

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO**

MARILIA MUNIZ LEAL

FILMES DE FAMÍLIA: LEMBRANÇA E DOCUMENTO

**NITERÓI
Março 2013**

MARILIA MUNIZ LEAL

FILMES DE FAMÍLIA: LEMBRANÇA E DOCUMENTO

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Cinema.

Orientador: Prof. Fernando Morais

Niterói

Março 2013

Ao meu pai,
que de menina dos seus olhos me fez
também menina de suas lentes, pelo
cuidado e dedicação com que registrou
alguns dos momentos dos quase sete
anos em que estivemos fisicamente
juntos.

RESUMO

Este trabalho pretende introduzir ao que seriam os filmes de família, discutindo definições preexistentes e sua adequação aos dias atuais. Além disso, busca localizá-los temporalmente, traçando um breve histórico dos principais formatos que possibilitaram essa produção dentro do lar ao longo de momentos chaves do século XX. Por fim, como estudo de caso, é feita uma proposta de catalogação doméstica e são analisados vídeos pertencentes à família da própria autora – um material originalmente captado em VHS-C, no início da década de 1990.

Palavras-chave: **filmes de família, registros pessoais, memória.**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. “FILME DE FAMÍLIA”, FILME DOMÉSTICO, FILME CASEIRO: A DIFICULDADE DE CONCEITUAÇÃO DO FILME FAMILIAR	8
1.1 A questão “membro da família”	9
1.2 Conteúdos diversos e os filmes “ligados (...) à história desta família”	11
1.3 A questão “uso privilegiado”	14
1.4 A (falsa) premissa da felicidade	17
2. O FILME COMO DOCUMENTO E UM BREVE HISTÓRICO	22
2.1 A película, no lar	26
2.2 O vídeo analógico caseiro.....	29
3. ESTUDO DE CASO: OS VÍDEOS DA MINHA INFÂNCIA	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59
REFERÊNCIAS DA INTERNET	60
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	60
REFERÊNCIAS DOS VÍDEOS E FILMES DE FAMÍLIA.....	60

INTRODUÇÃO

De forma simplificada, entende-se a historiografia como a escrita da história, isto é, que objetos ela privilegia, como registra e narra os acontecimentos. A historiografia das artes, em geral, se dá normalmente a partir do estabelecimento e reconhecimento de cânones, com menor destaque para as obras que se situem fora destes. No cinema, a historiografia oficial parece ter-se firmado principalmente em torno dos filmes que atualmente seriam divididos entre ficção e documentário (considerando, aqui, os primeiros experimentos cinematográficos e os chamados “cinejornais”) – embora não se possa negar o predomínio do filme de ficção, tanto na história quanto no imaginário social; um leigo costuma relacionar a ideia de filme imediatamente a filme de ficção.

À margem da historiografia clássica do cinema e do audiovisual situam-se, por exemplo, videoinstalações e videoarte, filmes experimentais, amadores e domésticos. No caso dos dois primeiros, esse “descaso” é menos grave; tais vídeos também fazem parte do âmbito das artes plásticas, podendo assim ser estudados dentro deste campo ou por museólogos, quando não estudados por pesquisadores de cinema. O status de arte lhes confere, de alguma forma, certo grau de visibilidade – o que acontece também com os filmes experimentais. Cabe aqui esclarecer que estar à margem não significa que tais objetos não sejam estudados, mas que poucos são os pesquisadores que se debruçam sobre eles – as publicações são escassas, não constituem grande bibliografia. O caso dos filmes amadores e domésticos, no entanto, os torna mais excluídos do conceito de cinema porque não compartilham desta aura que os tornaria arte – como, então, fariam parte da chamada sétima arte?

Em publicações de 1995 (a saber, *Reel families: a social history of amateur film*, e *Le film de famille: usage privé, usage public*, respectivamente), Patricia Zimmermann e Roger Odin comentam esta escassez de estudos sobre o tema; desde então, novas pesquisas e publicações surgiram, e o contato com estes facilitou o despertar do interesse de outros cineastas e pesquisadores, tornando a discussão sobre filmes de família mais acessível ao público especializado. No entanto, sua visibilidade dentro da academia ainda é muito pouca – hoje, passadas quase duas décadas das publicações acima referidas, ainda é possível um aluno de Cinema formar-se sem jamais ter escutado a expressão “filme de família”. A expressão “filme doméstico” ele certamente conhecerá, assim como leigos podem compreendê-la. Porém muito provavelmente a faculdade de Cinema não terá sequer citado essa produção,

quanto mais a situado historicamente, favorecido a discussão sobre sua definição ou mesmo conscientizado quanto à necessidade de sua preservação.

Percebe-se que a primeira dificuldade na lida com os filmes domésticos é exatamente a de compreendê-los como uma expressão cinematográfica diferente, com propósitos, formas expressivas e utilização distinta do cinema como usualmente o compreendemos. Além disso, a diversidade de significação dos termos – cinema amador, filme caseiro, filme doméstico, *home movies*, *home cinema*, *film de famille* – condensam uma enorme complexidade. Esta dificuldade, no entanto, é inerente aos processos de definição de fenômenos culturais ainda pouco explorados pela historiografia. (FOSTER, 2010, p.26)

Como destaca Lila Foster, dentre tantos termos com significação próxima, é difícil definir qual ou quais melhor caberiam no escopo a ser trabalhado. Em sua dissertação de mestrado¹, Foster adota já em seu título a nomenclatura “filmes domésticos”, por considerar que é assim que comumente nos referimos aos filmes de família em português. Esta denominação serve ao seu objetivo, que é abordá-los a partir dos filmes que fazem parte do Acervo da Cinemateca Brasileira, isto é, adotando um ponto de vista da preservação audiovisual. “No decorrer da dissertação, será feita uma escolha por um tipo de produção: filmes produzidos em ambientes familiares, definidos aqui como filme de família”.²

A compreensão de Roger Odin vai um pouco além: “Por filme de família compreendo um filme (ou um vídeo) realizado por um membro de uma família, a propósito de personagens, acontecimentos ou de objetos ligados, de uma forma ou de outra, à história desta família e ao uso privilegiado dos membros desta família”.³

Estas definições propostas por Lila Foster e Roger Odin exemplificam a dificuldade de se encontrar uma descrição perfeita do que seriam “filmes de família”. Afinal, filmes domésticos, filmes caseiros e filmes de família definem o mesmo tipo de produção? O que define um filme de família, *a priori*, é seu contexto de produção (“filmes produzidos em ambientes familiares”, como define Foster) ou também é importante considerar seu objetivo e uso futuro, como propõe Odin? São inúmeras as questões que se colocam diante da pergunta “O que é um filme de família?”.

É nestas questões que o primeiro capítulo do presente trabalho se foca. Ele se atém à essência e visa apresentar algumas particularidades do objeto e, principalmente, comentar a

¹ *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. FOSTER, 2010.

² FOSTER, 2010, p.10.

³ ODIN, 1995, p.27. Tradução minha para: “Par film de famille j’entends un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d’une famille à propos de personnages, d’événements ou d’objets liés d’une façon ou d’une autre à l’histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille”.

dificuldade de encontrar uma definição una e estanque que delimite os filmes pertencentes a esta categoria.

Já o segundo capítulo perpassa temas um pouco mais técnicos, introduzindo à questão da utilização do filme como documento e apresentando um brevíssimo histórico da utilização de equipamentos de filmagem no ambiente doméstico. Este histórico engloba os suportes em película e vídeo analógico, contemplando os principais formatos utilizados no lar no século XX. A descrição do vídeo faz uma ponte para o capítulo seguinte.

No terceiro e último capítulo, me utilizo de meus próprios vídeos da infância, gravados em fita VHS-C, para propôr um modelo de catalogação para fitas guardadas no ambiente doméstico. O modelo proposto é mais simples do que seria necessário para o caso de fitas depositadas em arquivos audiovisuais, pois visa apenas dar conta das informações mais simples e possibilitar que a família encontre trechos quando quiser assisti-los – e que não perca, através das gerações, o registro escrito de quem são aquelas pessoas que aparecem nas filmagens (nomes e grau de parentesco, quando possível).

Conduziram o trabalho as publicações organizadas por Roger Odin e Patricia Zimmermann. As dissertações de Lila Foster e Ligia Diogo, trabalhos mais recentes – ambas datam de 2010 – também serviram de fonte bibliográfica e de inspiração para pensar o tema em âmbito nacional.

1. “FILME DE FAMÍLIA”, FILME DOMÉSTICO, FILME CASEIRO: A DIFICULDADE DE CONCEITUAÇÃO DO FILME FAMILIAR

Em seu texto *L’effet “film de famille”*, o doutor em estudos cinematográficos e audiovisuais Jean-Pierre Esquenazi estrutura um pensamento a partir do subtítulo “Da impossibilidade de caracterizar o ‘filme de família’”⁴. Partindo dessa premissa, o presente capítulo busca dar uma ideia do que seriam os chamados filmes de família, discutir materiais fílmicos a ele relacionados.

Esquenazi propõe questões como “Da existência de uma instituição do filme de família se pode inferir a existência de um gênero de objetos específico?”⁵ e em seguida apresenta três vieses de resposta, a saber: um primeiro, que diz respeito às condições de produção (um filme de família se caracteriza por ser realizado dentro do círculo familiar); o segundo, que consideraria seu conteúdo (um filme seria um filme de família quando trata de eventos familiares); e, por último, por um critério estético (filmes de família seriam filmes notoriamente mal feitos e os quais não são objetos de qualquer julgamento estético). Dentro de cada uma das três visões, o autor discute o porquê de tal abordagem não ser de todo verdadeira, exemplifica com exceções que impediriam que se afirmasse e conclui que esses critérios provenientes da intuição comum do que seria um filme de família não podem determiná-los como tal, mas também não devem ser de todo abandonados.

A partir do exemplo de Esquenazi, pode-se fazer um exercício de pensar em questões que confundem a noção de filmes de família; visualizar as nuances possíveis facilitará a compreensão da dificuldade em se traçar uma “linha divisória” imutável que delimitaria este conjunto.

Como ponto de partida, tomamos a definição de Roger Odin utilizada na introdução (p. 6).

Desta citação do autor partem três pontos, cada um deles a ser discutido em um dos subcapítulos a seguir:

1.1. A questão “membro da família”;

⁴ ESQUENAZI, 1995, p. 207. Tradução minha para ‘De l’impossibilité de caractériser le “film de famille”’, subtítulo do texto *L’effet “film de famille”*.

⁵ Idem., p.208. Tradução minha para: “Est-ce que de l’existence d’une institution du film de famille on peut induire l’existence d’un genre d’objets spécifique?”.

1.2. Conteúdos diversos e os filmes “ligados (...) à história desta família”;

1.3. A questão “uso privilegiado”.

Já o quarto subcapítulo parte não apenas de Odin, mas de afirmações de diversos autores:

1.4. A felicidade como (falsa) premissa.

Sem jamais questionar a persistência da definição de Odin (ou de qualquer outra), a ideia aqui é atentar para a necessidade de revisitar seu conceito (e outros tantos), reavaliá-lo, atualizá-lo; assim como os filmes familiares estão em constante transformação, também está sua definição, se é que é possível encontrar alguma.

1.1. A questão “membro da família”

O caso de filmagens de grandes eventos familiares (casamentos, batizados, aniversários) é recorrente nos textos sobre filmes de família. Um questionamento que frequentemente se repete em relação a eles é: existe diferença entre um registro familiar filmado por um membro da família e outro realizado por um cinegrafista ou empresa contratada para a realização da filmagem? Do ponto de vista estético, é quase certo que sim; o maior domínio do equipamento normalmente tornará as filmagens profissionais mais “bem acabadas”, embora não se possa afirmar que isto aconteça sempre. Mas que outras diferenças se podem pressupor?

Uma delas é relacionada à própria natureza dos grandes eventos; em comparação com os filmes de família filmados por um membro central desta, numa filmagem realizada por profissionais a câmera dará menos destaque ao núcleo familiar e passeará mais pelos amigos, vizinhos, parentes distantes. Considerando que o cinegrafista não faz parte do convívio de tal família, sua busca por seu objetivo de registrar o momento e a presença dos convidados se fará com critérios próprios – o que justificaria, por exemplo, um plano mais longo da namorada do amigo de um primo distante, que a família mal conhece. Isto é: a relação entre personagens e cinegrafista muda de acordo com a intimidade entre eles existente.

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. Nas filmagens de eventos maiores, é mais comum

que não haja tanta interação; todos agem como se a câmera não estivesse presente, ou, no máximo, posam como para fotos, sorriem ou acenam. A própria proximidade física entre câmera e objeto parece diminuir – 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.

Tais peculiaridades fariam com que registros familiares captados por profissionais formassem uma categoria específica dentro de “filmes de família” ou excluiria estes filmes de um grupo assim denominado?

Em sua dissertação, na qual opta pelos filmes de família que estão hoje sob a guarda da Cinemateca Brasileira, Lila Foster inclui em seu recorte os “filmes de casamento encomendados”⁶ – o que está de acordo com a definição anteriormente dada por ela e já citada no presente trabalho (“filmes produzidos em ambientes familiares”). No entanto, como também já vimos, a definição proposta por Roger Odin incluía outro quesito: filmes de família seriam aqueles realizados por um membro desta família. Odin afirma que esta produção se insere no conceito de “não-profissional” e numa nota explica:

A oposição profissional vs não-profissional é tomada aqui num sentido estritamente econômico: por profissional, eu entendo toda pessoa que vive, ao menos parcialmente, de suas realizações. Por esta perspectiva, um cirurgião que faz filmes médicos, um etnólogo que se serve do cinema para seu trabalho de averiguação, um professor que faz filmes pedagógicos ou um trabalhador que filma casamentos para aumentar seu fim do mês pertencem à categoria dos profissionais. As produções cinematográficas profissionais não são então obrigatoriamente obras de cineastas profissionais. (ODIN, 1995, p.39).⁷

Susan Aasman concorda com essa visão; segundo ela, o “filme de casamento”, assim como outros registros de grandes eventos importantes da vida familiar realizados por profissionais pagos para tal, pertence à categoria dos “filmes de encomenda familiar”⁸. Aasman afirma também que apesar de estas produções terem lugar dentro do círculo doméstico, não são filmes de família por não serem filmes amadores (em seguida, a própria

⁶ FOSTER, 2010, p.31.

⁷ Tradução minha para “L’opposition professionnel vs non professionnel est prise ici en un sens strictement économique: par professionnel, j’entends toute personne qui vit, au moins partiellement, de ses réalisations. Dans cette perspective un chirurgien qui fait du film medical, un ethnologue qui se sert du cinema pour son travail d’enquête, un enseignant qui fait du film pédagogique ou un ouvrier qui filme des mariages pour arrondir ses fins de mois appartiennent à la catégorie des professionnels. Les productions cinématographiques professionnelles ne sont donc pas obligatoirement l’oeuvre de cinéastes professionnels.”

⁸ AASMAN, 1995, p.105. Tradução minha para “films de commande familiaux”.

autora questionará também a inserção dos “filmes de família” no grupo “filmes amadores”, já que, reafirma, ambos não compartilham da mesma retórica).

1.2. Conteúdos diversos e os filmes “ligados (...) à história desta família”

Quando da entrada de filmes domésticos num Acervo, é natural que, não havendo filmes claramente comerciais cujos títulos sejam facilmente reconhecidos, se identifique os materiais recém-chegados como pertencentes ao LOTE FAMÍLIA X. Dentre esses filmes, é possível que estejam alguns cujo conteúdo não parece ligado ao familiar ou doméstico, mas a outro tipo de filmagem “amadora”. Entretanto, Roger Odin já havia alertado para esta possibilidade:

Se notará que esta definição não leva em conta os conteúdos: é que, mesmo se as cenas da vida de família lhes são em geral majoritárias, se encontra, de fato, de tudo nos filmes de família: da fabricação do queijo Gruyère à de automóveis, de cenas de mercados às provas esportivas as mais diversas, da vida dos pescadores na Bretanha àquelas nos mosteiros do vale de Meteora, do show dos Beatles ao assassinato de Kennedy. A única coisa que importa é que o objeto, o personagem ou evento em questão tenha sido julgado digno, por aquele que detém a câmera, de figurar entre a coleção de recordações familiares. (ODIN, 1995, p.28)⁹

Ao citar exemplos de filmes desse tipo existentes na Cinemateca Brasileira (“SILVEIRA JULLIEN. TROPAS MILITARES (1930-1939)”; “UDIHARA. INAUGURAÇÃO DE PRÉDIO DO CORREIO (1949)”), Lila Foster comenta que “Essas câmeras voltadas para eventos públicos tornam o conceito de filme doméstico mais elástico, pois ultrapassa o limite da esfera privada”¹⁰.

No Centro Técnico Audiovisual (CTAv) também existem rolos que fazem parte de lotes de filmes familiares e, no entanto, têm outra temática, como é o caso de [ASPECTOS ARQUITETÔNICOS DE BANANAL E BOM RETIRO], título atribuído a partir de inscrição na caixa da cópia, que faz parte do lote de filmes familiares de Joana Nin.

⁹ Tradução minha para “On remarquera que cette définition ne prend pas en compte les contenus: c’est que, même si les scènes de la vie de famille y sont en general majoritaires, on trouve, de fait, de tout dans les films de famille: de la fabrication du fromage de gruyère à celle des voitures, des scènes de marchés aux épreuves sportives les plus diverses, de l’aviation des pêcheurs en Bretagne à celle dans les monastères de la vallée des Météores, du concert des Beatles à l’assassinat de Kennedy. La seule chose qui importe est que l’objet, le personnage ou l’événement en question ait été jugé digne, par celui qui tient la caméra, de figurer dans la collection des souvenirs familiaux”.

¹⁰ FOSTER, 2010, p.24.

É curioso observar que o próprio Odin, cuja definição afirmava serem os filmes de família “a propósito de personagens, acontecimentos ou objetos ligados de uma forma ou de outra à história desta família”, admita a existência, dentre eles, de cenas cujo conteúdo tanto difere do familiar.

Considerando isto, parece que o termo “de família” não se refere principalmente à sua dimensão emocional, à ideia de relíquia familiar, mas sim a um recorte mais relacionado à sua forma de produção. Isto é: um filme de família é menos um filme que retrata a família, que contém recordações familiares, do que um filme produzido no meio “doméstico”, de forma “amadora”, para ser assistido dentro de casa.

É isto que explica a compreensão de Odin incluir, no grupo “filmes de família”, filmes de fabricação de queijo e excluir os “filmes de casamento” encomendados. Naturalmente, se privilegiássemos o conteúdo dos registros, filmes de grandes eventos familiares, mesmo quando realizados por profissionais, estariam muito mais de acordo com a ideia de “filmes de família” do que – como no exemplo – o assassinato de Kennedy. Se na análise teórica de Odin esta parece a melhor definição de uma produção doméstica, não significa que ocorra da mesma forma na intimidade dos lares, onde é privilegiado seu caráter de rememoração afetiva.

Os casos dos filmes realizados pelos cinegrafistas Aristides Junqueira e Alfredo Fomm Vasconcellos provam haver, para a família, diferenciação dos materiais, de acordo com seu interesse:

A família Vasconcellos não guardou os materiais da Vascotécnica pelo mesmo motivo por que a família Junqueira se desfez dos filmes profissionais de Aristides: os filmes pertencem a esferas diferentes e a sua preservação também segue caminhos distintos. Para a família talvez seja mais natural guardar filmes que compõem a memória familiar e não seria possível guardar toda produção desses profissionais da imagem. (FOSTER, 2010, p. 112)

Dentre os filmes que “compõem a memória familiar”, pode-se afirmar que estão aqueles cujos personagens são membros da família. Ainda que não apareçam pessoas em quadro, cenas da própria casa e cenas de viagens (familiares) também poderiam fazer parte deste conjunto. No que diz respeito às famílias citadas acima, que se desfizeram de alguns filmes, considera-se que os “profissionais” não são, portanto, parte da memória familiar tanto quanto outros, mais “legítimos”. Mas e quanto a estas filmagens com temáticas que, embora não profissionais, diferem do comum?

É importante notar a relação feita entre a escolha do objeto (da filmagem) por “aquele que detém a câmera” e a “coleção de recordações familiares”. A suposição da ligação entre

um vídeo feito por uma pessoa, possivelmente com propósitos pessoais, fazer parte das recordações da instituição familiar já coube anteriormente? Se sim, ainda cabe hoje? Ou deveríamos pensá-los separadamente, opondo os interesses da instituição familiar e os da individualidade?

É o caso de um dos filmes familiares do lote de Rodrigo Castello Branco, depositado no CTAv, cujas imagens mostram uma obra na encosta do Cristo Redentor (ano não identificado, mas as filmagens são notadamente das décadas de 60 ou 70). Apesar de fazer parte de um lote de filmes de família, sabe-se que as filmagens foram feitas por seu pai, Julio Castello Branco, engenheiro; por se tratar da filmagem de uma obra, é, portanto, um filme cujo conteúdo interessava profissionalmente a ele.

Hoje, diferentemente da época em que a câmera, quase como um eletrodoméstico, pertencia à casa, à família, e existia de fato um acervo físico normalmente acessível a todos, o uso de câmeras digitais (mais baratas, mais leves, portáteis) nos obriga a repensar esse conceito. É possível produzir imagens em movimento com câmeras fotográficas digitais; numa mesma família, é comum que cada membro tenha a sua. Os vídeos feitos, por sua vez, normalmente são “depositados” num computador – que, não raro, também é tratado como objeto de uso pessoal. Quando não há mais de um computador (PC, notebook, netbook) na mesma casa, é comum que haja usuários ou ao menos pastas para separar o conteúdo pertencente a cada membro da família. Dito isto, parece que também aos vídeos cabe a mesma lógica. O registro é pessoal, feito num equipamento pessoal, depositado num “acervo digital” pessoal.

No entanto, com a internet, as redes sociais e os sites de compartilhamento de vídeo (Youtube, Vimeo), é possível exibi-los para várias pessoas, o que torna alguns desses vídeos públicos. Em vez da exibição em esfera familiar, entre familiares e conhecidos e dentro do ambiente doméstico, é mais provável que seja o vídeo seja partilhado com o mundo todo, e que seja visualizado por pessoas que comungam do mesmo interesse de quem o filmou.

É, também, a maior facilidade de acesso às imagens de notícias e generalidades que talvez tenha transferido o peso de “reliquia familiar” para a vida pública. Filmar eventos públicos já não se faz tão necessário – hoje se sabe que é bastante provável que haja filmagens de eventos maiores ou momentos históricos no jornal, na TV, no youtube. Mas se, ainda assim, aquele que detém a câmera quer fazer seu próprio registro, é mais provável que seja para si mesmo ou para compartilhar na internet do que para uso em ambiente familiar.

Volta-se à problemática da nomenclatura. Se admitirmos, como Lila Foster, que “filme doméstico” e “filme de família” são expressões que dizem respeito ao mesmo tipo de material – e o dicionário coloca “familiar” como sinônimo de doméstico – parece verdadeiro admitir que os filmes realizados “domesticamente” sejam, então, “filmes familiares”. Mas, como a mesma autora lembra, “doméstico” possibilita um tipo de compreensão mais espacial, no sentido de “habitado em casa”, caseiro – assim como poderíamos dizer que “familiar” remete a um conteúdo afetivo e relacionado às memórias familiares. No entanto, “caseiro” também é usualmente utilizado como sinônimo para “amador”, conceito muito amplo que engloba muitas questões e diferentes tipos de produção. Estas esferas estão, de certa forma, entrelaçadas, e torna-se difícil, portanto, defini-las separadamente.

1.3. A questão “uso privilegiado”

Também a questão do “uso privilegiado” pode ser discutida. Em tempos de tão intenso uso da internet, cabe lembrar os inúmeros vídeos familiares disponíveis na web, principalmente no Youtube – site criado em 2005, dez anos após a publicação de *Odin*. Hoje, com o formato digital, tanto a filmagem quanto a edição e a divulgação de vídeos está extremamente facilitada. Para além da questão tecnológica, que sem dúvida a possibilitou, há também uma mudança social na forma de filmar e de se relacionar com tais registros que agora, muito mais frequentemente, permitem que sejam compartilhados com um sem-número de pessoas.

É cabível repensar, também, certos filmes comerciais em primeira pessoa (entenda-se aqui por “comerciais” filmes que buscam a exibição em circuito ou festivais). São os (célebres) casos denominados por Jean-Claude Bernardet como “documentários de busca”, ao exemplo de *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut e *33* (2003), de Kiko Goiffman. Nos filmes, nos quais os próprios realizadores são os principais personagens, ambos os diretores realizam entrevistas com pessoas relacionadas aos temas propostos – a saber, o passaporte em questão é o que Sandra pretende conseguir, tendo avós húngaros, e Kiko parte em busca da mãe biológica. Ambos falam de si e de sua vida familiar e, até então, privada.

Sandra e Kiko são diretores das cenas ao mesmo tempo em que as vivem; a própria busca se converte em material para a construção do filme, que não consiste num planejamento estanque. Em ambos, a construção da identidade dos diretores está em jogo e de forma intrinsecamente ligada à sua vida familiar – é o caso, também, de *Person* (2006), documentário de Marina Person sobre o pai, o cineasta paulista Luiz Sérgio Person. Embora o objetivo primeiro do filme não seja retratar a relação entre pai e filha, Marina, que perdera o pai aos sete anos, parece pretender recuperar, através deste, uma memória afetiva do pai (foram utilizados, no filme, alguns trechos em Super 8 de filmes familiares).

Estes filmes correspondem em parte à descrição dos filmes de família dada por Roger Odin: são realizados por um membro da família, sobre personagens e eventos ligados à história dessa família. É possível, então, negar que sejam feitos para o “uso privilegiado” destas famílias? Sua realização se dá pensando no circuito comercial e no público, ou é possível considerar que o uso privilegiado seja, sim, da família, mas *estenda-se* ao público? Considerando a segunda hipótese, por que não os consideramos documentários que são *também* “filmes de família”? Porque o rótulo de “documentário” já lhes é suficientemente grande, ou por lhes faltar o *amadorismo*?

Outro campo um tanto nebuloso é o dos filmes cujo valor agregado os leva a outro patamar. O filme de família está na origem do cinema; o famoso *Déjeuner de bébé*, dos irmãos Lumière (ODIN, 1995, p.6), conhecido também como *Le Repas*, foi o sétimo da sequência exibida naquela que é considerada a primeira sessão pública comercial de cinema, em Paris, em 1895 – mesmo ano em que fora patenteado por eles o cinematógrafo Lumière. Em *Le Repas (de bébé)*¹¹, Louis Lumière filma seu irmão, Auguste, dando papinha à sua filha, sob o olhar da mãe da menina; logo, se trata de um filme realizado em família, dentro do ambiente familiar, filmado por um membro da família. Os personagens da filmagem têm vínculos familiares entre si e também com aquele que está por detrás da câmera. Seria um anacronismo tentar inferir se o público via o filme pelo viés “de família”, mas somos levados a crer que não: o grande interesse, a grande novidade, então, era ver as imagens em movimento, a mágica da projeção (daí a alcunha de “cinema de atração”, como são conhecidos os filmes desse primeiro período). As cenas cotidianas (ou “atualidades”) já eram filmadas para a futura projeção; o caráter principal, ali, era de experimento científico. Devido ao valor histórico adquirido por este filme ao longo dos anos, hoje também não o vemos meramente como um filme de família: ele é um documento fílmico dos primórdios do cinema.

¹¹ Título encontrado no site do Institut Lumière. Acesso em abril/2012. <http://www.institut-lumiere.org/>

Um questionamento parecido cabe a filmes produzidos entre amigos, em ambiente de intimidade. Para Laurence Allard, o fato de serem filmados entre amigos não impede que sejam compreendidos como filmes de família:

Um filme de família celebra o laço familiar ao preservar as imagens de dias felizes. Mas a “família” em questão pode igualmente referir-se àquela escolhida pelo próprio indivíduo. Neste caso, pode-se dizer que os cineastas experimentais produziram verdadeiros filmes de família (...) Se o filme de família fixa os acontecimentos ligados à vida doméstica, alguns filmes pessoais são igualmente ancorados na intimidade propriamente dita de seus realizadores, ampliando assim os limites da intimidade passível de ser mostrada para além dos rituais festivos ou das práticas de lazer. (ALLARD, 1995, p.114-115).¹²

Mas o que dizer, então, de alguns dos famosos *Screen Tests* de Andy Warhol, realizados entre o início de 1964 e o final de 1966? Em seu estúdio *The Factory*, em Manhattan, sempre aberto às visitas de amigos, conhecidos, celebridades e músicos, Andy Warhol fez inúmeros “retratos filmados”. Com uma Bolex 16mm e um filme de quase três minutos de duração, Warhol escolhia frequentadores da *Factory* a quem pedia que se sentasse em frente à câmera, montada num tripé. É o exemplo também de *Haircut (no.1)*, *Haircut (no.2)* e *Haircut (no.3)*, nos quais Warhol filma Billy Name, um amigo com quem já havia tido um caso amoroso, cortar cabelo de outros conhecidos num loft, numa cozinha (provavelmente do apartamento de Billy) ou na *Factory*, pra onde posteriormente Billy Name se mudaria.

Estes certamente não fazem parte da definição dada por Odin, por não corresponderem à premissa inicial do amadorismo – são, antes, filmes pessoais experimentais, com intenções estéticas e artísticas. No entanto, até que ponto esse é o único entendimento possível dos filmes em questão? Isto é: quando Billy Name e os outros personagens os assistiam, por exemplo, estavam assistindo a um filme experimental de Andy Warhol ou esta impressão só é possível a terceiros? Os indivíduos/personagens filmados se viam, naqueles filmes, como assistiriam a um filme familiar realizado por um amigo? Somos levados, então, a um novo viés: o da recepção. É possível distinguir, enquanto observador, o que é ou não um filme familiar? Ou o lugar em que o espectador se encontra é determinante na relação com o filme?

¹² Tradução minha para “Un film de famille célèbre le lien familial en préservant des images des jours heureux. Mais la ‘famille’ en question peut également renvoyer à celle que l’on s’est choisie. Dans ce cadre, on peut dire que les cinéastes expérimentaux ont produit de véritables films de famille (...) Si le filme de famille fixe des événements liés à l’vie domestique, certains films personnels sont également ancrés dans l’intimité proprement dite des réalisateurs, élargissant les limites de l’intimité montrable au-delà des rituels festifs ou des pratiques des loisirs”.

Esquenazi afirma: “O discurso do filme, interpretado como discurso familiar, não é acessível senão aos membros da família”¹³.

1.4. A felicidade como (falsa) premissa

Deixando de lado as tentativas de uma definição exata, poderíamos, então, ensaiar uma resposta quanto ao objetivo das filmagens. É certo que, mesmo sem qualquer pesquisa, relembrando os filmes ou vídeos de nossa infância, por exemplo, é possível elencar situações mais recorrentes, as prediletas pelos nossos pais ou familiares. Além dos grandes eventos, como batizados, provavelmente terão sido filmados os primeiros banhos do bebê, os aniversários, as festinhas temáticas do colégio ou da rua (festas juninas, de Páscoa e Natal). Nos momentos em família, escolhem-se os jantares, especialmente os de datas festivas, as viagens de férias, entre outros. Em seu texto “*C’est beau ici*”¹⁴, Karl Sierek afirma, a respeito do “colecionador de imagens de férias”, que os registros (cartões postais, fotos, filmes) feitos durante a viagem se dão pensando no futuro; o que se deseja, na verdade, é poder futuramente idealizar aquele momento. Ainda segundo Sierek, os viajantes, então, “saem de um estado de presença para entrar num estado de préfuturo”, pensando: “Isso aqui vai ter sido bonito”.

Se isto se aplica a praias, campos, monumentos e pontos turísticos, pode-se estender esta impressão ao espaço doméstico: da mesma forma que se registram viagens, registra-se o cotidiano pacífico, os dias felizes, para posterior rememoração; é inegável a dimensão emocional que tais filmes possuem. Assim como se filmam as viagens pensando no que futuramente terá sido bonito, filma-se o espaço da casa, os corpos – que crescerão e envelhecerão – e, mais subjetivamente, as relações familiares, possivelmente pensando na visualização/projeção futura daquele filme. E a escolha dos temas e momentos pode se dar por um critério como: “Nesse momento terei sido feliz”.

Ainda que tal processo não se dê tão racionalmente e que não possamos, portanto, generalizar quanto ao estado de “préfuturo”, pode-se fazer o caminho contrário, que é

¹³ ESQUENAZI, 1995, p. 211. “Le discours du film, interprété comme discours familial, n’est accessible qu’aux membres de la famille”.

¹⁴ SIEREK, 1995, p. 63. O título do texto é a tradução para o francês de um artigo do escritor austríaco Robert Musil. Em português, “É bonito aqui” (tradução minha).

questionar: e quando este futuro chega? Alguém se utiliza dos filmes de família para rememorar o que acredita ter sido/vivido? Como tantas questões a respeito dos mesmos, é difícil mensurar a frequência com que isto acontece pela falta de acesso a informações sobre as visualizações, que obviamente não são públicas, mas usualmente se dão nos lares, numa projeção íntima. Mas uma vivência de Lila Foster diz muito sobre isso:

Em alguns contatos que tive com depositantes de lotes familiares ficou evidente que a busca por estas imagens se pautava por uma forte necessidade emocional: os depositantes mais idosos, por exemplo, sentem pressa para que essas imagens sejam transferidas para as novas gerações. Outro caso marcante foi o de uma mulher de meia idade, claramente emocionada, que pretendia reavivar o seu casamento recém terminado com as imagens do seu filme de casamento: por este motivo ela foi à Cinemateca solicitar um orçamento de telecinagem. (FOSTER, 2010, p.62).

Não só está senhora pretendia rememorar o que vivera, como também gostaria de proporcionar as mesmas lembranças ao marido. O rolo de filme, através de sua materialidade (que torna possível assistir e assim “reviver” tais momentos) passa a carregar uma imensa dimensão emocional. Ele não significa apenas o que nele está materializado, o que é visível por qualquer possível espectador; para a senhora, que era então a noiva, é uma prova física e concreta de sua vivência enquanto esposa. Quando assistido, muito provavelmente suscitaria outras tantas lembranças: do estado de paixão em que estavam os noivos, do compromisso firmado, dos anos que se seguiram a partir do casamento...

Eric de Kuyper anuncia: “De que se trata, incansavelmente, nestes pequenos pedaços de filme, senão da felicidade? Qual é seu tema infinitamente repetido, senão o desejo de capturar os momentos fugazes da felicidade? Todo o resto não é senão pretexto e contexto.”¹⁵

Desta premissa da felicidade parecem partir vários autores (KUYPER; CITRON; FOSTER; ALLARD). Foster inclusive acredita que este seria “o único critério capaz de uni-los”¹⁶. Entretanto, mesmo nesta proposição da felicidade enquanto temática é possível encontrar exceções. Tomem-se como exemplos os filmes (familiares) que compõem *Tarnation* e *Capturing the Friendmans*.

¹⁵ KUYPER, 1995, p. 15. Tradução minha para “Car de quoi s’agit-il, inlassablement, dans ces petits bouts de films, sinon du bonheur? Quel en est le sujet inlassablement ressassé et répété, sinon le désir de capter les moments fugitifs du Bonheur? Tout le rest n’est que prétexte et contexte”.

¹⁶ FOSTER, 2010, p. 11.

Em *Tarnation* (2003), uma espécie de documentário autobiográfico experimental, Jonathan Caouette se utiliza de fotos, filmagens antigas e recentes em diferentes formatos (Super 8, Betamax, VHS, Hi-8, Mini-DV), mensagens de secretária eletrônica e outros tantos fragmentos materiais de preservação da memória para contar a história de sua vida familiar. O começo do filme, permeado por intertítulos e cartelas explicativas, introduz ao espectador a realidade em meio à qual Jonathan cresceu: um contexto familiar de relações desequilibradas, enganos e dramas. Tudo começa quando sua mãe, Renee, aos doze anos, sofre uma queda e fica parálitica por seis meses; o tratamento ao qual é submetida são sessões de choques elétricos, que lhe causam terríveis danos mentais.

No início são utilizadas imagens comuns, como as de qualquer família. As fotos mostradas dão a impressão de se tratar de pessoas felizes, uma família tradicional – Renee, especialmente, era belíssima, tendo inclusive sido modelo por alguns anos. Grande parte do material utilizado fora produzida antes do nascimento de Jonathan. São as cartelas escritas por ele, contendo relatos tão duros, que se contrapõem à beleza das fotografias. Não fosse pelas cartelas, jamais se poderia desconfiar dos fatos trágicos apenas pelas imagens. No entanto, ainda na infância, Jonathan começa a fazer vídeos caseiros. O primeiro com o qual temos contato é dele, aos onze anos, interpretando Hillary, uma mulher que relata sofrer agressões constantes do marido. O tom aqui, no entanto, não é de comédia, como se poderia supor vindo de uma criança – Jonathan parece levar a interpretação com bastante seriedade e até mesmo talento. Sua atuação tem imensa carga dramática, e ele parece conhecer e se interessar por esse tema e universo.

Na primeira sequência após os créditos iniciais – uma sequência claramente planejada, que se passa no “presente diegético” do filme – Jonathan fica sabendo que sua mãe sofrera uma overdose de lithium. Em seu decorrer, o filme se volta ao passado, para no final retornar ao tempo presente. Jonathan, morando em Nova York, retorna ao Texas após cinco anos, para visitar a mãe. A casa, onde ela e seu pai moram, se encontra num estado lastimável: há muito lixo pelo corredor, sujeira e roupas espalhadas por todos os cantos. Quase uma metáfora para a degradação de Renee, que também já não é mais a mesma: a overdose lhe deixou lesões cerebrais como seqüela. Jonathan filma tudo, sem qualquer pudor. Em uma cena da visita, já quase no fim do filme, passa quase quatro minutos ininterruptos filmando Renee, que canta, dança, ri e brinca com uma abóbora, completamente descontrolada. Em seguida, ele se direciona ao avô, já bastante idoso, a quem questiona sobre os choques aos quais a mãe havia sido submetida, e se o avô não pensara que aquilo podia ter sido prejudicial. Diz a ele que se

pergunta se, caso a mãe não tivesse passado por isso, ela seria uma pessoa normal (ao que o avô responde que Renee é uma pessoa normal). Jonathan pergunta, ainda, se os avós realmente teriam maltratado sua mãe, se a trancavam no armário, e comenta que Renee havia dito inclusive ter sido tocada na vagina.

Jonathan parece ter mantido o hábito de filmar por grande parte de sua vida; ele possui gravações de si mesmo e de seus familiares em diferentes épocas. É curioso notar, em diversas sequências do filme, sua intenção de filmar situações extremamente desconfortáveis, desagradáveis, incômodas, dolorosas mesmo.

Em menor escala, é o mesmo que se pode dizer sobre *Capturing the Friedmans* (2003). O documentário, dirigido por Andrew Jarecki, é centrado no caso da investigação policial de um homem, Arnold Friedman, e de seu filho mais novo, Jesse, acusados de abusar sexualmente de menores, os alunos que tinham aula de computação em sua casa. O documentário traz diversas imagens de arquivo, que ajudam a criar certa confusão no espectador: Arnold Friedman é acusado de coisas terríveis (algumas delas ficamos sabendo que eram verdade, como o fato de que o homem possuía uma coleção de revistas pornográficas com imagens de pedofilia), mas nega ter abusado das crianças; quando vemos seus filmes familiares, repletos de momentos bonitos nos quais ele demonstra ser um pai presente, divertido e carinhoso, nos questionamos se aquele homem teria sido capaz dos atos dos quais o acusam.

Entretanto, assim como no caso de *Tarnation*, as imagens felizes são apenas uma parcela das filmagens. “David [o filho mais velho] acabara de comprar uma câmera de vídeo quando o caso estourou, então ele começou a gravar a destruição de sua família”¹⁷, diz a jornalista investigativa Debbie Nathan em depoimento no filme.

Uma das filmagens, que data de março de 1988, é de um jantar cerimonial judaico. Pelo caráter festivo da data, a situação parece ser propícia para uma filmagem comum, como as de tantas outras famílias; mas naquele momento, em que a situação familiar era delicada, os conflitos não deixam de vir à tona. O jantar acaba dando lugar a uma discussão: os filhos acusam a mãe de não “honrar e respeitar” ao esposo (diferentemente dos filhos, Elaine Friedman não acreditava cegamente na inocência do marido).

Do ponto de vista da definição de gênero cinematográfico, é possível questionar as intenções de Caouette durante algumas filmagens que deram origem a *Tarnation*. Os fatos de,

¹⁷ Tradução minha para: “David had just gotten a video camera when this case broke, and so he just started recording the family falling apart”.

no filme, ele declarar seu apreço pelo cinema underground e de haver menção ao seu “primeiro filme em Super 8”, uma ficção de 1986, demonstram seu interesse pelo cinema e um possível nível de consciência maior acerca do que filmar ou não, talvez já pensando num futuro documentário. O mesmo não pode ser dito sobre *Capturing the Friedmans*, até pelo fato de o filme realizado com as filmagens caseiras ter sido dirigido por um terceiro. Inicialmente, Jarecki pretendia fazer um filme sobre palhaços de Nova York, inclusive Silly Billy, pseudônimo de David Friedman, o palhaço mais requisitado como animador de festas infantis da cidade. Ao longo de sua pesquisa, ao descobrir o passado de David e as acusações feitas contra seu pai e irmão é que o diretor resolve mudar de tema.

Cabe aqui lembrar a dificuldade de acesso a esses materiais que, principalmente quando não em película, dificilmente existem em acervos públicos. São filmes guardados na intimidade dos lares. Isso explica termos como exemplos de filmagens que não as de felicidade dois filmes comerciais, isto é, que foram lançados comercialmente – estes registros chegaram ao público, e no caso dos vídeos dos Friedman, quase que acidentalmente. Quantos outros possivelmente existentes continuam desconhecidos?

É certo que os momentos de alegria em família são privilegiados em relação aos demais, mas atualmente as filmagens familiares não se atêm a este limite. Seria impossível tratar do tema com profundidade num trabalho deste escopo, mas é importante citar, ainda que superficialmente, que a sociedade está em constante transformação: tanto mudam as formas de se relacionar com as mídias, o corpo, a identidade, os conceitos de público e privado, quanto mudam as tecnologias disponíveis para os registros; os planos de brigas e discussões, por exemplo, parecem resultar também da possibilidade de se filmar por muito mais tempo em vídeo (em relação à película) e da captação de som que o equipamento permite, o que faz toda a diferença.

2. O FILME COMO DOCUMENTO E UM BREVE HISTÓRICO

Como visto anteriormente, a historiografia firmou o conceito de “filme” enquanto obra, feito dentro dessa concepção artística, elaborado por um diretor e realizado por uma equipe. As formas, meios de produção e objetivos são diversos, mas normalmente esta é a definição corrente; a hegemonia é dos filmes artísticos, comerciais, especialmente os de ficção.

Durante muito tempo houve desconfiança quanto à utilização dos filmes de família enquanto fonte de pesquisa histórica; o pensamento geral era de seu conteúdo dizia somente respeito à esfera pessoal e de que, portanto, tais materiais não interessavam senão à família diretamente envolvida nas filmagens. No entanto, hoje se sabe que filmes familiares constituem a maior parte da produção fílmica (AASMAN, 1995). Seria aceitável dispensar tantas horas de material fílmico?

Em *Le Film de famille: usage privé, usage publique*, livro organizado por Roger Odin e publicado em 1995, se afirma que nas últimas décadas este domínio do não-profissional se tornara novamente um centro de interesse e de pesquisa (De KUYPER, 1995). Prova disso é o fato de que outra importante publicação sobre o tema – *Reel families: a social history of amateur film*, de Patricia Zimmermann – data deste mesmo ano. Mas mesmo fora dos nichos profissionais e do ambiente acadêmico, parece haver uma agitação social em relação a filmes “caseiros”; um crescente interesse cujos motivos exatos é difícil precisar sem uma pesquisa mais aprofundada e minuciosa, mas que pode se dever ao fato de a película cinematográfica estar cada vez mais em desuso, não sendo mais objeto comum para uso doméstico. Logo, os filmes domésticos em película foram elevados a outro patamar: se antes eram parte do cotidiano (de famílias de classe média), hoje já podem ser considerados relíquias e peças históricas. Hoje, quando muitas vitrolas e projetores da época já nem mais funcionam, assim como parece ter acontecido com os discos de vinil, filmes em formatos como o Super 8 adquiriram certo ar de nostalgia (cabe aqui destacar que esta “redescoberta” tem lugar em apenas uma parcela da sociedade, formada principalmente pelos jovens e jovens adultos das classes média e alta).

Outra prova desse interesse recém-despertado é a reapropriação dos filmes familiares pelo cinema comercial (entendendo como comercial o filme que visa à exibição pública). Em 2010, ao menos dois filmes de jovens cineastas brasileiros foram montados a partir de registros pessoais alheios e tiveram grande visibilidade. É o caso de *Pacific*, de Marcelo

Pedroso, que se utiliza de filmagens feitas por passageiros de um navio, num cruzeiro rumo a Fernando de Noronha; produtoras do filme estavam a bordo e, depois de notar quem eram os passageiros que estavam gravando diariamente, interpelaram alguns deles e os convidaram a ceder seu material bruto para um futuro filme. Ao diretor, portanto, coube apenas a escolha ou “curadoria” das cenas e a montagem – de vários “filmes de família”, o resultado final foi um documentário.

Já *Supermemórias* (2010, Danilo Carvalho), reúne imagens de Fortaleza-Ceará filmadas no formato Super 8 nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Tais filmes foram coletados entre amigos e moradores da cidade – havia, inclusive, no site do filme¹⁸, quando de sua produção, um campo para conseguir possíveis colaboradores: quem desejasse participar doando seus rolos de Super 8 podia, assim, entrar em contato com os realizadores do projeto. Clicando em “colaboradores”, no site, é possível encontrar uma lista de mais de 30 nomes de pessoas que já teriam emprestado os seus. Além do trabalho de edição das imagens, coube ao diretor também a criação de um áudio: as imagens, captadas num formato que não suportava o som, receberam uma trilha sonora. *Supermemórias*, cuja duração é de 20 minutos, parte de imagens familiares, mas resulta numa outra coisa: uma criação artística. O aspecto artístico é que, aliás, lhe rendeu o prêmio de Melhor Filme na 6ª edição do CURTA 8, Festival internacional de Cinema Super 8 de Curitiba.

Entrando no site de *Supermemórias*, lê-se logo abaixo do título a inscrição “mais uma memória para uma cidade sem lembranças”; sobre o filme, ainda no site, pode-se ler que a intenção era “fazer uma tipografia poética da cidade e seus habitantes”. Se para a família envolvida ter seu filme transposto pra outro suporte, de mais fácil acesso, é importante por questões internas, de resgate da própria memória – no caso do filme em questão, os que cediam seu material para a produção recebiam, em contrapartida, uma cópia de seu filme familiar em DVD – para o resto da sociedade, os filmes de uma única família são documentos históricos de um período, ao retratar costumes, hábitos, vestimentas, locais de convívio e espaços públicos que foram “congelados no tempo”, deixando um valioso arquivo sobre o nosso comportamento em diferentes períodos do século XX. A esfera particular invade a esfera pública quando o filme de uma família pode interessar a todos.

De testemunha da vida desta família específica, de garantidor da instituição familiar, de lembrança de família limitado ao uso dos íntimos, o filme de família adquire todo um outro status: ele cai no domínio público e se torna então um documento de

¹⁸ Acesso em maio/2012. <http://www.filmesupermemorias.com.br/>.

caráter específico, uma testemunha sobre certo aspecto do cotidiano de uma época. De objeto de família, ele se torna fragmento da memória coletiva. (Eric de Kuyper, 1995, p.13).¹⁹

A ideia da utilização de qualquer filme, mesmo amador, como importante fonte de consulta histórica parece estabelecida. Se há desconfiança em relação a figuras humanas, que poderiam se tratar de extras simulando ações, o mesmo não acontece no que diz respeito aos aspectos como arquitetura, urbanismo e paisagismo, em tomadas filmadas fora de estúdio (FERRO, 1975).

No entanto, utilizá-los como tal, na prática, é bastante difícil; ao menos no Brasil, os Acervos Audiovisuais têm pouca autonomia, inclusive por questões financeiras. Para catalogar adequadamente todo o material que é depositado, seriam necessários muita maquinária (projetores, visionadoras de filmes) e funcionários que pudessem se ocupar em tempo integral desta função – não é a atual realidade.

Apesar dos esforços dos preservadores audiovisuais, a mentalidade burocrata ainda gere grande parte dos órgãos públicos, e os arquivos de filmes brasileiros, sempre atrelados a grandes instituições, acabam refletindo essa concepção: os filmes a serem prioritariamente prospectados e catalogados são as “obras de arte”, ou documentários, filmes institucionais e educativos. De toda forma, trabalhar com a totalidade dos filmes existentes é mesmo impossível, visto que grande parte destes é descartada – logo, o recorte é necessário.

Da mesma forma a Nova História e a Arquivologia moderna redefiniriam o estatuto daquilo que pode ou não contar a História, conferindo a qualquer tipo de registro em qualquer tipo de suporte a natureza de fonte e de documento, respectivamente. Filme, artístico ou não, clássico ou não, é documento, portanto, fundamental para a reconstituição de uma porção da história humana, operação essa melhor sucedida se objetivada a partir de um conjunto e não de alguns poucos elementos. Por fim certas formulações filosóficas, psicanalíticas e sociológicas põem em cena a noção de memória, instância formadora da identidade de um indivíduo tanto quanto de uma nação. (Hernani Heffner, na revista *Contracampo*)²⁰

Para um acervo, o ideal seria fazer uma análise de conteúdo dos filmes, bem como buscar conhecer suas condições de produção e contexto histórico geral. Lila Foster destaca a importância de, quando possível, se fazer uma entrevista com o depositante ou outros

¹⁹ Tradução minha para: “De témoignage de cette vie de famille précise, de garant de l’institution familiale, de souvenir de famille limité à l’usage des intimes, le film de famille acquiert un tout autre statut: il tombe dans le domaine public et devient alors un document à caractère spécifique, un témoignage sur un certain aspect du quotidien d’une époque. D’objet de famille, il devient fragment de la mémoire collective”.

²⁰ HEFFNER, Hernani. “Preservação”. *Contracampo* (34). Rio de Janeiro: 2002. Acesso em junho/2012. <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>

membros de sua família, que possam colaborar com informações sobre a filmagem e sobre a própria família, além de deixar endereços ou telefones para eventuais necessidades do Acervo em contactá-los. Ela faz, inclusive, uma proposta de questionário²¹ com perguntas desde as mais técnicas (“Qual era o equipamento utilizado?”, “Onde eram revelados os filmes?”) às mais pessoais (“Existe alguma lembrança da projeção dos filmes?”).

Para melhor compreender qualquer produção é importante ter algum conhecimento, ainda que raso, sobre o contexto em que ela desperta e se insere.

Em sua dissertação, Ligia Diogo dedica um subcapítulo (“Família: lar, indivíduo e memória”) apenas à discussão do “conceito de família” e de como este teria sido construído; defende que, se a família já existia antes, é apenas na modernidade que surge o que chama de “sentimento de família”, que teria sido “uma verdadeira revolução social”²².

Se são muitos os enfoques possíveis pro estudo do contexto da produção dos filmes domésticos, e se o maior aprofundamento pode trazer à luz questões interessantes e necessárias para a compreensão das transformações sociais, tal aprofundamento não é o objetivo do presente capítulo, que visa apenas dar uma ideia bastante geral de quando e como foram inseridos no mercado doméstico os equipamentos que permitiram a realização de tais filmes.

Ao longo do tempo, assim como as tecnologias disponíveis para as filmagens caseiras, mudaram também os suportes em que os filmes eram captados; com a mudança de tais suportes e equipamentos, mudam também as possibilidades de filmagem/gravação, logo, o resultado final. E, finalmente, tantas mudanças influíram diretamente no modo de se relacionar com as filmagens, na escolha dos objetos e momentos privilegiados.

Se houve filmes de família em formatos como o 35mm, estiveram extremamente limitados a famílias de muito alto poder aquisitivo ou de mais fácil acesso aos equipamentos, por motivos profissionais. É o caso da família Severiano Ribeiro, responsável por grande parte dos rolos de negativos originais de filmes domésticos em 35mm existentes na Cinemateca Brasileira:

Proprietários da produtora Atlântida e da rede de exibição Severiano Ribeiro, a família dispunha de meios para a captação e revelação dos materiais em 35mm. Os eventos retratados também se situam na esfera pública, e por isso mais oficiais do que espontâneos, indicam que o público-alvo não estava restrito ao âmbito familiar. (FOSTER, 2010, pág. 22)

²¹ FOSTER, 2010, p. 64.

²² DIOGO, 2010, p. 29.

Portanto, embora a existência desses materiais não possa ser ignorada, a bitola 35mm não chega a caracterizar uma grande produção em termos de filmes familiares.

No Brasil, nas décadas de 1910 e 1920 – época pioneira do cinema – caracterizou-se uma produção de filmes denominada pejorativamente de “cavação”. Um cinegrafista se oferecia, mediante pagamento de uma quantia em dinheiro, a políticos ou grandes empresários para filmar o cotidiano de sua cidade ou produção, e oferecia às famílias abastadas imagens em movimento de sua vivência no lar. Esse dinheiro muitas vezes viabilizava a filmagem de seus próprios filmes de ficção. O material pronto que tinha como objeto as famílias se constitui como filme de conteúdo familiar, realizado por profissionais.

Apesar dos casos exemplificados, dos “filmes de cavação” do início do século XX e daqueles realizados em 35mm em diferentes épocas, no brevíssimo histórico a seguir serão privilegiados os formatos caseiros que caracterizam uma produção doméstica de filmes familiares.

2.1. A película, no lar

A primeira projeção pública de cinema foi o resultado de diversas tentativas por parte de alguns entusiastas da exibição de imagens em movimento, que se anunciava com os avanços de Edison, Lumière e outros. Mesmo depois da invenção do Cinematógrafo dos irmãos Lumière, muitos fabricantes continuaram suas pesquisas desenvolvendo projetores de cinema. Com o rápido sucesso do cinema, foram muitos que embarcaram na novidade, criando e adaptando equipamentos para serem máquinas de projeção.

O caráter de invenção científica iniciou uma espécie de corrida tecnológica por parte dos fabricantes e até 1912 o que reinou foi a falta de padronização tanto nos projetores quanto nos filmes e negativos usados para filmar e projetar. Essa falta de uma regularização instigou a criação de muitos equipamentos e artefatos que foram se perdendo e sendo ultrapassados por novos inventos mais estáveis, um atrativo para profissionais da área.

A concentração de esforços no setor comercial abriu espaço para que em 1912 a Pathé-Frères lançasse o projetor KOK (depois batizado de Pathéscope nos Estados Unidos), que permitia a exibição de filmes de menor duração, podendo então ser utilizando nos lares, sem precisar de grandes infraestruturas. Junto a isso, a Pathé também lança o formato 28mm, que

gastava menos película e, portanto, era mais barato que o 35mm usado nas salas de cinema. O lançamento do projetor KOK é acompanhado de uma câmera com mesmo nome, utilizando o formato 28mm para filmagem. O mercado doméstico de cinema começa a se desenvolver, mas estava restrito a uma minoria: as famílias mais abastadas que tinham condições de comprar as câmeras e filmes, pagar a revelação e ter o projetor em casa. A produção caseira começava a surgir, ainda não era um hábito; estava restrita, portanto, a um público interessado no ramo tecnológico, que travou contato com esses equipamentos e decidiu incorporá-lo ao lar – desse modo, restringe-se ainda mais o escopo a ser alcançado por essas câmeras.

Em 1922, a Pathé lança o formato 9,5mm, também conhecido como Pathé Baby. No período entre-guerras, é outro formato amador de uso difundido, especialmente na Europa, apesar de também encontrar ecos no Brasil e nos Estados Unidos. Durante esse período diversos filmes caseiros foram produzidos nessa bitola, mas o início da maior popularização da prática de produzir filmagens no ambiente doméstico parece ter se dado por volta da década de 1950.

É em 1923 que a Kodak muda o curso do desenvolvimento tecnológico e seta as bases para o cinema amador: lança a câmera Ciné-Kodak e o projetor Kodascope, mais leves e acessíveis ao grande público, acelerando a venda de equipamentos para o usuário comum. Patricia Zimmermann estabelece essa data como ponto de virada na história do cinema amador, em especial pelo predomínio do 16mm como bitola a partir desse momento (ZIMMERMANN, 1995). Seu domínio sobre o comércio doméstico permanece até a massificação do uso das bitolas 8mm e Super 8.

É a Eastman Kodak que vai, de fato, estabelecer o padrão amador no mercado. Nas primeiras décadas do século XX a empresa traz algumas novidades, como o filme de acetato, que facilitava o uso caseiro de equipamentos. O filme de acetato, não inflamável, dava segurança às famílias em oposição ao nitrato, de fácil combustão e usado para todas as películas até então – o nitrato continua a ser usado profissionalmente, enquanto que o acetato, até 1952, é utilizado de forma amadora.

Para uma breve descrição do uso e consolidação dos equipamentos destinados à produção caseira neste mercado, foram utilizadas como fontes principais duas publicações de Patricia Zimmermann: *Reel families: a social history of amateur film* e *Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future*.

Segundo Zimmermann, “A Segunda Guerra Mundial legitimou consideravelmente o filme amador”²³. Os Estados Unidos levaram suas câmeras 16mm para a guerra; um grande número de operadores foi treinado para utilizá-las e o equipamento foi padronizado, tornando o 16mm um formato semiprofissional, que no pós-guerra passou a ser usado para filmes educativos e notícias. O 8mm, surgido em 1932, tem sua utilização intensificada como novo formato amador no pós-guerra, enquanto o 16mm continuava a ser usado por famílias mais abastadas.

“No pós-guerra, a economia dos EUA rapidamente expandiu para gratificar as demandas dos consumidores, dificultadas pela escassez da Segunda Guerra”²⁴. As relações e leis trabalhistas também mudaram, o que resultou na redução da semana de trabalho, no aumento da política de férias pagas por parte da indústria e, conseqüentemente, em maior tempo para lazer aos trabalhadores. “Como o tempo de lazer aumentou, discursos sociais e culturais idealizaram o tempo livre e a família nuclear”²⁵.

Aproveitando-se desse novo pensamento que domina a sociedade, a indústria passa a apostar no desenvolvimento de formas de lazer que possam contemplar a toda a família – dentre elas a feitura de filmes domésticos – bem como em fortes estratégias de marketing que visavam reforçar a importância de seus momentos juntos (alimentando assim o impulso consumista em direção a tais produtos). O equipamento 8mm, de operação mais simples e bem mais barato, tem suas vendas extremamente aumentadas entre 1947 e 1954; a Bell and Howell e a Kodak, as maiores companhias no ramo à época (competindo também com Revere, Keystone e Bolex), reinserem no mercado modelos de câmeras 8mm em 1952, preocupadas em manter preços baixos que pudessem conter o crescimento de vendas das marcas estrangeiras no mercado estadunidense.

A distinção entre equipamentos profissionais e amadores estava, além do preço, no grau de possibilidade de controle sobre o equipamento; o equipamento amador era de mais fácil operação, e por isso podia ser utilizado pelo trabalhador comum, popularizando ainda mais o seu uso e colocando a câmera de filmar como um item básico no ambiente doméstico da classe média.

²³ ZIMMERMANN, 2008, p. 280. Tradução minha para “World War II substantially legitimated amateur film”.

²⁴ ZIMMERMANN, 1995, p. 114. Tradução minha para “America’s post-war economy rapidly expanded to gratify consumer demands truncated by World War II shortages”.

²⁵ Idem. Tradução minha para “As leisure time increased social and cultural discourses idealized free time in the nuclear family”.

Segundo a visão de Patricia Zimmermann, “a produção cinematográfica amadora reforçou o caráter patriarcal do núcleo familiar”²⁶. Se é difícil indicar provas concretas de que tenha influenciado a sociedade neste aspecto, é fácil perceber que esta produção certamente reflete tal caráter: o pai era, quase sempre, o operador da câmera, enquanto as crianças eram o objeto preferido para as filmagens.

Zimmermann relaciona a preferência por filmar crianças e bebês com o fato de a população estar se casando mais cedo e a taxa de natalidade aumentando, ao contrário do número de pessoas solteiras, que então diminuía. Neste contexto, pairava uma ideologia que via a instituição do núcleo familiar e a criação dos filhos como um objetivo e um “hobby, fins em si mesmos” (ainda segundo a autora). Isto se manteve nos anos seguintes e se torna uma das marcas do cinema amador, discussão que envolve diversos tópicos desse trabalho e ganhará destaque no terceiro capítulo, que exemplificará a predileção pela figura da criança nas imagens caseiras.

O formato mais popular para filmagens caseiras foi o Super 8, lançado em 1965, derivação do 8mm e também pela Kodak, como aquele; e que logo alcançou sucesso de público em todo o mundo. No Brasil, foi muito popular nos anos 60 e 70. Câmeras leves e processo de produção de cópias rápido foram essenciais para que o Super 8 conquistasse quem pudesse adquirir estes equipamentos.

Um dos grandes diferenciais do Super 8 era a película reversível, o que explica a popularidade do formato (embora algumas películas em 16mm também apresentassem essa característica). No caso do filme reversível, o material original de câmera resulta num positivo (e não, como de praxe, num negativo), portanto projetável, dispensando a necessidade de copiagem – o que barateava o custo do processo de revelação, uma grande vantagem e maior facilidade para o consumidor.

2.2. O vídeo analógico caseiro

De acordo com Ligia Diogo (2010), a entrada dos equipamentos de vídeo no espaço doméstico foi um processo que se iniciou na década de 1970, quando da produção e venda,

²⁶ Idem., p. 123. Tradução minha para “Amateur-cinematography production reinforced the patriarchal character of nuclear families”.

em escala industrial, dos primeiros videocassetes. A princípio, os aparelhos serviam para reproduzir o conteúdo de fitas magnéticas e para gravar programas de TV. O videocassete tornou possível, pela primeira vez dentro de casa, gravar os conteúdos que interessassem na TV e assim reproduzi-los quantas vezes se desejasse, bem como comprar ou alugar (nas videolocadoras) as fitas com filmes já saídos de cartaz em circuito comercial. Ainda segundo Ligia, Luiz Fernando Santoro descreve, em seu livro *A imagem nas mãos, o vídeo popular no Brasil*, as razões que justificam o sucesso do videocassete em diferentes lugares. De acordo com o autor, no caso do Brasil, a televisão, considerada de qualidade, teve papel fundamental, na medida em que despertava o interesse de se gravar os programas.

Apesar de já existirem equipamentos deste tipo em território nacional desde alguns anos antes, no Brasil, os primeiros videocassetes foram produzidos pela empresa Sharp em março de 1982. Pouco tempo depois, em agosto de 1983, foi também a Sharp a primeira empresa nacional a lançar uma câmera filmadora.

Assim como acontecera com as câmeras de película, os equipamentos de vídeo também custavam bastante caro no início, ficando restritos a poucas famílias, pertencentes à alta classe. Como é natural acontecer com equipamentos tecnológicos, é ao longo dos anos que os produtos vão barateando e, assim, se tornando mais acessíveis.

Se não há dúvida de que a prática de realizar filmagens em vídeo no ambiente doméstico se ancora numa tradição anterior, são muitas as diferenças entre os equipamentos, sua utilização e os resultados fílmicos que estes possibilitam.

O vídeo é atraente sobretudo porque seu aluguel custa geralmente o mesmo ou menos que uma entrada de cinema. Além disso, cada vídeo costuma ser usado por várias pessoas, e, ao assistir ao filme em casa, alguns inconvenientes são evitados: insegurança urbana, filas, gastos complementares (transporte, comidas) e outros incômodos. Ainda que os espectadores de maior idade, acostumados às salas, lamentem a perda do espetáculo e da qualidade do filme na tela da TV, muitos usuários de vídeo celebram a possibilidade de eles mesmos manejarem a projeção, congelando ou repetindo cenas, mas, principalmente, não sofrendo cortes comerciais. É lógico que amplos setores preferem a projeção em casa a terem que atravessar a cidade. Mas o fato do cinema – tradicional estímulo para sair de casa e usar a cidade, lugar de tematização do urbano – se converter num impulso de recolhimento na privacidade doméstica indica uma mudança radical nas relações entre cinema e vida pública. (CANCLINI, 1997, p.178 apud BUENO, 2009, p.8)

A compra do videocassete pelas famílias preparou o terreno para a futura compra das câmeras filmadoras. O videocassete proporcionou e consolidou uma nova forma de se relacionar com a TV e o cinema, de modo que produzir conteúdo próprio era naturalmente um passo seguinte.

Uma das mudanças mais importantes que se dá no vídeo de família em relação ao filme de família em película é aliar a gravação das imagens à do som; isto é, no vídeo era possível gravar som e imagem sincronizados numa mesma mídia, e com o mesmo equipamento.

Outra imensa mudança é na duração das gravações. Uma fita de vídeo, em geral, permite gravar entre 1h e 2h, enquanto um rolo de bitola 8mm durava apenas 3 minutos e um rolo de 16mm chegava a aproximadamente 12 minutos, no máximo. O aumento da duração das filmagens, além de apresentar mudanças na estética quando em comparação com o filme Super 8 (a existência de longos planos-sequência, por exemplo), possibilita um novo olhar do “cinegrafista” da família sobre as situações. Se antes os momentos felizes eram privilegiados e os rolinhos costumavam ser tirados das gavetas para ações ou datas que merecessem as filmagens, a fita de vídeo permite banalizar o ato de filmar, e assim gravar o cotidiano, os tempos mortos.

Também no próprio material físico isto se reflete, assim como em sua guarda: se normalmente um rolo de película era referente a uma data específica, as fitas de vídeo comumente conterão diferentes eventos. Pode-se, por exemplo, filmar 10 minutos de um dia em casa, 20 minutos numa festa no mês seguinte, outros 5 minutos do filho na escola num outro dia, de forma que entre um evento e outro é comum haver elipses espaciais e temporais – cujas durações nem sempre podem ser identificadas. Se as fitas forem identificadas externamente com adesivos ou papéis, é comum, portanto, haver uma lista de eventos cujas datas diferem.

Dois outros importantes aspectos lembrados por Ligia Diogo são o “monitoramento direto do material gravado” e a “imediatividade de exibição”. O monitoramento direto diz respeito à possibilidade de visualizar em tempo real a imagem exatamente como estava sendo registrada, filmar como que antevendo o resultado, sabendo se imagem e som estavam sendo captados de forma satisfatória. A imediatividade de exibição permitia que o vídeo fosse assistido imediatamente após a gravação, às vezes num visor da própria câmera e às vezes acoplando-a à TV – diferentemente dos registros em película, cujas imagens só poderiam ser assistidas depois de um processamento ou revelação em laboratório. A estas facilidades se somam, também, a facilidade de copiagem e um ainda maior barateamento do processo.

Pode-se observar também que, com o vídeo, o monopólio da utilização do equipamento sai das mãos do patriarca da família. Talvez pelo fato de ser um aparato tecnológico – e as novidades tecnológicas comumente despertam o interesse dos mais jovens

– talvez pela maior facilidade na utilização, é fato que, embora em grande parte das famílias ainda fosse o pai a produzir os vídeos, mais frequentemente outros membros também têm interesse e a capacidade de produzi-los. Como visto anteriormente com os exemplos de *Tarnation* e *Capturing the Friedmans*²⁷, os filhos, crianças ou jovens, sabem manejar a câmera e passam, eles também, a realizar gravações caseiras. No caso da família Friedman, a câmera inclusive pertencia a David, o filho mais velho.

²⁷ Subcapítulo 1.4 deste trabalho, página 17.

3. ESTUDO DE CASO: OS VÍDEOS DA MINHA INFÂNCIA

Como objeto, escolhi meus próprios vídeos da infância. Dentre as nove fitas encontradas, optei por me debruçar sobre oito delas, que compreendem o período até meus cinco anos e foram, em quase sua totalidade, filmadas pelo meu pai, falecido em 1996 (a nona fita dizia respeito à minha formatura da 4ª série, em 1999, e fora filmada pela mãe de uma amiga).

Foram feitas análises do conteúdo das fitas encontradas em minha casa; na verdade, realizadas a partir dos DVDs gravados com os conteúdos das fitas VHS-C, pelo fato de o DVD permitir mais fácil manipulação e para resguardar as fitas, que estavam guardadas e sem uso há anos – assisti-las muitas vezes, avançando e pausando com frequência (como se faria necessário por precisar me ater a detalhes), poderia provocar danos.

Até chegar a uma proposta de catalogação, vários questionamentos e métodos foram surgindo e sendo descartados (ou não). O ideal, para filmes familiares guardados no lar – e não em acervos – é que a catalogação seja feita de forma a ser útil para a própria família. Para que isto ocorresse, era indispensável incluir na ficha catalográfica um espaço para as anotações preexistentes (isto é, aquelas que constam em etiquetas nas fitas ou em papéis guardados dentro das capas) e para se fazer anotações dos nomes das personagens reconhecidas nas imagens: familiares, vizinhos, amigos. Estes campos também seriam úteis para filmes depositados em arquivos, mas aqui são fundamentais pois a catalogação se volta para a família, que não necessariamente faria uso de dados mais técnicos, aqui dispensáveis; os dados pessoais são clara prioridade. A duração das fitas é um dado técnico também anotado.

Após assistir a primeira fita, esbocei uma proposta de catalogação, que consistia em atribuir títulos a determinados trechos do vídeo; assim, cada trecho entendido como uma “unidade” dentro da fita principal seria considerado um filmete com contexto próprio, isto é, um vídeo realizado em determinado local e data, com determinados “personagens”. Ao fim da catalogação, a fita 1 era composta pelos títulos “Páscoa no 101”, “Em casa”, “Família do papai” e “Casa da tia Neide”. Foi anotada, também, a duração aproximada de cada um desses “filmetes” – “aproximada” porque algumas fitas têm poucos segundos de tela azul em seu início, o que faz com que a primeira imagem válida seja após alguns segundos de iniciada a visualização. Há, também, vários trechos de chuva e outros defeitos entre o fim de uma gravação e o início de outra. No próprio ato da transcrição do VHS para o DVD 1, havia a

possibilidade de dividir e nomear capítulos, para que estes constassem no menu inicial. Isto foi feito, e o DVD apresenta os quatro títulos acima citados.

No entanto, já na segunda fita esta proposta (baseada em título atribuído e duração aproximada) se mostrou falha: nesta fita e nas seguintes, é possível perceber uma fragmentação não prevista quando da visualização da primeira. Em vez de grandes trechos de uma mesma “situação social”, nesta fita aparecem pequenos trechos de eventos cotidianos que muito se repetirão nas seguintes.

Embora qualquer escolha possa ser julgada arbitrária – e portanto atribuir títulos seja mesmo autoritário –, nesses casos fazê-lo parece ser especialmente descabido, visto que é difícil definir onde começa e onde termina certa “unidade”. Como exemplo, pode-se citar o início desta fita (a segunda). Num primeiro momento, por minutos, vê-se uma criança (eu) filmada em seu quarto; em seguida, no mesmo dia e aparentemente poucos minutos depois, está na sala; e, num terceiro momento, no mesmo dia e local (sala de casa), porém à noite, aparece vestida a caráter para uma festa junina e há outras pessoas na casa (e, portanto, outras personagens no vídeo). Como decidir, em relação a estes três momentos, quantos vídeos há nessa sequência? A (curta) elipse que ocorre entre o primeiro e o segundo, do quarto pra sala, faz com que se tornem dois, ou será que se poderiam adotar como referenciais a data (a mesma) e o local (“casa”) para uni-los? Neste caso, apesar da elipse maior e das novas personagens, os referenciais “data” e “local” seriam suficientes para afirmar que o terceiro momento descrito é também parte dessa mesma “unidade”?

Através destes questionamentos é possível concluir que os títulos definiriam início e fim de um vídeo de forma definitiva, e engessariam, no papel, algo que nas filmagens se segue de forma mais contínua, sem demarcações claras – e esta não era a intenção, neste trabalho.

Além deste problema – que já é uma questão crucial –, dois outros motivos justificam a não adoção da catalogação baseada em atribuição de títulos: o primeiro é que, normalmente, os títulos são brevíssimas descrições, e em muitos casos a descrição já seria curta. Portanto, havendo título e descrição, a catalogação se faria extremamente repetitiva. Além disso, certas situações parecem acontecer várias vezes: há diversos momentos, tanto em trechos diferentes da mesma fita quanto em diferentes fitas, em que apareço dançando na sala, por exemplo. Nomear estes vídeos resultaria numa catalogação cansativa (a supor: *Marília dançando na sala 1*, *Marília dançando na sala 2*) e, mais que isso, seria um esforço infrutífero, pois

enquanto descrições podem se repetir, se o título não for útil na diferenciação dos filmes entre si – o que é o objetivo da ação de nomeá-los – não se faz necessário.

Ao final, optei por dar títulos apenas às fitas, imitando as anotações normalmente feitas sobre estas. Os “títulos” são, então, como palavras-chaves; apenas descrevem os eventos principais que a fita contém, como aniversários e casamentos.

Se é impossível definir os limites entre um e outro vídeo, talvez seja possível decidí-los de forma estanque, com base em apenas uma referência como, por exemplo, apenas a data ou o local; mas esta também não é uma opção desejável, visto que poderia suprimir e esconder variações, ao agrupar contextos distintos. Optou-se, então, por fim, por um modelo mais fluido, que consiste em colocar a simples minutagem seguida pela data da filmagem, local, personagens e uma breve descrição de situações.

Uma dificuldade foi escolher como me referir às pessoas reconhecidas nas filmagens. Acabei optando por “personagens”, que, embora pareça ficcional, parece caber melhor por englobar também o plano sonoro – este de extrema importância, especialmente por ser onde meu pai, quase sempre por trás das câmeras, se faz presente. Muitas vezes é ele quem dá recomendações aos outros sobre como agir ou faz comentários e perguntas, gerando ações e alguns diálogos. Aproveitando a escolha do termo, na descrição da primeira fita achei cabível citar Rafael, meu boneco, que, apenas com sua presença indiferente de boneco, gera um diálogo familiar: eu e minha mãe discutindo se ele era meu “filhinho” ou “irmãozinho”. Como um cachorro, talvez – que mereceria citação – Rafael parece pertencer àquele sentimento de família e ter seu papel ali dentro (como filho ou irmão, vá saber). Com um ano de idade, as crianças crêem na vida dos bonecos tanto quanto na dos cachorros.

Acredito que, num caso em que os vídeos familiares são o objeto, a subjetividade não deva ser anulada; não foi à toa que escolhi meus próprios filmes, mas sim porque, como acredita Roger Odin, um filme familiar “não mostra nada, funciona apenas sobre a lembrança”²⁸. Portanto, não hesitei em usar pronomes possessivos ao citar “meu pai”, “minha mãe”, “meu quarto”, embora tenha preferido escrever meu nome em vez de utilizar a primeira pessoa em alguns momentos.

²⁸ Em palestra na ECO-UFRJ, em 22 de maio de 2012. Tradução livre.

FITA 1**Duração total:** 58 min**Anotações existentes:** “Páscoa. Abril de 91. 1 ano e 9 meses. Casa da Ci. Casa da Neide.”**Descrição:*****Páscoa no 101***

Duração aproximada: 34:29

Data (na tela): 1 de abril de 1991

Local: casa da Cy e do Paulo, apartamento 101

Personagens: eu, Paulo, Paulinho, Marcelo, Dedéia, meu pai (voz), minha mãe, Cy.

Em casa

Duração aproximada: 06:00

Data (na tela): 5 de abril de 1991

Local: casa

Personagens: eu, mãe, pai (voz) e Rafael (meu boneco).

Família do papai

Duração aproximada: 09:46

Data: 6 de abril de 1991

Local: casa de alguém da família paterna (na Tijuca, segundo minha mãe)

Personagens: eu, mãe, Dedéia, pai, vó Alda (tia do meu pai, lembrada pela minha mãe), "prima Wilma" (vide áudio, voz do meu pai), Alex (primo; irmão de Wilma, segundo minha mãe).

Casa da tia Neide

Duração aproximada: 07:45

Data: 7 de abril de 1991

Local: casa da tia Neide (Campo Grande, zona oeste do Rio)

Personagens: eu, mãe, tio Chico, tia Neide, pai (voz), Rodrigo.

FITA 2
Título: Aniversário de dois anos / Casa da tia Neide
Duração total: 01:06:14
Anotações existentes: “Aniv. de 2 anos.”
<p>Descrição:</p> <p>(00:03) Data: 16 de junho de 1991 Local: Casa (quarto/sala) Personagens: Marília, mãe e pai (voz). Marília no berço. Acorda. Vai pra sala e come maçã.</p> <p>(03:15) Data: 16 de junho de 1991 Local: Casa (sala) Personagens: Marília, mãe, Dedéia, pai (voz). À noite, vestida a caráter para festa junina.</p> <p>(07:03) Data: 21 de junho de 1991 Local: Casa (sala) Personagens: Marília, pai (voz). Os pais, Othon e Dulce, tentam convencer Marília a dançar o “rebola a bola”.</p> <p>(11:25) Data: 22 de junho de 1991 Local: Casa (sala) Personagens: Marília, Paulinho, pai (voz). Em casa, no dia do aniversário de 2 anos, brincando com o vizinho Paulinho.</p> <p>(14:37) Data: 22 de junho de 1991 Local: Casa (sala) Personagens: Marília, tia Neide, Danielle, Rodrigo, Paulinha, tio Chico. Almoçando. A partir de 16:41, meu pai filma meu quarto vazio. É possível ouvir as vozes na sala.</p> <p>(17:05) Data: 22 de junho de 1991. Local: Casa do Paulo e Cy (ap.101) Personagens: Marília, vizinhos e parentes. Greyce, Jurema, Geovanna, Manoel, minha avó Dulce com o namorado, Dedéia, dona Lucélia, Mauro, Paulo, Paula e tia Denilma, Verônica e Gugu (?), Ciane, tia Verinha, Marcelo, tia Neide, tio Chico, Dani, Rodrigo, minha mãe, Cy, Claudinha e Valério, seu Waldir e dona Marly, Déa. Festa de 2 anos. Decoração de abelhinhas.</p>

(47:29)

Data: 29 de junho de 1991

Local: Casa (meu quarto)

Personagens: Marília.

Filmagem começa na porta. A câmera adentra o cômodo. Marília dormindo. São filmados vários detalhes: decoração, prateleiras, bonecas. É possível ouvir a TV da sala e minha mãe falando ao telefone.

(50:40)

Data: 30 de junho de 1991

Local: casa da tia Neide

Personagens: Danielle, Rodrigo e pai (voz); tia Neide, tio Chico e minha mãe.

Tarde com a família.

(56:44)

Data: 24 de junho de 1992

4:10 PM / 5:29 PM / 5:33PM / 5:41 PM

Local: Casa (meu quarto/sala)

Personagens: Marília, mãe e pai (voz).

No berço, conversando com o pai; na sala, brincando com bonecas, cantando.

(1:01:52)

Data: -

Local: Casa (banheiro)

Personagens: Marília e pai (voz).

Escovando os dentes sozinha (comendo pasta de dentes).

(1:02:59) até 1:04:20

Data: 25 de junho de 1992

12:12 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília e pai (voz).

Em casa, reclamando de um espelho de brinquedo quebrado.

(1:04:26)

Data: 26 de junho de 1992

6:27 PM

Local: casa da tia Neide

Personagens: Marília, Danielle e Rodrigo.

Marília e Danielle jogando bonecas pro alto.

(1:04:55)

Data: 27 de junho de 1992

2:30 PM

Local: casa da tia Neide

Personagens: Marília e Danielle.

Brincando na varanda.

(1:05:48)

Data: -

Local: Casa da tia Neide

Personagens: Danielle (voz) e meu pai (voz).

Um plano de bandeirinhas e decoração de festa junina. Em voz over, Danielle fez perguntas sobre o microfone e meu pai responde “Peraí”.

FITA 3
Título: Casa da tia Neide / Festa junina de aniversário de três anos
Duração total 01:06:37
Anotações existentes: “Aniv. de 3 anos Marília Motivo festa junina (1992) (falta terminar de ver)”
<p>Descrição:</p> <p>(00:03) Data: - Local: Casa da tia Neide Personagens: Marília, Danielle, tia Neide, pai (voz). Um plano de bandeirinhas e decoração de festa junina – claramente é a continuação da fita anterior. Marília e Danielle sentadas no chão. Marília emburrada, não querendo ser filmada.</p> <p>(02:29) Data: 27 de junho de 1992 7:42 PM Local: Casa da tia Neide Personagens: Marília, Danielle, Dedéia, Paulo, Cy, Rafaela (vizinha dos primos e tios), minha mãe, tio Chico, minha avó Dulce, Rodrigo. Festa junina de aniversário de 3 anos. As crianças dançam músicas da Xuxa (imitando a Dedéia) e soltam balões (com ajuda do tio Chico). A filmagem termina com um fade out.</p> <p>(38:11) Data: 28 de junho de 1992 12:44 PM Local: Casa da tia Neide Personagens: Marília, Danielle, tio Chico, Rodrigo, meu pai (voz). No dia seguinte, é hora de montar a piscina da Barbie.</p> <p>(44:20) Data: 29 de junho de 1992 2:56 PM Local: Casa (quarto) Personagens: Marília. Dormindo no berço com uma Barbie ao lado.</p> <p>(45:56) Data: - Local: Casa (sala) Personagens: Marília, mãe (voz), pai (voz). Brincando com Barbies.</p>

(49:41)

Data: 1 de julho de 1992

6:03 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília, mãe.

Cantando e dançando sob incentivo. Conversando com a mãe.

(58:43)

Data: 11 de julho de 1992

12:30 PM

Local: Casa da tia Neide (pátio)

Personagens: Marília, Danielle, tio Chico, mãe, tia Neide, pai (voz).

Tio Chico fazendo churrasco. Marília e Danielle, de mãos dadas, rodam cantando “Coitada da cenoura! Coitada da linguiça!”.

(1:00:54)

Data: 13 de julho de 1992

3:12 PM / 3:30 PM

Local: Casa (quarto)

Personagens: Marília, pai (voz).

Marília dormindo no berço. Planos da decoração do quarto, zoom nas bonecas. Depois, acordando.

(01:02:40)

Data: 14 de julho de 1992

7:13 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília, pai (voz).

Vendo desenho na TV.

(01:03:42)

Data: -

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília, mãe.

Almoçando no sofá.

(01:03:47)

Data: 18 de julho de 1992

6:34 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília.

Cantando e dançando.

(01:05:55)

Data: -

Local: Casa

Personagens: Marília.

Plano muito próximo, só é possível ver a camisa e pedaço do short. Marília diz “Não quero ser filma[da]”, a gravação é interrompida no meio da frase.

(01:06:07)

Data: 26 de julho de 1992

2:32 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília.

Dormindo num colchão.

FITA 4
Título: Festa junina da escola (Marilia, Danielle e Rodrigo) / Festa de dia dos avós na escola
Duração total 01:04:18
Anotações existentes: –
<p>Descrição:</p> <p>(00:02) Data: 04 de julho de 1992 2:40 PM Local: Condomínio Personagens: João, Verônica, Marília, Paulo (voz) e pai (voz); Rodrigo, Danielle, tio Chico e tia Neide; Cy (voz). João, Verônica, Marília e Danielle vestidos de “caipiras” de festa junina.</p> <p>(00:49) Data: 4 de julho de 1992 3:20 PM / 4:41PM Local: Pátio da escola Personagens: Marília, João, tia Ritinha, Giovanna, Cy, Danielle, mãe, tio Chico e tia Neide, Rodrigo (voz), Paulinho. Festa junina da escola: turmas dançando. Marília não quis dançar.</p> <p>(23:27) Data: 4 de julho de 1992 8:04 PM Local: Casa (sala) Personagens: Marília. Dormindo num colchão.</p> <p>(24:00) Data: 9 de julho de 1992 1:25 PM Local: Colégio em Campo Grande Personagens: Marília, Danielle, mãe, tia Neide, Rodrigo. Plano de um muro decorado de festa junina onde se lê “Arraial Novo Horizonte”. Festa junina do colégio dos primos. Danielle e sua turma dançam.</p> <p>(31:11) Data: 10 de julho de 1992 3:37 PM Local: Colégio em Campo Grande Personagens: Marília, Danielle, mãe, tia Neide, Rodrigo, pai. Festa junina do colégio dos primos. A partir de 37:47, sequência do meu pai comigo no colo, filmados pela minha mãe com tanto zoom que às vezes um ou outro rosto saem da tela. Rodrigo e sua turma dançam.</p>

(44:14)

Data: 30 de julho de 1992

4:01 PM

Local: pátio da minha escola (Cisne Encantado)

Personagens: Marília, tia Ritinha, Verônica e João, mãe, minha avó Dulce com o namorado, Rodrigo, tia Neide, Danielle.

Festa no colégio. Todas as crianças têm os cabelos “pintados” com talco; provável comemoração de dia dos avós (comemorado em 26 de julho). Dança e brincadeiras.

(51:33)

Data: 3 de dezembro de 1994

3:45 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília, pai (voz).

Apareço bastante diferente, de modo que, além da data inscrita na tela, torna-se perceptível que são tempos após o filmete anterior; dançando na sala (músicas da Eliana).

(01:02:09)

Data: 3 de dezembro de 1994

4:11 PM

Local: Condomínio

Personagens: Marília, pai (voz).

Filmada à luz do dia, reclamando de fotofobia. No final, um plano dos nossos dois carros à época (um fusca e um corcel), e depois zoom num fusca amarelo desconhecido.

FITA 5
Título: Aniversário de 7 anos da Danielle / Aniversário de 10 anos do Rodrigo
Duração total 01:00:02
Anotações existentes: “? Aniv. 7 anos Daniele aniv. 10 anos Rodrigo”
<p>Descrição:</p> <p>(00:01) Data: 09 de outubro de 1993 6:30 PM Local: Casa da tia Neide Personagens: tio Luís, tia Eliana, tio Junior, tio Chico, vó Dulce, mãe, Marília, Rodrigo, Bruno, Danielle, Alexandre, tia Lene, Patrícia, Luciana (mulher do tio Junior, à época), tio Sérgio, tia Neide... Aniversário de 7 anos da Dani. Tema: lápis de cor (“Pintando o sete”).</p> <p>(34:19) Data: 04 de dezembro de 1993 2:41 PM Local: Casa da tia Neide Personagens: tio Chico e tio Luís; Marília, Danielle, Rodrigo, mãe, tia Neide, tia Eliana, Bruno, Alexandre, tio Junior. No início, os homens batem papo tomando cerveja, as crianças nadam e brincam numa piscina de plástico, observadas pela tia Eliana, e as outras mães veem fotos, sentadas no chão da copa. Mais tarde, homens batem bola. Aos 43:35 do vídeo (6:57 PM do dia), percebe-se se tratar do aniversário do Rodrigo. O bolo é um campo de futebol.</p> <p>(52:02) Data: 20 de junho de 1994 9:44 AM Local: Casa (sala) Personagens: Marília. Cantando (inclusive “Jilly, o holandês”).</p>

(54:24)

Data: 20 de junho de 1994

10:53 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: -

Está de dia; o horário que consta na tela está visivelmente errado. A câmera passeia pela sala; zoom na TV (vê-se a Palmirinha), zoom num par de óculos em cima da mesa e em diversos outros objetos. A luz varia, está de noite; mais uma vez de dia, mais uma vez à noite, mas a estética é a mesma, assim como os zoom-in e zoom-out se repetem. Parece se tratar de um teste de câmera, que devia estar apresentando defeito.

A partir de 56:48, plano próximo de muitos fios. A câmera parece estar largada. Ouve-se meu pai falando coisas, mas não é possível entendê-las. A TV ligada rende uma narração de futebol no plano sonoro.

FITA 6
Título: Aniversário de quatro anos / Casamento Jurema e Marcelo
Duração total 01:03:35
Anotações existentes: –
<p>Descrição:</p> <p>(00:02) Data: 26 de junho de 1993 06:18 PM Local: Casa (sala) Personagens: Marília, pai (voz). Brincando de desfilar.</p> <p>(01:51) Data: 27 de junho de 1993 11:34 AM Local: Parquinho do condomínio Personagens: Marília, Tereza (vizinha), Patrícia (prima), pai (voz). Brincando no balanço.</p> <p>(05:22) Data: 27 de junho de 1993 6:06 PM Local: Casa (sala) Personagens: Marília, Danielle, vó Dulce, tio Chico, tia Lene, Greyce, Rodrigo, Tiane e Ruyzinho, mãe, Jurema, Dedéia, Ciane, Paulo, Cy, Geovana, tia Neide, tia Verinha e marido, Paulinho, pai, Alexandre, Duda. Aniversário de 4 anos. Turma da Mônica.</p> <p>(31:42) Data: 28 de junho de 1993 11:17 AM Local: Parquinho do condomínio Personagens: Marília, Tereza. Brincando no parquinho.</p> <p>(34:40) Data: 3 de julho de 1993 5:24 PM Local: Condomínio Personagens: Marília, pai (voz), mãe (voz). Fazendo graça e cantando antes de ir pro aniversário do primo Fernandinho.</p>

(38:18)

Data: 6 de julho de 1993

11:54 AM

Local: Condomínio

Personagens: Marília, Dedéia, Verônica.

De uniforme, provavelmente indo pra escola. Brincando com um papagaio.

(39:15)

Data: 11 de julho de 1993.

4:23 PM

Local: Condomínio

Personagens: Marília, pai (voz), Cy, Jurema (voz), mãe (voz).

Vestida de festa junina. Cantando.

(41:01)

Data: 17 de julho de 1993

6:34 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília, pai (voz).

Dançando e cantando “em inglês” (inventado) com a TV tocando.

(46:16)

Data: 24 de julho de 1993

2:59 PM

Local: Condomínio / Igreja

Personagens: Marília, pai (voz), Paulo, Greyce, Jurema e Marcelo, mãe (voz), Dedéia (voz), Valério, Cy (voz), vovô Enio e Vera, Luzi.

Casamento Jurema e Marcelo. Marília e Greyce daminhas.

FITA 7
Título: Aniversário de cinco anos na escola e em casa / Festa junina da escola
Duração total 01:33:14
Anotações existentes: –
<p>Descrição:</p> <p>(00:02) Data: 22 de junho de 1994 10:17 AM Local: Colégio Modus Vivendi Personagens: Marília, pai (voz), mãe, tia Marcinha e coleguinhas de turma (Bruna, Monique, Letícia, Tadeu, Igor) e Juliana (vizinha). Festinha na escola de aniversário de 5 anos.</p> <p>(26:26) Data: - Local: Casa (sala) Personagens: Marília, pai (voz), mãe (voz). De pijama, cantando. (Inclusive “Jilly, o holandês”).</p> <p>(29:02) Data: 25 de junho de 1994 11:35 AM / 12:28 Local: Casa (sala) Personagens: Marília, mãe. Cantando. Almoçando.</p> <p>(32:06) Data: 25 de junho de 1994 2:35 PM Local: Casa (sala) Personagens: Marília, tia Neide, Cy, tio Chico, Danielle, tia Lene, vó Dulce, Rodrigo. Família visitando e trazendo presentes no aniversário para Marília.</p> <p>(35:37) Data: 25 de junho de 1994 7:03 PM Local: Casa (sala) Personagens: Marília, Danielle, Rodrigo, mãe, vó Dulce, tia Lene, Danielle, Rodrigo, Verônica, João, Greyce, Jurema, Juliana, Geovana, Léo, Cy, tia Verinha e o marido, Dedéia, Lívia e o namorado, tio Chico. Festa de aniversário de 5 anos (tema: Minnie).</p>

(56:01)

Data: 26 de junho de 1994

11:59 AM

Local: Condomínio

Personagens: Marília, mãe, pai (voz); o vizinho João Paulo, neném, e seu pai.

Saída com a bicicleta nova, presente de aniversário.

(01:04:01)

Data: 26 de junho de 1994

3:06 PM

Local: Condomínio

Personagens: Marília, mãe, pai (voz).

Vestida de festa junina.

(01:05:30)

Data: 26 de junho de 1994

3:41 PM

Local: Clube Maxwell

Personagens: Marília, Bruna, mãe, Cy, Paulo, Letícia.

Festa junina da escola.

(01:12:16)

Data: 3 de dezembro de 1994

12:26 PM / 2:28 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília.

Dançando músicas da Xuxa.

FITA 8
Título: Aniversário do Rodrigo / Apresentações de fim de ano da escola da Marília
Duração total 00:58:12
Anotações existentes: –
<p>Descrição:</p> <p>(00:01) Data: 04 de dezembro de 1994 12:54 PM Local: Casa da tia Neide Personagens: Marília, Danielle, Rafaela, tio Chico, vó Dulce, tio Sérgio, tio Junior, Rodrigo, tia Neide, mãe, Patrícia... As meninas, de roupas de banho, cantam músicas natalinas. Tio Chico faz churrasco. Os adultos batem papo, Rodrigo joga videogame.</p> <p>(06:23) Data: - Local: Casa da tia Neide Personagens: Rodrigo, tio Sérgio, tio Junior e tio Chico. A imagem aparece gradualmente, cobrindo uma tela de “chuveiro”, e só a partir de 06:36 há som. Os homens sentados no chão da copa. Há um mini-gol (para jogo de botão) ao fundo.</p> <p>(06:50) Data: 04 de dezembro de 1994 8:45 PM Local: Casa da tia Neide Personagens: Rodrigo, Marília, mãe, vó Dulce, tia Neide (voz), tio Chico, tia Lene, Danielle, tio Sérgio, Alexandre e Patrícia. Aniversário do Rodrigo.</p> <p>(10:07) Data: 08 de dezembro de 1994 12:18 PM Local: Casa (sala) Personagens: Marília, pai (voz). “Dia do amigo oculto da Modus Vivendi”. Conversa com o pai.</p> <p>(11:18) Data: 11 de dezembro de 1994 5:25 PM Local: Clube Maxwell Personagens: Marília, tia Marcinha, Juliana (vizinha), Greyce, mãe, coleguinhas (Monique, Bruna, Letícia). Festa e apresentação de fim de ano do colégio. Três apresentações: de branco, pelo ano novo, de roupa de ginástica e de gorro de Papai Noel.</p>

(34:29)

Data: 14 de dezembro de 1994

10:05 PM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília, pai (voz).

Dançando com o “figurino” de ginástica da apresentação escolar.

(44:07)

Data: 18 de dezembro de 1994

11:17 AM

Local: Casa (sala)

Personagens: Marília, pai (voz).

Dançando com o “figurino” de ginástica da apresentação escolar. No início, muito animada; no final, já cansada e mal humorada. Sai de quadro adentrando a casa; é quando o filme termina.

As fitas de vídeo às quais este trabalho se refere foram gravadas no período entre abril de 1991 e dezembro de 1994. Em comum, além de pertencerem à mesma família, elas tem o fato de terem sido filmadas pelo meu pai, Othon, com raríssimas exceções, quando provavelmente ele pediu a outros que registrassem parte de certos eventos justamente para que também pudesse aparecer diante da câmera. Outra característica que as une a todas é um indiscutível protagonismo infantil: os temas mais frequentes são festas de aniversário de crianças, festas juninas e festinhas de escola em geral e momentos em casa, sempre protagonizados por crianças – eu principalmente, é claro, mas também os primos e amiguinhos, mais do que por adultos.

Como registros que são, estas fitas carregam a marca de seu tempo, já que nelas podemos ver locais, roupas, carros dessa época. Mas além desses rastros visíveis há outras “camadas” de informação: foi curioso descobrir, por exemplo, que a TV frequentemente estava ligada quando da realização dos vídeos em casa. O som da televisão perpassa vários dos vídeos, com maior ou menor destaque, com imagens ou não. É possível reconhecer músicas pertencentes a trilhas de novelas, vozes de apresentadores, narrações de jogos de futebol.

Também chama a atenção como, em relativamente pouco tempo, houve mudanças sociais – isto é, como atitudes então normais hoje seriam vistas como “politicamente incorretas”. Exemplo é uma cena de aniversário de criança em que há vários adultos fumando numa sala de casa, um ambiente pequeno, fechado e cheio de gente. Em outro aniversário, comemorado como festa junina, crianças pequenas soltam balões; embora seja com a ajuda de um adulto, elas seguram os balões de papel enquanto este põe fogo na bucha. Tenho a impressão de que hoje esta cena dificilmente se repetiria, ao menos na classe média.

Como já era esperado, ver os vídeos confirmou que é comum haver interação direta (como diálogos) entre aquele que filma e aqueles que são filmados, e entre a câmera e os objetos. No entanto, esta interação se mostrou mais forte do que eu havia imaginado.

São várias as cenas em que reclamo de estar sendo filmada, digo estar “de mal”, chegando inclusive a tapar a lente da câmera; minha mãe também faz alguns muxoxos ao ser flagrada de pijamas. O contrário também acontece: apareço pedindo “Me filma, me filma!”

ou comento alegremente ter visto minha imagem refletida na lente da câmera, fazendo poses ou sorrindo mais abertamente em seguida.

Também ocorre de os comentários partirem de trás das lentes, do meu pai, que filma, normalmente incitando algum tipo de ação. Algumas vezes ele ordena que eu olhe pra câmera, e em muitos dos vídeos pede que eu cante ou dance.

Embora tais intervenções sejam frequentes, é interessante perceber um curtíssimo momento que se destaca. Entre 10:07 e 11:18 da fita 8, meu pai provoca uma interação mais contínua entre mim e ele, iniciando a filmagem com uma espécie de narração (“Dia do amigo oculto da Modus Vivendi. Hoje ela entra de férias.”) e me arguindo em seguida, como se me entrevistasse. Este é o único vídeo neste esquema, que se baseia somente numa conversa entre pai e filha.

Repetem-se, como tema das conversas, observações sobre a própria filmagem. No vídeo que começa aos 01:05:48 da fita 2, Danielle, minha prima, pergunta ao meu pai sobre o microfone da câmera: “Tio, tio, aqui ele [...] pra falar? Naquela espuma?”. Já na fita 7, apareço almoçando, mas a câmera parece me distrair. Minha mãe tenta me convencer a comer e diz que não é hora de filmar, e aos 31:55 reajo: “Mas ele tá filmando, olha só pra trás”.

Na fita 5, há um momento em que, brincando numa rasa piscina de plástico, mergulho e levanto um tanto quanto desajeitada, comentando: “Pai, me afoguei”. Na sequência, me encaminho em direção à câmera, repetindo “Me afoguei, pai. Me afoguei... sabia?”, de muito perto da lente, olhando para cima. É interessante notar que, ao falar com meu pai, olho pra dentro da lente, pois seu olho estava encostado na câmera; isto é, sei que, como seria num binóculo ou telescópio, a lente funciona como “extensão” de seu olhar, e estando diante dela, interfiro. Hoje, com as filmadoras digitais – ou câmeras fotográficas que filmam – é comum distanciá-las do olho, assistindo pelo display. O olhar da criança que fala com o pai, nesse caso, se direciona pra fora da câmera – pra um ângulo provavelmente acima dela.

Outro exemplo da interação é o primeiro vídeo da primeira fita, que recebeu o título *Páscoa no 101*. Nele, estamos eu, minha mãe e meu pai na casa dos vizinhos (do apartamento 101 referido no título). A casa é pequena, como a nossa, e há pelo menos oito pessoas nela. Dão-me ovos de páscoa e os estímulos são muitos: de cada lado, a todo o momento há um adulto me fazendo perguntas, pedindo pedaços do chocolate, pedindo que eu cante certas músicas, que dance, isto é, tentando causar reações “engraçadinhas” do bebê, centro da filmagem. Diante das negativas, a vizinha, Cy, apela: “O papai tá gravando você, depois você vai ver lá na televisão, Marília”.

Aos 13:15, começam a me pintar de coelhinho, fazendo bigodes com lápis de olho e um focinho de batom, enquanto cantam: “*coelhinho da Páscoa / que trazes pra mim? (...)*”. Pareço amedrontada e peço: “tira, tira”. Levam-me para o banheiro, para me olhar no espelho. Ao ver o reflexo, no entanto, a reação é de susto: continuo repetindo “tira, tira” e começo a chorar. Tentam me convencer a não tirar a maquiagem, explicam que é lápis, que sai e, pretendendo reforçar o argumento, decidem se pintar também. A primeira é Dedéia, quem havia me pintado, namorada de um dos vizinhos adolescentes; em seguida, minha mãe, e depois Paulo, o dono da casa. Eu continuo a chorar e, cedendo aos apelos, minha mãe decide finalmente tirar a maquiagem.

Considerando que este vídeo é provavelmente o primeiro realizado, é possível atribuir este “frisson” à compra de uma câmera nova ou à sua saída da caixa, enfim, à sua provável inauguração. Há que se registrar algo mágico, interessante, e todos se esforçam para que o resultado do vídeo seja divertido. No entanto, o esforço é tanto que beira o desespero, e o que se vê hoje é, em minha opinião, um vídeo claustrofóbico, incômodo e angustiante, que tem como ponto auge a bizarrice do momento da pintura de coelhinho.

Em palestra na ECO-UFRJ em 22 de maio de 2012, Roger Odin comentou a necessidade dos filmes de família serem feitos em família, ou seja, com seus membros se sentindo parte da feitura dos filmes, seja por trás ou por diante das lentes. Segundo Odin, a obsessão pelo controle geraria fracasso e infelicidade no seio familiar – o que se estenderia aos filmes familiares. Quando feitos com muito rigor técnico ou muita tendência à direção/encenação, estes filmes tenderiam a provocar desconforto e mesmo brigas entre parentes por, em vez de construção conjunta, resultarem de imposição.

Aproveitando o ensejo, é válido comentar que assistir às fitas ocasionou uma descoberta que não deve ser ignorada: a de que dois de meus chamados “traumas de infância” estão documentados. O interessante disto é que, embora eu me lembrasse das situações, não tinha recordação de tê-las assistido anteriormente, e nem mesmo sabia que haviam sido gravadas. Digo isto não para chegar a qualquer conclusão, mas para registrar uma dúvida: é possível que, na verdade, eu não me lembre de ter vivido as situações – como acreditava – mas as tenha internalizado depois de tê-las visto reproduzidas? Na Páscoa de 1991, citada anteriormente, eu tinha pouco menos de dois anos de idade; é possível que me lembrasse dessa vivência e não de ter visto o vídeo ou, ao assistir a um vídeo de nossa própria infância, podemos confundir a experiência enquanto espectador-personagem com a vivência da situação?

Grande parte dos vídeos tem legenda de data no canto direito. Esta informação é de grande ajuda na catalogação – sem ela seria possível inferir, equivocadamente, pelo local e enquadramento parecido, que certas situações teriam se passado no mesmo dia, por exemplo.

O fato de haver um registro de data também possibilitou observar que, embora normalmente os vídeos e as fitas respeitem uma cronologia, isto nem sempre se dá. É o caso da fita 5, que começa em outubro de 1993, enquanto que a fita 4 terminara com imagens que datam de dezembro de 1994 – isto é, na fita com numeração inferior constam gravações posteriores à fita seguinte.

As gravações da fita 4 datam de 1992 e 1994, sendo que a maioria das imagens são de 92. Imagina-se que em 1992 essa fita foi utilizada, restando apenas seus minutos finais. Em 1993, a câmera foi utilizada para filmar dois aniversários, respectivamente em outubro e dezembro, que juntos totalizam aproximadamente 52 minutos – e é provável que meu pai já tenha imaginado que precisaria de bastante espaço para filmá-los; por isto, foi necessário inaugurar uma fita nova, a quinta fita, já que a última utilizada até então não teria espaço suficiente para tanto tempo de gravação. Mais tarde, este final disponível na fita 4 seria aproveitado para gravações mais despreziosas, em casa, e não para um evento específico.

Esta possibilidade de uso está diretamente relacionada com o suporte em fita magnética, como é o caso do VHS-C. Marca, portanto, uma peculiaridade deste tipo de suporte, que não cabe à película nem ao digital.

Ainda assim, a linearidade é preponderante, até porque dentro das fitas os conteúdos sempre aparecem em ordem cronológica, mesmo que dentre as fitas os anos se intercalem em certos casos. Ainda que não houvesse datas escritas na tela, seria possível perceber a passagem do tempo, tanto pelo seu indicativo mais óbvio – o crescimento das crianças – quanto por alguns detalhes que poderiam passar despercebidos a um olhar menos atento. Um destes detalhes aparece na fita 5, na qual é possível ver, na filmagem do aniversário da minha prima Danielle, uma casinha de boneca feita de tijolos no pátio interno na casa de meus tios. Em fitas anteriores, apareceram tijolos soltos no mesmo lugar, o que possivelmente indica a construção, e pode-se mesmo supor que este tenha sido seu presente de aniversário naquele ano.

Embaixo da informação de data, muitas vezes tem-se o horário da filmagem e, abaixo deste, um dado que segue o modelo __Y__M, em que Y representa “years” (“anos”, em inglês) e M, months (“meses”). Assim, “4Y 5M”, por exemplo, indica que à época do vídeo

em questão eu tinha quatro anos e cinco meses. Isto inquestionavelmente reafirma a questão do protagonismo infantil: mesmo nas poucas situações em que a criança da casa (no caso, eu) não é o objeto principal da filmagem – como quando da gravação de um casamento, ou de aniversário de outra pessoa – a tela faz referência a ela.

Atrelado ao protagonismo infantil está o olhar paterno: ainda que a voz não denuncie o operador da câmera, apenas pela quantidade de planos *plongées* é notável que a câmera é manipulada por um adulto em direção à criança. Há também a total angulação da câmera que, do alto, em planos zenitais, observa o bebê dormindo, seja no berço ou num colchão na sala.

Nos poucos trechos realizados por outros que não meu pai é, quase sempre, perceptível a falta de habilidade com o equipamento. Pode-se inclusive notar, mais de uma vez, uma curiosa tendência ao zoom exagerado. Ao dar zoom demais, com a movimentação da câmera, aquele que filma acaba não conseguindo manter o objeto em quadro e, na ânsia por captar detalhes, acaba por perdê-los. Em contraposição, as filmagens do meu pai apresentam maior estabilidade da câmera, zooms mais suaves, maior destreza ao manter o sujeito em quadro. Além disso, suas filmagens demonstram certa preocupação em contextualizar, captar o espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme de família não é um objeto de todo estranho. Pelo contrário; é um tipo de registro que fez ou faz parte do cotidiano de bastante gente. Quando colocados diante de um material deste tipo, muitos poderão identificá-lo como tal de imediato (ainda que não utilizem a expressão).

Existe uma essência que os une, ou pelo menos à maioria. Há padrões mais recorrentes que outros; os temas mais caros àqueles que filmam são facilmente reconhecíveis.

No entanto, estes filmes também podem surpreender. Se a existência de semelhanças é inegável, um olhar mais atento pode também reconhecer diversas diferenças e peculiaridades de cada material.

A principal conclusão à qual este trabalho chega é a de que os filmes de família são um objeto rico e mais diversificado do que se poderia supor – o que, portanto, impossibilita encontrar definições muito específicas, que os limitem.

A análise dos meus próprios filmes me possibilitou comprovar muito do que havia lido, durante a pesquisa inicial e – mais interessante que isto – me permitiu reencontrar questões com as quais eu havia me deparado. É o caso da premissa da felicidade, da qual partem vários autores, mas que não me parece ser um fato tão dado. Se a imensa maioria dos registros é de momentos de lazer e alegria, essa característica não define o todo. Nos meus próprios filmes, pude notar das clássicas reuniões de celebração familiar a outros momentos que, hoje, me parecem incômodos. Choros, desentendimentos e tédio estão, também, representados nas fitas.

Como foi abordado, o suporte é um dos motivadores das diferenças, mas, obviamente, as transformações sociais interferem na própria forma de se relacionar com as imagens, que também muda. Com a fragmentação e a imediaticidade do digital, tanto forma quanto conteúdo dos filmes continuam se transformando.

Este trabalho de fim de curso é apenas um esboço do universo que a pesquisa poderia abranger. Espera-se que os pontos aqui citados possam servir como sugestão das inúmeras outras perspectivas sob as quais estes filmes poderiam ser estudados (como pelos vieses da preservação audiovisual, da recepção e da própria análise estética, por exemplo).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AASMAN, Susan. Le Film de Famille comme Document Historique. *In: ODIN, Roger (org.). Le film de famille: usage privé, usage public.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p.97-109.

ALLARD, Laurence. Une Rencontre entre Film de Famille et Film Expérimental: Le Cinéma Personnel. *In: ODIN, Roger (org.). Le film de famille: usage privé, usage public.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p.113-119.

DIOGO, Ligia Azevedo. *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente.* Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, Universidade Federal Fluminense, 2010.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. L'effet 'film de famille'. *In: ODIN, Roger (org.). Le film de famille: usage privé, usage public.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p.207-218.

FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'Histoire.* Paris, Hachette, 1975.

FOSTER, Lila Silva. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira.* Dissertação de mestrado. São Carlos: UFSCar, Universidade Federal de São Carlos, 2010.

KUYPER, Eric de. Aux Origines du Cinéma: Le Film de Famille. *In: ODIN, Roger (org.). Le film de famille: usage privé, usage public.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. P. 11-23.

ODIN, Roger (org.). *Le film de famille: usage privé, usage public.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil.* São Paulo: Summus, 1989.

SIEREK, Karl. 'C'est beau ici': Se regarder voir dans le film de famille. *In: ODIN, Roger (org.). Le film de famille: usage privé, usage public.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p.63-71.

ZIMMERMANN, Patricia R. *Reel families: a social history of amateur film.* Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

_____. Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future. *In: ISHIZUKA, Karen L.; ZIMMERMANN, Patricia R. (orgs) Mining the home movie: excavations in histories and memories.* Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2008. p.275-288.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

BUENO, Zuleika de Paula. Anotações sobre a consolidação do mercado de videocassete no Brasil. In: *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, vol. XI, n.3. Sergipe, 2009. <http://www.eptic.com.br>

HEFFNER, Hernani. “Preservação”. *Contracampo* (34). Rio de Janeiro: 2002. Acesso em junho/2012. <http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

33 (Kiko Goiffman, 2003)

Déjeuner de bébé (Louis Lumière, 1895)

Haircut (no.1) (Andy Warhol, 1963)

Haircut (no.2)

Haircut (no.3)

Na Captura dos Friedmans (Andrew Jarecki, 2003)

Passaporte Húngaro (Sandra Kogut, 2002)

Person (Marina Person, 2006)

Screen tests (Andy Warhol, 1964-1966)

Supermemórias (Danilo Carvalho, 2010)

Tarnation (Jonathan Caouette, 2003)

REFERÊNCIA DOS FILMES E VÍDEOS DE FAMÍLIA

Filmes do acervo do CTA

[ASPECTOS ARQUITETÔNICOS DE BANANAL E BOM RETIRO] (Lote Joana Nim)

[OBRA NO CRISTO REDENTOR] (Lote Rodrigo Castello Branco)

Filmes pertencentes à família da autora

Fita 1 [Sem título]

Fita 2 [Aniversário de dois anos / Casa da tia Neide]

Fita 3 [Casa da tia Neide / Festa junina de aniversário de três anos]

Fita 4 [Festa junina da escola (Marília, Danielle e Rodrigo) / Festa de dia dos avós na escola]

Fita 5 [Aniversário de 7 anos da Danielle / Aniversário de 10 anos do Rodrigo]

Fita 6 [Aniversário de quatro anos / Casamento Jurema e Marcelo]

Fita 7 [Aniversário de cinco anos na escola e em casa / Festa junina da escola]

Fita 8 [Aniversário do Rodrigo / Apresentações de fim de ano da escola da Marília]