filme de família, uma atmosfera de felicidade constante e a negação da amargura, da miséria, das dificuldades e das controvérsias. Outra diferença é que, enquanto no filme doméstico, o contexto já é inerente à memória pessoal de seu espectador, no documentário, existe a necessidade de contextualizar a situação filmada para que o público, externo àquela realidade, possa entender – como se deve fazer para pessoas que assistem a um filme de família sem fazer parte dela – e, dessa forma, apreender algo mais sobre o mundo em que vive.

Odin (2007, 2014) investiga o uso de imagens domésticas em reportagens ou documentários e chama a sensação afetiva suscitada em quem assiste às cenas amadoras de leitura ou modo da *autenticidade*. Para ele, não se questionam imagens dessa natureza: “quando vejo um documento que sei que procede de um filme assim, tendo a não questionar sua veracidade: sinto-me inclinado de forma natural a depositar minha confiança nele e a considerá-lo como autêntico³⁸” (ODIN, 2007, p. 211). Existe uma identificação dos telespectadores com o que veem na tela, por conta da origem das imagens (as pessoas comuns), prova de sua integridade – podendo, inclusive, induzir a uma crença cega naquelas cenas, de não questioná-las em hipótese alguma (ODIN, 2014). Esta é uma questão que deve ser ponderada: poderíamos considerar os filmes domésticos autênticos, totalmente confiáveis com relação ao seu caráter documental? É nosso papel como pesquisadores desconfiar dessas imagens e ir mais a fundo acerca do contexto em que foram produzidas.

Os trabalhos acerca de filmes de família nos permitem delimitar uma espécie de subgênero fílmico que conserva características documentais, pois “é habitual considerar o fato

³⁸Tradução nossa para o original em espanhol: “cuando veo un documento que sé que procede de un film así, tiendo a no cuestionarme su veracidad: me siento inclinado de forma natural a depositar mi confianza en él y a considerarlo como autêntico”.

de conter imagens e sons verídicos, assim como personagens, sentimentos e histórias reais, uma característica comum dos registros de família” (DIOGO, 2010, p. 98), porém, pode-se dizer que o documentário “infere numa construção discursiva consciente e também possui uma forte carga como gênero constituído o que de certa maneira o distancia dos registros na esfera doméstica” (FOSTER, 2010, p. 25). Ou seja, os filmes de família podem ter um caráter de “documentos que nos dão informações da história e da memória da sociedade” (CARUSO, 2012, p. 10), mas sem pertencer ao gênero documentário como já o conhecemos.

Apesar de alguns pontos de vista contraditórios, vamos considerar que os filmes domésticos e documentários possuem mais pontos convergentes do que divergentes, portanto, outra questão que poderíamos considerar próxima entre documentário e filme de família é a questão da encenação, pois, em ambos os casos, os “personagens” são geralmente conscientes da câmera e interagem com o realizador. Por isso, alguns conceitos emprestados neste trabalho provêm de teóricos do cinema que estudam principalmente o documentário. Tentaremos, então, adequar as teorias ao nosso objeto de estudo.

A pesquisadora Elizabeth Czach (2008) também considera o gênero documentário e os filmes domésticos parecidos, por serem feitos de uma forma que almeja se livrar da atuação. Segundo a autora, os dois tipos de produção são geralmente vistos da mesma forma, “como pessoas reais interpretando a si mesmas” (CZACH, 2008, p. 195). Ela defende que os filmes de família estimulam um estilo de atuação ocasionado pela consciência da câmera:

Ao contrário da negação da câmera que é central à narrativa e aos filmes documentários, o indivíduo no filme doméstico é consciente da câmera. Essa consciência não precisa ser negativamente caracterizada como auto-consciência ou estranheza, mas pode ser vista como um modo de desempenho³⁹ (CZACH, 2008, p. 196).

Acreditamos que a “negação da câmera” no documentário, defendida pela autora, não se trata da falta de consciência de que existe uma câmera, mas a tentativa de fazer com que o personagem do filme não interaja diretamente com o cinegrafista (da mesma forma que os manuais de filmes domésticos sugeriam, como veremos adiante). Outra comparação que podemos fazer entre documentários e filmes de família se encontra no pensamento do crítico de cinema Jean-Louis Comolli (2008). Este defende haver algo no documentário que podemos

³⁹Tradução nossa para o original: “Unlike the denial of the camera that is central to narrative and documentary films, the home movie subject is camera conscious. This awareness need not be negatively characterized as self-consciousness or awkwardness, but can be viewed as a mode of performance”.

atribuir ao filme doméstico: aqueles que filmamos preexistem fora do nosso projeto cinematográfico:

Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica [...] trama (COMOLLI, 2008, p. 176).

Como nos documentários, nos filmes domésticos as cenas gravadas são de pessoas que existem dentro e fora da imagem, ou seja, os personagens vistos nas imagens interpretam aquele “papel” em tempo integral – tanto no filme quanto fora dele. Comolli também defende que, ao se fazer um documentário, o diretor deve ter pouca ou nenhuma intervenção na encenação do personagem, não dirigi-lo, deixá-lo agir à sua própria maneira, sem interrupções. Também podemos dizer que quem capta as cenas, pode influenciar no que é registrado, no sentido de que ele elege as cenas que vão ser documentadas e, possivelmente, no sentido de que ele possa pedir aos seus personagens que interajam com a câmera ou, ao contrário, que ajam naturalmente e finjam que não existe uma câmera ali.

Outro formato de filme comparado por Czach (2008) ao filme doméstico é o filme de atualidades, já que ambos aparentemente documentam a vida cotidiana de forma inalterada. Mas, para Czach, o que diferencia, por exemplo, o filme *Le Repas de Bébé*, dos irmãos Lumière, de suas atualidades, é o “grau de intimidade, familiaridade e proximidade evidente entre cinegrafista e sujeito⁴⁰” (CZACH, 2008, p. 182). A questão da intimidade é algo que será explorado no próximo capítulo. O filme de atualidades geralmente mostra pessoas desconhecidas do cinegrafista, em eventos públicos considerados importantes para a história da cidade ou da comunidade, na visão de quem maneja a câmera.

Ao pesquisar a literatura sobre o subgênero “filme doméstico” ou “filme de família” e buscar uma forma de defini-lo, nos deparamos com a dificuldade de identificar um consenso, a começar pelo nome. Segundo Lígia Diogo (2010):

É habitual pensar esse tipo de produção como um montante de registros sem preocupações estéticas, conceituais ou criativas na sua realização. Além disso, os produtos considerados como parte desse grupo nem sempre se parecem uns com os outros, sendo fácil apontar diferenças entre um vídeo de família e outro, ainda que sejam registros de uma mesma família, arquivados numa mesma estante da sala ou num mesmo baú (DIOGO, 2010, p. 27).

⁴⁰Tradução nossa para o original: “the degree of intimacy, familiarity, and proximity evident between filmmaker and subject”.

Neste trabalho, especificamente, vamos analisar justamente essas diferenças estéticas entre dois cinegrafistas. É interessante, primeiramente, ressaltar que Odin (2010) enumera oito figuras estilísticas recorrentes nos filmes domésticos: 1) não possuem encerramento, como fragmentos de texto; 2) dispersos narrativamente, pois não apresentam uma história, e sim, trechos de ações; 3) temporalidade indeterminada, não se sabe quanto tempo se passou na lacuna entre duas imagens diferentes; 4) filmes domésticos exibem um espaço apenas para mostrar que aquelas pessoas estiveram ali; 5) são fotografias de família em movimento, pois os cinegrafistas ficam presos a imagens mais estáticas como as fotografias de grupo e posadas; 6) neles se multiplicam os olhares para quem maneja a câmera; 7) saltos entre uma narrativa e outra, sem uma sucessão coerente; e 8) interferências da percepção, como as falhas técnicas que o cinegrafista comete por ser amador.

Quadro 3

Figuras estilísticas próprias dos filmes domésticos	Ausência de encerramento
	Dispersão narrativa
	Temporalidade indeterminada
	Relação paradoxal com o espaço
	Fotografia animada
	Olhares para a câmera
	Saltos
	Interferências da percepção

Fonte: Odin, 2010.

As características apontadas por Odin são fundamentais para compreender o filme de família como espécie de narrativa e subgênero cinematográfico peculiar. Apesar de não seguir os parâmetros das histórias tradicionais, com início, meio e fim, os filmes domésticos possuem suas particularidades no modo de narrar.

E, para nos facilitar a definição desse subgênero, podemos citar aqui as características encontradas na literatura sobre o tema para nosso trabalho de graduação⁴¹. Selecionamos e descrevemos os seis pontos principais que caracterizam os filmes de família; são eles: 1) Felicidade: a maioria dos filmes domésticos mostra momentos felizes, de

⁴¹Nosso trabalho de conclusão de curso chama-se “Memória e Filmes Domésticos em Super 8: a família Assis em Juiz de Fora – MG” (2014), cujo resumo gerou um artigo de mesmo nome publicado na revista *Observatório* (v. 1, n. 3, dez. 2015).

tranquilidade e paz, longe das questões preocupantes ou que causam tristeza, como os dilemas existenciais, o trabalho, a morte, as brigas entre integrantes da família; 2) Narrativa não-linear: os filmes caseiros geralmente registram acontecimentos sem uma narrativa completa, ou seja, não são compostas de início, meio e fim notadamente definidos; 3) Ausência de técnica: imagens fora de foco, com enquadramento ruim, tremidas, muito escuras ou claras demais, um dedo intrometido na lente da câmera, som de palavras incompreensíveis, barulho de vento; 4) Cineasta participante: o cinegrafista de família quer registrar os momentos da família sem se preocupar em parecer profissional – acenos, sorrisos e olhares podem, ou devem, ser direcionados para a câmera; 5) Função de ressignificação: o que importa é a exibição dos filmes; assisti-los depois de prontos, mesmo que as imagens por si só não façam sentido, pois, na projeção, elas são ressignificadas pelos membros da família; 6) Documento histórico: os filmes domésticos feitos principalmente entre membros de uma família registram o cotidiano, mostrando quais as tecnologias usadas em determinada época, como se deu a urbanização de tal cidade, quais eram as roupas e hábitos frequentes em um grupo social.

3.4 COMO NARRAR A FAMÍLIA SEGUNDO OS MANUAIS

Um ponto interessante a ser comentado é o modo como os manuais de utilização de câmeras amadoras ensinavam a filmar seus diferentes temas, e nos parece que o filme de família era o objetivo principal dessas produções. Os manuais sugerem que haja formas de ligação entre uma cena e outra, compondo uma narrativa compreensível e coerente, com um fio de história, o que pode tornar os filmes de família interessantes ao público externo. Como defendem Dargy e Bau: “Antes de mais nada, ele [o filme familiar] é [...] um filme espontâneo que não obstante, deve – como, aliás, em qualquer filme – comportar um *fio condutor*, uma *ideia diretora*. Trata-se, portanto, de escrever em imagens, de contar uma história” (DARGY; BAU, 1979, p. 130). Como podemos notar, o manual não recomendava que fossem filmadas apenas cenas aleatórias que o cinegrafista estivesse com vontade de registrar. Deveria haver alguma ligação entre uma imagem e a próxima, criando uma narrativa coesa. Outro pesquisador também defende que, apesar de espontâneo, o filme de família deve ser pensado pelo cinegrafista: “O fato de um bem sucedido filme de família não precisar ser previamente planejado em detalhes não deve impedir que você faça um pouco de ‘montagem mental’ à medida que filma” (BEAL, 1974, pp. 63-64). Podemos perceber como os manuais tinham a função de guiar os cinegrafistas amadores a seguirem modos de narrar parecidos

com os filmes feitos por profissionais do cinema. Para ser bem sucedida, a produção não poderia ser confusa, mas compreensível. Mas, na prática, os filmes domésticos podem ser considerados entediantes para o público externo e não costumam ser dotados de linearidade, nem contextualização – a não ser que alguém que participou da produção daquelas imagens esteja por perto.

A consciência da filmagem é muito comentada por Czach, ao analisar a literatura dos manuais para amadores. Esses guias defendiam que o fato de o personagem “estar inconsciente da câmera levará a performances melhores e mais naturais⁴²” (CZACH, 2008, p. 185). Os manuais eram parecidos, nesse sentido, com a revista especializada *Kodak Movie News*, em que, além de serem sugeridos locais e situações para se filmar, eram apresentados roteiros de imagens que poderiam ser seguidos pelo leitor ou apenas inspirá-lo. O periódico era publicado pela empresa Eastman Kodak e editado na cidade de Nova York, Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960. No nosso ponto de vista, a revista influenciou toda uma forma de fazer cinema doméstico. Porém, não foi encontrado na bibliografia brasileira nenhum estudo sobre os informativos da empresa, que acreditamos possuir grande potencial para pesquisas⁴³.

A empresa manteve uma publicação estadunidense semelhante nas décadas de 1930 e 1940, chamada *Cine-Kodak News*. Não temos informação se a revista foi vendida no Brasil, nem se houve alguma publicação nacional inspirada na *Kodak Movie News*. Até o presente momento, a única revista brasileira da empresa de que tivemos conhecimento foi a revista *Kodak*, publicada em Porto Alegre - RS, entre 1912 e 1920. Tratava-se de um semanário ilustrado dedicado às artes e à literatura, que não parece ter relação com as revistas estadunidenses.

Em outra publicação nacional, a *Cinearte* (revista especializada sobre cinema, fundada no Rio de Janeiro em 1926, que circulou até 1942), “os interessados em cinematografia poderiam encontrar ‘bons conselhos’ nas colunas ‘Um pouco de técnica’ e ‘Cinema de Amadores’, que foram publicadas em períodos distintos na revista” (BLANK, 2015, p. 38). Parece-nos que essas colunas tinham função semelhante à da revista *Kodak Movie News* por fornecerem informações técnicas para lidar com o equipamento cinematográfico amador. Porém, o filme doméstico não era exatamente o tipo de produção

⁴²Tradução nossa para o original: “being unconscious of the camera will lead to better and more naturalistic performances”.

⁴³Falamos sobre *Kodak Movie News* e de como funcionava sua narrativa no artigo “A festa de Natal para o cineasta amador: como a *Kodak Movie News* incentivou a produção e o consumo de imagens familiares”, publicado pela revista *Rizoma*, v. 4, n. 2.

almejada pelos leitores: “De um lado, as famílias com sua câmera em punho filmando o crescimento dos filhos, do outro, os amadores interessados e engajados na cinematografia. Os últimos formavam o público alvo da coluna, aqueles amadores que eram, ou ambicionavam ser, técnicos completos” (FOSTER, 2010, p. 48). Diferente das colunas da revista *Cinearte*, o periódico *Kodak Movie News*, além de fornecer informações técnicas e aconselhar formas de narrar iguais às da indústria cinematográfica, incentivava a produção dos filmes domésticos como registro familiar memorial e afetivo.

A *Kodak Movie News* era um meio termo entre as imagens vendidas pelas peças publicitárias e pelos livros/manuais de cinema amador. Enquanto estes ensinavam um modo de fazer o mais próximo possível do profissional (que se trata de uma narrativa completa), aquelas sugeriam que fossem feitos filmes representativos da memória afetiva familiar (que se preocupa com a exibição doméstica dos filmes, mais do que com sua narrativa, em si). A *Kodak Movie News* era feita para cineastas domésticos e foi publicada de 1953 a 1969, segundo informações do *site* mcnygenealogy.com⁴⁴. Nesse *site* são encontrados *links* para livros *on-line*, revistas e outras publicações da Companhia Eastman Kodak. A maioria dos arquivos está em formato PDF, e foi com base neles que pudemos fazer a seguinte análise.

A periodicidade das edições era bimestral, depois, dividida de acordo com as estações do ano. Os temas de verão costumavam ser basicamente os mesmos: as tão esperadas férias infantis, piqueniques, um dia no parque, passeios na praia e viagens. O outono é defendido como a estação da ação (dos jogos de futebol americano, da caça e da pesca, comuns nas imagens das publicações); outro tema comum é a festa de Halloween⁴⁵. A primavera tem como temas os casamentos, formatura, flores e jardinagem, porém, nessa época, aparecem mais informações técnicas do que nas outras revistas do ano.

O tema mais comum no inverno é a festa natalina. Como mostra a figura 7, a matéria recomenda que se filme a história das tradições de Natal da própria família. Segundo a revista, são necessários apenas uma câmera, alguns rolos de filme, uma lâmpada e um planejamento de filmagem. Nas imagens e no próprio roteiro sugerido, vemos alguns exemplos do que poderia ser filmado: os preparativos, a ceia, as crianças com seus brinquedos, etc. Os planos sugeridos são: *extreme close-up* (plano detalhe), *close-up* (mostra apenas o rosto), *medium shot* (enquadramento da cintura para cima) e *medium long shot*

⁴⁴O *link* para os arquivos da Kodak estão disponíveis em: <http://mcnygenealogy.com/book/kodak/index.htm>. Apesar de o informativo ter sido publicado até 1969, só estão disponíveis as edições até o inverno de 1965-1966.

⁴⁵O Halloween ou Dia das Bruxas é uma celebração popular em países de língua anglo-saxônica (especialmente nos EUA), cuja comemoração é na noite de 31 de outubro, véspera do feriado religioso do Dia de Todos os Santos.

(enquadramento do joelho para cima). Finalmente, a revista também aconselha como forma de entretenimento para a família a exibição dos filmes feitos no último Natal.

As orientações quanto à iluminação são frequentes nas matérias, pois, sem a luz do sol, a luz doméstica pode ser muito escura e deixar os filmes granulados e com baixa qualidade. Valorizam-se mais os planos fechados, já que os filmes são feitos dentro de casa e próximos aos sujeitos filmados, e também para mostrar as emoções nos rostos dos personagens e os detalhes da decoração. A intenção da matéria é mostrar um roteiro com início, meio e fim da história do Natal daquele ano, em que o pai e a mãe de família podem fazer um registro belo e emocionante para toda a família recordar nos anos posteriores.

Figura 7



Kodak Movie News, v. 13, n. 4 (inverno de 1965-66).

Com a análise de diversas revistas, pudemos dividir o conteúdo das matérias natalinas de três formas: 1) questões técnicas e dicas para o uso do equipamento; 2) sugestões de cenas para o roteiro fílmico; 3) apelo direto ao consumo para conservação da memória familiar.

1) *Técnicas para o cinegrafista amador doméstico*: De acordo com os textos, as filmagens internas (dentro da própria casa) são consideradas fáceis de fazer e rendem bons resultados. As revistas enumeram os equipamentos necessários para o/a cineasta fazer um bom filme de família: não é necessário se preocupar com a velocidade de captura da lente, nem muito com a iluminação. Precisa-se ter apenas a bitola correta (Kodachrome), planejar a distância desejada e adquirir algumas lâmpadas não muito caras. Percebemos, nessa categoria,

que a revista ensina as várias possibilidades técnicas de explorar os aparelhos para que a qualidade se assemelhe mais a filmes profissionais. Portanto, desejava-se formar um público que adquirisse equipamentos para fazerem com que o filme se tornasse esteticamente mais bonito e bem feito. Porém, para Odin (2010), “o cinema doméstico, longe de funcionar apesar dos fatores que o tornam ‘mal feito’, funciona corretamente graças a esse conjunto de fatores” (ODIN, 2010, p. 52, tradução nossa). Ou seja, para o autor, o correto é estar “errado”, quando se trata de filmes domésticos, fato que os torna mais espontâneos e ajuda na reconstrução coletiva da família no momento da exibição.

2) *Cenas para um roteiro de filme natalino*: Segundo a revista, o Natal não acontece, simplesmente – começa semanas antes de 25 de dezembro. O dia em si é o clímax de semanas de preparação e o filme de Natal deve ser o clímax do rolo dos filmes de férias. Alguns volumes da revista vêm com sugestões de roteiro bem delineadas, em um *box* à parte, dizendo exatamente o que filmar e em que plano (como mostra a figura 7). Mas, na maior parte das vezes, as sugestões de cenas aparecem em parágrafos dentro do próprio texto, mas sem indicações de planos. As propostas de imagens são feitas para que os integrantes da família encenem e filmem um ao outro; dessa maneira, a história do Natal deve se tornar completa, plausível e divertida.

Em todas as edições analisadas (um total de onze periódicos, publicados de 1953 a 1965), percebemos a criação de histórias, espécies de ficção familiar que, mesmo desde a fotografia, serve para reconstruir uma unidade para aquele grupo, com imagens falseadas de uma família perfeita e feliz. Tudo isso serve para ancorar a lembrança de bons tempos, que ajudam a reforçar os laços coletivos. A Kodak indica uma narrativa que diz como deve ser criada essa imagem idealizada do Natal. Podemos notar, por esses roteiros e pelas próprias imagens, a idealização de uma família nuclear (pais e filhos) cristã, burguesa, de pele branca, com duas ou no máximo três crianças, comemorando um Natal tranquilo e bastante íntimo (não são mostrados mais que um casal de adultos e poucas crianças, o que indica não haver tios, avós e primos na reunião natalina). Os pais parecem ser pessoas carinhosas e muito presentes na vida dos filhos, as crianças parecem ser bem-educadas e obedientes ou se portam muito bem durante esse período. Não parece haver brigas, nem pessoas doentes. Não existem deficiências, nem condições financeiras ruins: a ceia é farta e os brinquedos são exatamente aqueles que os filhos desejam ter.

3) *Apelo ao consumo e à preservação da memória*: De acordo com a *Kodak Movie News*, o cinegrafista deve ponderar o quanto vale a pena comprar mais de um rolo para o registro do Natal: “Pergunte-se isso: quanto você daria – alguns anos no futuro – para ter um

registro completo *desse* Natal?⁴⁶” A revista tem algumas espécies de chamadas para o consumo dos produtos Kodak: “Presentes que dizem: abra-me primeiro!” e o “Guia de presentes Kodak”, que trazem diversos anúncios de câmeras, rolos de filmes, lentes, editores, projetores. Os anúncios de câmeras e projetores são acompanhados de frases como “Agora, mais do que nunca, os filmes são a coisa mais próxima da própria vida!”. Uma sugestão de presente para parentes que não puderam comparecer à festa de Natal: uma cópia do filme de família desse ano. Percebemos o incentivo à compra de não apenas um, mas vários equipamentos para fotografar, iluminar, filmar e exibir as imagens da família. A empresa mostra que o registro deve exibir os momentos dignos de recordação para fazer de cada ano um Natal muito especial. Vende-se, também, a ideia de *eternizar* os instantes entre a família. No caso das matérias sobre o Natal, não se quer perpetuar imagens entre amigos, nem se fala em flagrar momentos da história oficial e objetiva, mas sim a memória subjetiva da família.

É interessante observar que tudo o que é sugerido para o roteiro do filme da história completa do Natal nos parece bem familiar, apesar de o nosso Natal, no Brasil, não ter neve, um pinheiro de verdade ou biscoitos de gengibre, por exemplo. Essas informações a que temos acesso através das imagens chegam até nós por meio de filmes e séries a que assistimos no cinema e na televisão, feitos por grandes produtoras e distribuidoras, como a Warner Bros. Entertainment, a Universal Pictures e a Paramount Pictures. A indústria cinematográfica estadunidense, produzindo diversos filmes com a temática natalina, nos torna familiar a esse universo imaginário do Natal tipicamente americano, mas que não alcança toda e qualquer classe social. O ideal de felicidade fabricado por Hollywood afeta os cineastas familiares, que são incentivados a desejar que as próprias festas sejam da mesma forma – a narrativa encerra-se no âmbito familiar, nos valores religiosos, na fartura de comida, no ato de dar e receber presentes. O imaginário natalino dos filmes hollywoodianos é o mesmo que vai habitar as mentes dos cidadãos do mundo ocidental e se manifestar com ajuda da indústria de equipamentos cinematográficos, a qual “cria” o ideal de gravar as cenas domésticas daquela forma.

⁴⁶Tradução nossa para o trecho: “Ask yourself this: How much would you give – a few years in the future – to have a complete record of this Christmas?” (v. 2, n. 6)

4 O COLECIONADOR DE MEMÓRIAS FAMILIARES

Uma das particularidades mais interessantes do filme doméstico é o fato de este ter o entretenimento diretamente envolvido em sua realização. O aspecto lúdico do filme caseiro é fundamental como um passatempo da família: as brincadeiras das crianças, a filmagem e a projeção, todas são experiências divididas entre o grupo familiar. As projeções dos filmes se tornavam ocasiões especiais, de entretenimento e jogo coletivo (FILIPPELLI, 2011). Para Odin, o “*jogo coletivo*” é parte importante na produção dos filmes: “O cineasta familiar filma, em princípio, pelo prazer de brincar com sua câmera e com os múltiplos aparatos que os fabricantes dispuseram para ele⁴⁷” (ODIN, 2007, p. 199). A exibição dos filmes também é uma espécie de diversão: “Ver um filme doméstico tem mais a ver com um *happening*⁴⁸ ou com uma festa do que com uma projeção cinematográfica tradicional⁴⁹” (ODIN, 2010, p. 55). Outros autores abordam esse aspecto, inerente também à filmagem com Super 8. Machado Jr., em entrevista ao professor Alfredo Luiz Suppia (2009), compara a câmera Super 8 a um brinquedo e o caracteriza da seguinte forma:

O Super-8 facilita, em primeiro lugar, a produção pobre, sem recursos, mais elementar no custeio e mais autônoma, o que o leva para mais perto de manifestações de expressão mais espontânea, como a música, a literatura. Em segundo lugar, tem um lado meio "brinquedo", de jogo lúdico, é um eletrodoméstico de fácil manuseio. Em terceiro lugar, o Super-8 tem ainda outro lado meio 'coisa de família', de sociabilidade privada, com os rituais mais soltos (MACHADO *apud* SUPPIA, 2009, p. 64).

Bosi também comenta essa passagem de Machado Jr. e afirma que o diretor do filme *Supermemórias*⁵⁰, Danilo Carvalho, disse, em entrevista, “que o próprio formato desse equipamento [câmera Super 8] lembra uma ‘pistola de brinquedo’ e posiciona o corpo de quem filma como uma espécie de ‘super herói’ capaz de capturar imagens do mundo à sua volta” (BOSI, 2016, p. 51). A comparação da câmera com um revólver não poderia ser mais oportuna: em inglês, a palavra *shoot* significa “atirar” e, ao mesmo tempo, também quer dizer “filmar”, “fotografar”, devido, provavelmente, à ação de mirar para poder encontrar o ângulo e a posição corretos para aquilo que se deseja fazer. Para o cinegrafista, então, filmar a família

⁴⁷Tradução nossa para o texto em espanhol: “El cineasta familiar filma, en principio, por el placer de jugar con su cámara y con los múltiples aparatos que los fabricantes han dispuesto para él”.

⁴⁸A palavra em inglês *happening* é utilizada aqui para designar o evento coletivo que se compara a um tipo de espetáculo em que o imprevisto e o espontâneo têm papel essencial, envolvendo a participação da plateia.

⁴⁹Tradução nossa para o texto em espanhol: “Ver una película doméstica tiene más que ver con un happening o con una fiesta que con una proyección cinematográfica tradicional”.

⁵⁰Curta-metragem de 2010 em que o diretor usa apenas arquivos de filmes de família em Super 8. Um olhar poético sobre a cidade de Fortaleza-CE a partir de registros caseiros feitos em Super 8 nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

era uma experiência de mirar e gravar as imagens, guardando-as, posteriormente, com zelo, salvando as recordações familiares; mas também se criava uma brincadeira dividida em duas etapas: o momento da filmagem por si só e o momento da exibição doméstica.

Outra coisa essencial a observar sobre quem produz filmes domésticos é sua função social de “solenizar e eternizar os grandes momentos da vida familiar e fortalecer a integração do grupo⁵¹” (FILIPPELLI, 2011, p. 38). Segundo Sara Filippelli, os filmes domésticos tratam da conservação da memória familiar e da filmagem do cotidiano; também são parte de um espetáculo de entretenimento, sem deixar de lado o caráter doméstico e de instrumento para vencer o tempo (FILIPPELLI, 2011). Ainda segundo a pesquisadora, as projeções, além de serem jogos coletivos familiares, também servem para três funções diferentes: recordar memórias perdidas, completar recordações e construir memórias que não temos. Para Filippelli, fazer filmes domésticos parte do desejo intrínseco ao ser humano de não esquecer e de nunca ser esquecido.

Neste capítulo, faremos um apanhado teórico sobre o cinegrafista de filme de família. Na primeira análise, enquadraremos os filmes domésticos em alguns aspectos de sua narratividade e fazemos comparações entre os nossos dois cinegrafistas em termos estéticos. Nesta parte, também fazemos uma divisão dos cinco temas mais encontrados nos filmes. Na outra análise, ainda sobre os cinegrafistas, tentamos compreender quem são as pessoas que filmavam em Super 8, quais as suas relações com os meios de comunicação audiovisuais e com os equipamentos amadores, e como isso afeta seus modos de filmar. Para isso, realizamos entrevistas com a metodologia da história oral, a partir das quais contamos a história de Eliana Tolentino e de Márcio Assis.

Dessa maneira, o capítulo será dividido em três partes:

- 4.1 Narrar a família pelo olhar da câmera;
- 4.2 Contando histórias com o filme de família;
- 4.3 A pessoa por trás da câmera: uma análise à luz da história oral.

4.1 NARRAR A FAMÍLIA PELO OLHAR DA CÂMERA

Quando pensamos em imagens de família, possivelmente imaginamos que o amador não tenha tantas noções de produção audiovisual, fazendo filmes “malfeitos”; mas quem maneja a câmera já se trata de um espectador de outros produtos audiovisuais, portanto,

⁵¹Tradução nossa para o original: “solemnizzare ed eternare i grandi momenti della vita familiare e rinsaldare l’integrazione del gruppo”.

sem perceber, adquire noções do que mostrar e como contar uma história. Na encenação fílmica, diferentemente da que acontece no teatro, o operador da câmera escolhe o lugar de onde nos fará ver as cenas. Por isso, o espectador só pode ver aquelas imagens a partir de um ponto de vista previamente selecionado por quem filma (AUMONT, 2011). No caso dos filmes domésticos, as cenas são a representação de um espaço privado no qual o cineasta entra como participante, motivado pela preservação da memória familiar. Como comenta Odin (2014), citando ideias de Georges Perec, o filme de família é uma espécie de antropologia “endótica”, ou seja, mostra os hábitos e costumes de determinado segmento social, mas com uma visão de dentro e não estranha àquelas pessoas, ou seja, sem retratá-las de forma exótica, no sentido de algo externo àquilo que a pessoa que relata vive (como é feito na antropologia usual).

De acordo com Odin (2014), nos filmes domésticos, o cinegrafista que decidia o que seria resguardado da memória familiar era, na maioria das vezes, a figura paterna, que atuava como “enunciador oficial da família”, pelo menos até a década de 1970. Era ele quem selecionava o que aparecia no filme doméstico, estabelecendo um aparente consenso grupal, em que ele reconstruía cada personagem:

Neste nível, é a Família (a família como uma estrutura) a verdadeira Enunciadora do trabalho de memória: preocupada com sua preservação, a instituição familiar se assegura de que sua harmonia não será perturbada por nada. A censura paterna também funciona como censura própria: no filme doméstico, existem coisas que não devem ser mostradas⁵² (ODIN, 2014, p. 16).

O fato de usualmente serem feitos dentro do contexto da instituição familiar patriarcal e burguesa toca em uma questão já suscitada na literatura sobre filmes domésticos: para Blank, “é curioso também o fato de muitas publicidades da época elegerem como personagens principais as mães de família” (BLANK, 2015, p. 84). É interessante observar que o informativo *Kodak Movie News* possui imagens (tanto fotos quanto desenhos) mostrando homens e mulheres de forma mais ou menos igualitária, com um número pouco maior de imagens masculinas. Se nos baseássemos na análise dessas revistas, diríamos que os homens constituíam um público alvo maior.

Odin também difere os tipos de memória do filme doméstico em dois modos: o privado e o íntimo. Quando fala do modo de leitura do lugar de origem do filme doméstico,

⁵²Tradução nossa para o texto em inglês: “On this level, it is the Family (the Family as a structure) that is the actual Enunciator of the work of memory: concerned with its preservation, the family institution ensures that its harmony will be disturbed by nothing. The paternal censorship also works as self-censorship: in the movie, there are things that should not be shown”.

Odin (2014) explicita e diferencia dois modos: o privado e o íntimo. No modo privado, a leitura é particular a um grupo específico, ou seja, é “o modo como um grupo (nesse caso, a família) revisita o passado⁵³” (ODIN, 2014, p. 16). Essa é a maneira com que os filmes servem para a reafirmação da memória e identidade familiar. Já o modo íntimo trata da memória individual que faz uma pessoa refletir acerca daquelas imagens de maneira interiorizada. De acordo com outros textos de Odin, trata-se da forma com que uma imagem afeta a cada sujeito particularmente, “coisas extremamente pessoais que evita manifestar em público” (ODIN, 2005, p. 41). O contexto está no próprio sujeito que vê as imagens, pois participou da produção destas; por isso, a rememoração está no nível individual. De maneira que, quando outras pessoas assistem a um filme que não é de sua própria família, podem achá-lo desinteressante, pois “não têm o contexto de referência e, portanto, não entendem nada das imagens desconexas que lhes ensinam⁵⁴” (ODIN, 2007, p. 202).

Da mesma forma que Odin difere “privado” de “íntimo”, também aqui preferimos falar dos filmes domésticos como representações da vida privada e não da vida íntima, pois a intimidade possui caráter mais pessoal, daquilo que fica escondido, interiorizado. Por esse motivo, o filme de família não mostra momentos de tristeza ou de caráter sexual – cenas excessivamente íntimas. Bosi cita uma razão hipotética para os filmes não serem compostos desses momentos: segundo ela, “talvez tais imagens já tenham, desde a sua realização, um desejo oculto de sair do âmbito privado” (BOSI, 2016, p. 65). Para nós, porém, trata-se apenas de guardar imagens que possam ser compartilhadas entre os membros do grupo como algo feliz, que serão motivos de orgulho no futuro e suscitarão nostalgia e vontade de voltar àquele período.

Outra questão relevante sobre filmes domésticos é que os modos de narrar definitivamente se diferenciam quando tiramos uma fotografia e quando filmamos. A pesquisadora Pardo (2010) defende que, enquanto na fotografia, o importante é quem sai nas fotos, nos filmes, o autor nos mostra muito mais o seu ponto de vista, pois:

Os filmes costumam ser realizados por uma pessoa concreta do entorno familiar a quem se reconhece habitualmente a autoria.

Poderíamos dizer, portanto, que, quando se vê um filme doméstico, se é muito mais consciente do ato de gravação ou filmagem do que ante uma fotografia do mesmo tipo, o que tem claras repercussões na leitura e decodificação das imagens⁵⁵ (PARDO, 2010, p. 15).

⁵³ Tradução nossa para o texto em inglês: “By private mode, I mean the mode by which a group (in this case, the family) revisits the past”.

⁵⁴ Tradução nossa para o texto em espanhol: “no tienen el contexto de referencia y por tanto no entienden nada de las imágenes deshilvanadas que les enseñan”.

⁵⁵ Tradução nossa para o original: “las películas suelen ser realizadas por una persona concreta del entorno familiar a quien se reconoce habitualmente la autoría. Podríamos decir por tanto que, cuando se ve una película

Por esse pensamento, entendemos que, nas fotos, as pessoas sempre posam da mesma forma, independentemente de quem está fotografando. Já nos filmes, dependendo de quem está por trás da câmera, as poses e modos de agir são diferentes. Os próprios manuais de cinema amador responsabilizavam o cinegrafista pelas cenas em que os personagens ficavam estáticos, pois ele deveria filmar as pessoas no meio de alguma ação e, assim, justificar escolha pelo registro em movimento. Odin (2010) defende uma característica como peculiar aos filmes de família, quando os chama de *fotografias animadas*. Em outro texto, Odin retoma o mesmo assunto, dizendo que “fazer um filme doméstico é criar um álbum de fotografias em movimento” (ODIN, 2014, p. 18). Eis uma das razões que o autor aponta para isso:

A maioria daqueles que fazem cinema doméstico se iniciaram primeiro na fotografia; ao passar ao cinema ou ao vídeo, os amadores continuam prisioneiros de sua antiga prática, daí os numerosos planos nos quais o cinema doméstico não é outra coisa senão fotografias (apenas) animadas⁵⁶ (ODIN, 2010, p. 43).

Para embasar sua teoria, o autor cita outros três argumentos para pensar que os filmes são fotografias em movimento: 1) ambos, filmes e fotografias, possuem os mesmos conteúdos e mesma estética (o olhar para a câmera, a união grupal para aparecer nas imagens, etc.); 2) quem faz filmes domésticos não se considera um cineasta, mas um fotógrafo; 3) esses filmes “apresentam uma sucessão de momentos da vida separados por lacunas no tempo em tamanhos variados⁵⁷” (ODIN, 2013, p. 18), o que ele compara com a estrutura do já conhecido álbum de fotografias. Mas, para o autor, essa estrutura é interessante, por permitir um relacionamento individual de cada membro com a história familiar e por fazer com que todos preencham as lacunas juntos (ODIN, 2015).

Johnson (1998) também defende que o filme doméstico, não muito diferente do álbum de fotos, preserva a história de uma família em rolos de filmes eternos, que podem representar os aspectos selecionados da história familiar para as pessoas mais íntimas. Dessa forma, segundo ela, não é nenhuma surpresa descobrir que as versões editadas da história familiar contenham casamentos, festas, feriados, aniversários, férias e crianças (JOHNSON,

doméstica, se es mucho más consciente del acto de grabación o filmación que ante una fotografía del mismo tipo, lo que tiene unas claras repercusiones en la lectura y decodificación de las imágenes.”

⁵⁶Tradução nossa para o texto em espanhol: “La mayoría de aquellos que hacen cine doméstico se iniciaron primero en la fotografía; al pasar al cine o al vídeo, los aficionados continúan a menudo prisioneros de su antigua práctica, de ahí los numerosos planos en los que el cine doméstico no es otra cosa que fotografías (apenas) animadas”.

⁵⁷Tradução nossa para o texto em inglês: “the home movies presents a succession of life moments separated by gaps in time of varying sizes”.

1998). Mas, diferentemente do álbum, Johnson afirma que a imagem em movimento permite uma narratividade dos momentos em família:

Da mesma forma, despertou o potencial de dramatizar até mesmo a mais mundana das atividades familiares, mantendo em mente as distinções entre os tipos de produção “realista social” (filmar trabalhos de jardinagem, crianças brincando, abrindo presentes de Natal), e a narração criativa (personagens ficcionais, fantasias, roteiros)⁵⁸ (JOHNSON, 1998, p. 150).

Acreditamos que se pode considerar o cinema menos como uma técnica de documentação (como pensamos ser a fotografia) e mais como uma história narrada por uma pessoa, que possui uma visão diferente de outras. O cinegrafista de família como alguém que narra também é comentado pela pesquisadora Lígia Diogo: “à câmera parece poder ser sempre atribuída uma personalidade [...] Ou seja, neste tipo de produção, o equipamento de gravação pode ser associado a uma pessoa determinada e à personalidade própria e exclusiva dessa pessoa” (DIOGO, 2012, p. 46). Apesar de não considerarmos o cinegrafista doméstico como cineasta pelo fato de, geralmente, não seguir um roteiro elaborado, podemos dizer que é dotado de uma individualidade, e faz com que a câmera passe a ser um personagem, forma específica encontrada nesse estilo de filmagem. Outra pesquisadora que também aborda essa questão do cinegrafista como parte da cena é Bosi, quando fala dos filmes em Super 8 que analisa, feitos na cidade de Fortaleza-CE:

No que tange ao amadorismo técnico dessas filmagens, percebemos como principal característica estética desses filmes o fato de a câmera se movimentar e se comportar como parte da cena, assumindo o corpo e revelando a presença do cineasta amador e sua participação no acontecimento filmado – os personagens em cena olham, sorriem, falam para a câmera, interagindo, na verdade, com quem está por trás dela (BOSI, 2016, p. 35).

Portanto, o cinegrafista é como um personagem participante das imagens do filme de família. Talvez possamos dizer que cada cinegrafista, assim como os cineastas, possui um estilo de filmagem, pois, mesmo que a imagem cinematográfica seja feita de um modo técnico (por meio de um aparelho), cada pessoa representa o mundo de uma maneira. Portanto, apesar de os filmes de família serem muito semelhantes uns aos outros, possivelmente existem diferenças no “modo de fazer”. Para falar um pouco mais sobre a subjetividade da pessoa que

⁵⁸Tradução nossa para o original: “Different from the photograph, however, the moving image presented the opportunity for the narration of family moments. Likewise, it roused the potential to dramatize even the most mundane of family activities, keeping in mind that there were distinctions made between “social realist” types of production (filming yard work, the children at play, opening Christmas gifts), and differently creative narration (fictional characters, costumes, scripts).”

maneira o equipamento cinematográfico, utilizaremos também o conceito de “sujeito-da-câmera”, do teórico de cinema Fernão Ramos (2008). O “sujeito-da-câmera” não é somente a figura do cinegrafista ou cineasta, mas é também parte do conjunto de escolhas das imagens feitas por este, de forma que, apesar de utilizar o aparato técnico, existe uma questão pessoal nas imagens: “A dimensão subjetiva que determina necessariamente a câmera na tomada, na forma de uma presença, constitui o que vamos denominar o *sujeito-da-câmera*” (RAMOS, 2008, p. 133). Em outro texto, Ramos expande a definição de “sujeito-da-câmera” da seguinte forma:

A emoção da câmera não existe. Existe a intencionalidade do sujeito que a manipula, constituindo-se pela previsibilidade da adequação entre a forma que dá ensejo ao mecanismo de formatar da câmera e a percepção futura do espectador. O sujeito-da-câmera compõe, sempre baseado na imagem do mecanismo, a dimensão daquilo que, no momento da formação da imagem na tomada, aponta para o espectador (RAMOS, 2012, p. 17 *apud* WELLER, 2012).

Compreendemos, então, o sujeito-da-câmera como a forma particular que cada pessoa tem de representar, com o aparato da câmera, aquilo que tem vontade e interesse. Como já explanamos anteriormente, o filme de família tem certas similaridades com o documentário. Faremos aqui mais um paralelo, levando em conta a ação por trás da câmera, ou do indivíduo que filma. Ramos (2012), em texto sobre a *mise-en-scène* no documentário, defende existirem dois modos de agir diante do sujeito-da-câmera: “1) chamamos de encenação-construída a ação ou expressão que é preparada, de modo anterior, pelo sujeito-da-câmera; 2) chamamos de encenação-direta a ação para a câmera solta no mundo, sem uma flexibilização direta pelo sujeito-da-câmera” (RAMOS, 2012, p. 17). Acreditamos que o filme doméstico também pode ter essas duas variantes: no primeiro caso, quando o cinegrafista é um entusiasta do cinema e o faz de forma amadora, possivelmente imitando o cinema de ficção ou os modos de filmar que as revistas e manuais sugeriam – por exemplo, quando “dirige” a cena, pedindo que as crianças cantem, dançam, façam teatro, o cinegrafista tem uma intenção já imaginada previamente, mesmo que em uma espécie de “improviso”; já no segundo caso, mais comum nos filmes de família, o cinegrafista não pretende interferir na atuação dos personagens, deixando-os livres para interpretarem eles mesmos, ou seja, são mais espontâneos. No artigo, Ramos cita brevemente o filme doméstico como exemplo de encenação-direta, com uma singularidade: o fato de o sujeito-da-câmera ser íntimo a quem está encenando.

Em nosso objeto de estudo, podemos dizer que ocorre uma forte relação entre o que o cinegrafista filma e os personagens, já que todos são o público espectador do filme – as

produções são feitas para permanecerem em âmbito privado, dentro daquele grupo que participou da produção das imagens. Nos filmes domésticos, a relação da câmera com os personagens diante dela comumente tem apenas os próprios envolvidos como espectadores das produções, como afirmam as pesquisadoras Consuelo Lins e Thaís Blank:

No jogo de afetos, olhares e sorrisos desencadeado entre o operador da câmera e os personagens filmados, um espectador posterior não é, na maior parte dos casos, levado em conta. Não é raro encontrar nesses filmes imagens que muitas vezes não foram feitas sequer para serem mostradas para além do círculo familiar (LINS, BLANK, 2012, p. 63).

O espectador também tem sua importância no filme doméstico, pois todo registro memorial é feito com intenção de ser exibido e contemplado. Algumas vezes, porém, os rolos de filmes, depois de usados, podem ficar guardados nas caixas e não chegarem nem a ser revelados, de modo que nem mesmo a família se torna plateia dos filmes. Mesmo assim, vamos continuar pensando esses filmes como possuidores de um grupo espectador. O espectador detém, possivelmente, o olhar mais importante no filme doméstico, seguido pelo olhar do cinegrafista. Pois, quando se faz um registro familiar, tem-se uma representação do presente para *ser vista* no futuro. O que desejaremos ver no futuro? Daqui a alguns anos, o que acharemos das imagens que estamos fazendo agora? É dessa forma que as ações e o olhar do cinegrafista e dos personagens, que também serão espectadores no futuro, são guiados.

Algumas publicações abordam o cinegrafista como responsável, de alguma forma, pelo modo como os personagens agem. Entendemos, com isso, que a pessoa por trás da câmera realmente possa guiar seus “atores”, em determinadas situações. Alguns pesquisadores diferenciam os modos de atuação dos personagens de acordo com o cinegrafista. Podemos dividir o modo de agir da família nos filmes em três categorias:

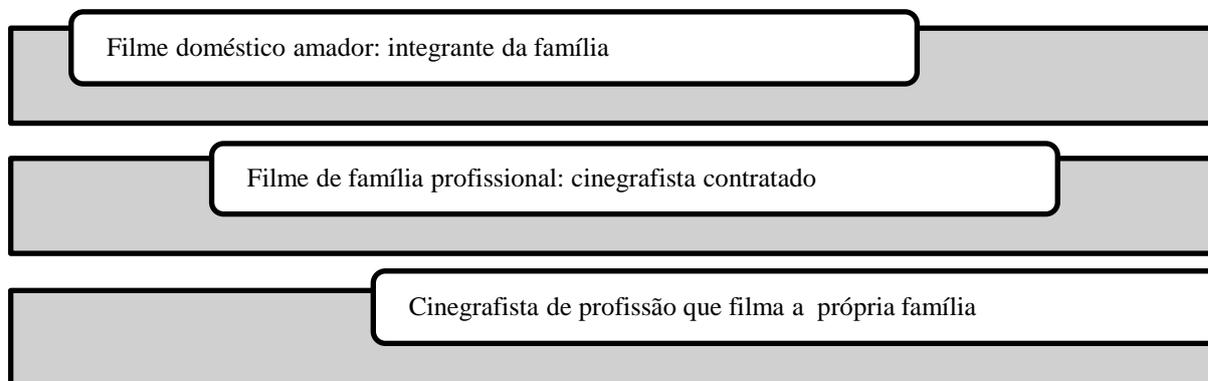
Primeiramente, temos o filme de família “amador” (feito por integrante da família): nesses filmes, as relações entre cinegrafista e personagens são pessoais, devido à “relação muito próxima da câmera com os retratados e [ao fato de que] são produzidos para o consumo familiar” (FOSTER, 2010, p. 32). Para Marília Leal, “quando filmados por um parente próximo, é comum que as pessoas brinquem com a câmera, conversem com aquele que está por detrás dela, peçam que ele pare de filmar; o clima é, frequentemente, de maior informalidade” (LEAL, 2013, p. 9). Já para os pesquisadores Lígia Diogo e Álvaro Furloni, esse tipo de filme mostra pessoas com poses forçadas, pois “quando conhecem o cinegrafista, são incitadas a dialogar com a câmera ou mandar recados para outros membros da família de maneira pouco natural” (DIOGO e FURLONI, 2009, p. 11). Esse filme é caracterizado como

amador devido à ausência de técnica de um cinegrafista de família que não trabalha com audiovisual.

Em segundo lugar, temos o filme de família profissional: tanto Foster (2010) e Leal (2012), quanto Diogo e Furloni (2009) concordam que os filmes e vídeos de família feitos por profissionais contratados são caracterizados por impessoalidade e distanciamento dos cinegrafistas em relação aos membros da família e os momentos registrados, “sem falar na óbvia diferença estética que é a finalização (montagem ou edição), que faz parte do serviço dos profissionais, mas não costuma ser etapa presente naqueles filmados por parentes” (LEAL, 2013, p. 9). Portanto, nesse caso, os filmes possuem qualidade técnica, mas não apresentam a intimidade peculiar encontrada nos filmes de família feitos por um integrante da família.

Finalmente, temos uma terceira categoria: o cinegrafista profissional que filma sua própria família: Foster (2010) fala brevemente sobre esse tipo de operador da câmera, afirmando que, nesse caso, os filmes têm qualidade técnica, mas o fator de intimidade familiar não se perde, pois o cinegrafista e os retratados possuem relações de proximidade.

Quadro 4



Categorias de cinegrafistas nos filmes domésticos. Fonte: a autora.

Para Czach, a proximidade entre a pessoa que filma e aquelas que se encontram em frente à câmera não é devida apenas aos laços familiares, pois as demonstrações de intimidade com o cinegrafista também fazem parte de uma intenção: a de preservar os filmes domésticos no ambiente privado e familiar.

A consciência do sujeito acerca da audiência em potencial do filme determina parcialmente como eles irão se apresentar em um filme doméstico [...] Em que lugar e para quem os filmes serão exibidos, devem ser levados em consideração ao acessar

o tipo de performances que são produzidos dentro de filmes domésticos⁵⁹ (CZACH, 2008, p. 183-184).

Compreendemos, então, o filme de família como algo feito para permanecer no ambiente privado, motivo pelo qual os personagens geralmente agem interagindo com o cinegrafista, já que somente eles mesmos é que irão ver essas imagens. Porém, como vimos, quando se trata de uma pessoa de fora da família, que esteja fazendo as imagens de modo profissional, mesmo que seja exibido apenas no ambiente familiar, a *mise-en-scène* se modifica. Neste trabalho, pretendemos analisar apenas imagens que foram feitas por integrantes da família mostrando pessoas da própria família, ou seja: com laços familiares estreitos.

4.2 CONTANDO HISTÓRIAS COM O FILME DE FAMÍLIA

Nesta parte do trabalho, pretendemos fazer uma análise comparativa entre os dois cinegrafistas que estamos estudando: seus modos de filmar, onde e o quê filmavam, que enquadramentos mais utilizavam e como podemos definir o narrador e o modo de narrar nos filmes de família. Consideramos que, com a criação do cinema, o interesse e a possibilidade do registro da vida privada tenham sido explorados de maneira nunca antes experimentada. Blank acredita que a narrativa cinematográfica seja uma forma de expressão típica do mundo moderno:

O gesto que marca os filmes de família realizados nos anos 1920 e 1930 é o da busca por uma narratividade capaz de traduzir essa nova forma de estar no mundo. Fazendo uma síntese ativa dos elementos da vida moderna, a narrativa cinematográfica era a que melhor podia expressar as novas condições do sujeito moderno [...] No ato de filmar a própria vida, o homem moderno parece encontrar uma nova forma de relatar e transmitir a experiência, é na tensa articulação entre o desejo de se construir uma narrativa linear capaz de testemunhar a imperturbável continuidade familiar e a inerente fragmentação da linguagem cinematográfica, que reside a força desses filmes (BLANK, 2011, pp. 6-7).

O cinema é, de fato, uma forma de o ser humano poder se expressar de maneira criativa. Porém, neste trabalho pensamos no cinema com outro viés: o da imagem técnica produzida pelo “olho” de um equipamento – a “escrita da luz”, que significa a fotografia, e a escrita da luz em movimento, que se tornou a cinematografia. Observando o cinema por essa

⁵⁹Tradução nossa para o original: “A subject’s awareness of the film’s potential audience partially dictates how they will perform in a home movie. Where, and to whom, the films will be screened must be taken into consideration when accessing the type of performances that are produced within home movies”.

perspectiva, voltamos a refletir sobre semelhanças entre o nosso objeto de estudo e o documentário: o filme doméstico como forma de documentar o cotidiano. A questão da leitura documentarizante de um filme, ou seja, de considerá-lo ou não como um documento, é bastante abordada por Odin⁶⁰, porém, como esse não é nosso foco nesta pesquisa, não vamos entrar em pormenores quanto ao assunto. O que achamos interessante é abordar uma das possibilidades de “leitura documentarizante” dos filmes domésticos sugerida por Odin para justificar nossa opção:

[...] posso tomar como enunciador real o câmara e constatar que é melhor filmando do que a maioria dos cineastas familiares, ou que se interessa sobretudo pelas paisagens ou por mulheres jovens e bonitas, etc. O filme se converte assim em um documentário sobre o cineasta que o realizou⁶¹ (ODIN, 2007, p. 207).

Pensando nos cinegrafistas como enunciadores reais dos filmes, iremos categorizar e comentar opções e diferenças estéticas fílmicas entre os dois aqui estudados. Em outro texto, Odin também aborda a possibilidade de “tomar o *realizador* do filme como Enunciador real” (ODIN, 2012, p. 20), termo que também se encaixa nas pessoas que pretendemos analisar aqui. Desta forma: “Trata-se da leitura cinéfila, que faz de todo filme um documento sobre o seu ‘autor’” (ODIN, 2012, p. 20), no nosso caso, Eliana Tolentino e Márcio Assis. Pretendemos, então, abordar os filmes com esse viés documentarizante sobre o próprio autor.

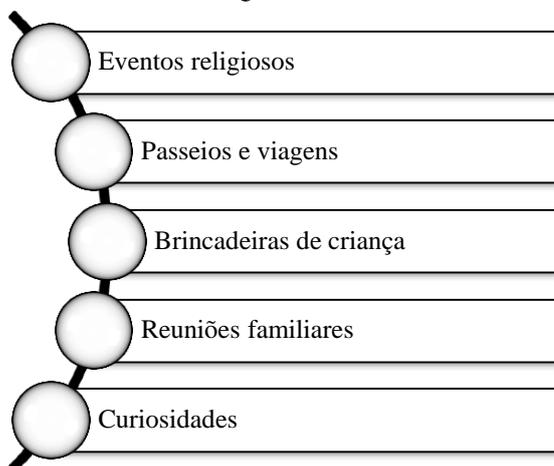
Sobre os eventos geralmente encontrados nos filmes de família, Filippelli (2011) divide os momentos filmados em “eventos únicos” (o principal é o casamento, mas também tem cada “primeira vez” do bebê) e “eventos recorrentes” (aniversários, Natal, férias). Porém, aqui vamos trabalhar com outra categorização. Vamos dividir as temáticas que encontramos em comum entre os dois cinegrafistas em cinco categorias: 1) as que poderíamos dizer que foram influenciadas pela religião católica: cenas de igrejas, batizados e festas católicas (Páscoa, no caso dos Assis e Natal, no caso de Tolentino); 2) as imagens de viagens e passeios feitas externamente, como em praias e lugares bucólicos (um clube campestre, no caso de Tolentino e a zona rural, no caso dos Assis); 3) as brincadeiras das crianças, em cenas dentro de casa ou no seu entorno; 4) reuniões familiares não ligadas ao catolicismo, como um almoço de domingo, um churrasco; e 5) pessoas e situações curiosas que não parecem possuir

⁶⁰Para saber mais, leia os artigos de Odin: “El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático”, “The Home Movie and Space of Communication” e “Filme documentário, leitura documentarizante”.

⁶¹Tradução nossa para o texto em espanhol: “[...] puedo tomar como enunciador al cámara y constatar que es más bueno filmando que la mayoría de los cineastas familiares, o bien que se interesa sobre todo por los paisajes o las mujeres jóvenes y guapas, etc. El film se convierte así en un documental sobre el cineasta que lo ha realizado”.

relação direta com a família, como por exemplo: imagens de uma feira e de paraquedistas (Tolentino), um homem se exibindo com uma cobra de estimação, lavadeiras, pescadores, helicópteros e um incêndio (Assis).

Quadro 5



Temas encontrados nos filmes de família. Fonte: a autora.

Percebemos como a religião católica influencia na cultura dessas famílias de classe média e na escolha de temas do cinegrafista. Até os dias de hoje, mesmo se a família católica não for religiosa, o batizado é quase obrigatório, as igrejas chamam atenção por sua riqueza e pelos detalhes da arquitetura e dos monumentos, e as festas temáticas já possuem um significado que não está apenas atrelado à religião e à possibilidade de reunir a família por causa dos feriados, mas, principalmente, estão ligadas à indústria (na questão dos presentes de Natal e ovos de chocolate).

Os filmes de viagem são uma categoria dentro do próprio filme de família, representando o tempo do lazer digno de ser filmado de que já falamos anteriormente. As viagens são o divertimento e o período de pausa em meio à vida do trabalho. O mar, inexistente em Juiz de Fora, é um tema estimado e a pouca frequência com que a família pode ir à praia é um fator que valoriza ainda mais esses passeios e torna-os merecedores de registro, como vemos no caso da família de Eliana Tolentino. Assim como as praias e as montanhas, as paisagens bucólicas e as cidades do interior também representam a fuga da cidade, do cotidiano urbano e laboral: “As férias acessíveis a todos são vistas como um momento de abandono e de distração, de transgressão das regras e dos hábitos impostos pelo ritmo de vida

de trabalho⁶²” (FILIPPELLI, 2011, p. 85). Para Filippelli (2011), o maior atrativo do filme de viagem é o desejo de filmar a si mesmo em um mundo novo e levar para casa uma parte daquela experiência. Dessa forma, a câmera se tornava uma forma de oferecer suvenires pessoais aos parentes e amigos, o que transformava a tarefa de filmar a viagem tão importante quanto a viagem em si, de acordo com a autora.

As brincadeiras das crianças podem ser consideradas unanimidade entre qualquer filme doméstico. As motivações para filmar e a forma de representar a infância já foram explorados neste trabalho. As crianças são mostradas em um mundo alegre e belo: sem pobreza ou fome, sem doenças e muitas vezes sem deficiências. Resumindo: um mundo sem problemas e preocupações, das crianças de classe média e alta. Para esse estrato social, a infância é uma fase em que não há obrigações, além de estudar e aprender brincando.

Para Filippelli (2011), os momentos de alegria e espontaneidade formam o que a autora chama de uma *estética da memória*. Filippelli também aborda a temática da felicidade e do belo, como outros autores: “O que se quer mostrar é a beleza, o essencial, aquilo que vale a pena filmar, aquilo que se escolhe filmar representa uma porção da realidade presente que restituirá a alegria de uma memória⁶³” (FILIPPELLI, 2011, p. 45). Também para Odin, o cinegrafista doméstico busca a beleza do mundo, que não significa o mesmo que uma busca por qualidade cinematográfica:

Daí os golpes de *zoom* incessantes, os movimentos de câmeras que tentam captar em um mesmo movimento toda a beleza de uma paisagem, daí as repetições (...), daí também os estereótipos, já que o estereótipo (o cartão postal) é garantia da beleza (se foram feitos cartões postais dessa paisagem, é porque é belo)⁶⁴ (ODIN, 2007, p. 137-138).

Da mesma forma que o cinegrafista, as pessoas filmadas também desejam aparecer bonitas nas imagens. Por essas razões, Odin afirma que o filme doméstico também pode ser visto pelo modo de leitura estético, mas não no modo artístico (já que o cinegrafista não tem intenções de ser um artista).

⁶²Tradução nossa para o original: “La vacanza accessibile a tutti è vista come un momento di abbandono e di distrazione, di trasgressione delle regole e delle abitudini imposte dai ritmi di vita lavorativi”.

⁶³Tradução nossa para o original: “Quello che si vuole mostrare è la bellezza, l'essenziale, quello che vale la pena filmare, quello che si sceglie di filmare rappresenta una porzione della realtà presente che restituirà la gioia di un ricordo, quando in seguito lo riguarderanno sullo schermo”.

⁶⁴Tradução nossa para o original: “De ahí los golpes de zoom incessantes, los movimientos de cámaras que intentan captar en un mismo movimiento toda la belleza de un paisaje, de ahí las repeticiones (...), de ahí también los estereotipos, ya que el estereotipo (la tarjeta postal) es la garantía de la belleza (si se hicieron tarjetas postales de este paisaje, es que es bello)”.

As reuniões familiares são o segundo maior motivo para as filmagens. Além das festas e ocasiões relacionadas à Igreja Católica, existem os aniversários, almoços de domingo, passeios no zoológico ou no parque de diversões, piqueniques, etc. As datas comemorativas justificavam o custo/benefício do registro doméstico, pois reuniam um grande número de pessoas em um mesmo local, na mesma ocasião. Vemos essas reuniões mais no caso da família de Tolentino do que na família Assis. Acreditamos que o fato de Eliana Tolentino ter uma profissão não ligada à imagem e ao audiovisual é sinal de que ela tinha a câmera principalmente em função da família e do registro dessas reuniões entre os parentes – o que nos dá a impressão de a mulher estar sempre vinculada ao seu papel maternal, de atenção e cuidado com os filhos.

As situações não ligadas às pessoas da família também possuem um viés interessante para análise. Nesse quesito, Márcio Assis fez mais registros do que Eliana Tolentino. Acreditamos que, pelo fato de Assis ser fotógrafo, ele teria outros interesses de experimentação e documentação por meio dessa tecnologia e formato diferente de audiovisual. Percebemos isso pelo recurso de *zoom* que ele utiliza com frequência na câmera e também pelo tempo dispensado a alguns desses temas filmados, como um incêndio, um homem com uma cobra, lavadeiras e pescadores, etc. Tolentino também faz imagens de uma feira, aparentemente em uma cidade pequena, e de saltos de paraquedas. Nesse caso, acreditamos em um interesse exótico e curioso, mais raro nos filmes domésticos.

Agora faremos uma análise dos aspectos propriamente cinematográficos do filme de família. Para isso, utilizaremos a separação simplificada exposta por Carlos Gerbase (2012) acerca de enquadramentos. O primeiro elemento que define o enquadramento é o plano, que pode ser dividido simplificada em apenas três tipos: a) aberto – plano de ambientação da cena; b) médio – plano de posicionamento e movimentação; c) fechado – plano de intimidade e expressão. Como os filmes são *sobre a família*, os planos favoritos são os médios e os mais próximos.

Os planos também podem ser divididos detalhadamente, da seguinte forma proposta por Gerbase (2012): *plano geral* – ângulo visual bem aberto, mostrando mais o cenário, enquanto o personagem aparece reduzido na tela; *plano de conjunto* – ângulo visual aberto, revelando grande parte do cenário, mas com a figura humana ocupando maior espaço; *plano médio* – a personagem é enquadrada por inteiro, com um pouco de espaço acima e abaixo de seu corpo; *plano americano* – a pessoa é enquadrada do joelho para cima; *meio primeiro plano* – personagem enquadrado da cintura para cima; *primeiro plano*, close-up ou

close – a figura humana é mostrada do peito para cima; *primeiríssimo plano*, big close-up ou big-close – a pessoa é mostrada dos ombros para cima; *plano detalhe* – usado para enquadrar uma parte do rosto, do corpo (um olho, uma mão, um pé, etc.), ou um objeto pequeno.

Outros dois elementos que definem o enquadramento são a altura e o lado do ângulo. Com relação a isso, podemos dizer que os ângulos mais utilizados são aqueles mais “naturais” possíveis, em que o olho da câmera grava exatamente o que veem os olhos do cinegrafista: ângulo normal, à altura dos olhos, e frontal, cuja câmera fica em linha reta com o nariz da pessoa filmada.

Gerbase (2012) também nos dá algumas definições sobre os movimentos que podem ser feitos durante uma produção audiovisual. Esses movimentos se dariam de três formas: a) dentro do quadro; b) pela câmera; c) pela objetiva. Com a primeira cinegrafista, Eliana Tolentino, percebemos que existem principalmente os movimentos dos indivíduos dentro do quadro (entrada e saída de quadro, aproximação e distanciamento da câmera). Os movimentos da câmera não são muito frequentes em um mesmo plano – muitas vezes, a cinegrafista faz um corte e filma novamente de outro plano, ao invés de usar um plano sequência maior, com diversos movimentos de câmera e enquadramentos. Mesmo assim, em algumas cenas podemos observar que Tolentino faz movimentos verticais ou horizontais, como se estivesse tentando descrever um lugar, da mesma forma que faria se estivesse contando a alguém sobre uma viagem. Os movimentos da objetiva são inexistentes.

Já com o segundo cinegrafista, Márcio Assis, podemos ver uma diferença principalmente na movimentação da objetiva, pois o recurso de *zoom* é utilizado várias vezes. Naturalmente, também existem movimentações dentro do quadro. Os movimentos da câmera também são diferentes daqueles dos de Tolentino, pois Assis não parece dar muitas pausas em cada cena: em muitos momentos, ele liga a câmera e filma por vários segundos, em plano-sequência, possivelmente por ter mais habilidade com o equipamento e por saber operar a câmera com maior firmeza. Em entrevista, Márcio Assis diz que, quando começaram a desenvolver câmeras com *zoom*, era difícil ajustar o foco; isso exigia um estudo para achar um ponto onde pudesse focalizar. Para ele, o *zoom* abriu uma possibilidade de produção enorme – era uma experiência nova, uma possibilidade infinita de enquadramentos – e quem não tinha a sensibilidade de saber usar, não se arriscava ou, pelo contrário: usava em excesso, tornando o mecanismo banal. Isso tem relação com o que pressupomos ao ver suas imagens, pois não eram apenas experiências estéticas, mas também experimentações técnicas com relação ao ajuste de foco da câmera.

Uma das particularidades do modo de narrar no filme doméstico é o que definimos em nosso trabalho de conclusão de curso, “Memória e filmes domésticos em Super 8: a família Assis em Juiz de Fora – MG” (SANTOS, 2014) como *cinesta participante*. Tentaremos descrever melhor esse modo. De acordo com Gerbase (2012), no cinema, existem dois modos de definir a linguagem cinematográfica: a câmera objetiva, equivalente à narração em terceira pessoa na literatura (narrador observador), e a câmera subjetiva, que pode ser comparada à narração em primeira pessoa (narrador personagem). Ainda de acordo com o autor, o plano gerado subjetivamente é denominado “ponto de vista”. Isso quer dizer que as cenas são mostradas como se fosse um personagem narrando uma história.

Os teóricos Francesco Casetti e Federico Di Chio (1991) propõem quatro tipos de olhar da câmera, o que chama de modos de atitudes comunicativas: 1) o olhar objetivo, cuja imagem é mostrada como se não houvesse a mediação de uma câmera – trata-se de um olhar “neutro” e de “testemunho”; 2) o olhar objetivo irreal, no qual as imagens são objetivas, porém, vistas de modo estranho, não condizendo com um olhar “normal”, onde poderiam estar os olhos do espectador; 3) o olhar interpelativo acontece quando a imagem interpela diretamente seu espectador; 4) o olhar subjetivo, que, como já vimos, trata-se das cenas observadas pelo ponto de vista de um dos personagens da história.

Pela análise que Casetti e Di Chio fazem do filme *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), todos os quatro tipos de atitudes podem coexistir em momentos diferentes de uma produção. Vamos falar mais sobre um modo que também pode ser considerado na análise sobre os filmes domésticos: a interpelação. Segundo os autores, esse modo é caracterizado da seguinte forma: “A imagem apresenta um personagem, um objeto ou uma solução expressiva cuja função principal é a de dirigir-se ao espectador chamando-o diretamente: é o caso da voz *over*, do didático, do olhar para a câmera, etc.”⁶⁵ (CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 249). Também percebemos essa atitude nos filmes de família, essencialmente pelos gestos direcionados à câmera, que têm como destinatários o cinegrafista e os espectadores no futuro (inclusive, a própria pessoa/personagem).

Nos filmes domésticos não existe apenas uma linguagem, pois o narrador oscila entre uma e outra. Ao mesmo tempo em que o cinegrafista testemunha os eventos familiares (dotado de certa objetividade), ele também participa destes (subjetivamente). Ao mesmo tempo em que os personagens são mostrados interagindo entre si, a presença da câmera não é

⁶⁵Tradução nossa para o texto em espanhol: “La imagen presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente: es el caso de la voz *over*, de lo didascálico, de la mirada a la cámara, etc.”

ignorada, pois os personagens também podem interagir com esta. Tentamos definir, aqui, o filme doméstico e o que denominamos de cinegrafista participante como um modo de narrar específico. Retomando a definição que fizemos desse termo em nosso trabalho de monografia⁶⁶, “Memória e Filmes Domésticos em Super 8: A Família Assis em Juiz de Fora – MG” (SANTOS, 2014), para completá-la com os conceitos que discutimos com Gerbase, Leite, Casetti e Di Chio, podemos dizer que o *cinegrafista participante* do filme de família se trata de um sujeito que é personagem secundário da ação filmada; registra determinado evento de forma testemunhal e a partir de seu próprio ponto de vista; por vezes, simula não interferir no que está acontecendo, por outras, o “diretor” demanda a interpelação do personagem.

Outra característica particular ao filme de família que já comentamos em nosso trabalho de monografia, “Memória e filmes domésticos em Super 8: a família Assis em Juiz de Fora – MG” (SANTOS, 2014), é o que denominamos de *narrativa não-linear*, que, nas palavras de Odin (2010), se destrincha em várias figuras estilísticas: “ausência de encerramento” (filmes domésticos são como fragmentos de texto), “dispersão narrativa” (apresentam trechos de ações e não histórias) e “temporalidade indeterminada” (pois o período em que foram feitos não é exprimido). Além disso, outra particularidade apontada por Odin é o fato de filmes domésticos terem vários saltos entre os temas, o que também se encaixa no que chamamos de narrativa não-linear. Sobre essa questão, os livros e revistas que serviam como manuais para o cineasta amador tentavam ensinar formas de dar um fio narrativo às histórias filmadas – justamente para não se tornarem filmes sem pé nem cabeça, sem uma continuidade linear, inclusive nos filmes feitos sobre a família. Acreditamos que a maioria dos cinegrafistas domésticos não tinha acesso a esses manuais ou não se interessava por essa narrativa cinematográfica mais formal, como a do cinema hollywoodiano. Como argumenta Odin (2010, 2014) e relembramos aqui, o filme de família teria o formato igual ao de um álbum e o cinegrafista consideraria a si mesmo como um fotógrafo e não um cineasta.

Figura 8



Sequência de fotogramas retirados do filme do batizado, feito por Eliana Tolentino.

⁶⁶Definição dada por nós na monografia: o cineasta de família quer registrar os momentos da família, porém, sem preocupação com a técnica ou com o resultado final do trabalho. Também existe uma interação peculiar entre o cineasta, na figura da câmera, e as pessoas que estão sendo filmadas.

No material analisado das duas famílias que estudamos aqui, a maior parte dos temas filmados possui essa característica não-linear, com pouquíssimas exceções, que vamos comentar aqui. Na família de Tolentino podemos ver uma tentativa de narrativa completa sobre o dia de um batizado (figura 49), apenas observando as imagens. Vemos o padre se dirigindo à igreja, a família sentada nos bancos, o padre realizando a cerimônia, a saída dos parentes da igreja e a partida do padre.

Figura 9



Sequência de fotogramas retirados do filme com a cena da caça aos ovos de Páscoa, feito por Márcio Assis.

Já em uma sequência do filme de Márcio Assis, podemos observar um dia de Páscoa em que a família brinca de caça aos ovos de chocolate (figura 50). Vemos a avó escondendo os ovos, as crianças procurando em lugares diferentes e comemorando por terem encontrado. Dessa forma, têm-se algumas narrativas dotadas de continuidade nos filmes domésticos, porém, não é muito comum encontrá-las.

4.3 A PESSOA POR TRÁS DA CÂMERA: UMA ANÁLISE À LUZ DA HISTÓRIA ORAL

Na última análise de nossa pesquisa, vamos conhecer melhor, por meio da metodologia da história oral, quem são os cinegrafistas de família Márcio Assis e Eliana Tolentino, por que filmavam, quais as suas referências audiovisuais e como seus gostos e trajetórias influenciaram em seus modos de filmar. Nossa hipótese é de que, apesar de os filmes domésticos serem considerados todos “iguais”, existem diversos fatores (sociais, econômicos, de formação intelectual, de antecedentes familiares) que influenciam no modo de filmar de cada cinegrafista, tanto temática quanto esteticamente.

Dentre os autores que estudamos, aquela na qual mais identificamos uma breve análise sobre o realizador de filme de família foi Bosi (2016). Ela defende que os cinegrafistas domésticos filmavam intuitivamente os momentos que consideravam importantes no âmbito da própria família:

O que lhes possibilita a realização de tais registros são, fundamentalmente, dois fatores bastante elementares: ter acesso a uma câmera de filmagem (da qual, normalmente, são proprietários) e ter seu interesse atraído por algum acontecimento particular (BOSI, 2016, p. 31).

Consideramos interessante essa passagem de Bosi por conta de um ângulo que podemos abordar com relação aos cinegrafistas amadores de família: o fato de possuir uma câmera poderia ser atribuído à curiosidade que sentiam aquelas pessoas com as novidades em equipamentos tecnológicos? Essa hipótese também é suscitada por Bosi:

A qualidade técnica do resultado final estava em segundo plano naquele momento, o que lhes encantava era reconhecer eventos e lugares de sua vida cotidiana naqueles curtos filminhos. Nesse sentido, percebemos que o cinema que o Super-8 passava a permitir existir era movido pela curiosidade e pelo fascínio de pessoas que, de repente, viam-se diante da possibilidade de produzir suas próprias imagens em movimento (BOSI, 2016, p. 47).

Temos o intuito de compreender, então, por quais motivos os cinegrafistas filmavam suas famílias na bitola Super 8. Para parte do trabalho, utilizaremos a metodologia da história oral. A escolha da entrevista será a temática, ao invés da entrevista de história de vida. Para a historiadora Verena Alberti, ambos os tipos de entrevista possuem caráter biográfico acerca da trajetória da fonte. Entretanto,

[...] a escolha de entrevistas temáticas é adequada para o caso de temas que têm estatuto relativamente definido na trajetória de vida dos depoentes, como, por exemplo, um período determinado cronologicamente, uma função desempenhada ou o envolvimento e a experiência em acontecimentos ou conjunturas específicos. Nesses casos, o tema pode ser de alguma forma “extraído” da trajetória de vida mais ampla e tornar-se centro e objeto das entrevistas (ALBERTI, 2004, p. 38).

Algumas das perguntas são de caráter de história de vida para a melhor contextualização do lugar de fala do entrevistado, como se pode observar no apêndice A deste trabalho. Porém, consideramos essas entrevistas como temáticas devido à abordagem que faremos, especialmente sobre o nível de conhecimento e contato com produtos audiovisuais que as fontes possuem. Lembramos que o questionário não é uma camisa-de-força: o pesquisador não deve se ater apenas às perguntas previamente formuladas, mas incentivar o entrevistado a falar e adicionar mais alguma questão que surgir pertinentemente no momento da entrevista; foi dessa forma que conduzimos nossa pesquisa.

4.3.1 Eliana Tolentino

A aposentada Eliana Barroca Xavier Tolentino nasceu em 1951, na pequena cidade de Cataguases (MG), localizada a 125 km de Juiz de Fora, e era filha da dona-de-casa Maria Aparecida e de Edson, eletricitista que consertava as máquinas do dono do cinema Cine Machado (hoje, Centro Cultural Humberto Mauro). Por causa disso, quando era criança, ela e sua família tinham a possibilidade de ir ao cinema de graça e o faziam com frequência, assistindo principalmente aos filmes nacionais, pois a maioria dos estrangeiros era proibida para a faixa etária dela e dos irmãos. Porém, os filmes que mais marcaram sua infância foram o espanhol *Marcelino Pão e Vinho* (1955) e o britânico *O Pequeno Polegar* (1958). Mas Eliana Tolentino também se lembra de uma experiência cinematográfica mais próxima a ela: assistiu a um filme caseiro feito no quintal da casa de sua avó, registrando o almoço de noivado de sua tia, feito por Dr. Jorge, amigo do pai de Eliana.

Durante a adolescência, ainda em Cataguases, Eliana Tolentino continuou frequentando as salas de cinema: o Cine Teatro Edgard⁶⁷, que existe ainda hoje, foi o local em que ela e as amigas assistiam aos filmes românticos contando quantos beijos eram dados pelos personagens. No Cine Edgard, assistiu ao britânico *Lawrence da Arábia*⁶⁸ (1962) e ao norte-americano *Doutor Jivago*⁶⁹ (1965), filmes que considera clássicos do cinema. Na televisão da casa do avô, assistiu à telenovela brasileira em preto e branco *O Sheik de Agadir*⁷⁰ (1966-67).

Eliana Tolentino prestou vestibular, optando pelos cursos de Administração ou Comunicação. Passou no segundo curso (com o qual, segundo ela, na verdade não se identificava) e foi às aulas durante uma semana, mas logo em seguida foi aprovada em um concurso público e começou a trabalhar como bancária, deixando a Faculdade de Comunicação.

Em 1974, Eliana Tolentino se casa e tem seu primeiro filho, Bruno, em 1975. Viu pela primeira vez uma Super 8 nas mãos de Jorge Guglinski, o mesmo que filmou o noivado da tia de Eliana, e que agora era avô de Bruno. A aposentada também se lembra vagamente de ter visto algum anúncio sobre os produtos Super 8 na época, na revista *Seleções*. Gostando da ideia, ela comprou uma Super 8 para si logo depois que Bruno nasceu, mas pouco tempo depois, separou-se do marido. Adquiriu a câmera em Cataguases e lá mesmo comprava

⁶⁷O local, hoje, é patrimônio tombado e está em processo de restauração.

⁶⁸Filme épico dirigido por David Lean, baseado na obra de T. E. Lawrence, “Os Sete Pilares da Sabedoria”.

⁶⁹Filme norte-americano dos gêneros drama, épico, guerra e romance, dirigido por David Lean. O filme é baseado no romance homônimo de 1956 de Boris Pasternak.

⁷⁰Telenovela de Glória Magadan exibida na Rede Globo de 18 de julho de 1966 a 17 de fevereiro de 1967 às 21h30, em 155 capítulos. Foi a 6ª “novela das dez” exibida pela emissora.

também as bitolas, na esquina da casa de sua mãe. Naquela época, para revelar os rolinhos de filmes cinematográficos e fotográficos era preciso enviá-los ao Rio de Janeiro, já que a pequena cidade de Minas não oferecia o serviço – a espera durava uma semana.

Com o nascimento de Bruno, Eliana dedicou ao filho grande parte de suas fotografias e filmes. Para ela, não fazia muita diferença a imagem estática ou em movimento: o que pretendia era fazer o registro da infância do bebê. Quando acabavam as poses, ou as pilhas da máquina fotográfica ficavam fracas, ela começava a filmar; e vice-versa. A diferença entre os dois meios é que os filmes eram menos vistos do que as fotos, pois necessitavam de um ritual: apagar as luzes, encaixar a película no projetor, direcioná-lo para uma parede branca e ligá-lo. A fotografia, em contrapartida, depois de revelada, só precisava de um suporte – o papel – que poderia ser guardado em diferentes lugares, como um álbum, um porta-retratos, uma caixa de lembranças, etc.

Eliana Tolentino não se considerava uma “diretora”. Ela fotografava bastante, mas confessa: “Nunca fui boa fotógrafa, então tinha um monte de fotos ruins. De 12 poses, aproveitava quatro realmente boas”. Tirava muitas fotos dos filhos quando crianças: “Eu dizia: ‘senta aqui e ri para a mamãe’ ou, às vezes, ele estava sentadinho bonitinho, eu ia e tirava uma foto”. Com a câmera Super 8, não era diferente – ela costumava apenas ligá-la e filmar, apontando para onde e para quem achasse interessante, sem ponderar se a cena ficaria bem feita esteticamente ou não.

Não tinha enquadramento, essas coisas. Olhou lá dentro, passou lá dentro, está filmando. Tanto é que de vez em quando tem filme que a pessoa está cá do lado de fora, saindo da cena, e você está filmando. Não tinha nada disso. Não era filmagem acadêmica, nem de cineasta. Era só filmar o que estava aparecendo na hora mesmo. Um negócio que estava bonitinho, *tchum*, eu ligava (TOLENTINO, 2016).

Os personagens não costumavam pedir para filmar uma coisa aqui, outra ali. Tolentino apenas se lembra de uma ocasião em que sua tia pediu para filmar Bruno andando. Com passos ainda vacilantes, o bebê caminha de um lado para o outro, se equilibrando e, às vezes, engatinhando, em uma sequência de 50 segundos – o que é bastante, considerando a pouca quantidade de filme disponível com o Super 8 (cada rolo tinha cerca de três minutos).

Figura 10



Fotograma de filme de Eliana Tolentino, o único que ela se lembra de ter feito “sob demanda”.

Quanto às projeções, Tolentino disse que não tinha muita pompa na hora de passar os filmes para a família assistir, pois os rolos de filme eram pequenos, fazendo com que a exibição fosse muito rápida. Hoje, ela guarda os rolinhos de filme Super 8 muito bem conservados, todos dentro de suas próprias caixas, praticamente sem deterioração. A aposentada ainda não havia digitalizado as imagens por não ter conhecimento de quem fazia esse trabalho na cidade, de modo que a digitalização das bitolas foi feita por meio de nossas pesquisas.

4.3.2 Márcio Assis

O fotógrafo Márcio Alcântara de Assis, nascido em Juiz de Fora em 1950, filho caçula da dona de casa Nadyr, que vem de uma família de artistas, e do engenheiro Júlio, casal que teve seis filhos. Seu pai também se interessava pelos meios de comunicação: foi radioamador, fez registros em 16mm, 8mm tradicional e *slides*, foi dono de uma produtora audiovisual, teve um laboratório de fotografia em casa e manteve uma sala de cinema na zona rural⁷¹.

Tendo crescido na antiga fazenda da Floresta (que hoje é o bairro Floresta⁷²), mas cercado de cinema por todos os lados, Assis vivia tão imerso no audiovisual, que, quando tinha entre 10 e 13 anos de idade, ele se imaginava como ator ou diretor de cinema. Isso era

⁷¹Para saber mais sobre a Produtora de Cinema Regina e sobre o Cinema da Floresta, leia o artigo de Raruza Gonçalves e Christina Musse, “Patrimônio oral: memórias sobre o Cinema da Floresta e a Produtora de Cinema Regina”.

⁷²Bairro situado na zona sudeste do município de Juiz de Fora, que ocupa uma área de 450 hectares.

tão presente em sua vida, que, quando ia dormir, ele até mesmo criava personagens, como o “Zé Azeitona”, operador do projetor que exibia os sonhos noturnos de Márcio. Desde criança, ele conviveu com projetores de 16mm, participando de todo um ritual de preparação do filme no projetor, da regulação da lente, do aparelho sendo ligado. Nas festas de aniversários, primos e irmãos se reuniam para as sessões de filmes como os de Charles Chaplin, os europeus da produtora Pathé e desenhos animados. Márcio Assis também ia ao Cinema da Floresta, mantido pelo pai dele, no balcão de uma fábrica de tecidos, com intenção de dar acesso ao audiovisual para os operários; no local, eram exibidos filmes, seriados e cinejornais aos sábados e domingos. O que mais marcou a infância do entrevistado foi *Fu Manchú*⁷³, seriado sobre um personagem chinês que era líder de uma quadrilha e “gênio do crime”. Assis também frequentou outras salas de cinema e se emociona ao lembrar-se da primeira vez em que assistiu ao filme *Cantando na chuva*⁷⁴, no Rio de Janeiro, levado por um tio: ele tinha cinco anos de idade, mas ainda é recente na memória como ele ficou encantado pela magia do cinema, a sala escura, as cortinas se abrindo...

Em meados dos anos 1960, ele teve seu primeiro contato com a televisão, quando morou no centro de Juiz de Fora. Como a família era vizinha de um senhor dono de uma televisão, eles se tornaram seus “televizinhos”: pediam licença para assistir à *Praça da Alegria* (programa humorístico que era exibido na TV Rio, segundo o entrevistado) e, quando acabava um programa, vinha uma nova turma assistir a outro. Depois, a família passou a morar numa casa própria também na cidade, e lá, teve sua primeira TV, em preto e branco. Assis se alegra ao contar sua reação eufórica, ao chegar em casa e ver a própria TV na sala. Ele se lembra de que gostava muito de assistir ao programa *Século XX*, uma série de documentários.

Aos 19 anos, quando foi questionado sobre o que faria na faculdade, Márcio Assis decidiu não fazer nenhum curso e pediu ajuda financeira ao pai para ir morar nos EUA, já pensando em trabalhar com fotografia e filmagem e viver disso, mas sem encontrar perspectiva em Juiz de Fora. No decorrer dos anos 1970, o audiovisual virou sua ferramenta de fazer arte e registros históricos ou de cunho político. Em Nova Iorque, trabalhando durante três meses, juntou dinheiro para comprar o equipamento de fotografia que ele almejava. No fim do ano, voltou para Juiz de Fora para passar o Natal com a família e os amigos – daí

⁷³Doutor Fu Manchú é um personagem ficcional que aparece em uma série de novelas do escritor inglês Sax Rohmer, produzidas durante a primeira metade do século XX. O personagem foi adaptado para o cinema, televisão, rádio e quadrinhos.

⁷⁴Filme estadunidense do gênero comédia musical, dirigido e coreografado por Gene Kelly e Stanley Donen, de 1952.

engatou sua nova profissão e começou a fotografar eventos sociais e trabalhar com fotojornalismo. Assis era muito relacionado com a música e com pessoas da cultura *underground* (ambiente que foge dos padrões comerciais e que está fora da mídia). Quando voltou de Nova Iorque, assistiu ao filme *Woodstock – 3 dias de Paz, Amor e Música*⁷⁵, no cinema Excelsior⁷⁶, logo que foi lançado.

A relação de Assis com a imagem, portanto, era bem íntima, mas o fotógrafo nunca comprou uma Super 8 novinha, suas câmeras eram sempre de segunda mão. Para ele, era fácil comprar e mandar revelar os filmes em Juiz de Fora: mandava revelar no Zé Kodak⁷⁷, que abria canais de contato e troca de ideias. Para ele, quando apareceu a bitola Super 8, foi um grande passo ter som e imagem no mesmo filme, uma câmera mais leve e maior praticidade com o cartucho; o único problema era sua pouca duração. Márcio Assis comprava as câmeras sem um objetivo específico: as tinha apenas para registrar. Apesar de seu pai ter sido o cinegrafista da família antes dele, Assis acha que a obsessão por criar arquivos veio de sua mãe, que, quando via uma notícia interessante para ela ou alguém da família, recortava e guardava.

Quando Márcio Assis tira fotos da família, diz que é algo que possui um caráter ritual: “Quando eu assumo a câmera fotográfica, é uma *devoção*. O Super 8 não tinha esse comprometimento com a imagem a ser registrada. Era mais solto, ‘deixa rolar’. A fotografia tem, assim, o compromisso de extrair o melhor daquele momento” (ASSIS, 2016) e de capturar uma energia, a luz correta, o momento certo, que não se repete nunca mais: “A fotografia, como documento, para mim é mais valiosa; como instrumento de transformação, como instrumento de reflexão, para mim é muito mais precisa do que o Super 8. Porque ela é eterna” (ASSIS, 2016). O entrevistado adora reunir os grupos, montar a cena de um momento feliz e fotografá-lo, ao contrário do que diz que acontecia com o Super 8, pois a imagem em movimento era mais espontânea, mais instintiva. Dessa forma, ele não “dirigia” a cena – para ele, era simples registro do que estava acontecendo. Márcio Assis apenas se lembra de uma cena que não foi montada, mas que, para ele, conseguiu transmitir um efeito de direção de atores (figura 52):

⁷⁵*Woodstock* é um documentário sobre o Festival de Woodstock lançado em 1970. Foi dirigido por Michael Wadleigh, e editado por Martin Scorsese e Thelma Schoonmaker, entre outros.

⁷⁶Cine Excelsior foi um antigo cinema de Juiz de Fora, inaugurado em 1958. A partir da década de 1970, passou a ser controlado pela Companhia Franco-Brasileira. Exibiu seu último filme em 30 de outubro de 1994, quando foi desativado.

⁷⁷“Zé Kodak” é um conhecido comerciante de produtos fotográficos e revelação em Juiz de Fora, dono de várias lojas que levam seu apelido.

A família da minha mulher tem um filme famoso de um almoço que eu fiz na casa dela, em que eu peguei *bem* a personalidade de cada um dos integrantes... Era um almoço de domingo [...] É impressionante! Anos depois, eu vendo com a Rita, a gente percebeu: “Olha, que incrível, deu pra perceber a personalidade de cada um num relance” (ASSIS, 2016).

Figura 11



Fotogramas do trecho em que Márcio Assis comenta mostrar a personalidade de cada pessoa filmada.

Nas imagens, a câmera faz um movimento horizontal da direita para a esquerda, enquadrando, um de cada vez, os rostos das pessoas à mesa. É mesmo interessante observar a reação individual que os personagens têm ao se depararem com a câmera – ou, mesmo, por não a notarem. Mesmo não fazendo parte da família, podemos ter uma ideia das maneiras de agir e de ser de cada um.

4.3.3 Semelhanças e diferenças entre os dois cinegrafistas

É interessante ver como a produção midiática influenciou uma geração de pessoas como Machado Jr., que nasceu no início da década de 1950, ou seja, com idade próxima à dos nossos entrevistados: uma geração “que já começou a crescer vendo TV, se a partir dos anos 1950 vivesse em cidades grandes ou metrópoles regionais brasileiras e, claro, sendo de classe média para cima na pirâmide social” (MACHADO JR., 2013, p. 36). Segundo o autor, era possível ver, na década de 1970, “a modernização conservadora do país no progresso da TV colorida e de um cinema que lhe pareceu diversificado e interessante, principalmente o dos circuitos mais alternativos, que se desenvolviam nas maiores cidades regionais” (MACHADO JR., 2013, p. 36). Apesar de pertencerem à classe média, nenhum dos entrevistados cresceu em cidades grandes ou metrópoles regionais. Os dois foram criados em ambientes mais pacatos, de cidade pequena ou na zona rural de uma cidade de porte médio.

Era mesmo de se esperar que, utilizando a bitola Super 8, ambos os cinegrafistas tivessem idades próximas e condições socioeconômicas semelhantes, no caso, de classe média com acesso, mesmo que precário, a uma televisão e, posteriormente, a câmeras cinematográficas amadoras. Isso nos remete a uma reportagem especial sobre os 50 anos do golpe militar, quando a *Folha de S. Paulo* dedicou uma seção exclusivamente à economia durante o período do regime ditatorial. A reportagem confirma a expansão do consumo no país, exemplificada com o crescimento do acesso à televisão:

O aumento da renda fez explodir o consumo, e com ele a popularidade do governo. Entre 1968 e 1973, o número de domicílios com televisão e um automóvel na garagem mais do que duplicou. Em 1970, uma de cada quatro famílias brasileiras tinha um aparelho para assistir em casa à vitória do Brasil na Copa do Mundo (FOLHA DE S. PAULO, 2014).

Foi em meados da década de 1970, no final do período conhecido como milagre econômico, que diversos brasileiros tiveram acesso à tecnologia amadora das câmeras Super 8, podendo criar seus próprios filmes ou registrar os eventos familiares em movimento. Nos anos 1970, cresce o consumo de objetos supérfluos, equipamentos tecnológicos como câmeras e gravadores de rolo. Esses produtos culturalmente interessantes, mas não necessários à sobrevivência, sofisticaram o consumo do cidadão brasileiro.

Após a análise das entrevistas, podemos perceber que a história de vida dos dois cinegrafistas é convergente em alguns aspectos e diferente em outros. Vamos observar, primeiramente, os pontos em comum entre Eliana Tolentino e Márcio Assis, além de pertencerem à classe média e de terem sido criados em lugares tranquilos.

Ambos os cinegrafistas tiveram grande contato com o cinema, principalmente na infância, proporcionado pela profissão dos pais: enquanto Eliana Tolentino ia ao cinema de graça, pois o pai consertava as máquinas do Cine Machado (Cataguases), Márcio Assis assistia, em casa, aos filmes domésticos feitos pelo próprio pai e frequentava o Cinema da Floresta (Juiz de Fora) – também mantido pelo pai –, cuja programação era igual à dos cinemas tradicionais da cidade. Os longa-metragens da época, como o musical *Cantando na chuva* (1952), que mostra a transição dos filmes mudos para os falados, e *Marcelino Pão e Vinho* (1955), povoaram o imaginário daquela geração de crianças, jovens e adultos que iam as idas ao cinema como uma das principais formas de se divertir.

Apesar do contato com o cinema, ambos preferem a fotografia à filmagem. Eliana, pelo fato de as fotos não precisarem de um suporte para mediar sua contemplação, como nos filmes e vídeos (que precisam de aparatos como o projetor e o videocassete); para Márcio, a

fotografia é mais valiosa porque, em sua opinião, esta é eterna e serve como instrumento de reflexão. Além disso, nenhum dos cinegrafistas se interessou por buscar manuais de instrução que ensinassem a filmar. Como o Super 8 era um formato muito simples e prático, bastava apertar um botão, como dizia o *slogan* da Kodak: “você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

Tanto Tolentino quanto Assis poderiam ser considerados os cinegrafistas e fotógrafos “oficiais” da família, já que preferiam *produzir* as imagens do que aparecer nestas. Além de empunharem as câmeras para registrar, principalmente, o crescimento dos filhos, acreditamos que eles possam ter sido as pessoas mais curiosas com relação à tecnologia, em comparação aos parentes mais próximos. Para eles, as filmagens eram bem espontâneas, pois não se lembram de ter “dirigido” uma cena, nem de terem recebido “pedidos” para filmar determinada situação.

Outra coisa interessante nos filmes analisados é que as imagens de tranquilidade e ingenuidade do ambiente familiar contrastam com o momento político em que foram registrados: o de uma ditadura militar. O que pode ser sinal de que, dependendo da classe social, a ditadura afetou de forma diferente as famílias brasileiras – nem sempre o regime de exceção provocou rupturas. Apesar do regime militar, podemos notar um ambiente de quase normalidade; em muitas famílias, a vida era pacata e não havia tensão, nem medo da repressão.

Mesmo com muitas características em comum, as trajetórias de Eliana Tolentino e de Márcio Assis diferem em vários pontos, a começar pela profissão que cada um decidiu seguir: enquanto Tolentino foi funcionária pública e não seguiu nenhuma profissão relacionada à imagem, Assis é fotógrafo, apesar de não ter formação acadêmica relacionada com o audiovisual. Além disso, Assis morou durante um período nos Estados Unidos, o país de Hollywood, e comprou os equipamentos profissionais de fotografia que desejava desde jovem. Portanto, uma diferença essencial entre os dois é que, para a bancária Eliana Tolentino, fotografar e filmar eram basicamente a mesma coisa: formas de obter registros familiares. Já para o fotógrafo Márcio Assis, fotografar era uma maneira de reter a energia do momento e captar a melhor imagem possível deste; já o Super 8, para ele, era um formato mais espontâneo, com o qual ele não sentia o mesmo compromisso de eternizar uma imagem.

Outra diferença importante é que, apesar de terem frequentado bastante o cinema tradicional durante a infância, há uma diferença acerca do contato dos cinegrafistas especificamente com filmes domésticos. Tolentino conheceu poucos exemplos desse tipo de produção: ela conhecia apenas um amigo da família que filmou o noivado de sua tia; já Assis via os filmes amadores e domésticos que o pai fazia, em sua própria casa.

Um viés de análise também possível é a questão do gênero dos cinegrafistas relacionada aos motivos filmados: Eliana Tolentino mostra muitas imagens de seu bebê, acompanhando seus primeiros passos e passeios, o que podemos ligar à sua função social de mãe e ao fato de ela ser uma mulher que trabalhava fora e que queria ter registros de seu primeiro filho, enquanto Márcio Assis tem várias imagens de ocasiões não familiares, com um viés ligeiramente antropológico, em comparação com as de Tolentino. Talvez, pelo fato de ser homem em uma sociedade patriarcal, Assis tenha tido mais liberdade e autonomia para entrar em contato com outros ambientes e classes sociais, o que pode ter influenciado em seu interesse por registrar diversos temas que extrapolam sua função paternal e familiar.

Com nossas observações, podemos perceber que, apesar de o cinema ter feito parte da vida dos entrevistados como uma das principais formas de entretenimento, e de alguns filmes clássicos terem ficado marcados em suas memórias, Eliana Tolentino e Márcio Assis não viram no cinema uma vocação. A bancária encarava o formato amador Super 8 como uma forma de registrar a família parecida com a fotografia; uma novidade interessante que quis conhecer, alternando a câmera cinematográfica com a fotográfica. Já o fotógrafo, até chegou a fazer experiências com o Super 8 fora do âmbito doméstico, com pequenas produções amadoras e para a televisão. A formação de Assis como fotógrafo e o fato de ser filho de um homem que também filmava influenciaram no modo como ele usava a câmera. Ele explorou de suas próprias maneiras os mecanismos da câmera cinematográfica, usando conhecimentos que já possuía através da fotografia, mas sua verdadeira devoção era pela imagem estática.

Poderíamos supor que as pessoas que já possuem certa intimidade com a produção de narrativas audiovisuais com início, meio e fim, sejam mais propensas a criar esse tipo de estrutura para os filmes sobre a própria família; porém, vimos que Márcio Assis não tinha tais “amarras”, pois a produção de filmes domésticos é muito mais livre (de roteiro, de necessidade de qualidade técnica, etc.) do que as obras amadoras que se pretendem semelhantes às profissionais. Na questão estética, a maior diferença, como já foi comentada algumas vezes, é devida aos planos-sequência de Assis, se aproximando um pouco mais da estética realista⁷⁸, e a movimentação da objetiva por meio do *zoom*, utilizado com enquadramentos muito próximos para ajustar o foco da câmera.

⁷⁸“Do ponto de vista estético, ele [plano-sequência] foi defendido [...] por André Bazin, que via nele, junto com a profundidade de campo, um instrumento de realismo, que permitia evitar a fragmentação do real” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231).

5. AUTO-MISE-EN-SCENE FAMILIAR

A palavra *representação*, segundo o dicionário Houaiss (2009), significa, entre outras definições: espetáculo teatral, encenação, montagem; ato de representar papéis em espetáculos teatrais, cinematográficos, etc., atuação. Já a palavra *encenação* é definida como espetáculo teatral; conjunto de providências para a realização de um espetáculo; direção teatral; em sentido figurado, significa invenção, fingimento. Como a palavra *representação* implica em outros conceitos mais aprofundados, deixamos claro que, neste trabalho, vamos utilizá-la mais como tendo o mesmo significado de encenação, da disposição dos membros da família nos filmes domésticos como um espetáculo da vida privada.

Também é importante observar aqui que a representação individual é atravessada por um sistema de representações sociais, que justificam os comportamentos, como "guias de conduta compartilhados socialmente, elas são utilizadas ao mesmo tempo para justificar as condutas relativas a determinados objetivos" (SANTOS, 2005, p. 35). Assim, os membros da família se autorrepresentam, em suas *mise-en-scènes*, inseridos em um contexto cultural da época e também pautados pelas representações que consomem pelos canais hegemônicos. A representação social da mãe de família na mídia, por exemplo, cria na sociedade expectativas de comportamento que serão ingredientes na *mise-en-scène* de uma mãe no vídeo familiar, do que se espera dela, nos cuidados com os filhos, na docilidade, e, dependendo do contexto da época, se está, por exemplo, maquiada ou não, se fuma ou não fuma durante a gravação.

Julgamos interessante estudar a encenação no filme de família devido ao curioso modo de agir dos personagens, que se destaca da maior parte dos documentários e, principalmente, do cinema de ficção. Acreditamos que o filme doméstico seja precursor dos vídeos de hoje, postados por "youtubers", pois constituem o início dessa preocupação em registrar a vida privada (que se torna pública e acessível a cada vez mais pessoas).

Com metáforas teatrais, o cientista social Erving Goffman (1985) define representação como "toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência" (GOFFMAN, 1985, p. 29). Ele também atrela ao conceito de representação a definição de fachada, que é "o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação" (GOFFMAN, 1985, p. 29), mostrando que a representação é inerente ao ser humano como ser social. Já Aumont (2011) fala sobre a representação na pantomima, que é a arte de exprimir sentimentos por meio de gestos, a arte dos atores. Ele afirma que representar é "aprender a

produzir ‘enunciados bem formados’, numa linguagem convencional e artificial que mobiliza o corpo” (AUMONT, 2011, p. 26). No dicionário teórico e crítico de cinema, Aumont e Marie definem a representação em sua área, a cinematográfica: “a palavra designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 255).

Debord, conhecido nos estudos de comunicação por discorrer sobre o que chama de *sociedade do espetáculo*, defende que a vida nas sociedades contemporâneas, guiadas pelo sistema de produção capitalista, é uma “imensa acumulação de *espetáculos*” (DEBORD, 2003, p. 8, grifo do autor). O pensador define o espetáculo como “uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 9). Para ele, esse fenômeno está presente em qualquer lugar onde existe a *representação*, numa sociedade guiada por necessidades e pseudonecessidades mercadológicas. Adequando os pensamentos de Debord ao nosso objeto de estudo, acreditamos que os participantes dos filmes domésticos (seja o cinegrafista ou os personagens), estando inseridos nesse contexto, incorporam o espetáculo de si em suas (auto)narrativas, mediadas pelas imagens familiares. Debord também admite que “a pseudo-necessidade imposta no consumo moderno não se opõe a nenhuma necessidade ou desejo autêntico” (DEBORD, 2003, p. 39), porém, defende que o excesso de mercadorias “conduz em toda *parte à falsificação da vida social*” (DEBORD, 2003, p. 40, grifo do autor). Poderia existir, então, já na época que estamos estudando, a “necessidade” de comprar equipamentos amadores fotográficos e cinematográficos (fomentada pela indústria) para a perpetuação da imagem idealizada e, por vezes, falsificada, de felicidade.

Em um pensamento que consideramos semelhante ao de Debord, o pesquisador Neal Gabler (1999) mostra como o entretenimento invadiu a vida cotidiana das pessoas comuns – mas não defende se isso é bom ou ruim. Declarada a teoria de que “a vida é um filme e que todos nós atuamos nele” (GABLER, 1999, p. 224), o autor usa a palavra “*lifie*” como uma fusão das palavras *life* (vida) e *movie* (filme) para comparar a vida real aos filmes, de forma que as pessoas tendem a transformar a própria vivência em uma forma de escape dos problemas, da “turbulência e do tumulto da existência moderna” (GABLER, 1999, p. 14). Apesar de falar pouco sobre filmes e vídeos de família (o que será exposto mais adiante), acreditamos nas produções amadoras domésticas como um formato que esboça muito bem a ideia de considerar a vida como um filme, no qual se representa a memória familiar da maneira que mais interessa às pessoas daquele grupo. Na exibição dessas produções, existe também, sem dúvida, grande potencial de entretenimento para a família: ver-se na tela e ver

como seus parentes agem – interpretam e representam – diante da câmera pode ser um grande divertimento.

Neste capítulo, falaremos sobre a representação encontrada nos filmes domésticos, como uma forma de entretenimento familiar. Também mostramos como é abordada a *auto-mise-en-scène* na literatura sobre cinema e como a forma de agir das pessoas muda quando existe a mediação de um aparato de filmagem. Na análise que realizamos no último tópico, iremos privilegiar o personagem no filme de família e suas formas de agir diante da câmera. Criamos sete categorias para distinguir cada tipo de “encenação” e analisar as razões para determinados comportamentos que as pessoas adotam quando estão sendo filmadas, condutas típicas da *mise-en-scène* que, no senso comum, atribuímos ao filme de família. Dividimos o capítulo da seguinte forma:

5.1 Encenar a si mesmo ou *auto-mise-en-scène* e

5.2 Encenações presentes no filme familiar.

5.1 ENCENAR A SI MESMO OU *AUTO-MISE-EN-SCENE*

A literatura sobre os filmes domésticos ou de família nos diz que, na *mise-en-scène* familiar, é comum acenar, falar com a câmera (dar “bom dia” ou pedir para parar de filmar), mostrar a língua e fazer outras caretas, mandar beijos, apontar algo interessante para ser filmado, mas também: cobrir o rosto, se esquivar da câmera ou encará-la estaticamente, como se posasse para uma fotografia. Ou seja, olhar para a câmera e interagir com esta é praticamente uma regra dentro desse subgênero. Foi por essa razão que chamamos, em nosso trabalho de conclusão de curso, o cinegrafista de “participante” da ação – é como se ele também fosse um personagem. Para Odin, “olhar para a câmera significa denunciar a filmagem e comprometer assim a crença na existência do mundo representado. O filme doméstico multiplica os olhares para a câmera ou, mais exatamente, os olhares a quem maneja a câmera⁷⁹” (ODIN, 2010, p. 43). Com essa citação, compreendemos que, nos filmes de família, a câmera não é ocultada, nem pretende ser: é preciso saber que ela está ali e se dirigir a ela como se dirige à pessoa por trás dela. Para entender melhor, vamos comentar, aqui, algumas das principais hipóteses sobre a encenação das autoras Blank e Czach.

⁷⁹Tradução nossa para o texto em espanhol: “mirar a la cámara es denunciar la filmación y comprometer así la creencia en la existencia del mundo representado. El cine doméstico multiplica las miradas a cámara o, más exactamente, las miradas a quien maneja la cámara”.

Essa característica típica dos filmes domésticos – olhar para a câmera – é ressaltada por diversos autores, mas apenas em Blank encontramos a explicação da expressão francesa “*regard caméra*”, que é o momento em que o personagem encara a lente da câmera e “está no centro de uma dinâmica complexa que se estabelece no ato da filmagem entre o corpo fotografado, o cinegrafista e o espectador” (BLANK, 2015, p. 54). Para a autora, olhar para a câmera está estreitamente atrelado ao tipo de público que irá assistir àquelas imagens, pois mostra “a consciência do registro pelo sujeito filmado” (BLANK, 2015, p. 54) e também implica no apagamento da mediação da câmera, como se a comunicação fosse feita diretamente entre o personagem e o espectador, que se sente incluído no ambiente da filmagem. Em nossa leitura de Blank, acreditamos existir certa magia nessas imagens, devido ao próprio aparato cinematográfico e ao olhar para o espectador, pois, de acordo com a autora:

O olhar para a lente transforma o *status* do espectador que passa de testemunha a cúmplice da ação flagrada. A provocação dessa cumplicidade faz com que ele experimente a ilusória sensação de estar sendo refletido nos olhos dos personagens. É esse estranho sentimento que atravessa a experiência do visionamento das imagens familiares. A profusão de olhares voltados para a lente nos transporta para um mundo onde as imagens enxergam, onde os homens de um outro século são capazes de nos retribuir o olhar. Ilusão que é intensificada pelos olhares carregados de intenção, pois não é a câmera que veem, não é a lente o objeto do olhar, na *mise-en-scène* do filme doméstico os olhares cruzam a objetiva e reconhecem atrás dela o marido, a mulher, o pai, o irmão, o amigo (BLANK, 2015, p. 55).

A “magia” da imagem técnica nos remete ao capítulo de nosso trabalho em que falamos sobre a necessidade que sentimos de fazer registros. Afinal, pode-se dizer que os filmes domésticos são feitos com a intenção de gerar uma ilusão da presença daquele personagem, ao mesmo tempo em que se assiste ao mesmo na tela. A relação entre o trio câmera-personagem-espectador nesses filmes é extremamente familiar, no sentido de haver, ali, uma intimidade peculiar ao ambiente do lar.

Com isso, pensamos nas hipóteses de Czach (2008), que também defende essa noção da consciência da câmera pelos personagens dos filmes de família, a relação de intimidade entre cinegrafista e personagem e o consumo de um espectador existente somente na esfera privada. Para a autora, o desempenho no filme doméstico está longe de se parecer com o cinema tradicional e com o que os manuais para amadores sugerem como uma boa “atuação”. Os personagens “não estavam preocupados com a forma como os filmes seriam exibidos e, assim, apresentavam grande grau de sinceridade” (CZACH, 2008, p. 196), pois o consumo era para ser apenas entre a família e os amigos, e não pela televisão ou pelo cinema. Por isso, a autora defende não existir uma “má atuação” nos filmes domésticos, e sim um tipo

de comportamento específico desse estilo fílmico. Czach explica a razão pela qual os personagens geralmente não ignoram a câmera:

Por que os participantes de um filme, particularmente um doméstico, deveriam fazer a pretensão da invisibilidade da câmera, principalmente quando o cinegrafista é frequentemente um membro da família e um participante ativo nos processos fílmicos, mesmo se estiver fora da tela?⁸⁰ (CZACH, 2008, p. 193).

A autora também defende que, no filme de família, em que o cinegrafista documenta o cotidiano do grupo, os personagens interpretam a eles mesmos dentro da esfera privada e raramente evitam a câmera – ao contrário dos filmes amadores, nos quais, mesmo quando o cinegrafista e os personagens são conhecidos, ou até íntimos, a *mise-en-scène* adotada é a de imitar o cinema tradicional. É com base em algumas dessas teorias sobre a *mise-en-scène* familiar que pretendemos nos debruçar sobre diferentes modos de agir e atuar em frente à câmera doméstica.

Diante de uma câmera cinematográfica ou de vídeo, nos portamos da forma que queremos aparecer para os futuros espectadores. Isso nos remete ao que a pesquisadora Bosi (2016) cita, brevemente, sobre a forma como agimos diante de uma câmera e o que podemos considerar como motivações para isso: “no momento em que qualquer pessoa detecta a presença de uma câmera, seu comportamento se altera, seja por sua própria autocensura ou mesmo por alguma orientação específica daquele que está filmando” (BOSI, 2016, p. 55). Em outras palavras, agimos conforme a imagem que idealizamos para nós mesmos ou conforme somos dirigidos pelo cinegrafista responsável.

Cada gesto que fazemos diante de uma câmera é, geralmente, pensado, em uma forma de encenação própria de cada pessoa. Todos nós atuamos de alguma maneira, agimos conforme o olhar do outro e o olhar da câmera. De acordo com Comolli,

Há em todo mundo um saber inconsciente do olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque a registra, nela inscreve sua marca [...] Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro (COMOLLI, 2008, p. 81).

Porém, o teórico defende que nossa “atuação” sob outros olhares não se trata somente de como nos portamos em frente a uma câmera, mas também da imagem que

⁸⁰Tradução nossa para o original: “Why should the participants in a film, particularly a home movie, make the pretense of the camera’s invisibility, particularly when the filmmaker is often a family member and an active participant in the filmed proceedings, even if an off-screen one?”.

passamos no dia a dia, nos diferentes campos sociais. Compreendemos que vão agir de forma diferente o político pai de família, a mãe empresária de sucesso, os avós “corujas”, o aluno mais estudioso da sala, etc. Dessa forma, Comolli observa que:

A auto-mise-en-scène seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme [...], se destina ao filme, consciente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (COMOLLI, 2008, p. 85).

Assim, acreditamos que, inclusive quando estamos sozinhos, interpretamos os papéis sociais que nos são particulares, o tempo todo. O que a câmera talvez faça seja potencializar certos aspectos de nossa identidade. Goffman (1985) discorre sobre a representação de si mesmas feita pelas pessoas no cotidiano, comparando-a à performance teatral. Achamos pertinente abordar alguns dos conceitos do autor para pensarmos nosso objeto de pesquisa.

Um desses conceitos é o que Goffman chama de fachada, uma forma de representação exibida consciente ou inconscientemente à maioria das outras pessoas. A fachada é constituída de duas partes: o cenário, ou pano de fundo, referente às partes “cênicas” da fachada, é onde as ações se desenvolvem; a fachada pessoal, relacionada ao próprio ator – trata-se das características físicas e dos gestos, por exemplo. Se Goffman pensa em todas as atividades cotidianas, inclusive no trabalho, como atos de uma peça, acreditamos que as ocasiões do tempo de lazer registrado em imagens possui uma forma de representação ainda mais específica. Nos filmes domésticos, representação feita por meio de um aparato técnico, não é diferente: o pano de fundo geralmente é a casa ou outros locais nos quais as pessoas geralmente vão para passear (praias, parques, clubes e praças). A fachada pessoal que podemos ver nos filmes de família em Super 8, tratando das características físicas, é normalmente de pessoas brancas de classe média; tratando-se das particularidades gestuais, estas variam de pessoa para pessoa – alguns gestos demonstram acanhamento, já outros são de certo exibicionismo para a câmera.

Outro conceito de Goffman é o de equipe de representação, que se refere a “qualquer grupo de indivíduos que cooperem na encenação de uma rotina particular” (GOFFMAN, 1985, p. 78). No caso dos filmes domésticos, essa equipe de representação é, sem dúvida, a família. No primeiro capítulo deste trabalho, categorizamos o tempo da vida

privada em três tipos: o tempo uniforme (cotidiano), o tempo do lazer (fins de semana e férias) e o tempo registrado em imagens (ocasiões especiais, geralmente inseridas no tempo do lazer). Acreditamos haver uma representação diferente dessa mesma equipe familiar, que varia de acordo com cada tempo. A representação no cotidiano pode ser entediante e cansativa, as férias são momentos de descanso e divertimento, e as ocasiões especiais possuem o diferencial de reunir pessoas e situações dignas de serem registradas e entrarem para a memória familiar.

O terceiro e último conceito de Goffman que iremos abordar aqui trata de duas funções que devem ser executadas pelo diretor da equipe, se houver um: “o diretor pode ter a obrigação específica de trazer de volta à linha adotada qualquer membro da equipe cuja representação se torne inconveniente” e também a de “distribuir os papéis na representação e a fachada pessoal empregada em cada papel” (GOFFMAN, 1985, p. 94). Os atores, então, agem de forma diferente com o diretor, sendo este o responsável pelo sucesso da atuação e, às vezes, até “fazendo exigências dramáticas a respeito da representação” (GOFFMAN, 1985, p. 95). Pensando no cinegrafista da família como uma espécie de diretor, que decide quem e o que será mostrado e lembrado no futuro, cabe a ele conduzir o filme doméstico e até mesmo os atores diante da câmera. Ele também pode desligar a câmera quando uma atuação está em desarmonia com o que se pretende para aquele filme familiar.

No campo do cinema, Aumont fala sobre a câmera e o dispositivo da filmagem como abertura para o espaço do espetáculo. Para o autor, a diferença entre o teatro e o cinema está no “ponto de vista sobre a acção [que] não é livre, mas sim determinado pelo dispositivo do cubo (ou caixa) cenográfico” (AUMONT, 2011, p. 33). Aumont define três gêneros de atuações encontrados de forma coexistente no período do cinema mudo. Em um extremo, está a atuação convencional: gestos e poses padronizados, como nos filmes de profissionais; no outro extremo, o gesto natural e espontâneo: aquele que não parece premeditado, de sujeitos filmados no dia a dia. Mas, entre eles, existe um tipo de atuação chamada pelo autor de artificial, porém original, que ele define como a “forma de gestos originais inventados pela sua expressividade” (AUMONT, 2011, p. 27). Como explica Aumont:

Desde as vistas de Lumière encontramos toda a gama, dos gestos espontâneos dos sujeitos filmados na sua actividade quotidiana até as pantominas puras dos filmes de estúdio, passando pelo vasto registo intermédio dos *gestos copiados do espontâneo por sujeitos filmados que se mostram demasiado conscientes de o serem* (AUMONT, 2011, p. 27, grifo nosso).

Como a maior parte dos filmes Super 8 eram mudos, acreditamos que essas definições possam se encaixar nos gestos dos personagens familiares aqui estudados. Inclusive, Aumont cita dois filmes de família (ambos dos irmãos Lumière), em que os gestos são de gêneros diferentes⁸¹. Pensamos que, dos três gêneros definidos, os filmes de família apresentam, em sua maioria, pessoas que agem de forma artificial, mas original – ou seja, com gestos copiados dos espontâneos.

Diogo e Furloni (2009) trilham um breve caminho entre as poses encenadas pelo ser humano, a partir do momento em que este começa a ser retratado pela fotografia e pela cinematografia. Eles dividem os tipos de poses em quatro categorias: 1) Pose de estátua (fotografia) – personagem mascarado – corresponde à época em que as fotos eram altamente produzidas, com cenários de estúdios e uma disposição dos personagens de forma bem conhecida pelo senso comum, da família toda reunida; 2) Pose emotiva (fotografia) – personagem sentimental – quando o registro amador se torna mais usual e as pessoas tendem a ser um pouco mais espontâneas; 3) Pose forçada (cinema e vídeo) – personagem congelado ou falante – quando as imagens são feitas por alguém de fora da família, contratado para cobrir o evento, gera o personagem congelado, quando feitas por um membro da família e se interage com a câmera, admitindo o caráter amador do registro, gera o personagem falante, que age conforme o cinegrafista solicita; 4) Pose natural (fotografia, cinema e vídeo) – personagem livre – o personagem supostamente não sabe que está sendo filmado ou fotografado ou não se preocupa com o fato de a câmera estar ali.

O mais interessante para nós, neste trabalho, é falar das imagens em movimento, devido ao objeto de pesquisa desenvolvido. Por isso, vamos desenvolver melhor, aqui, as ideias da pose forçada e da pose natural. Diogo e Furloni defendem que, à medida que a tecnologia avança e se difunde, nossas poses tendem a mudar, de acordo com a época. Isso se deve ao fato de as tecnologias terem se tornado mais acessíveis ao público amador, o que faz com que as pessoas lidem com as câmeras com muito mais naturalidade do que em outros tempos. Ainda segundo os autores: “poderíamos sugerir que há uma razão proporcional entre o grau de intimidade que se tem com a tecnologia e o grau de intimidade que é captado pela imagem” (DIOGO; FURLONI, 2009, p. 7). O que se encontra nas fotos e vídeos de família atuais, segundo eles, é a “pose natural” ou ausência de pose, já que o retratado pode não saber

⁸¹Segundo Aumont, o filme *Primeiros passos do bebê* possui a naturalidade do bebê e um meio-termo entre espontaneidade e ações pensadas devido à presença da câmera por parte de sua mãe; já o filme *Jogo de cartas* possui uma naturalidade parcial dos jogadores e uma interpretação exagerada feita pelo criado que assiste ao jogo.

que está sendo “clicado”, ou não se preocupa mais com isso. Dessa forma, nos vídeos domésticos mais recentes, os membros da família conseguiriam ver além do que é mostrado nas imagens:

É como se, nesses registros, o olhar, os gestos, o modo de andar e a própria voz de cada pessoa revelassem, de acordo com o grau de intimidade do momento flagrado, por debaixo das máscaras dos personagens (O Pai, O Irmão mais Velho, a Princesinha, etc.), os nossos entes queridos, pessoas reais, tão conhecidas e amadas (DIOGO; FURLONI, 2009, p. 11).

Mas os autores ainda sugerem que a informalidade e a espontaneidade registradas pelas câmeras não são indício de que estamos livres para agir como quisermos, e sim de que a preocupação com a imagem de nós mesmos está o tempo todo intrínseca aos nossos modos de agir no dia a dia. De certa forma, a ideia de Diogo e Furloni é de que, na pose natural, agimos como se estivéssemos posando o tempo todo.

No caso dos filmes domésticos em Super 8 que vamos estudar neste trabalho, acreditamos que o que mais se encaixa, no entanto, seria a *pose forçada* – algumas vezes, mesmo sem um cinegrafista profissional, acreditamos que a reação dos personagens era estática, por conta da falta de familiaridade com as imagens em movimento; outras vezes, o cinegrafista doméstico também parece demandar uma interação com a câmera, apesar de não conseguirmos ouvir, pois os filmes, em sua maioria, são mudos.

Para Gabler (1999), que não estudou especificamente o tema, mas faz uma brevíssima análise sobre filmes e vídeos de família, a crescente popularização das novas tecnologias – como o cinema e o vídeo – poderiam fazer pelo sujeito anônimo e comum “o que os meios de comunicação de massa haviam feito pelas celebridades” (GABLER, 1999, p. 222), ou seja, que essas pessoas conseguissem mudar do lugar de *observadores* (espectadores) para o de *observados*, no cinema e na televisão, “transformando em astros todos que estivessem sob suas lentes” (GABLER, 1999, p. 222). Mas, para Gabler, existe uma diferença fundamental entre o cinema e o vídeo doméstico:

Ainda que os vídeos caseiros tenham sido precedidos pelos filmes caseiros, estes últimos forneceram experiências um tanto disformes, frouxas e desestruturadas, com gente acenando ou sorrindo para a câmara num acanhamento nervoso, que apenas sublinhava quão diferentes eram elas das estrelas (GABLER, 1999, p. 222).

Percebemos, então, que o autor faz uma comparação que depende do grau de intimidade com a tecnologia (como a ideia de Diogo e Furloni), contrapondo a época em que se utilizava a película – quando as pessoas “enterravam o rosto nas mãos para se esconder

dela [...], quando confrontadas pela câmara de cinema” (GABLER, 1999, p. 222) – ao período em que se começou a fazer vídeos, no qual as pessoas, segundo ele, interpretavam, mostrando familiaridade com a câmara. Mas consideramos a possibilidade de encontrarmos tanto pessoas que se escondem da câmara, quanto pessoas que se exibem a ela de alguma forma – mesmo que não tenham tanta familiaridade – nos filmes Super 8.

Voltando à questão da *mise-en-scène*, quando Comolli fala sobre os documentários nos dias de hoje, ele afirma: “Não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de ‘filmagem’, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens (...), das fotografias, da imprensa, dos filmes, da televisão...” (COMOLLI, 2008, pp. 52-53). Consideramos que essa fala também se adequa à época que estamos estudando, pois na década de 1970 o cinema já tinha uma indústria muito bem consolidada e a televisão também já podia ser assistida a cores no Brasil. Deduzimos que as pessoas daquele período que tinham acesso às câmeras cinematográficas amadoras também possuíam acesso a todas as mídias citadas por Comolli, apesar de ainda não terem tanta intimidade com o aparelho cinematográfico. Para o teórico, todas as pessoas têm medo de serem observadas, mas algumas delas, quando estão diante da câmara, conseguem lidar com isso de maneira apropriada, ou melhor, de uma forma mais cômoda: “e é isto que chamo de capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir a *mise-en-scène* de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele” (COMOLLI, 2008, p. 53). Nossa análise irá observar como as pessoas agem ao serem capturadas nos filmes domésticos, ou seja, quando vistas com o olhar de alguém que as conhece bem e é de seu convívio e intimidade diários, ao invés de alguém que olha “de fora”.

É interessante o fato de que os filmes eram feitos muitas vezes com foco nas crianças da família, em seu cotidiano, seus primeiros passos, sua primeira papinha, seus primeiros passeios, etc. Para os escritores de manuais de cinema amador, o filme de família é caracterizado também pelas imagens da infância. De acordo com Dargy e Bau (1979): “Assunto de predileção, com razões justificadas, as crianças mudam muito depressa e só o filme pode fixar a recordação de cada idade” (DARGY; BAU, 1979, p. 139). Percebemos, dessa forma, como mais uma vez a criança tem importância na união da família, algo que já foi explanado neste trabalho. Os autores também recomendam que os pais não deixem de registrar os eventos marcantes na vida da criança, como batizados e aniversários, os primeiros passos do bebê, passeios no zoológico, na praia ou no campo, em parques de diversões, e também o primeiro livro e os eventos da escolinha.

Em uma edição da revista *Kodak Movie News*, a matéria “Crianças são ótimos atores... se você impedi-las de atuarem” (figura 8), a infância é tida como o tema favorito dos pais que filmam. Segundo a matéria, há muitas cenas que podem ser feitas sobre o crescimento das crianças e que nada as atrai mais para ajudar do que fazer um filme de determinada situação. Já que a revista funciona também como um manual, a matéria dá dicas ao cinegrafista: filmar quando a filha estiver cozinhando um bolo que ela mesma fez ou arrumando a mesa para uma festa com bonecas, por exemplo – trechos de ações que já estavam sendo executadas.

Figura 12

Children are great actors ...
if you can keep them from acting

Talk about a perfect pair—children and movies are it!

Children, naturally, are every parent's favorite picture subject. Children, also naturally, seldom stay still at picture time, or any other time. How nice it is, then, that a movie camera hopes they won't!

Some of the things that make for wonderful growing-up movies are shown on this page. There are lots of others, and nothing—repeat, nothing—will enlist a youngster's cooperation quite as fast as, "Hey! Let's get a movie of this!"

Sometimes the activity will be just play. Sometimes serious stuff. Sometimes a coloring book, or a toy airplane to be assembled. Yet sometimes a treasured stamp or rock collection. Not much of a

movie story in the latter? Don't you believe it—it's both in the close-up of the rock samples, and in that of a boy's eager face. You can suggest bits of action. Ask him to hold a piece of rock up before him as he tells you about its type and importance. Do you have a movie titler? You really should—because its title frame can

also frame any other small object.

The little lady in your home is every bit as fine a camera target—and play acting just seems to come naturally to the distaff members of every family. Bake her own cake in Mom's big kitchen-oven? *Goody!* Set the table for a doll's party? *Oh, let's!*

Come to think of it—what better place could there be to make home movies than your home? What better time than now?



Matéria sugere que crianças podem ser ótimos atores, desde que não atuem diante da câmera. Fonte: *Kodak Movie News*, v. 7, n. 4, ano: 1959-60.

No caso das crianças, as cenas de família podem ser mais espontâneas pelo fato de elas não sentirem tanto embaraço, ou por ainda não saberem simular uma ação (atuar) muito bem ou, pelo contrário: as crianças são as que mais veem o aparato técnico da câmera como uma diversão, uma brincadeira. Quando protagonizam cenas de filmes domésticos, as crianças podem agir mais naturalmente do que os adultos, segundo defende o pesquisador John Beal:

A criança é, com frequência, objeto de cinema muito bem sucedido, por ter menos constrangimento do que um adulto; mas é bom deixar a criança acostumar-se perfeitamente com a câmara cinematográfica primeiro, para que oportunamente a ignore (BEAL, 1976, p. 63).

Para o autor, a criança deve ser filmada durante uma atividade que faça naturalmente, ao invés de encarar a lente do cinegrafista. Acreditamos que a *auto-mise-en-scène* infantil não é tão afetada, pois as crianças menores ainda não possuem tanto a noção dos papéis que desempenham na vida social. Mas Beal defende que “pode-se permitir que crianças pequenas olhem para a câmara cinematográfica e sorriam ou mesmo encorajá-las a fazer isso (...) Mais tarde, à medida que crescer, a criança deve ser encorajada a evitar olhar para a câmara” (BEAL, 1976, p. 63). Ou seja: crianças podem olhar para a câmera quando são menores, mas depois de crescidas, devem agir como adultos e encenar seus papéis e atividades do dia a dia.

Parece-nos que a imagem da criança é cultivada pelos adultos da forma como eles compreendem essa fase da vida. É o que defende o pesquisador Gustavo Puerta Leisse (2013) em um estudo sobre a construção da infância nos álbuns de fotos familiares. Para o autor, o pensamento de que as crianças vivem uma “idade de ouro” é desenvolvido pelos adultos e torna-se quase um fato, divulgado em imagens veiculadas pela mídia e também pelas fotos encontradas em álbuns, que remetem às características de ingenuidade, beleza, bondade, graça, espontaneidade, ternura e também pelas carências infantis: a falta de experiência, de conhecimentos, de maturidade, de modos, etc.

É pelo fato de a infância ser um período tão fugaz e diferente das outras fases da vida, que retratá-la é tão importante. Isso dialoga diretamente com a já citada opinião de Dargy e Bau (1979) de filmar crianças como assunto predileto de cinegrafistas amadores. De acordo com Puerta Leisse, no álbum de família também é assim:

O *autor* do álbum familiar de fotografias, entre outras coisas, pretende registrar a infância. Busca capturar a criança sendo criança, elege retratar aqueles momentos nos quais esta materializa ou expõe qualidades propriamente infantis capazes de suscitar nos adultos sentimentos específicos como alegria, regozijo, ternura,

nostalgia. Neste sentido, a *escritura do álbum* é uma *escritura da infância*⁸² (PUERTA LEISSE, 2013, p. 87, grifos no original).

Acreditamos que a citação acima, apesar de falar sobre fotografias, se enquadra também à imagem do filme doméstico. As crianças com certa idade (a partir dos 3 ou 4 anos de idade) geralmente enxergam a câmera de forma lúdica, portando-se como se aquele artefato fosse parte de uma brincadeira, muitas vezes sendo motivo de diversão entre a família⁸³.

5.2 ENCENAÇÕES PRESENTES NO FILME FAMILIAR

Como pesquisa empírica, nesta parte do trabalho tivemos a tarefa de categorizar algumas formas com que os personagens aparecem nos filmes de família, com base em quase duas horas e vinte minutos de material dos dois cinegrafistas que selecionamos para estudar. Alguns grupos aqui categorizados podem coincidir com conceitos já vistos, mas pretendemos trazer novas formas de ver essas encenações e caracterizá-las. Dividimos os modos de “atuação” em sete grupos: fotográfica, normal, simulada, esquiva, encabulada, gestual e espetacular. Com a análise, pretendemos descobrir, por meio da observação das cenas dos filmes, de que maneira os personagens representam a si mesmos no filme doméstico e o que podemos inferir dessas formas de agir. Para isso, vamos nos basear no estudo de dois acervos: o da bancária aposentada Eliana Tolentino, composto por uma hora e quinze minutos de filmes Super 8 digitalizados pela autora desta dissertação para fazer parte do curta-metragem *Jonathan* (2015), como foi explicado na introdução, e para este estudo; e o do fotógrafo Márcio Assis, com duração de uma hora e três minutos, digitalizado por ocasião da pesquisa de monografia da autora, defendida em 2014.

Vamos utilizar a definição de Gerbase (2012) para os conceitos de plano, tomada, cena e sequência, que serão úteis na nossa análise. O plano é aquilo que se situa entre dois cortes na edição final do filme. Um mesmo plano pode ser feito e refeito diversas vezes até que saia do modo esperado – cada uma dessas vezes é chamada de tomada. A tomada ou *take* é o registro da imagem que dura o tempo exato entre o momento em que a câmera começa a gravar e o momento em que é dado o *stop*. A cena trata de vários planos feitos em um mesmo

⁸²Tradução nossa para o original: “El *autor* del álbum familiar de fotografías, entre otras cosas, pretende registrar la infancia. Busca capturar al niño siendo niño, elige retratar aquellos momentos en los que este materializa o expone cualidades propiamente infantiles capaces de suscitar en los adultos sentimientos específicos como alegría, regocijo, ternura, nostalgia. En este sentido, la *escritura del álbum* es una *escritura de la infancia*.”

⁸³No artigo “Narrativas sobre a infância: o riso nos filmes e vídeos domésticos”, falamos mais sobre a representação da infância (de forma risível) nas produções caseiras, desde o formato Super 8 até o digital.

lugar. Já a sequência é um conjunto de cenas unidas devido ao fio narrativo, então, mesmo que o lugar varie, se a ação seguir coerentemente, trata-se de uma sequência.

Porém, como “plano” é um termo confuso, pois, além de designar um fragmento temporal, também designa formatos de enquadramento, ou seja, planos também são divididos em noções espaciais em relação ao objeto filmado. No caso do filme doméstico, é raro se fazer várias tomadas de um mesmo plano até que este saia perfeito (não é uma preocupação do cinegrafista de família). Outra característica é o fato de que os filmes não eram comumente editados – era feita uma “pré-edição” de maneira consciente ou inconsciente pelo cinegrafista, de ligar a câmera quando queria filmar e desligar quando a cena não interessava mais. Normalmente, não havia roteiro, edição ou montagem. Portanto, acreditamos que os cortes bruscos nos filmes não se tratam de edições pós-filme, e sim, de quantas vezes o cinegrafista aperta o botão de gravar. Assim, chamaremos as imagens de *takes* ou tomadas e não de planos.

Em nossa análise, definimos os tipos de encenação e comparamos a outros autores que já identificaram, em seus trabalhos, poses semelhantes. Fazemos uma descrição da imagem e da movimentação dos personagens e da câmera para o leitor se localizar e apresentamos um fotograma das cenas relatadas. Ao final de todas as análises, deduzimos, por meio das imagens, como se dão as relações entre os personagens e a câmera em cada situação.

5.2.1 Fotográfica

O personagem fica imóvel e encara a câmera, como se fosse a linguagem fotográfica. De acordo com a pesquisadora Maija Howe (2014), que analisa edições do periódico *Ciné-Kodak News*, da companhia Eastman Kodak, a pose fotográfica se encontra muito presente nos filmes de família. Howe analisa o que foi chamado em uma das edições da revista de “the heritage of the headrest”, o que equivaleria a dizer “a herança do apoiador de cabeça”, um aparelho utilizado para manter a cabeça do fotografado imóvel, na época em que o disparo da fotografia demorava alguns segundos para captar a imagem.

Na primeira cena que iremos analisar (figura 13), de 13 segundos, nos parece que um novo bebê está chegando em casa pela primeira vez e sendo “apresentado” à família. Uma mulher segura o bebê, duas crianças maiores vêm vê-la, uma delas trazendo no colo uma menina pequena de cerca de dois anos. Outra pessoa traz um garoto pequeno também de cerca de dois anos para que este beije o bebê. Uma quarta mulher também aparece. Mas a personagem que nos interessa é uma senhora que surge primeiramente no fundo da cena,

depois, parece ser chamada mais para frente. Ela, então, é enquadrada imóvel, próxima às outras pessoas, depois parece ser chamada a participar do meio do quadro, posando perto do novo bebê. Enquanto todos se movimentam, ela permanece estática, como se posasse para uma fotografia.

A próxima cena (figura 14) tem 11 segundos e mostra quatro personagens que sorriem, conversam e olham uns para os outros, mas se mantêm, na maior parte do tempo, na mesma posição, sem sair do lugar, sem praticar ação alguma, apenas encarando a lente.

A próxima tomada a ser analisada aqui (figura 15) tem oito segundos (inserida em uma cena de 54 segundos) e mostra uma garotinha sentada quieta na cama, encarando a câmera e sorrindo, enquanto o garotinho ao seu lado, inicialmente sentado, fica de pé na cama, pendura um tambor de brinquedo no pescoço, e depois se abaixa para pegar a baqueta. Enquanto o menino faz todas essas ações, a menina fica apenas posando, como se fosse para uma fotografia. A menina é mostrada primeiramente em plano americano, depois em primeiro plano, enquanto a câmera acompanha os movimentos do garoto.

Figuras 13, 14 e 15



13

14

15

Temos a impressão de que os personagens dos filmes de Eliana Tolentino que ficam nessa pose fotográfica para o registro cinematográfico não estão tão acostumados à imagem em movimento e possivelmente pensam que se trata de um registro fotográfico, mais comum na época.

O *take* que iremos analisar agora (figura 16), de cinco segundos, mostra uma menina quieta, sorrindo e olhando diretamente para a câmera. Apesar de o cinegrafista utilizar o recurso *zoom in* da câmera para fazer um plano detalhe dos olhos da menina, consideramos este tipo de encenação como fotográfica, pelo fato de a garota permanecer imóvel – fosse a pedido do cinegrafista ou não.

A próxima cena (figura 17), de 21 segundos, mostra três *takes* em que o objeto principal filmado é uma mulher com um bebê no colo. Outras pessoas aparecem e somem do

quadro, seja por se deslocarem, seja pelo plano que o cinegrafista faz. Porém, a mulher permanece parada com o bebê, sem se deslocar. O cinegrafista varia entre plano americano, plano médio e meio primeiro plano da mulher. Depois ele dá *zoom in*⁸⁴, desenquadrando a moça e mostrando o bebê em primeiríssimo plano.

Outra tomada (figura 18), de apenas oito segundos, mostra uma mulher quieta, sentada em uma cadeira, sem uma feição muito expressiva. O cinegrafista dá *zoom in* no brinco da orelha esquerda da mulher, depois *zoom out* em seu rosto inteiro, em primeiríssimo plano. Aparentemente, a mulher se encontra nessa pose fotográfica apenas para que a pessoa que está manejando a câmera faça experimentos com o *zoom* da câmera.

Figuras 16, 17 e 18



Parece-nos que há uma tendência no que diz respeito à pose fotográfica, no caso da família Assis: na maior parte das vezes, os personagens parecem ficar imóveis a pedido do cinegrafista, para que este faça experiências com o *zoom* da lente.

5.2.2 Normal

O personagem aparentemente não percebe que está sendo filmado, portanto, suas ações não possuem a mediação da câmera e não sofrem atuações deliberadas. Nesse caso, as imagens geralmente são feitas à distância. Esse tipo de gesto é chamado por Aumont (2011) de natural e espontâneo, pois não parece premeditado, e por Diogo e Furloni (2009) de pose inerente ao personagem livre, pois ele não sabe da câmera ou não se incomoda com o fato de ela estar ali.

Na primeira sequência que iremos analisar (da figura 19), de 47 segundos, vemos um padre se dirigindo à igreja, antes do batizado; as cenas da própria cerimônia; a saída do pároco e a família se preparando para ir embora de carro. À distância, ele não dirige seu olhar

⁸⁴ Ajustar uma câmera para fazer uma pessoa ou objeto ser fotografado ou filmado de forma aparentemente mais próxima (*zoom in*) ou mais distante (*zoom out*) da lente.

à câmera, portanto imaginamos que não saiba de sua presença. Depois de terminada a cerimônia, o padre atravessa para o lado oposto da rua, talvez já tendo conhecimento da filmagem – não é possível ter certeza, já que o padre não olha em nenhum momento para a lente durante o batizado – dando uma breve corrida.

Em outra cena (figura 20), de apenas 7 segundos, dois homens conversam, à distância. Em alguns momentos, eles parecem olhar em direção ao cinegrafista, mas não demonstram nenhuma reação à câmera. Por isso, consideramos que não há encenação: não havendo uma reação, entendemos que aparentemente não existe a consciência da filmagem.

A próxima cena (figura 21), de 48 segundos, mostra um menino pequeno aparentemente dando seus primeiros passos. Ele anda de um lado para o outro, provavelmente direcionado por algum membro da família, mas, por ser ainda muito novo, acreditamos que ele não possui noção do que é a câmera, muito menos do que ela implica. Em nenhum momento vemos a criança olhar para a lente ou para quem está por trás dela; também por isso, enquadramos esse trecho no modo ausente de encenação.

Figuras 19, 20 e 21



19

20

21

No caso da encenação “normal” da família de Tolentino, parece se tratar de os personagens não estarem cientes da câmera. O fato de o cinegrafista estar longe, ou filmando as costas do personagem, ou, ainda, o fato de uma criança pequena ainda não ter total consciência do que é aquele objeto fazem com que as poses sejam consideradas “normais” ou “naturais”.

A próxima cena que iremos analisar (figura 22), de 29 segundos, mostra uma imagem parecida com a que Aumont (2011) comenta, de um dos filmes dos irmãos Lumière (*Primeiros passos do bebê*). As mãos da mãe ajudam o bebê a dar seus primeiros passos. Porém, enquanto a mãe possui a consciência da câmera, o bebê, apesar de olhar diretamente para a lente, às vezes, parece ver nela uma brincadeira, um incentivo do cinegrafista que está por trás.

O próximo *take* (figura 23), de apenas nove segundos, mostra um bebê bem pequeno que, além de com certeza não saber o que é uma câmera, é filmado dormindo. Vemos, então, esta imagem como o nível máximo da não encenação, 100% espontânea, encontrada em filmes de família.

Em outra tomada (figura 24), que dura 10 segundos, vemos um homem, duas mulheres e um bebê. Nenhum deles olha para a câmera. Todos parecem entretidos, ora com o bebê, ora com algo que não é enquadrado pelo cinegrafista. Pelo fato de não haver nenhum olhar denunciando a filmagem e nenhuma interação, consideramos essa imagem como livre de encenação. Apesar da aparente proximidade dos objetos filmados nos fazer pensar que existe a consciência da câmera, não vemos nessa cena nenhum indício de encenação simulada.

Figuras 22, 23 e 24



Na família de Márcio Assis, também encontramos a criança pequena, sem consciência da câmera, os personagens distantes e uma criança dormindo, situação em que acreditamos haver a maior naturalidade possível. Também encontramos cenas em que o cinegrafista não está tão longe e, mesmo assim, parece passar despercebido – este poderia ser um sinal de que aquelas pessoas estão mais acostumadas ao registro cinematográfico, a ponto de se distraírem o bastante perto dela.

5.2.3 Simulada

Os personagens já possuem consciência da câmera, denunciada por um olhar de relance para a lente ou pelos gestos exibicionistas de outra pessoa por perto. Porém, age-se como se a câmera não estivesse ali, da forma “mais natural possível”. Aumont (2011) chama esses gestos de artificiais, mas originais, pois são “copiados do espontâneo” por pessoas que possuem plena consciência de estarem sendo filmadas. Também pode se atribuir essa forma de atuação à pose forçada do personagem congelado de Diogo e Furloni, em que há “uma total

impessoalidade na captação de momentos familiares” (DIOGO; FURLONI, 2009, p. 10), ou as pessoas agem como se o cinegrafista fosse uma “não pessoa”, nos termos de Goffman (1985), ou seja: um indivíduo considerado como alguém que não está ali, que não é ator, nem plateia da ação representada. Ou seja, não existe interação do personagem com a câmera, como é comum nos filmes desse tipo.

A primeira sequência que iremos analisar aqui (figura 25) tem 22 segundos e mostra a chegada de uma mãe com seu bebê, aparentemente vindos da maternidade. Filma-se o bebê e não o rosto do homem que o leva para dentro de casa. A mãe sai do carro, parecendo feliz, mas não interage com a câmera, apesar de lançar um olhar rápido à lente. Homens do lado de fora do carro não olham para a cinegrafista e apontam algo ao longe para a mãe, que também olha, mas a câmera não acompanha o que foi indicado. A câmera deixa a mãe e mostra uma senhora com uma criança no colo passando por um corredor e indo, possivelmente, aonde outros membros da família se encontram. A câmera volta a mostrar a mãe, entrando pelo mesmo corredor, auxiliada por um homem e estes dois acompanhados por um senhor.

Na segunda cena (figura 26), que dura um minuto, podemos ver uma reunião familiar, aparentemente um churrasco, em que as pessoas percebem a câmera (uma mulher olha diretamente e ri, um bebê encara a lente, um senhor olha de esguelha e um garoto se inclina para aparecer melhor no quadro, parecendo verificar se a câmera está mesmo filmando). Porém, o que percebemos pela reação da maioria dos personagens – aparecem cerca de 20 pessoas – é que a câmera está visível, mas as pessoas se comportam “naturalmente”, como se não houvesse o ato do registro. Conversam, riem, comem e bebem de forma quase espontânea, mas, na maior parte das vezes, sem virar as costas para o cinegrafista.

A próxima tomada que iremos analisar aqui (figura 27) dura apenas oito segundos, mas faz parte de uma cena extensa, de uma festa de aniversário, na qual encontramos diversas formas de encenação. Porém, escolhemos o momento em que se batem palmas e se cantam os parabéns “oficialmente”, todos juntos. O trecho selecionado mostra todos cantando e olhando para o bolo no centro da mesa. Portanto, consideramos que as personagens agem de maneira “normal”, como se não houvesse a presença da câmera.

Figuras 25, 26 e 27



25

26

27

Na família de Eliana Tolentino, podemos ver diversas situações em que a câmera é notada por um ou outro personagem, por meio de um olhar direto ou de soslaio para o cinegrafista. Apesar disso, os personagens tentam fingir que não sabem da presença da câmera, simulando ações que se pretendem naturais.

O primeiro *take* que iremos analisar agora (figura 28) é feito em uma cena de 22 segundos. No momento que escolhemos, há três mulheres e um bebê na cena. Porém, mais uma vez parece que o cinegrafista quer fazer experimentos com a câmera. As mulheres provavelmente sabem que há uma câmera por perto, já que em excertos anteriores, elas aparecem olhando diretamente para a lente. Mas, na imagem analisada, ninguém olha para a câmera. Cada uma fica em uma posição, aparentemente conversando, enquanto a câmera “passeia” lentamente pela cena, da mulher mais velha à mulher com um cachorro no colo e, finalmente, à terceira mulher, que está de costas, perto da cadeirinha de bebê no chão.

Uma sequência de aproximadamente um minuto mostra crianças em uma brincadeira conhecida das reuniões familiares: a caça aos ovos de Páscoa (figura 29). Enquanto as crianças se distraem com a brincadeira, não olham para a câmera. Porém, percebemos que todos sabem da presença da mesma, pois, no início, a senhora que esconde os ovos aparentemente olha para a câmera e ao final, quando as crianças encontram os ovos de chocolate, uma delas olha para a lente, segurando e mostrando o prêmio alcançado com a brincadeira.

Outra cena (figura 30), que dura cerca de 30 segundos, mostra pessoas descendo uma escada, saindo de algum evento. Em alguns momentos, as crianças parecem olhar diretamente para a câmera, enquanto os adultos não olham. Acreditamos que todos tinham consciência da câmera, porém, atuaram como se ela não existisse ali.

Figuras 28, 29 e 30



Na família Assis, a pose simulada também é muito visível. Acreditamos que isso seja um modo de agir comum nos filmes de família. O fato de não olhar para a câmera pode significar certo acanhamento do personagem por estar sendo filmado ou, também, a tentativa de aproximação à *mise-en-scène* do cinema profissional, conhecido pelos personagens. Nesse sentido, entendemos esses gestos como uma encenação altamente representada ou interpretativa, de tentar atuar em seu próprio papel e se fazer parecer de uma determinada maneira. Esse é o tipo de encenação que os manuais de cinema amador indicam que os cinegrafistas busquem.

5.2.4 Esquiva

Acontece quando o personagem não quer ser filmado e evita a lente, cobrindo o rosto, se esquivando da câmera ou virando as costas. Nesse caso, acreditamos que a pessoa não se sinta à vontade com a tecnologia da imagem em movimento, que não queira ou não goste de ser fotografado e filmado, por razões pessoais.

A primeira sequência, de apenas dois segundos (e dois *takes*), mostra uma mulher que se esconde atrás da menininha em seu colo (figura 31). Primeiramente, elas estão de lado, até que a mulher olha de esguelha e percebe a presença da câmera, então faz um movimento brusco em que vira as costas. Depois, vemos a mulher quase de frente para a câmera, mas com o rosto oculto atrás da cabeça da garotinha. Possivelmente, a menina deveria ser o foco da atenção e a mulher não queria aparecer.

Já em outra cena analisada (figura 32), que dura apenas dois segundos, um casal oculta os rostos da câmera; o homem, por trás de uma bexiga de aniversário, e a mulher, por trás do homem. Aparentemente, são feitas cinco tomadas, mas os personagens se encontram dessa mesma maneira: sem mostrar a face. Essa é uma a única situação em que notamos a tentativa da cinegrafista de filmar um mesmo objeto diversas vezes.

Uma cena (figura 33) de sete segundos mostra uma mulher claramente irritada. Ela faz um sinal para a cinegrafista, aparentemente para que esta pare de filmar. Nesse momento, a personagem parecia apenas ter sorrido sem graça, mas, em seguida, seus gestos e expressão facial demonstram impaciência, de modo que ela tenta sair do enquadramento da câmera até que, por fim, se esconde atrás de uma árvore. Não se sabe, no entanto, se a irritabilidade foi causada pelo fato em si de a cinegrafista estar filmando ou por algum motivo pessoal entre as duas.

Figuras 31, 32 e 33



Esse tipo de reação pode ser resultado mais por razões pessoais do personagem do que pela falta de intimidade deste com o equipamento cinematográfico. Geralmente as pessoas se escondem por não se acharem fotogênicas, ou por pensarem que não estão vestidas de acordo com a imagem que querem passar (tem-se que estar bem arrumado para aparecer na tela, posteriormente). Outras vezes, podem estar cansadas, tristes, com raiva – temperamentos que não “caem bem” nos filmes de família, pois estes devem ser alegres o tempo inteiro.

Na próxima tomada, que dura oito segundos, uma mulher aparentemente não quer ser filmada ou responde a algo que o cinegrafista falou (figura 34). De costas, ela faz um sinal com a mão (aparentemente, de *ok*), depois olha rapidamente para trás, para a câmera, dá um sorrisinho e logo se volta para frente de novo. A mulher não parece querer interagir.

No outro *take* (figura 35), de apenas três segundos, vemos um garoto brincar de se esconder da câmera atrás de algumas plantas. Nesse caso, acreditamos que a encenação esquiva não se trata de algum tipo de acanhamento, e sim de uma forma lúdica de lidar com o aparelho e com o cinegrafista – como uma brincadeira de criança.

Figuras 34 e 35



34

35

Nos casos dessas cenas de Márcio Assis, o primeiro exemplo é possivelmente de uma pessoa que não estava “com humor” para ser filmada; o segundo, por sua vez, trata-se de uma brincadeira de esconder.

5.2.5 Encabulada

Acontece quando o personagem parece não querer ser filmado, mas não faz nenhum movimento para se esconder da câmera. Nesse tipo de atuação, quando o sujeito é surpreendido pela filmagem, geralmente ri de modo sem graça e pode pedir para que parem de filmar, fazer uma careta ou mostrar outro objeto para que a câmera se direcione a ele.

A primeira cena que iremos analisar aqui (figura 36), com 11 segundos, mostra uma mulher bastante informal (parece que está fazendo a higiene dental). Depois, aparece um plano em que há uma mulher com o rosto oculto, por estar olhando para o lado de dentro de uma casa. Quando percebe a câmera, ela parece fazer um gesto rápido mandando a cinegrafista embora, depois volta a olhar para dentro da casa. A outra mulher, próxima a ela, ri da situação; em seguida, ela própria também ri.

Em outra cena (figura 37), de 20 segundos, vemos um menino como o centro da atenção da câmera, de dois homens e de uma senhora. Os homens parecem induzir o garotinho a olhar os próprios pés, bastante sujos, e a senhora o observa diretamente. Mas, quando o homem mais velho aponta para a lente, a senhora, que parecia não saber da presença da câmera, se surpreende com um movimento com a cabeça um pouco para trás, e sorri, mas vira o rosto novamente para o menino.

A próxima cena (figura 38), de apenas dois segundos, mostra um homem sentado no sofá. A câmera pega a parte de trás de sua cabeça, mas, quando o homem inclina a cabeça para o lado e descobre a câmera, sorri rapidamente e logo volta o rosto para frente novamente.

Figuras 36, 37 e 38



36

37

38

Esse tipo de encenação tem como característica principal uma pessoa que é pega desprevenida quando descobre que está sendo filmada e acaba ficando sem reação – o resultado é um riso sem graça ou um sorriso forçado. Parece-nos que a pessoa não gostaria de estar sendo filmada, mas também não acha necessário se esconder por causa disso.

A tomada que iremos analisar agora (figura 39) tem oito segundos e mostra uma mulher que parece perceber a presença da câmera após o cinegrafista começar a filmar. Quando isso acontece, sua expressão, inicialmente séria, se transforma em um sorriso sem graça. Ela levanta a mão, como que pedindo para cessarem de filmar e desvia o olhar da lente, visivelmente envergonhada.

O outro *take* (figura 40) tem 11 segundos e mostra uma mulher segurando um cachorro no colo. Ela olha para a câmera e parece mandar um beijo, mas depois faz uma expressão mais ou menos desdenhosa, sorri sem graça, tenta ficar séria, mas acaba rindo de novo. Finalmente, ela põe o cachorro na frente para esconder o rosto. Porém, não colocamos essa imagem como esquiva porque a personagem faz um jogo com a câmera, parece não saber muito bem como agir e acaba se escondendo, de forma lúdica.

A primeira personagem não sabe como reagir à presença da câmera (como nos filmes de Tolentino); já a segunda sabe que está sendo filmada e faz poses para o cinegrafista, mas acaba se sentindo embaraçada devido a toda a atenção que está recebendo.

Figuras 39 e 40



39

40

Nas categorias *esquiva* e *encabulada* estão as reações que Gabler (1999) atribui aos filmes domésticos, devido ao fato de os personagens não estarem habituados à câmera e à projeção de suas imagens na tela, sentimento que “apenas sublinhava quão diferentes eram elas das estrelas” (GABLER, 1999, p. 222) do cinema.

5.2.6 Gestual

O personagem geralmente realiza um gesto pontual direcionado à câmera e retorna em seguida à encenação simulada. Acenar, mandar beijos e apontar para a câmera podem ser consideradas como encenações gestuais, pois são compostas por apenas uma ação de provocação ao cinegrafista e, talvez inconscientemente, ao espectador.

A primeira cena que vamos analisar aqui (figura 41) dura 13 segundos e mostra um homem indo a um local de comércio, depois voltando com um picolé na mão. Na volta, o homem vai em direção à câmera, abrindo o picolé; em um momento ele mostra a língua, depois, oferece ou mostra o picolé à câmera e desvia do caminho desta. Poderíamos ter considerado essas ações como espetaculares, mas, como as interações pontuais dos gestos pressupõem uma continuidade da encenação anterior, defendemos que existe certa “naturalidade” da ação do personagem antes e depois dos gestos.

Uma tomada (figura 42) de 12 segundos mostra um senhor com um bebê no colo, fazendo um gesto visto algumas vezes em todo o material: o homem aponta a câmera para que os bebês olhem para a lente. Poderíamos dizer que ele tenta fazer com que as crianças olhem para a câmera com a intenção de que a imagem fique boa (como nas fotografias). Outra alternativa é que o senhor quer fazer com que olhem para a câmera simplesmente para chamar-lhes a atenção e para que façam gracinhas, como mandar beijo e acenar.

O próximo *take* (figura 43) dura apenas um segundo, mas é bastante interessante para analisarmos aqui, pois o que vemos é uma criança que se dirige à pessoa atrás da câmera

com um gesto, mas não para o olho da câmera em si: com a imagem inserida no contexto da sequência, percebemos que o menino entrega à cinegrafista um brinquedo com o qual estava brincando e não quer mais. O pequeno, de certa forma, ignora a câmera, diferente dos outros personagens analisados aqui. Mas achamos importante colocá-lo para mostrar esse tipo de personagem que não vê o aparelho, mas sim a pessoa por trás dele.

Figuras 41, 42 e 43



Tivemos dificuldade em separar esse tipo de pose das encenações simulada e espetacular, concluindo que a gestual não é mutuamente excludente em relação às outras. A encenação gestual pode ter o maior nível de interação entre personagem e câmera, pois consideramos esta a pose que mais denuncia a presença da câmera e mais particular aos filmes de família.

A próxima cena analisada (figura 44) está inserida em uma sequência de 26 segundos e mostra várias pessoas sentadas a uma mesa, em que cada uma tem uma reação diferente. Escolhemos a encenação de um homem que começa a ser enquadrado com um olhar sério, mas quando vê a câmera, sorri e acena. Depois, ele volta à seriedade de antes. Este personagem faz tipicamente o que chamamos aqui de encenação gestual.

Em outro *take* (figura 45), de apenas quatro segundos, três garotos aparecem em cena. Dois deles caminham simulando o espontâneo, porém, o que aparece primeiro em cena direciona ao cinegrafista um gesto repentino e brincalhão: ele abre as pernas e as flexiona um pouco, apontando o dedo como se fosse uma arma para a câmera. Isso nos faz pensar: teria o menino notado a analogia entre os gestos de apontar uma câmera e apontar uma arma, imitando o cinegrafista, ou teria apenas imitado os filmes de *bangue-bangue* que possivelmente gostava de assistir? Mesmo após o gesto, o garoto se mantém de pernas abertas, mas não direciona mais o olhar para a câmera, voltando ao “normal”, por isso, chamamos a encenação de gestual.

Em outra cena (figura 46), de dez segundos, vemos uma mulher andando com duas crianças por uma área verde. Uma das crianças – um garoto, de cerca de seis anos de idade – mexe os braços de forma afetada. A mulher, que caminhava normalmente, depois de vê-lo, faz uma dança, também mexendo os braços, aparentemente convidando o menino a fazer o mesmo. Após esse gesto, provavelmente ocasionado pela câmera, a mulher volta a andar normalmente, então a câmera se direciona às crianças.

Figuras 44, 45 e 46



44

45

46

Na pose gestual, os filmes de Assis e de Tolentino são bastante semelhantes, que também se parecem com todo filme de família. Os gestos direcionados às lentes – seja por causa do cinegrafista ou do futuro público que irá assistir àquelas imagens – são características fundamentais do filme doméstico que conhecemos em sua essência, gestos ressaltados pelos pesquisadores na área.

5.2.7 Espetacular

O que definimos como encenação espetacular é o que parece ser uma atuação feita em função da câmera e do caráter lúdico desta, revelando a intimidade entre cinegrafista e personagem e, podendo também, se dirigir ao futuro espectador. No caso desse tipo de encenação, o cinegrafista pode tentar dirigir a cena ou o próprio personagem pode querer atuar como uma estrela.

A próxima tomada (figura 47), de 11 segundos, está inserida na cena de uma festa de aniversário. Porém, nesse trecho em que há estes três personagens (homem, mulher e bebê), consideramos que a mulher faz uma espécie de papel de “direção de ator” com o menino: ela puxa o braço dele para que ele faça gestos com as mãos, como “venha cá”, depois, mandando beijos, e depois, batendo palmas.

A próxima cena (figura 48) dura 21 segundos e mostra uma criança pequena, mas também uma mulher que está claramente fazendo ações para serem filmadas pelo cinegrafista. Ela olha para a câmera e parece pedir para ser filmada, enquanto tenta “virar estrela”, mas não consegue completar o movimento, caindo sentada no chão. A mulher tenta duas vezes, sem sucesso. Mesmo não virando estrela na acrobacia, ela se tornou uma “estrela”, ao ser filmada de forma cômica.

Outra cena aqui analisada (figura 49) tem 22 segundos e mostra duas crianças brincando de fazer caretas para a câmera. Os gestos foram provavelmente incitados pelo cinegrafista, querendo filmar uma brincadeira da qual as crianças acham graça. Os pequenos olham para a câmera e olham um para o outro, parecendo comparar suas caretas, de forma claramente encenada, mostrando serem conscientes de estarem sendo filmados ou, simplesmente, observados.

Figuras 47, 48 e 49



A primeira cena que iremos analisar agora (figura 50), de três minutos e 32 segundos, está inserida em uma sequência maior, de sete minutos, em que vemos quatro crianças em uma toalha branca estendida num espaço gramado. No trecho escolhido para a análise, podemos ver que cada uma das quatro crianças tem sua chance de virar estrela: todas cantam com um microfone provavelmente acoplado à câmera, que era sonora. O único menino da cena tenta, inclusive, “apagar” o brilho da garotinha mais nova: quando colocam o microfone para esta cantar, ele tenta pegá-lo, mas uma mão (provavelmente adulta) não deixa.

A próxima cena (figura 51), de um minuto e 34 segundos, vemos as mesmas quatro crianças do cenário anterior, porém, agora estão em uma sala. Duas das meninas, as mais velhas, estão fantasiadas de bailarinas. É uma encenação espetacular, em que as meninas apresentam seus números de dança para o cinegrafista e para o futuro espectador.

Outro *take* (figura 52), de apenas cinco segundos, está inserido em uma cena de um minuto e mostra uma mulher se abaixando para esconder algo entre as plantas. Mais tarde, vemos que era uma brincadeira de caça aos ovos de Páscoa. Consideramos o conjunto dessa

cena espetacular, principalmente pela narratividade pensada para o filme. O cinegrafista mostra a (possivelmente) avó escondendo os ovos, depois mostra as crianças procurando-os. Eles olham para a câmera, como que em gestos de cumplicidade. A brincadeira daquela Páscoa, especificamente, parece-nos especialmente narrada.

Figuras 50, 51 e 52



50

51

52

Gabler (1999) contrapôs a interpretação dos personagens dos filmes aos dos vídeos domésticos, defendendo que, nos filmes, devido a pouca familiaridade com a câmera, as pessoas ficam acanhadas; nos vídeos, entretanto, ele diz que, já tendo bastante contato com os meios audiovisuais – principalmente a televisão – as pessoas tendem a atuar diretamente para a câmera: conversar, falar, dançar, sem se sentirem envergonhadas. Porém, como percebemos um tipo de encenação *espetacular* nos filmes e precisamos criar essa categoria, podemos discordar da opinião de Gabler. Não é apenas nos vídeos caseiros que existe uma “atuação” para a câmera, apesar de concordarmos que a tecnologia do vídeo pode ter potencializado esse tipo de encenação.

5.2.8 Síntese dos tipos de encenação

Até agora, definimos e analisamos a categorização de estilos de encenação nos filmes domésticos que criamos nesta pesquisa. Para resumir tudo o que foi exposto, o quadro a seguir mostra alguns aspectos de cada forma de atuar em frente à câmera familiar e suas características com relação ao olhar para a câmera, a interação e a interferência da presença da câmera na cena.

Quadro 6: Tipos de encenação do filme doméstico

Encenação	Característica	Olhar a câmera	Interação	Interferência
Fotográfica	Personagem imóvel	✓	-	✓
Normal	Aparentemente não percebe a câmera	-	-	-
Simulada	Sabe da filmagem, mas age “naturalmente”	✓	-	-
Esquiva	Tenta se esconder da câmera	-	-	✓
Encabulada	Demonstra vergonha ao ser filmada	✓	✓	✓
Gestual	Personagem faz um gesto para a câmera	✓	✓	✓
Espetacular	Atuação feita em função da câmera	✓	✓	✓

Fonte: a autora.

Na pose fotográfica, é usual olhar diretamente para a câmera, como na fotografia, mas não há interação entre o cinegrafista e o personagem, pois este se encontra imóvel – existe uma interferência muito clara na presença da câmera para esse tipo de pose. Na encenação normal, como o personagem não percebe a filmagem, não olha para o cinegrafista, e os dois não interagem: a presença da câmera não interfere de maneira alguma nas ações das pessoas. Na encenação simulada, as pessoas percebem a câmera, pois olham rapidamente para ela, mas não olham diretamente, agindo como se não estivessem sendo filmadas, ou seja, tentando se portar naturalmente – portanto, não existe interação com a câmera, pois é como se não estivesse ali. A encenação esquiva tem como personagem alguém que foge da câmera, portanto, não olha diretamente para ela, nem interage com o cinegrafista; este, por sua vez, é o motivo pelo qual as personagens se escondem. Já nas três últimas poses: encabulada, gestual e espetacular, os personagens olham diretamente para a câmera e interagem de alguma forma com o cinegrafista (na encabulada, bem menos que nas outras), e, por último, a presença da câmera é essencial para desencadear esses tipos de reação.

Pelo número de imagens encontradas e pela dificuldade de identificar algumas encenações, concluímos que a simulação e a gestualidade são mais frequentes. Muitas cenas se pareciam com o que os manuais de cinema amador da época sugeriam (com relação à simulação), mas possivelmente não se trata do desejo de quem está com a câmera, mas dos próprios personagens, que se sentiriam como atores de um filme, portanto, agiam como se a câmera fosse invisível. No caso das encenações gestuais, são as que a literatura sobre filmes domésticos mais caracteriza como atuação típica.

Percebemos algumas diferenças entre uma cinegrafista e o outro, como, por exemplo, a frequência com que aparecem imagens de pessoas encabuladas ou esquivas, no caso de Eliana Tolentino, maior do que nos filmes de Márcio Assis. Isso poderia indicar, talvez, menor intimidade com o equipamento, ocasionando certo embaraço diante da câmera. A pose fotográfica também é mais ou menos distinta, pois, no primeiro caso, parece-nos que os personagens também demonstram falta de intimidade com a câmera, mas, no segundo caso, a pose fotográfica parece decorrer do pedido do cinegrafista para que o personagem fique parado, para que ele possa explorar alguns aspectos da câmera, como o *zoom*.

O filme doméstico possui, portanto, um estilo de “atuação” específico de seus personagens, encontrado essencialmente em todos os filmes feitos por um membro da família: a interação dos sujeitos filmados com o realizador. O modo com que cada personagem, particularmente, age diante da câmera depende, no mínimo, destes quatro fatores: sua própria personalidade, o nível de intimidade com o cinegrafista, o grau de familiaridade com o equipamento cinematográfico e quem irá assistir àqueles filmes. Defendemos, então, que os personagens que aparecem nos filmes domésticos se comportam de maneira sempre encenada, no sentido de que a pessoa filmada nunca fica totalmente à vontade e natural com a presença da câmera (que implica mais espectadores, além do personagem e do cinegrafista) quanto ficaria sem ela, a não ser que não tenha consciência da filmagem. No cotidiano, principalmente no âmbito privado da família, os gestos são muito mais espontâneos e despreocupados do que exige a vida pública. O papel de pai ou de mãe é mais guiado pela afetividade do que por uma “obrigação”. Resumindo: existe uma encenação nos filmes domésticos até mesmo – e especialmente – quando os personagens percebem a câmera e agem como se ela não estivesse ali.

CONCLUSÃO

No capítulo “Narrativas, Família e Memória”, defendemos o estudo das narrativas *dos e sobre os* indivíduos comuns. O ordinário pode ser banal, mas também é interessante no âmbito acadêmico, para que possamos compreender nossa sociedade no passado, refletir sobre esta no presente, e, com isso, prever um futuro para a humanidade. Por isso achamos interessante falar sobre o cotidiano e categorizamos os diferentes tempos que vivenciamos em nossa vida privada: o tempo uniforme (ligado às obrigações, aos hábitos diários, às necessidades fisiológicas e à vida social), o tempo do lazer (quando o trabalho e o estudo dão espaço aos momentos de repouso entre a família e os amigos) e o tempo registrado em imagens (quando o lazer é registrado por um olhar por trás de aparato técnico estranho ao cotidiano).

Também acreditamos ter sido pertinente fazer um panorama histórico de como surgiu o sentimento de família para, em seguida, contextualizarmos os registros das reuniões familiares como forma de preservação da memória e dos laços afetivos e identitários que dão lastro à nossa existência. Não foi apenas por experimentação que os irmãos Lumière filmaram momentos em família com suas câmeras – essas cenas, apesar de corriqueiras, eram tão interessantes para eles quanto registrar a dinamicidade de um trem chegando à estação ferroviária. Também não é à toa que os clientes de Vicente, do longa-metragem *O vendedor de passados* (2015), queriam alterar o próprio passado por meio de fotos e filmes falsos: a identidade deles no presente dependia dos registros de uma vida perfeita e feliz, como a que vemos na maioria dos filmes de família.

Quando falamos sobre “O filme doméstico como subgênero cinematográfico”, fazemos uma definição do filme de família. Também falamos sobre as facilidades do formato Super 8 e tentamos mostrar de que maneira a companhia Kodak incentivava o público a consumir seus produtos por meio da publicidade. Os anúncios nos mostram as facilidades que o formato proporciona, além dos preços mais acessíveis que outros formatos da época. As peças publicitárias também almejaram passar confiança, dando informações técnicas sobre os produtos, nos davam a ideia de não ser necessário fazer esforço para utilizar o equipamento, e estimulavam a curiosidade do público consumidor por conta das novidades no mercado audiovisual amador, como o Super 8 sonoro.

Defendemos o filme doméstico como um estilo dentro do cinema amador – ou seja, não profissional – e diferente de outros gêneros, como o documentário e o filme de atualidades. Outro ponto abordado é a maneira com que o informativo *Kodak Movie News*,

um manual especializado em cinema amador, dialogava com os clientes da empresa, com um discurso baseado em três pilares, segundo nossa análise: abordando questões técnicas e dando dicas para o uso da aparelhagem, sugerindo cenas para um roteiro fílmico e apelando diretamente ao consumo de equipamento cinematográfico para conservação da memória familiar. Este último item é o mais interessante para nós, por tratar da narrativa memorial do grupo familiar e do incentivo ao desejo de criar e armazenar imagens domésticas, visto também na publicidade.

Ao explorar aspectos sobre “O Colecionador de Memórias Familiares”, falamos exclusivamente do cinegrafista doméstico e sua relação com o *jogo coletivo* que é filmar a família e como esses filmes, apesar de a literatura defender que são todos iguais, podem ter suas diferenças estilísticas e estéticas, dependendo do olhar de quem faz as imagens. Analisamos comparativamente os filmes e as entrevistas de dois cinegrafistas: a ex-bancária Eliana Tolentino e o fotógrafo Márcio Assis.

Na primeira análise, restrita ao material cinematográfico, identificamos semelhanças e diferenças entre as imagens observadas nos filmes: os temas registrados, enquadramento, movimentos realizados, a peculiaridade da pessoa narrativa e do modo de narrar. A pessoa narrativa que definimos como característica do filme de família é o *cinegrafista participante*: trata-se de alguém que é personagem secundária na ação filmada e que registra as situações de maneira testemunhal, a partir de um ponto de vista: o do colecionador das memórias da família. Dizemos que são “coleccionadores” porque existe quase uma compulsão por captar os momentos em películas, que eram exibidas com alegria a toda a família, na época, mas que, com passar o tempo, passaram a ser apenas acumuladas. Dessa forma, as memórias foram guardadas com certo cuidado, porém, não tiveram mais tanta atenção dispensada a elas, devido à obsolescência do formato Super 8 e às dificuldades de transpor essas memórias para outro suporte.

Entre os dois cinegrafistas estudados aqui, pudemos observar que as principais diferenças se encontram nos planos-sequência do fotógrafo Márcio Assis e na movimentação da objetiva por meio do *zoom*, utilizado para o ajuste do foco da câmera. No caso da bancária aposentada Eliana Tolentino, os filmes são feitos com cortes mais rápidos e sem utilização de recurso técnico de *zoom* para experimentação de diferentes enquadramentos em um mesmo plano.

O segundo estudo é baseado nas entrevistas da metodologia de história oral, em que identificamos as trajetórias e influências audiovisuais de nossas fontes verbais. Também percebemos afinidades e divergências entre as respectivas histórias de vida, observando como

a influência familiar e o acesso aos meios audiovisuais interferiu no gosto de tais pessoas e como a experiência profissional notavelmente diferencia os modos de filmar.

Nesta pesquisa, buscamos outras pessoas que acrescentariam muito ao nosso debate, trazendo novas perspectivas. Pretendíamos analisar filmes de um cineasta e de um cinegrafista de família profissional (que fazia filmes por encomenda). Porém, devido a dificuldades no acesso ao material, eles não puderam fazer parte do nosso *corpus* de pesquisa. O que poderia diferir mais, em nossa opinião, seria a “direção” do cineasta profissional, que possivelmente tentaria montar a cena ou seguir um roteiro, com grande qualidade técnica, e sendo “amador” apenas no que diz respeito à bitola e ao caráter doméstico das imagens da própria família. No caso do cinegrafista de família profissional, as diferenças poderiam ser com relação aos personagens: acostumado a filmar pessoas que não conhece e que não interagem com a câmera, o cinegrafista poderia querer que os personagens agissem o mais naturalmente possível, ou, pelo contrário, poderia encorajá-los a interagir com ele, justamente para ser diferente dos filmes profissionais.

No capítulo sobre a “*Auto-mise-en-scène* familiar”, analisamos cerca de duas horas de filmes domésticos e categorizamos a representação que os personagens fazem de si mesmos. A consciência da câmera é uma das principais características desse estilo, levando as pessoas que aparecem nesses filmes a olhar para a câmera, acenar e falar com o cinegrafista, de certa forma, pensando nos futuros espectadores. Acreditamos que a presença da câmera impede aqueles indivíduos de serem “naturais”, e que eles passam a encenar, devido ao aparato tecnológico.

Com nossa análise, criamos sete categorias: fotográfica (personagem imóvel), normal (aparentemente não percebe a câmera), simulada (sabe da filmagem, mas age “naturalmente”), esquivada (tenta se esconder da câmera), encabulada (demonstra vergonha ao ser filmado), gestual (personagem faz um gesto para a câmera) e espetacular (atuação feita aparentemente em função da câmera). Percebemos algumas diferenças entre as cenas de um cinegrafista e de outro, como a frequência com que aparecem imagens de pessoas encabuladas ou esquivadas e da pose fotográfica. A maior assiduidade desses tipos de encenação poderia indicar menor intimidade com o equipamento que grava imagens dinâmicas, ocasionando certo embaraço diante da câmera ou uma pose estática desnecessária.

A encenação observada no filme de família revela a maneira com que os meios de comunicação de massa, como o cinema e a televisão, influenciam no modo de agir das pessoas diante da câmera, quando estas simulam a ausência do equipamento no ambiente (o que acontece repetidamente), por exemplo. Outro tipo de pose frequente nos filmes

domésticos é a espetacular, que mostra o personagem como se interagisse com a plateia de um espetáculo teatral. Ao mesmo tempo, o filme de família (ou apenas o seu estilo) também vem sendo adotado pela grande mídia, no cinema de ficção que imita o modo de fazer doméstico ou na utilização de filmes de arquivo em documentários televisivos, por exemplo.

Defendemos o filme de família em sua forma bruta (sem edição ou montagem) como o registro de um passado recente que não é aquele contado pela mídia *mainstream*. Suas imagens são evidências de comportamentos e expressões de uma época, trazendo um olhar mais local, das pessoas anônimas, sobre determinado período. O filme de família pode ser considerado uma forma de documento histórico, desde que devidamente contextualizado, pois cada narrativa reflete o lugar de fala de seu narrador e sua intencionalidade.

O estudo acerca dos filmes domésticos, que vem recebendo mais adeptos no âmbito acadêmico brasileiro, denota crescente interesse social em temas como a memória e os registros pessoais. É interessante observar que as imagens domésticas, que costumavam ser importantes apenas para os membros da família, podem atrair também os cineastas profissionais e o grande público. Os filmes familiares encontrados em arquivos privados e públicos têm sido retomados como vestígios autênticos do passado, em produções cinematográficas atuais. Quando se trata da retomada ou “reciclagem” de imagens de arquivos domésticos, os cineastas podem ter várias intenções narrativas: principalmente nos documentários, utilizam-se esses filmes na reconstituição de memórias perdidas ou na reconstrução de identidades, mas também como ilustrativo do cotidiano de pessoas comuns, mostrando as transformações pelas quais passa a sociedade, estabelecendo uma memória coletiva e uma reescrita da história, do ponto de vista dos anônimos. Porém, a potencial autenticidade dessas imagens deve ser investigada, pois cada narrador tem uma intenção específica ao criar uma história.

Percebemos, portanto, que a memória fascina a sociedade contemporânea por garantir um lastro à sobrevivência em meio a um mundo confuso, agitado e cheio de informações. Já o interesse em ter acesso e em fazer registros pessoais, impede o indivíduo de se isolar do mundo e mostra (principalmente com a popularização da *internet*) como as pessoas comuns podem escrever suas próprias histórias e a da sociedade em que vivem, sem depender dos grandes veículos de comunicação.

REFERÊNCIAS

Obras completas

Alberti, Verena. **Manual de história oral**. 2 ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Edição especial para as livrarias Saraiva no Brasil. Lisboa: Edições texto e grafia, Ltda., 2011.

BAER, Alejandro. **El testimonio audiovisual: Imagen y memoria del Holocausto**. Colección Monografías, n. 219. Madrid, España, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI de España Editores S.A., 2005.

BEAL, John David. **Super 8 e outras bitolas em ação**. Adaptação de Abrão Berman. 2 ed. São Paulo: Summus, 1976.

CASSETTI, Francesco e Federico Di Chio. **Como analisar un film**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1991.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DARGY, P. **A prática do super 8** / P. Dargy, N. Bau; adaptação e prefácio da ed. Brasileira de Abrão Berman; (tradução de Luiz Roberto S. Malta). – 4. ed. – São Paulo: Summus, 1979.

DARONCO, Marilice Amábile Pedrolo. **O nosso cinema era super**. Santa Maria: Câmara de Vereadores, 2014.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. EBooks Brasil, Projeto Periferia, 2003. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

GABLER, Neal. **Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GERBASE, Carlos. **Primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: UnB, 2013.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Senac, 2008.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Artigos

ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: **História da vida privada no Brasil 1: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 83-154.

AMORIM, Lara. Cinema e as condições de produção da imagem em Super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre acervo imagético e memória. In: Lara Santos de Amorim e Fernando Trevas Falconi (Orgs.) **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 34-55. Disponível em: <http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-Vers%C3%A3o-Digital.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2016.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Estudos históricos**, v. 11, n. 21, Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 9-34.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O Cinema** (ensaios). São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Walter Benjamin – Obras escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

CASTRO, Hebe M. Mattos. Laços de família e direitos no final da escravidão In: **História da Vida Privada no Brasil 2: Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 337-384.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén. De vuelta a casa: variaciones del documental realizado con cine doméstico. In: **La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos**. Ayuntamiento de Madrid, 2010. p. 121-166.

DIOGO, Lígia Azevedo e FURLONI, Álvaro Fernandez. Cadê o passarinho? A ameaça de extinção da pose na imagem de família. In: **Contemporânea**, vol.7, nº1, 2009.

DIOGO, Lígia Azevedo. Vídeos “de família” como gênero: particularidades dos arquivos originais e algumas considerações sobre os vídeos do *YouTube*. 2012. In: **Doc On-line**. n. 13, p. 21-53. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/13/dossier_ligia_diogo.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

DUBY, Georges. Prefácio à história da vida privada. In: **História da vida privada 1: do Império Romano ao ano mil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Prefácio, p. 7-10.

FOX, Broderick. Rethinking the Amateur. In: **Spectator**. vol. 24. Disponível em: <<http://cinema.usc.edu/assets/098/15844.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

GONÇALVES, Raruza Keara Teixeira; MUSSE, Christina Ferraz. Patrimônio oral: memórias sobre o Cinema da Floresta e a Produtora de Cinema Regina. In: **Revista Brasileira de História da Mídia**. v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.ojs.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/3802/2200>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

GONDAR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: COSTA, Icléia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô (org.) **Memória e espaço**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 35-43.

HOWE, Maija. The photographic hangover: reconsidering the aesthetics of the postwar 8mm home movie. In: RASCAROLI, Laura; YOUNG, Gwenda; MONAHAN, Barry (ed.). **Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web**. Nova York: Bloomsbury, 2014. p. 39-50.

HURTADO MATHEU, Joana. F(r)icciones familiares: el imaginario familiar en el cine contemporâneo. In: VICENTE, Pedro (ed.) **Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares**. Madrid: La oficina, 2013. p. 89-98.

JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estéticas do realismo. In: **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 15-41.

JOHNSON, Stacey. Are we in the movies now? **Cinémas: revue d'études cinématographiques** / **Cinémas: Journal of Film Studies**, v. 8, n. 3, 1998, p. 135-158. Disponível em: <<https://www.erudit.org/revue/cine/1998/v8/n3/024762ar.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação**. v. 39, n. 37, 2012. p. 52-54. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>>. Acesso em: 14 jan. 2016.

MACHADO JR, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: Lara Santos de Amorim e Fernando Trevas Falconi (Orgs.) **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 34-55. Disponível em: <http://cinepbmemoria.com.br/wp-content/uploads/2013/09/Livro-Cinema-Mem%C3%B3ria_-_Vers%C3%A3o-Digital.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2016.

- MARTIN-FUGIER, Anne. Os ritos da vida privada burguesa. In: **História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. In: PERROT, Michelle (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 176-245.
- MORAN, James M. Cine doméstico, *amateur* y de vanguardia: modos de distinción. In: CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.). **La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos**. Ayuntamiento de Madrid, 2010. p. 273-299.
- MUNIR, Kamal A.; PHILLIPS, Nelson. El nacimiento del momento *Kodak*. In: VICENTE, Pedro. (ed.) **Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares**. Madrid: La oficina, 2013. p. 33-40.
- MUSSE, Christina Ferraz e MUSSE, Mariana Ferraz. Memórias ressignificadas: as narrativas de Super 8 na Web 2.0. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 13, n. 26, jul./dez. 2014. p. 99-115.
- NOGUEIRA, Luís. Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da Internet. **Revista Doc Online**, n. 05, dez 2008, pp. 4-23.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo, dez. 1993. p. 07-28.
- ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- ODIN, Roger. Arte y estética en el campo del cine y la televisión: Enfoque semiopragmático. **La Puerta FBA**, n. 2, 2007. p. 130-139.
- ODIN, Roger. El cine doméstico en la institución familiar. In: CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (ed.). **La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos**. Ayuntamiento de Madrid, 2010. p. 39-60.
- ODIN, Roger. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. Archivos de la Filmoteca: **Revista de estudios históricos sobre la imagen**. n. 57-58, 2007, p. 197-217.
- ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, v. 39, n. 37, 2012, p. 10-30.
- ODIN, Roger. The Home Movie and Space of Communication. In: RASCAROLI, Laura; YOUNG, Gwenda; MONAHAN, Barry (ed.). **Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web**. Nova York: Bloomsbury, 2014. p. 16-26.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.
- PROCTOR, Jennifer. Appropriating memories: home movies and spatial montage. In: **Revista Laika**, v. 2, n. 4, 2013. Disponível em: < <http://www.revistalaika.org/wp-content/uploads/2015/01/APPROPRIATING-MEMORIES1.pdf>>. Acesso: 15 jan. 2016.

PUERTA LEISSE, Gustavo. La construcción de la infancia en el álbum familiar. In: VICENTE, Pedro (ed.) **Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares**. Madrid: La oficina, 2013. p. 83-88.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____. Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II. São Paulo: Senac, 2005. p. 159-226.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. In: **Rebeca**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: < http://www.socine.org.br/Rebeca/pdf/rebeca_1_1.pdf >. Acesso em: 08 dez. 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. Sobre a imagem-câmera e sua tomada. In: _____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. p. 127-156.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. A festa de Natal para o cineasta amador: como a *Kodak Movie News* incentivou a produção e o consumo de imagens familiares. In: **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 4, n.2, pp. 281-295, dez. 2016.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. Filmes de família: a intimidade representada. In: **Lumina**, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, ago. 2016.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. Memória e filmes domésticos em Super 8: a família Assis em Juiz de Fora – MG. In: **Observatório**, Palmas, v. 1, n. 3, pp. 181-200, dez. 2015.

SANTOS, Maria de Fátima de Souza. A teoria das representações sociais. In: _____. ALMEIDA, Leda Maria de (Orgs.). **Diálogos com a teoria das representações sociais**. Alagoas: UFAL/UFPE, 2005. p. 13-38.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: **História da vida privada no Brasil 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 423-512.

ZONABEND, Françoise. A memória familiar: do individual ao colectivo. In: **Sociologia – problemas e práticas**. n. 9, 1991. p. 179-190

Trabalhos publicados em anais de congressos

BLANK, Thaís. **Experiência, Modernidade e Tradição nos Filmes de Família dos anos 1920 e 1930**. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife, 2011. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0641-1.pdf> >. Acesso em: 15 jan. 2016.

COSTA, Maria de Oliveira Barra; SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. **Super 8: a memória dos festivais no Brasil e em Juiz de Fora**. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10., 2015, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Alcar, 2015.

MUSSE, Christina Ferraz. **A hora é notícia:** reflexões sobre o telejornalismo mineiro na década de 60. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7., 2009, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/A%20hora%20e%20noticia%20reflexoes%20sobre%20o%20telejornalismo%20mineiro.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PARDO, Rebeca. **La fotografía y el cine autobiográfico:** la imagen familiar como huella mnemónica e identitaria. Anais do Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine: La biografía fílmica, Universidad Carlos III, Madrid. Disponível em: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/11322/fotografia_pardo_CIHC_2010.pdf;jsessionid=B9B8259C33FB3C8759FE2B623F3AE9E3?sequence=1>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PRETELIN RÍOS, Claudia Silvina. **Momentos Kodak:** la estética de las imágenes instantáneas. II ENCUESTRO DE JÓVENES INVESTIGADORES EN ARTE (resúmenes). Buenos Aires: 2014. Disponível em: <<http://www.caia.org.ar/docs/ResumenesII.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

ROCHA, Flavio Rogerio. **O filme de artista dentro da Marginalia do Super 8 brasileiro.** In: 8º Encontro Nacional de História da Mídia, 2011, Guarapuava. Alcar, 2011.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; COSTA, Maria de Oliveira Barra. **Memória e Audiovisual:** Panorama geral dos últimos 5 anos de pesquisa no Intercom e na Compós. In: 8º Coneco, 2015, Rio de Janeiro. Congresso dos Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação, 2015.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; COSTA, Maria de Oliveira Barra; MUSSE, Christina Ferraz. **O Super 8 e as publicidades do período.** In: ENCONTRO REGIONAL DE COMUNICAÇÃO, 13., 2015, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: Erecom, 2015. pp. 828-845.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; COSTA, Maria de Oliveira Barra; MUSSE, Christina Ferraz. **Super 8: a memória dos festivais no Brasil e em Juiz de Fora.** In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10., 2015, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Alcar, 2015.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. **A reciclagem de filmes domésticos no documentário:** uma análise das imagens da memória nos filmes “Elena” e “Os dias com ele”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. Anais... Belo Horizonte: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2016.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. **A revisitação de filmes domésticos em super-8:** um estudo de caso da família Assis na cidade de Juiz de Fora – MG. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2014.

SANTOS, Ana Clara Campos dos. **Filmes de família:** registro do cotidiano e representação da vida privada. In: 4ª JORNADA DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFJF, 4., 2015, Juiz de Fora.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. **As produções audiovisuais em Super 8 e suas temáticas no final da década de 1970**. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 3., Rio de Janeiro. Anais... Porto Alegre: Alcar, 2014.

SANTOS, Ana Clara Campos; MUSSE, Christina Ferraz. **Narrativas sobre a infância: o riso nos filmes e vídeos domésticos**. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 4., Rio de Janeiro. Anais... Porto Alegre: Alcar, 2016.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. **Produção em super 8 nos anos 1970: memória audiovisual como objeto afetivo**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. Anais... São Paulo: Intercom, 2013.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. **Um mineiro na Sociedade Alternativa: a produção audiovisual de Toninho Buda nos anos 70**. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. Anais... Porto Alegre: Alcar, 2013.

SANTOS, Ana Clara Campos dos. **Narrativas de filmes domésticos: considerações sobre a leitura de arquivos audiovisuais**. In: ENCONTRO REGIONAL DE COMUNICAÇÃO, 14., 2016, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: Erecom, 2016.

SANTOS, Ana Clara Campos dos. **O uso de filmes domésticos de arquivo para narrar a história da cidade**. In: ENCONTRO REGIONAL DE COMUNICAÇÃO, 12., 2014, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: Erecom, 2014. pp. 404-413.

VAINFAS, Ronaldo. História da vida privada: dilemas, paradigmas, escalas. **Anais do Museu Paulista**, v.4, n.1, 1996.

Monografias, dissertações e teses

BLANK, Thaís. **Da tomada à retomada: Origem e migração do cinema doméstico brasileiro**. 2015. 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_tblank_2015.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2016.

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

CARUSO, Carlos Alberto Antonio. **O filme de família: O Fascínio da Preservação da Imagem, Histórias e Memórias**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://portal.anhembi.br/wpcontent/uploads/Dissertacao_Carlos_Alberto_Antonio_Carusol.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2016.

CZACH, Elizabeth. **Careless Rapture: Artifacts and Archives of the Home Movie**. 2008. 247 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Rochester, Estados Unidos, 2008.

Disponível em: <

<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=5850>>. Acesso em: 07 dez. 2016.

DIOGO, Lígia Azevedo. **Vídeos de família**: entre os baús do passado e as telas do presente. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <

http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4055>. Acesso em: 15 jan. 2016.

FILIPPELLI, Sara. **Una cinepresa tutta per sé**. Donne e cinema di famiglia in Italia. 2011. 218 f. Tese (Doutorado em Ciências dos Sistemas Culturais) – Universidade dos Estudos de Sássari, Itália, 2011. Disponível em: <

http://eprints.uniss.it/6749/1/Filippelli_S_Cinepresa_tutta_per_s%C3%A9.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2016.

LEAL, Marília Muniz. **Filmes de família: lembrança e documento**. 2013. 62 f. Monografia (Bacharel em Comunicação Social, habilitação cinema). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em:

<<http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/49/31>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

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

<http://www.bdttd.ufscar.br/htdocs/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2965>. Acesso em: 15 jan. 2016.

SANTOS, Ana Clara Campos dos. **Memória e filmes domésticos em Super 8**: a família Assis em Juiz de Fora – MG. Monografia (Bacharel em Comunicação Social). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

Resenha de livro

WELLER, Fernando. A Imagem-câmera. In: **REBECA** - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 2, p. 249-255, 2012.

Sites

GenWeb Monroe County, N.Y. **On-line Magazines, Newspapers, Books, etc. of the Eastman Kodak Company**. Desenvolvido por Dick Halsey, 2008. Apresenta informações sobre revistas, jornais e livros sobre a empresa Kodak. Disponível em:

<<http://mcnygenealogy.com/book/kodak/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Kodak. **Super 8mm Film History**. Desenvolvido por Eastman Kodak Company. Apresenta dados sobre a marca Kodak. Disponível em:

<http://motion.kodak.com/US/en/motion/Products/Production/Spotlight_on_Super_8/Super_8_mm_History/default.htm>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Artigos jornalísticos

ARÊAS, Guilherme. Saudade, nostalgia, passado. **Tribuna de Minas**, Juiz de Fora, 4 de dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.tribunademinas.com.br/saudade-nostalgia-passado/>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

CHILDREN are great actors... If you keep them from acting. **Kodak Movie News**, v. 7, n. 4. Disponível em: <<http://mcnygenealogy.com/book/kodak/kodak-movie-news-v13-n4.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

HOW to make this your finest Christmas Movie ever! **Kodak Movie News**, v. 13, n. 4. Disponível em: <<http://mcnygenealogy.com/book/kodak/kodak-movie-news-v13-n4.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

MOST important movies of the year. **Kodak Movie News**, v. 2, n. 6. Disponível em: <<http://mcnygenealogy.com/book/kodak/kodak-movie-news-v13-n4.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

SUPPIA, Alfredo Luiz. As sete vidas do Super-8. 2009. **Ciência e Cultura**. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v61n1/a25v61n1.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

Verbetes de dicionário

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 3.ed. ver. e aum. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Filmografia/videografia

Baby's First Steps (1897) - LOUIS LUMIERE - Premiers pas de Bebe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fA50X6_b2kY>. Acesso em dezembro de 2016.

Baby's Meal (1895) - LOUIS LUMIERE - Repas de Bebe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QP0oz5gEQ34>>. Acesso em dezembro de 2016.

Filmes domésticos de Eliana Tolentino – Acervo particular de Eliana Tolentino (Duração total: 1 hora, 15 minutos e 6 segundos).

Filmes domésticos de Márcio Assis – Acervo particular de Márcio Assis (Duração total: 1 hora, 3 minutos e 3 segundos).

KODAK Celebrates the 50th Birthday of Super 8 Format. Kodak Motion Picture Film. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=CtPmrcW5o_8 >. Acesso em dezembro de 2016.

VENDEDOR de Passados, O. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Produção: Eliana Soárez. 2015. Ficção, 82 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y5IhPnhsXE8>>. Acesso em dezembro de 2016.

Entrevistas

ASSIS, Márcio de Alcântara. Juiz de Fora, Brasil, 10 nov. 2016. Digital (96 min.). Entrevista concedida a Ana Clara Campos dos Santos.

TOLENTINO, Eliana Barroca Xavier. Juiz de Fora, Brasil, 28 out. 2016. Digital (38 min.). Entrevista concedida a Ana Clara Campos dos Santos.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO PARA ENTREVISTA DE HISTÓRIA ORAL

Identificação

- Para começar, gostaria que dissesse seu nome completo, data e local de nascimento.
- Qual o nome de seu pai e de sua mãe?
- Qual era a atividade deles?
- Qual o nome dos seus filhos?

Infância

- Me conte um pouco sobre a sua infância.
- O que você queria ser quando crescer?
- Antes de você, alguém costumava fazer filmes de família?
- Como era sua casa? Tinha algum projetor?
- Seus pais costumavam te levar ao cinema?
- Teve algum filme que marcou sua infância?
- O que você gostava de fazer quando criança?

Juventude

- Você passou sua juventude na mesma cidade?
- Qual era sua principal diversão na época?
- Você fez faculdade? Qual curso?
- Qual foi o seu primeiro emprego?
- E seu marido/sua esposa, como o/a conheceu?

- Você tinha televisão em casa? O que assistia?
- Você gostava de ir ao cinema? Que cinemas frequentava?
- Qual filme mais marcou nessa época?

Desenvolvimento

- Já adulto, o que você gostava de assistir no cinema e na televisão?
- Onde você comprou a câmera e por quê?
- Você se lembra de ver anúncios de câmeras e filmes Super 8 em algum lugar?
- Você também gostava de tirar fotos da família?
- Como você aprendeu a filmar? Leu algum manual?
- Como você escolhia o que ia filmar? Alguém te pedia para filmar ou só o senhor escolhia?
- Para que você filmava?
- Você se lembra como as pessoas da sua família se comportavam diante da câmera? Você incentivava alguma atitude?
- Você achava melhor filmar do que ser filmado? Por quê?
- Quando filmava outras coisas, qual era sua intenção?
- Como você editava os filmes?
- Onde você comprava e onde mandava revelar os filmes?
- Como era a exibição dos filmes?

APÊNDICE B – MODELO DE TERMO DE ASSENTIMENTO E CONSENTIMENTO
PARA PESQUISA ACADÊMICA UTILIZADO NESTE TRABALHO



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Termo de assentimento e consentimento

Eu, _____,
concedo, para livre utilização, os direitos sobre o uso das entrevistas feitas a mim pela
estudante de mestrado em comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Ana Clara
Campos dos Santos, RG --.---.---, para sua pesquisa de dissertação de mestrado.

Tenho conhecimento de que a pesquisa aborda aspectos da produção de filmes domésticos em
Super 8 na cidade de Juiz de Fora (MG) e sua relação com a memória e a representação
familiar.

Observações: _____

Identidade: _____

CPF: _____

Endereço : _____

Bairro: _____ Cidade: _____ CEP: _____

Telefone fixo: _____ Celular: _____

Email: _____

Assinatura: _____

Juiz de Fora, _____ de _____ de 2016.

ANEXO A – ANÚNCIO BRASILEIRO DA KODAK

**FAÇA CLIQUE
PARA TUDO
NESTE CARNAVAL.**



**Filme ou fotografia com
filmes Kodak, câmaras Kodak,
e revelação Kodak.**

ANEXO B – CD COM OS FILMES ANALISADOS DIGITALIZADOS