

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
ESCOLA DA INDÚSTRIA CRIATIVA
CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL**

RECORDAR É VIVER

**Uma análise da linguagem audiovisual em suporte de
fita magnética dos filmes de família**

VALENTINA RITTER HICKMANN

PORTO ALEGRE

2023

VALENTINA RITTER HICKMANN

RECORDAR É VIVER:

**Uma análise da linguagem audiovisual em suporte de
fita magnética dos filmes de família**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do Título de Bacharel pelo
Curso de Realização Audiovisual da
Universidade do Vale Do Rio dos Sinos
– Unisinos

Orientador(a): Prof. Me. Milton do Prado Franco Neto

Coorientador(a): Prof. Me. Gilberto Jose Pires de Assis Brasil

PORTO ALEGRE - RS
2023

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, por ter me mostrado indiretamente essa forma tão bonita de demonstrar amor. Hoje, tô onde eu tô por causa dele e da mãe. Faço cinema como uma continuação do trabalho dele e faço arte como continuação do trabalho dela.

A minha irmã, Camila e aos meus amigos, Laura, Cati, Fred e Dimmy que se mantiveram do meu lado ao longo desse ano tão corrido, me lembrando da importância de se divertir no processo. À Beatriz, mãe da Laura, que com a melhor risada do mundo me ajudou na finaleira do trabalho.

Aos meus orientadores, Giba e Milton. Sempre dizia pra todos que tinha o “melhor dos dois mundos” com vocês dois. Foi muito mais rico pro trabalho e pra minha experiência acadêmica (e pessoal) poder dividir os encontros com os melhores professores do CRAV (opinião nada parcial).

Ao meu namorado, João Paulo, que desde a nossa primeira interação me fala: “tu consegue”. Me abraçou e segurou minha mão quando eu pensei não ser capaz.

Às famílias Hartmann, Costa, Axelrud Sondermann e a minha por terem cedido esse material tão diverso com personagens tão queridos pra esta pesquisa. Espero que tenham continuado a registrar suas famílias.

A todas as corujas que escrevem melhor de madrugada.

*Recordar é viver,
Eu ontem sonhei com você.
Eu sonhei,
Meu grande amor,
Que você foi embora,
Logo depois voltou.*

Aldacir Louro, Aloísio Marins e Adolfo Macedo (1955)

RESUMO

Recordar é Viver se propõe a analisar filmes de diversas famílias feitos em fitas de vídeo, com foco no acervo da família Hickmann, a partir da pesquisa sobre o cinema doméstico de Roger Odin, de estudos do vídeo analógico familiar da autora Lígia Diogo e de conceitos de arquivamento propostos por Gaudreault e Marion. O presente projeto se divide em duas partes, assume como ponto de partida um capítulo histórico contextual a respeito dos principais suportes do gênero audiovisual familiar: a película, a fita magnética e o digital. Após os apontamentos técnicos das mídias, o capítulo analítico-teórico discute os aspectos propostos por Odin sobre um filme mal feito, em conjunto com as formas de exposição desse material íntimo e a nossa relação afetiva com imagens de família. Além disso, o conceito de arquivamento de expressão, de Gaudreault e Marion, é questionado dentro do meio familiar, considerando a dicotomia cineasta e operador de câmera. Por fim, propõe-se a prospectar o objeto para o futuro, pensar nos filmes de família na era digital, com suas novas motivações e formas de exposição nas redes sociais; e a preservação das antigas fitas de vídeo abandonadas nas estantes das salas de estar.

Palavras-chave: filme de família; fita magnética; vídeo analógico; VHS; memória.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O Almoço do Bebê (Louis Lumière, 1895).....	9
Figura 2: Manual Panasonic Omni Movie PV-320	32
Figura 3: Data e Hora em Austin (EUA)	34
Figura 4: Data e Hora DVD Mariscal 88	34
Figura 5: Quantos anos tu tem?	36
Figura 6: Nascimento Camila Hickmann	37
Figura 7: Ilse e Margit Ritter	38
Figura 8: Gravação de reportagem no final de fita VHS	40
Figura 9: Truques em Oscar Boz (2003)	42
Figura 10: Jantar de aniversário de Sergio.....	42
Figura 11: Truque da caneta feito por Sergio	43
Figura 12: Céu de Austin ou de um lugar qualquer?	45
Figura 13: Paisagem estereotipada.....	45
Figura 14: Casas de família no interior do Rio Grande do Sul	46
Figura 15: “Tá calor aqui no Vaticano!”	47
Figura 16: Fotografia animada	48
Figura 17: Filmando ou fotografando?	49
Figura 18: Luciane Hartmann.....	50
Figura 19: Estela em Israel.....	50
Figura 20: Porta-retrato das filhas	51
Figura 21: Corta, corta!	53
Figura 22: Corta, corta! (2)	54
Figura 23: Vó Jaci e João Paulo.....	55
Figura 24: Papa tá filmando nós!.....	56
Figura 25: Bodas de ouro de Aury e Ilse Ritter.....	56
Figura 26: Discussão política	59
Figura 27: Raios de uma estrela	61
Figura 28: Sergio na rede.....	62
Figura 29: Reflexo de Laurêncio	63
Figura 30: Jonas e a bateria da câmera de seu pai	65
Figura 31: Brincadeira de filmar	65
Figura 32: Linguagem audiovisual de jovens cinegrafistas	66

Figura 33: Linguagem audiovisual de jovens cinegrafistas (2).....	66
Figura 34: Tá fora de foco!	67
Figura 35: Vento na beira da praia	67
Figura 36: Parabéns Paulo Henrique!	68
Figura 37: O biscoito do bebê	69
Figura 38: Expresso 25 na Alemanha	70
Figura 39: Mudança de cenário.....	72
Figura 40: Rosto janela do filme.....	74
Figura 41: Enquadramento de Sergio	75
Figura 42: Brinquedos de criança.....	76
Figura 43: Reenquadramento no espelho	77
Figura 44: Reenquadramento nas árvores.....	77
Figura 45: Okay, é isso.....	79
Figura 46: Gran finale das primas	79
Figura 47: The end	80
Figura 48: Câmera gravando esquecida	81
Figura 49: Casinha de criança.....	83
Figura 50: Reações à sessão.....	84
Figura 51: O filme no filme	84
Figura 52: Projeção familiar Boz	86
Figura 53: A tentativa de vídeo-carta.....	88
Figura 54: Agradecimento de Julia.....	88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 SUPORTE	17
2.1 Película	19
2.2 Fita Magnética	22
2.3 Digital	27
3 LINGUAGEM	30
3.1. Hoje é dia	33
3.1.1. O tempo manipulado	41
3.1.2. O tempo e o espaço	43
3.2. Rostos Familiares	47
3.2.1. Pose	52
3.2.2. Para além do sorriso	58
3.3. Cinegrafista da família	63
3.3.1. Apenas para registro	68
3.3.2. O estilo de Sergio	71
3.4. Fim?	77
3.5. Projeções	82
3.5.1. Vídeos-carta	87
3.5.2. “Projeções” no digital	89
4 CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS	98
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	100
APÊNDICE A – LISTA DOS FILMES DE FAMÍLIA	101

1 INTRODUÇÃO

Uma criança no centro da tela, sua mãe à direita e seu pai à esquerda. Uma imagem recorrente de retrato familiar. Esse é o enquadramento do filme mudo em preto e branco, *O Almoço do Bebê* (*Le Repas de Bébé*, 1895), com menos de um minuto de duração. A história contada visualmente é simples, o pai alimenta a criança enquanto a mãe prepara um chá. Filmado por Louis Lumière, vemos na tela Auguste Lumière, junto de sua mulher Marguerite e sua filha Andrée, em um momento íntimo e cotidiano. Foi exibido na primeira sessão de cinema dos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895 no *Salon Indien du Grand Café* em Paris, junto dos curtas *O Regador Regado* (*L'Arroseur Arrosé*, 1895) e *A saída dos operários da fábrica* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895).

Figura 1: O Almoço do Bebê (Louis Lumière, 1895)



Fonte: <https://catalogue-lumiere.com/repas-de-bebe/>

Hoje é frequente vermos nas redes sociais diversos vídeos de momentos pessoais e familiares, desde o íntimo cotidiano até eventos públicos marcantes. É possível acompanhar a vida de indivíduos estranhos e acessar essas postagens com muita facilidade. Contudo, esse gênero do audiovisual tem origem já na primeira sessão pública paga de cinema, em 1895, e traz consigo as tradições de retratos familiares da fotografia. Através dos anos de desenvolvimento tecnológico, o filme de família se adaptou às diversas mídias, com algumas diferenças que serão abordadas nesta pesquisa. Por exemplo, a forma de exposição dessas imagens, inicialmente privadas e agora expostas a um público externo. Além do impacto emocional dos suportes físicos, como fitas magnéticas, na importância sentimental que damos a estes objetos, em contraponto com o mundo virtual.

Em artigo intitulado "*L'amateur: une figure de la modernité esthétique*", Laurence Allard defende a hipótese de que o curta-metragem *Le repas du bébé* (1895), realizado pelos irmãos Lumière, teria sido o primeiro filme de

família da história. Para a autora, o interesse dos Lumière pelo cinema pode ter tido sua origem em um uso familiar da imagem em movimento, que serviria como substituto dos álbuns de fotografia. (LINS; BLANK, 2012, p. 8)

Uma das pesquisas que servirá de embasamento teórico e histórico ao longo desse trabalho é a dissertação *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente* de Ligia Diogo (2010). A autora explica a nossa necessidade de mostrar momentos íntimos nas redes sociais do mundo digital. Para isso, compara com o hábito de preservação particular que existia pelas fotografias e pelos filmes familiares em película do século passado. A autora faz um panorama histórico desde os primeiros e poucos retratos familiares até os infinitos arquivos pessoais postados nas redes sociais das últimas décadas. Junto dela, o trabalho de autoras como Paula Sibilia (2011) e Alvaro Fernandez Furloni (2009), pesquisam a temática dos filmes de família inseridos nas vitrines da internet e suas mudanças de motivação.

O álbum de família, considerado um patrimônio familiar no século XX, foi um objeto de enorme importância e com espaço reservado nas casas de classe média de países ocidentais. Ele foi significativo ao ajudar a consolidar o grupo social da família, a partir da identificação e do pertencimento existente entre os participantes, em contraponto com o mundo exterior. Com o sistema capitalista, o meio doméstico se diferenciou claramente do público, sendo um lugar seguro, protegido do ambiente externo e desconhecido (DIOGO, 2010, p. 20). De acordo com as autoras Diogo e Sibilia (2011), a personalidade intrínseca de cada um só podia ser revelada no aconchego do lar, onde podiam “se livrar das ‘máscaras’ usadas no âmbito público, que por sua vez se considerava um território hostil e inseguro onde imperavam a falsidade e a mentira.” (DIOGO, SIBILIA, 2011, p. 130).

Assim, ao longo de quase cento e cinquenta anos, as imagens que capturavam a vida familiar foram tratadas como um patrimônio íntimo cujo valor era inestimável, que se destinava exclusivamente a satisfazer os anseios de conservação de um pequeno grupo de pessoas unidas por laços de parentesco. Através da potência quase mágica que irradiavam, esses peculiares objetos permitiam ver, rever e arquivar certos recortes da própria vida. (SIBILIA, DIOGO, 2011, p. 5)

Como uma pessoa que nasceu na era digital, presenciando o início da decadência do analógico, em minha infância, sempre tive curiosidade pelas diferentes mídias audiovisuais que eram usadas pela minha família. A câmera estava, a todo momento, presente em eventos familiares. Meu pai a carregava e apontava para quem estivesse por perto, pedindo para que dissesse a data. Na maioria das vezes, ele gravava em fita analógica VHS, mas trouxe este *hobby* já da película e da fita cassete

de áudio. Todas as minhas irmãs, eu inclusive, temos nossa infância registrada pelos olhos do meu pai, para que assistíssemos no futuro e recordássemos memórias queridas.

O que mais me chama atenção na fita de vídeo, seja analógica ou digital, é sua motivação particular em relação a outros suportes no meio familiar. Por exemplo a película, por ter um alto custo de revelação do material, era utilizada para registrar situações específicas, conseqüentemente, suas raras imagens eram guardadas com grande apreço pelo público-alvo. Já no digital, podemos considerar que, pelo baixo custo, temos uma enorme produção de conteúdo das mais diferentes situações, sem existir uma notável preocupação com a preservação desse material. Além do mais, podemos suspeitar de que o objetivo principal dessa forma de captação seja mostrar aos outros e, em seguida, ou serem deletadas dos aparelhos, ou deixar que desapareçam no virtual. Na fita de vídeo, a motivação que será estudada envolve uma vontade de registrar para se assistir no futuro que, paradoxalmente, contradiz com a forma que foram preservadas ao longo dos anos.

Inicialmente, o objeto desta pesquisa era somente os vídeos analógicos de família. Contudo, visto que a maioria das características de interesse não eram exclusivas do vídeo como sistema analógico, mas sim de suportes físicos envolvendo o vídeo, resolvi ampliar para realizações audiovisuais de família feitas em fitas magnéticas. Por isso, a película será abordada apenas como contexto histórico necessário para entender como chegamos nas fitas magnéticas e suas principais diferenças tecnológicas. Além disso, a era digital que conhecemos hoje – com discos rígidos e de memória em estado sólido –, serve somente para prospectarmos um futuro do objeto. Por fim, o enfoque estará nas fitas magnéticas, sejam elas analógicas ou digitais, visto que, para o meio familiar, a transição para o digital foi pouco percebida. Os novos códigos binários e suas vantagens foram descobertos de imediato principalmente por profissionais, como com a montagem não-linear digital e os efeitos visuais. Isso fez com que as fitas, apesar de digitais, no meio familiar, possuísem as mesmas características do vídeo analógico.

Este trabalho se estrutura em dois capítulos. O primeiro capítulo se detém ao estudo do contexto histórico, começando pela película, foca no objeto principal; a fita magnética e termina no digital. Aprofunda os principais conceitos dos filmes de família e de que maneira, independentemente da mídia, algumas características comuns se

sobressaem. Também serão conceituados alguns termos necessários para seguir o entendimento da pesquisa. As diferenças tecnológicas dos suportes e suas transições de desenvolvimento são importantes para colocar o objeto sob a perspectiva das mídias.

No segundo capítulo, a pesquisa será centrada na análise de filmes familiares reunidos, a partir dos conceitos teóricos levantados do cinema doméstico de Odin e do vídeo analógico familiar de Diogo. Apesar de a pesquisa ter o enfoque no acervo de fitas da família Hickmann, também serão utilizados exemplos dos acervos das famílias Axelrud Sondermann, Costa e Hartmann. A análise será fundamentada em filmes de diversos grupos familiares, com o intuito de levantar uma amostra variada e satisfatória que compõe o panorama das características estudadas. As fitas da família Axelrud Sondermann têm como conteúdo principal uma viagem aos Estados Unidos feita em 2004. Na família Costa, em sua maioria, as fitas são de eventos familiares cotidianos, como almoços e feriados em conjunto dos anos 90; enquanto na família Hartmann, temos uma relação maior com crianças e o interior do Rio Grande do Sul, já nos anos 2000. Os filmes das famílias Axelrud Sondermann e Costa foram cedidos já digitalizados, com as fitas divididas em 61 e 55 arquivos, respectivamente, com uma duração total de aproximadamente quatro horas analisadas. Os da família Hartmann, foram digitalizados durante a pesquisa, nesse caso, de três fitas VHS-Compact obteve-se mais de duas horas de gravações.

O objeto principal de análise consiste no acervo de fitas magnéticas da família Hickmann. Abrange aproximadamente toda a época em que Sergio, cinegrafista da família, registrou a história pelo seu ponto de vista, de 1986 até 2009. Conta com 55 fitas VHS e 7 fitas MiniDV que, por questões de fácil acesso ao sistema, serão o ponto de partida da pesquisa. Ademais, no acervo Hickmann existem fitas do modelo Video-8 que, devido à falta de equipamentos, não foi possível serem captadas e analisadas. Importante ressaltar que também foram encontradas três películas de Super-8 filmadas por Sergio antes de 1986, além de outras diversas fitas cassete de áudio – contudo, estas últimas mídias não serão abordadas na análise desta pesquisa.

Uma das tarefas essenciais desse trabalho foi catalogar o acervo de fitas magnéticas dos Hickmann. Sergio, após utilizar uma fita VHS, dava a ela um número escrito à mão ou por adesivo e, na maioria dos casos, acrescentava palavras-chave referentes ao seu conteúdo. Entretanto, algumas fitas foram perdidas ao longo dos

anos, havendo lacunas entre a numeração. Por exemplo, a fita 139 com a palavra-chave “Praia Mariscal” só tem sua seguinte no número 202, escrito “TV – futebol”. Já com as fitas MiniDV, Sergio anotava em uma etiqueta apenas o ano que correspondem as gravações.

Por questões de acessibilidade a equipamentos de diferentes mídias obsoletas, as fitas VHS analisadas em Recordar é Viver foram aquelas que já haviam sido capturadas em um suporte de DVD por Sergio, no início dos anos 2000. Os DVDs foram nomeados a partir de diferentes parâmetros. Alguns mantiveram a numeração de sua fita VHS original, outros foram nomeados com alguma palavra-chave e quatro DVDs foram chamados de Recordar é viver, seguido de um número de 1 a 4. Infelizmente, pela falta de catalogação anterior, não é possível ter certeza do paradeiro das fitas VHS originais destes DVDs. Para a análise, quando for citado um número de uma fita, estará se referindo a uma fita VHS ou MiniDV acessada através de seu respectivo sistema de reprodução. Ou, quando houver uma nomeação específica da fita, serão aquelas em suporte de DVD, que originalmente foram filmadas em VHS. Em relação a quantidade, teve de ser selecionada uma amostra dos filmes da família Hickmann representativos do conjunto completo. O método de escolha foi baseado na facilidade de acesso e de acordo com o cronograma. Ao final, foram selecionadas cinco fitas VHS, três fitas MiniDV e sete DVDs para a análise desta pesquisa.

Em relação ao conteúdo das fitas de Hickmann, é possível observar os que mais se repetem, como viagens a praia, almoços familiares, registros pessoais, interações entre pais e filhos e performances feitas por crianças. A maioria filmada por Sergio, mas, contendo algumas exceções ou dúvidas sobre quem estaria no comando da câmera. Além da motivação pessoal, considero curiosa a forma como a família Hickmann lida com a linguagem audiovisual. A metalinguagem utilizada pelos próprios personagens durante os registros familiares será de interesse para a análise dessa pesquisa.

O ponto de partida da pesquisa foi, principalmente, o teórico Roger Odin. Professor de cinema da Universidade Paris III, foi um dos primeiros a ter a produção familiar como objeto de pesquisa acadêmica. Em um de seus textos base¹, *El cine*

¹ Texto encontrado em espanhol em: ÁLVARES, Efrén Cuevas. **La Casa Abierta**: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine, S.L., 2010.

*domestico en la institución familiar*², ele define o gênero de família levando em conta qualquer mídia (filme ou vídeo, na época antes do surgimento do digital), como uma realização feita *por* membros da família *a respeito* dela e *para* ela mesma. Para ajudar na definição, ele também compara a forma do material com produções amadoras, militantes e universitárias, explicando o que não seria um filme familiar. É uma tarefa complexa definir este gênero, Diogo afirma:

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

As diferenças entre cada vídeo de família, dentro ou fora de um mesmo grupo social, é uma das características principais desse gênero audiovisual. Pensar nos filmes de família para além de todas suas “imperfeições” como matéria de estudo é um dos objetivos deste trabalho. Em um mesmo baú podemos encontrar materiais que nem se parecem uns com os outros, mas, nem por isso podemos deixar de fazer relações entre eles, sejam elas estéticas ou conceituais. Apesar de características consideradas defeitos para o cinema clássico de ficção, esse gênero é rico em diversidade e esteve mantido em silêncio pelas teorias do cinema (ODIN, 2010, p. 45). Não obstante, é de grande valor social e emocional para aqueles que o produzem e o consomem.

Em *A Câmara Clara* de Barthes (1984), existe a tentativa de descobrir esse valor emocional que encontramos em certas imagens. Barthes afirma que, seja o que uma fotografia (ou vídeo) nos mostra, não é ela que vemos. “Uma foto é sempre invisível” (BARTHES, 1984, p. 16), o referente é aderido a ela. Vemos uma fotografia assim como se vê seu objeto físico. É por essa razão que o autor tenta nomear o sentimento de atração que alguns detalhes nos causam. Ver esse algo a mais em um objeto representado em uma fotografia ou vídeo pode causar um certo choque latente. Barthes chama esse detalhe de *punctum*, aquilo que ao acaso e de forma subjetiva me fere.

A foto e o filme só existem porque alguém esteve lá e registrou seu acontecimento. Com os filmes de família essa reflexão é semelhante. Alguém foi o

² Título original: *Le film de famille: usage privé, usage public*.

responsável por gravar tantas horas íntimas, provando que aqueles momentos realmente ocorreram. Barthes explica através do noema *isso foi*, que a fotografia é uma evidência, representa a própria existência da figura e, por isso, “a fotografia é literalmente uma emanção do referente” (BARTHES, 1984, p. 121).

No sentido de corroborar com a ideia ontológica da fotografia e da imagem em movimento, os autores Gaudreault e Marion (2016) trazem uma dicotomia da forma de arquivamento audiovisual. No capítulo 4, *Da filmagem à rodagem: o efeito Aufhebung* do livro *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*, os autores explicitam os conceitos de arquivamento de reprodução e de arquivamento de expressão. É necessário que um filme passe pela reprodução pura da realidade para que, com intenção, alcance uma expressão própria. Os filmes de família, comumente, são considerados um simples registro do mundo real daquele coletivo em dado contexto histórico. Na análise, questiono se, mesmo com os defeitos propostos por Odin (2010), um filme de família pode ter uma interpretação plástica subjetiva do próprio cinegrafista para além do registro.

Outras autoras que, na última década, têm voltado atenção para a temática dos filmes de família são Lila Silva Foster (2010), Thaís Blank (2012), Consuelo Lins (2012), Christina Musse (2016), Ana Claro Campos Santos (2016) e, a mais recente, Ana Paula Carreiro Málaga (2023). Essas pesquisadoras ajudam a tirar o objeto do esquecimento acadêmico. Principalmente por meio de dissertações e artigos, elas discutem possíveis narrativas criadas por acervos audiovisuais familiares. Abordam a forma de exposição dessas imagens íntimas, como nos antigos álbuns de fotografia, nos quais existia um cuidado maior do que nos atuais álbuns digitais das redes sociais. Também, analisam a maneira de posar, como representar essa intimidade em meio aos familiares. Entre elas, os suportes dos filmes de família variam, mas o foco é o mesmo, independente do termo utilizado: vídeo, filme, de família, caseiro, amador, doméstico, entre outros. Todas querem falar sobre o mesmo objeto: realizações audiovisuais feitas no meio familiar para um público-alvo, inicialmente seletivo.

Os espectadores dos filmes de família são os próprios participantes deles, tanto personagens quanto cinegrafistas. Consequentemente, pode não ser um objeto de interesse para terceiros. São imagens repletas de significado para além daquilo que enxergamos. Essas realizações são ricas em experimentações de linguagem audiovisual, principalmente, no auge da novidade das fitas magnéticas, como

veremos. Todavia, desconsideradas em diversos estudos acadêmicos. Essa pesquisa pretende dar protagonismo aos filmes de família, de maneira que procura fazer um panorama geral de seus suportes físicos, motivações afetivas, exposições da intimidade, diferentes públicos-alvo e estilos audiovisuais de cinegrafistas da família.

2 SUPORTE

É possível considerar os filmes de família como um gênero audiovisual. Contudo, são de difícil categorização, pois são complexos em suas formas e conteúdos diversificados. No Brasil, essa temática só se torna relevante na área acadêmica em 2010, com as pesquisas de Lígia Diogo (2010) e de Lila Foster (2010). Por causa desse recente interesse acadêmico, as pesquisas e estudos para analisar estas diversas produções é incipiente. Consequentemente, também existem divergências a respeito de palavras e expressões dentro deste gênero. Reservo um espaço da pesquisa para definir os termos escolhidos e suas motivações.

O termo filme, apesar de remeter ao suporte da película, não irá se referir apenas a ela e sim a todo produto audiovisual com uma duração fixa. Assim como dito pela autora Karen Pearlman (2009) em seu livro *Cuttin Rhythms*: “Uso a palavra ‘filme’ para me referir a qualquer trabalho audiovisual com uma duração fixa, feita para ser visto do início ao fim. Isso inclui vídeos, animações e, em alguma instância, mídias digitais”³ (PEARLMAN, 2009, prefácio). Por esse motivo, o objeto desta pesquisa poderá ser nomeado como filmes de família, apesar de serem feitos especificamente em fitas magnéticas de vídeo.

Tanto filme quanto vídeo são palavras que surgiram para suprir necessidades de nomenclaturas de suporte. Filme relacionado à película e vídeo à fita magnética analógica. Contudo, hoje em dia, ambas palavras têm seus significados popularizados, distante dos suportes originais. Para essa pesquisa, o suporte é imprescindível, por isso, delimitarei seus significados de acordo com os objetivos de estudo. A palavra vídeo será empregada para todo produto audiovisual feito ou armazenado em uma fita magnética, seja seu conteúdo analógico ou digital. Apenas quando especificado de maneira diferente, estes termos poderão ter outros significados. Por exemplo, vídeos digitais feitos sem o suporte da fita serão indicados.

Alguns autores, como Odin (2010), devido à época de seus textos, definem seu objeto como cinema doméstico, já que doméstico, referente ao lar, era o local mais comum dessas realizações. Curiosamente, Odin (2010) começa seu texto *El cine domestico en la institución familiar* colocando o vídeo como uma alternativa à película,

³ Tradução própria. Texto original: “I use the word “film” to refer to any screen work of a fixed duration, designed to be viewed from beginning to end. This includes video, animations, and, in some instance, digital media.” (PEARLMAN, 2009, prefácio).

porém seus estudos eram focados no caráter de conteúdo, não em qual suporte físico eram feitos. Da mesma forma, a autora Lila Foster (2010) estuda os filmes em película da Cinemateca e os denomina filmes domésticos, tendo enfoque claro na película dentro do meio domiciliar. Porém, a autora de maior relevância para essa pesquisa, Ligia Diogo (2010), teve como objeto de sua dissertação os vídeos, feitos em fita magnética e especificamente em sinal analógico. Então, Diogo (2010) os nomeia de vídeos de família, renegando o termo doméstico até então mais utilizado, pois já é entendido que essas realizações não têm um espaço físico determinado. Na perspectiva da referida autora:

A ideia que se tem do grupo de produções audiovisuais consideradas “de família” é bastante vaga. Essa é uma expressão facilmente reconhecida e amplamente usada, principalmente de maneira coloquial [...] gravações que não necessariamente obedecem a regras pré-estabelecidas, a pressões do mercado ou a lógicas narrativas mais ou menos determinadas; ou, inclusive registros que não se propõem a atuar em favor de grandes causas sociais ou políticas. (DIOGO, 2010, p. 16)

Mantive o termo “de família” assim como Diogo (2010), pois considero outras nomenclaturas como doméstico, amador ou até caseiros, pouco inclusivas para um objeto tão complexo. De família impede a tentativa de colocar o objeto em uma categoria específica quando, na verdade, é um gênero que pode incluir profissionais e amadores, ficções e não-ficções. Por fim, o termo filmes de família pode ser considerado o mais adequado a pesquisa. Apesar do suporte ser relevante para o presente trabalho, a diferenciação entre filme e vídeo é irrelevante, pois, para o objeto fitas magnéticas, ambos têm o mesmo sentido. Mesmo que o filme de família tenha permanecido às mudanças de suporte e aos termos divergentes, precisamos entender se os significados e as suas motivações ainda condizem com eles, assim como ratificam as autoras:

Ainda que alguns hábitos pareçam sobreviver ao longo de períodos históricos diversos, ganhando certo ar de eternidade, convém desconfiar dessas permanências: muitas vezes as práticas culturais persistem, porém, seus sentidos mudam, e nessa transformação reside sua maior riqueza para explicar o que significam no presente. (SIBILIA; DIOGO, 2011, p. 2)

A prática cultural de registrar momentos íntimos familiares é algo que perpassa os tempos, desde antes do cinema. Os filmes de família são uma herança dos álbuns de fotografia, demonstrando que o costume sobrevive ao tempo e ao desenvolvimento de novos suportes. Apesar de ser uma prática que continua viva independente da mídia de produção e de armazenamento, em cada uma delas é

possível observar diferentes peculiaridades. Eles continuam “os mesmos”, sua “essência” de capturar aquilo que é efêmero é a mesma, mas, dependendo se é feito em película, em fita ou diretamente nas nuvens do virtual, acabam por ter significados diferentes.

O desejo humano de registrar a vida, seja em imagens estáticas como em movimento, pode ser explicado pela nossa necessidade fundamental de lutar contra a correnteza do tempo. A morte carnal seria a vitória do tempo e fixar artificialmente as aparências em algum objeto físico é a solução que encontramos para salvar o modelo do retrato de “uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 1983, p. 122). Bazin (1983) afirma que a fotografia nos permite “admirar em sua reprodução o que originalmente nossos olhos não teriam sabido amar” (BAZIN, 1983, p. 128). Em vida, podemos menosprezar a efemeridade dos momentos, conseqüentemente, deixamos para valorizá-los apenas no futuro.

Bazin afirma que os retratos fotográficos “provém por sua gênese da ontologia do modelo” (BAZIN, 1983, p. 126). Independente de imagens desfocadas, cores distorcidas ou rostos borrados, uma imagem representa seu modelo em vida. Da mesma forma que os filmes de família, os quais quando analisados através da linguagem audiovisual clássica, são considerados repletos de defeitos – principalmente aqueles feitos em fitas magnéticas que contêm imperfeições na imagem e no som pela falta de preservação. Retratos perfeitos ou imperfeitos, assim como a fotografia se torna seu modelo, os filmes de família se tornam a própria família.

2.1 Película

Com quase 130 anos desde sua realização, *O Almoço do Bebê* (1895) possui elementos presentes na grande maioria dos filmes de família, sejam eles analógicos ou digitais. Seu quadro priorizando no centro a criança, mostra como esse gênero audiovisual tem como foco os indivíduos mais jovens da família. Por serem aqueles que mais passam por transformações físicas e psicológicas em um curto período de tempo, é necessário registrar com mais frequência e com maior enfoque, antes que cresçam rapidamente. Isso também pode ser aplicado a entes queridos da terceira idade, pensando que logo não estarão mais presentes fisicamente, a imagem em movimento é o mais próximo que temos de eternizá-los. Como observado na resenha publicada no jornal francês *La Poste* após a primeira exibição dos irmãos Lumière:

Quando esses aparelhos estiverem disponibilizados ao público, quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta. E a história cotidiana, dos nossos costumes, dos nossos hábitos, o movimento das nossas multidões passarão para a posteridade, não mais fixada, mas com a exatidão da vida. (LA POSTE, 1895 apud ALLARD, 1999, p. 19)⁴

Apenas pelo aspecto visual podemos fazer várias observações sobre aquela família. Percebemos sua possível condição social e financeira, devido aos objetos na mesa, louças refinadas e vestimentas elaboradas para a época. O fundo da cena, sendo o ambiente doméstico, enfatiza como, no surgimento desse gênero, era preferível a privacidade a respeito dessas situações protegidas pelo lar. A sintonia dos três é perceptível, existe afeto e carinho envolvidos. É um momento íntimo e cotidiano para aquela família. Essas características são intrínsecas ao filme de família; podemos analisar a relação entre os indivíduos e compreender seu contexto.

A história contada em *O Almoço do Bebê* (1895) é simples, um pai alimenta sua filha enquanto a mãe prepara chá. Contudo, ela não tem um fechamento, ou sequer um ápice da história, a não ser quando a criança morde um pedaço do biscoito. É um filme sem uma narrativa clássica. Assim como a maioria das realizações de família, pulamos de assunto, contexto ou personagem sem nenhuma explicação ou preocupação de entendimento. A narrativa - se é que podemos chamar assim -, apenas termina, sem conclusão alguma, diferente da maioria dos filmes que predominam na indústria cinematográfica.

Outra característica importante, que será abordada ao longo desta pesquisa e já é vista no primeiro filme de família, é a interação dos personagens com o responsável pela filmagem. Em um dado momento, a criança chega a oferecer o biscoito para alguém fora de quadro, muito provavelmente seu tio Louis Lumière. Em alguns outros exemplos futuros, essa interação vai além e os personagens chegam a olhar diretamente para a câmera. Na ficção chamada de quebra da quarta parede, é recorrente e usada como recurso narrativo nos produtos audiovisuais de família, trazendo a naturalidade e veracidade desse gênero.

⁴ Tradução própria. Texto original: "*Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. Et l'histoire quotidienne, nos mœurs, nos allures, le mouvement de nos foules passeront à la postérité, non plus figée mais avec l'exactitude de la vie*" (LA POSTE, 1895 apud ALLARD, 1999, p. 19).

Podemos apontar três caminhos que surgiram da primeira sessão de cinema em 1895 a partir dos filmes *A saída dos operários da fábrica* (1895), *O Regador Regado* (1895) e *O Almoço do Bebê* (1895). O primeiro é considerado a origem do documentário por estudos acadêmicos do meio audiovisual. Sem atuações ou encenações, acompanhamos a realidade cotidiana de um grupo de funcionários saindo de seu expediente. Já o segundo pode ser tido como o primeiro filme de comédia da história. Também é a primeira ficção, pois temos um menino, não ator, mas que encena uma pegadinha em um jardineiro, da mesma forma não ator. Por último, *O Almoço do Bebê* (1895) é o primeiro filme de família, gênero que surgiu junto do cinema, porém deixado de lado pelos futuros estudiosos do audiovisual. Este conjunto de filmes é julgado como menor e menos importante assim que o cinema clássico é estabelecido e Hollywood é usada como parâmetro da indústria. Diogo (2010) corrobora:

Ao contrário do que poderia, à primeira vista, indicar, este filme não apontava o caminho que o cinema traçou como sua trajetória principal. Se a fotografia interessou-se pelo material, pelo próximo e pelo secular, desde que surgiu, o cinema recusaria tudo isso. Uma lógica industrial e comercial iria impor a esse meio um brutal afastamento de todos os temas prosaicos e caseiros. (DIOGO, 2010, p.76)

É possível afirmar que os filmes de família surgiram junto do cinema. Contudo, registrar momentos íntimos é um costume que vem desde a fotografia. Principalmente dos álbuns fotográficos de família. A pesquisadora Ana Maria Mauad (2008), estuda a relação desses retratos com a memória coletiva. “Entende-se por memória coletiva o passado que se perpetuou e ainda vive na consciência coletiva” (MAUAD, 2008, p. 58), um passado reconstruído a partir de memórias individuais e visto através do enquadramento de um grupo social. Para isso, é preciso preservar de geração em geração tais objetos que engatilhem lembranças familiares, como “objetos preciosos e as próprias fotografias familiares” (MAUAD, 2008, p. 58).

O título no verso da foto, ou no álbum, pode simplesmente dizer: mamãe e papai, Vassouras, agosto, 1893, e oferecer apenas um registro da época e do lugar. Já as histórias provenientes dos relatos pessoais, contadas a partir da apreciação de uma imagem, são sempre mais densas e complexas, indo muito além do enquadramento da foto e revelando um extracampo bastante significativo. (MAUAD, 2008, p. 62)

Uma foto, um álbum, uma fita, um filme. São exemplos de objetos cultivados e venerados pelo grupo familiar. Eles contêm a história representada, mas não apenas uma história. São capazes de estimular relatos pessoais orais para preencher sua

imagem, revelando o que Mauad (2008) chama de extracampo significativo. Apesar de uma fotografia retratar um instante do passado e o cinema conter uma duração de ações, ambos se beneficiam do seu estado de vestígio com interpretações pessoais contadas em conjunto. Independente do suporte, como grupo social, precisamos da memória coletiva, pois ela “possui um papel específico na coesão social da família que a constrói e transmite, uma memória que, ao definir o que é comum ao grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça o sentimento de pertencimento” (MAUAD, 2008, p. 58).

A partir da década de 60, películas de bitolas menores foram utilizados no mundo inteiro para registrar cenas de família. A pesquisadora Foster (2010), em sua dissertação, na qual mapeia o acervo de filmes de família da Cinemateca Brasileira, aponta a bitola de 16mm, lançada pela *Cinè-Kodak* em 1923, como dominante do comércio doméstico e amador. Contudo, entre os anos de 1930 e 1960, o 8mm e o Super-8 tomaram conta desse nicho do mercado e foram disseminados em massa. Em 1973, a *Kodak* lançou uma versão do Super-8 com som síncrono, na qual uma área da película era reservada para uma pista magnética de áudio. Entretanto, logo foi descontinuada por questões ambientais. Com o surgimento do vídeo, o Super-8 foi deixado de lado pelo mercado amador. Sua proposta de registrar eventos sociais familiares foi substituída pela praticidade do vídeo analógico.

Existiram também bitolas intermediárias, mas, pouco significativas para o cinema profissional e para os filmes de família. Propondo uma linha do tempo dos suportes audiovisuais no meio familiar, podemos observar: na década de 1920 temos o 16mm; de 1930 a 1960 o Super-8; em 1980 o auge do VHS; já na década de 90 o MiniDV e no novo século a expansão praticamente monopolizada do digital sem fita. Longe do mundo acadêmico, quilômetros de filmes foram rodados não profissionalmente. Hoje poucos são catalogados, estudados e acessíveis ao público.

2.2 Fita Magnética

A popularização mundial do vídeo analógico teve a consolidada indústria da televisão como principal investidora. Em meados de 1950, as gravações televisivas começaram a ser feitas a partir das fitas magnéticas, na época um produto caro e de difícil manuseio, voltado apenas para uso profissional. Antes desta invenção, a televisão era somente transmitida ao vivo, sem nenhum tipo de armazenamento do

conteúdo, e raramente feito em película. Portanto, praticamente todos os primeiros 20 anos da indústria televisiva foram perdidos. Com as fitas, os programas de TV puderam ser gravados previamente e em seguida distribuídos para a transmissão, além de trazer uma solução para a falta de armazenamento. Depois, o vídeo também foi utilizado para o monitoramento de filmes realizados em película na indústria cinematográfica. (SANTOS, 1993)

A fita de vídeo, que hoje pode ser vista como um mero momento de transição da película para o digital (DUBOIS, 2004, p. 69), conta com características ambíguas e paradoxais. Como qualquer novo produto, seu custo inicial era mais caro, sendo utilizado majoritariamente pela indústria televisiva, mas logo com seu barateamento e investimento das empresas no público doméstico, a produção familiar aumentou consideravelmente. O período dos vídeos analógicos foi, posteriormente, considerado curto e, surpreendentemente, teve uma grande quantidade de produções íntimas com o intuito de serem revistas no futuro. Entretanto, elas não tiveram sua devida preservação ou transição para o digital. A motivação de ser assistido no futuro é o que torna o vídeo uma forma de produção audiovisual familiar diferente das outras.

O objetivo primordial da invenção da fita magnética foi de substituir a película no meio televisivo. O alto custo financeiro deste suporte, desde a compra do negativo à sua revelação e equipamentos, impossibilitava a acessibilidade mais democrática ao audiovisual. Diversas empresas de tecnologia estavam investindo em uma solução que fosse mais barata, tanto para o comércio profissional quanto o amador. Nessa conjuntura surge a fita magnética para o vídeo, uma mídia já utilizada no armazenamento de informações sonoras e muito popular entre as classes médias.

Em 1976, foi criado o VHS (*Video Home System*) pela *Victor Company of Japan*, com objetivos específicos de acessibilidade para uso doméstico, praticidade, versatilidade, compatibilidade entre diferentes câmeras e baixa manutenção (DIOGO, 2010, p.11). Antes do VHS, existiam outros sistemas de fita de vídeo magnética, com aspectos técnicos que eram voltados a grandes indústrias, como a *U-matic* da *Sony*. Já no meio doméstico, havia variações reduzidas dos formatos, por exemplo o *VHS-Compact*, suporte de tamanho físico menor e que era facilmente usada nos mesmos equipamentos da fita VHS por intermédio de adaptadores.

Competindo com a empresa JVC, a *Sony* tentou se infiltrar no mercado doméstico através da fita *Betamax*, uma fita de tamanho físico menor, mas que não

possuía fitas de duas horas de duração (SANTOS, 1993, p. 83). Em 1985, a *Sony* lança o Video-8, com sucesso entre os cinegrafistas familiares, foi um formato de vídeo feito para competir com o formato reduzido da VHS, o *VHS-Compact*. A empresa japonesa teve uma preocupação de, com os novos formatos, ainda ser possível ler antigas fitas nos equipamentos lançados posteriormente. Por exemplo, em 1988, introduz ao mercado as fitas *Video High Band 8*, de melhor qualidade, mas que em suas novas filmadoras ainda poderiam ser utilizadas as fitas Video-8⁵. Enquanto sua concorrente, JVC, também divulga sua correspondente de melhor qualidade Super-VHS que, infelizmente, não aceitava fitas VHS ou *VHS-Compact*.

Os videocassetes, aparelhos para leitura e gravação das fitas, eram considerados eletrodomésticos comuns nas casas durante o auge do VHS. Inicialmente, sua principal função no meio doméstico era a regravação de programas televisivos. Essa tecnologia permitia um maior controle do momento de assistir as fitas, sem depender de uma grade de horários de canais televisivos. A autonomia desse suporte era uma novidade. Contudo, essa vantagem era acompanhada de uma desvantagem. No sistema analógico, a facilidade de regravação de fitas acarretava a perda de qualidade a cada cópia feita. No meio familiar, principalmente em registros despretensiosos, essa perda de qualidade era irrelevante. Continuavam a gravar e regravar cópias para repassar para outros parentes sem se preocupar em manter uma alta qualidade de imagem.

Outra inovação da fita magnética de vídeo era o som síncrono e simultâneo. Antes era uma opção nas películas, enquanto nas fitas era imposto pelas configurações padrão. Para os filmes de família, esse aspecto teve importância por agregar às histórias os diálogos, sons ambientes, conversas, discursos, músicas. Podemos apontar que o costume de registrar momentos íntimos teve duas revoluções: a primeira, com o surgimento do filme, dando duração e movimento à família, anteriormente estática em fotografias; e a segunda com a chegada definitiva do som ao vídeo. Não apenas lembrar as feições físicas de pessoas amadas, agora era possível lembrar de seu tom de voz, sua risada e conversas afetivas.

Com todas essas novidades, existiam suspeitas de que o vídeo pudesse se tornar uma ameaça às grandes indústrias audiovisuais do cinema e da televisão,

⁵ Caso utilizassem fitas Video-8 em filmadoras de VideoHi8, a qualidade e o formato de gravação eram referentes à fita de modelo antigo. Apenas em fitas VideoHi8 poderiam ser gravados no novo formato.

porém, ele acabou servindo como um parasita, apenas a serviço delas (DIOGO, 2010, p. 88-89). As empresas investiram no mercado doméstico devido ao sucesso da película do Super-8, dando uma maior autonomia aos consumidores, já que as fitas magnéticas eram de fácil manuseio. “Trata-se de um sistema caótico, no qual cada produto apresenta uma significação particular” (DIOGO, 2010, p. 91). Por isso, o vídeo doméstico é considerado de menor importância para o mundo acadêmico, sem uma linguagem normatizada e cheio de impurezas. Foi uma das consequências “da ambição comercial das grandes empresas de equipamentos eletrônicos” (DIOGO, 2010, p. 13), visto como efeito colateral, indesejável e que não merecia atenção.

No Brasil, as primeiras câmeras filmadoras produzidas nacionalmente foram da empresa *Sharp* no ano de 1983, enquanto o videocassete, pela mesma empresa, já no ano de 1982 (DIOGO, 2010, p. 86). Porém, é importante ressaltar que já existiam fitas magnéticas e filmadoras no país anos antes, vindas informalmente de outros países vizinhos devido às facilidades alfandegárias da época, fato que favoreceu o uso do vídeo analógico por famílias de classe média. Portanto, é possível analisar como a fita magnética entrou no Brasil a partir do uso de visionamento de produções audiovisuais, com o videocassete e as mídias pré-gravadas, para apenas no ano seguinte investir no equipamento realizador dessas mídias audiovisuais. O auge da realização audiovisual doméstica do VHS foi entre 1980 e 1990. Contudo, é difícil de mensurar a quantidade de material produzido e gravado, pois não existem pesquisas satisfatórias em que a temática do vídeo analógico não esteja intrinsecamente ligada à indústria televisiva.

A maioria das pessoas que produzia registros íntimos utilizando esse suporte acreditava na capacidade desse meio de preservar por muito tempo as imagens e os sons daqueles momentos vividos e captados em fita magnética. Cabe supor que ninguém compraria uma câmera e faria tantas filmagens, ou contrataria profissionais para produzir vídeos de momentos importantes, caso desconfiasse que o vídeo teria uma história tão curta. (DIOGO, 2010, p. 104)

Temos necessidade de registrar os momentos efêmeros como forma de tentar eternizá-los. Contudo, independente de qual for o suporte, não investimos na ação de prolongar essas produções para as próximas gerações. As gravações em fitas de vídeos familiares foram muitas e, em sua maioria, tinham o intuito de serem revisitadas no futuro. Entretanto, na transição da fita magnética para o digital sem o suporte da fita, ocorreu uma enorme perda de material familiar. As tecnologias se desenvolveram mais rápido do que a preocupação em preservar esses arquivos. Por esse motivo,

existem poucas pesquisas e escassez de dados, apesar da abundância de produções deste gênero audiovisual. Importante reafirmar o quão paradoxal é essa nossa necessidade de eternizar eventos importantes em mídias as quais não temos conhecimento para mantê-las por longos períodos. Pela falta de preservação dos suportes de fita magnética, não conseguimos cumprir seu principal objetivo de realização no meio familiar: assisti-las no futuro e recordar do passado.

Em 1995, foi lançado o formato de fitas DV (*digital vídeo*) que facilitou a montagem não-linear digital e o aprimoramento de efeitos especiais em produções profissionais. A maior contribuição do surgimento do sinal digital é que, quando o material é copiado, não há perda de qualidade. Com o sinal analógico, a cada cópia se perdia informação de cor e de luminância. Enquanto no digital, não importa a quantidade de cópias, a imagem será exatamente a mesma, pois o processo do código binário permite a duplicação idêntica da fita.

Para o uso informal e, muitas vezes, despreocupado com a técnica, essa mudança para o sistema digital foi pouco percebida. Nas famílias que tinham o costume de filmar, as fitas mais utilizadas nessa fase foram as MiniDV, fabricadas pela *Sony* e pela *Panasonic*, devido ao tamanho em que eram facilmente usadas com as filmadoras digitais. Mesmo com a significativa melhoria de qualidade da fita magnética digital, seus conteúdos e importância no meio familiar continuaram os mesmos. Além disso, poucos cinegrafistas da família transferiam esses materiais audiovisuais para seus computadores para editá-los e usufruírem do desenvolvimento da tecnologia.

Outra novidade vinda com as fitas digitais foi o surgimento de novos cinegrafistas da família devido à acessibilidade. Desde o lançamento do VHS, existiu a busca por tornar os equipamentos menores, tanto as fitas quanto as filmadoras. Com a MiniDV, temos o auge deste aspecto no suporte de fitas. A redução física possibilitou que praticamente qualquer um pudesse carregar filmadoras e registrar sua família. As filmadoras de VHS ou *Betamax* tinham um peso considerável, sendo um dos motivos da concentração da responsabilidade de fazer filmes de família nos pais ou naqueles de maior porte físico, enquanto as filmadoras de MiniDv poderiam ser manipuladas de forma segura até por crianças. Com a popularização do digital sem fita, com *smartphones* do tamanho da palma de nossa mão, ocorre o extremo da proliferação de diversos cinegrafistas da família.

2.3 Digital

Neste capítulo, vamos entender por digital, o que no inglês é chamado de *digital tapeless* - na tradução literal, digital sem fita. No português, não existe uma palavra que diferencie o digital em fita do sem fita. *Digital tapeless* significa um tipo de armazenamento que envolve apenas a codificação, não dependendo de um suporte específico, podendo estar em mídias, como discos rígidos, ópticos, compactos, magnéticos, memória em estado sólido e, mais recentemente, de forma virtual na “nuvem”. Basicamente, é o digital que conhecemos e falamos hoje em dia, pois a palavra se tornou mais relacionada ao *tapeless* do que ao antigo suporte físico.

Com o desenvolvimento acelerado da tecnologia digital, logo foram surgindo os discos rígidos e as memórias em estado sólido para computadores, celulares, tablets, etc. Os espaços de armazenamento foram se expandindo de forma exponencial. Nunca fora imaginado poder guardar tantos arquivos em um espaço físico tão pequeno. O que antes era ocasional, se tornou frequente. Tiramos milhares de fotos e gravamos horas de vídeos só porque podemos. Perdemos a noção do espaço dos arquivos virtuais que, se não parecem ocupar um espaço físico, raramente os percebemos e, conseqüentemente, não nos preocupamos em preservá-los para o futuro.

De alguma forma, ainda que só seja em virtude dessa explosão quantitativa, vivenciamos uma ruptura com respeito àquela tradicional preocupação de registrar e guardar para sempre umas poucas imagens muito bem selecionadas, rumo a um insólito desejo de registrar e exibir rapidamente uma infinidade de imagens. (SIBILIA, DIOGO, 2011, p. 135)

O digital, como dito anteriormente, surgiu inicialmente sendo armazenado em fitas magnéticas, assim como o analógico. Em seguida, passou a ser acondicionado em discos e memórias físicas. Porém, sua diferença crucial está no mundo virtual. Com a internet, a publicação de vídeos familiares aumentou a exposição direta da intimidade, ao contrário do que acontecia na película e na fita. Como apontam Diogo e Sibilía (2011), mudou radicalmente o modo de lidarmos com as imagens íntimas e a memória da vida particular, florescendo uma avidez por registrar, mas não por guardar por longos prazos.

Outro aspecto notável na forma como nos relacionamos com essas imagens, diferentemente da maneira com que tratávamos as fotos de papel até poucos anos atrás, é que muito do que se publica na internet é apagado voluntariamente após um breve lapso de tempo, sem que sejam guardadas cópias em nenhum tipo de arquivo, apenas para substituir o que ficou “velho” por algo mais recente. (DIOGO, SIBILIA, 2011, p. 134)

Sem o suporte físico da fita, o mundo digital se tornou apenas números e códigos. É fácil apagar e substituir registros. Em contrapartida com a fita ou a película que eram guardadas na segurança do lar doméstico. As autoras questionam se nosso encanto pelas imagens de familiares permanece ou é perdido nas fotografias digitais. Apesar de ter diferenças de exposição e de preservação, “essas imagens ainda podem operar como portais disparadores de emoção.” (DIOGO, SIBILIA, p. 134). Contudo, é possível apontar que o suporte físico potencializa esses portais afetivos. Existe uma aura mágica que contempla as fitas e as películas de família que foi dissipada no digital. Ter um ou poucos objetos físicos que representem um familiar ou um momento especial provocam um encanto diferente daquele causado pelas milhares de fotografias apagáveis no mundo virtual.

Diogo afirma que “a importância de se preservar a intimidade de cada um parece estar em declínio” (DIOGO, 2010, p. 151), conseqüentemente, nós só provamos ser alguém quando mostramos para os outros. A interioridade de cada um está intrinsicamente ligada ao nosso exterior. Por isso, os filmes de família, aqueles que contam nossa história, nosso passado e nosso presente, estão instantânea e constantemente sendo publicados nas redes sociais. Eles mostram uma parte de nós para o público, precisamos dessa validação para nos considerarmos completos. Precisamos estar a todo tempo nos atualizando e, para isso, atualizamos nossos perfis na internet.

Um exemplo prático é o centro da maioria dos filmes de família - os bebês e as crianças do grupo. Antes, eram filmados com o intuito de a própria criança, quando crescesse, assistisse seu crescimento a partir dos olhos de seus cuidadores, como uma forma de encapsular curtos eventos pontuais. Hoje, podemos observar a explosão de conteúdos compartilhando os primeiros passos e outras primeiras marcas com o objetivo principal de, na maioria das vezes, somente mostrar aos outros suas conquistas. Mesmo sem percebermos e termos consciência dessa ação, tornar verdadeiro o momento significa que outros necessariamente o vejam também, não mais apenas o grupo seleto de indivíduos com uma ligação afetiva ou de sangue.

Entregar “cegamente” todo o conteúdo cultural para o formato digital também era um sonho que atualmente pode ser mais semelhante a um pesadelo já que não se sabe de fato qual a real durabilidade das formas de armazenamento do conteúdo cultural gerado no universo digital. (ALY, 2016, p. 28)

O sonho de encontrar um formato que guarde eternamente infinitas informações ainda não foi realizado. Talvez nem seja possível, mas enquanto ele não é descoberto, continuamos no sonho de que o virtual satisfaça nossas necessidades. Guardamos tudo em nuvens “imaginárias” e torcemos para que os arquivos estejam preservados, mesmo sem o nosso supervisionamento. Desde conteúdos culturais de interesse mundial a registros audiovisuais familiares íntimos, todos estão no mesmo barco quando falamos de digital. Continuamos a gravar vídeos, agora de maneira instantânea, acessível e em massa, mas sem a força emocional que uma mídia física nos propõe. Nossa conexão e entendimento do momento efêmero registrado são perdidos e, por isso, perdemos a antiga noção de filme de família como objeto de valor.

Apesar da falta de um suporte físico que perpetua a memória coletiva do grupo familiar, seu conteúdo ainda é enaltecido pelos seus participantes. Sejam imagens distorcidas ou realistas, mudas ou gritadas. Com defeitos consequentes da má preservação do suporte físico ou com efeitos visuais da edição digital. Aqueles que estão representados pelo audiovisual são parte da família, mesmo que em formato de códigos binários digitais sem fita, o uso da linguagem audiovisual no meio familiar se manteve dinâmico. Existem diversas características semelhantes provenientes das produções em fita, contudo, outros aspectos são específicos do suporte físico, como veremos a seguir.

3 LINGUAGEM

“Tenho certeza que no futuro vão ser uma coisa muito interessante.”

(HICKMANN, Mariscal 88)

As diferenças entre os antigos filmes de família gravados em fitas VHS e os mais recentes gravados em *smartphones* vão para além do seu suporte. Seus aspectos estéticos, narrativos e conceituais também mudam, sendo mais presentes em um formato do que em outro. O teórico Roger Odin (2010) determina algumas características do filme doméstico que, fora de seu circuito, poderiam ser consideradas de um filme mal feito. Uma problematização que aqui faço é o termo escolhido por Odin (2010), filme doméstico, parecendo ser produções exclusivas da casa domiciliar, quando, na verdade, são filmes que ultrapassam as paredes do lar.

Entre as “figuras estilísticas recorrentes”⁶ (ODIN, 2010, p. 40) estão a ausência de fechamento, a dispersão narrativa, a temporalidade indeterminada, a relação paradoxal com o espaço, as olhadas para a câmera, os saltos e a interferência da percepção. Mesmo assim, ainda podemos observar tais características em filmes documentais e experimentais, por exemplo, não sendo elas suficientes para definir por completo o que é um filme de família. São aspectos malquistos em filmes de ficção, por exemplo, pois atrapalham ou confundem suas imagens e sons. Sobre esses defeitos em retratos fotográficos, Bazin (1983) afirma:

A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção. (BAZIN, 1983, p.126)

Mesmo com os chamados defeitos, essas imagens em movimento de pessoas com as quais temos algum vínculo afetivo são de extrema importância. Elas se tornam aquela pessoa, presas em um momento de suas vidas. Para Odin (2010), a mídia é praticamente insignificante em sua pesquisa. Considera tanto o conteúdo quanto a forma de maneira geral nos filmes de família, tentando analisá-los independente da mídia em que foram registrados. Na presente pesquisa, a mídia física das fitas de

⁶ Tradução própria. Texto Original: “*figuras estilísticas recorrentes*” (ODIN, 2010, p. 40).

vídeo é crucial para analisar o modo de produzir imagens da família Hickmann e das demais. Assim como o gênero de filmes de família, o vídeo pode ser julgado como uma mera transição de tecnologias, negligenciado no estudo acadêmico, em que é praticamente visto como uma origem para a televisão. Como Dubois diz:

Assim dilacerado na história, dividido entre o cinema e o computador, cercado como um banco de areia, entre dois rios, que correntes contrárias vêm apagar progressiva e rapidamente, o vídeo era visto no final das contas como uma imagem intermediária. Uma ilha destinada a submergir, instável, transitória, efêmera. Um curto momento de passagem no mundo das tecnologias do visual. Um parêntese. Um interstício ou um intervalo. Um vazio, em suma, que imagináramos como plenitude. (DUBOIS, 2004, p. 99)

Os vídeos de família têm, além de suas características apontadas por Odin (2010), características específicas que apenas as fitas analógicas ou digitais poderiam gerar. Nesta pesquisa, ambas fitas terão o mesmo valor analítico. Aspectos como o som simultâneo, acarretando os diálogos e a data informada junto da imagem, são exemplos particulares da fita magnética. A tecnologia do vídeo, principalmente com sinal analógico, foi inovadora e necessária para o surgimento do digital. Um divisor de águas que originou aspectos do filme de família, atualmente, modificados, mas ainda presentes indiretamente em vídeos digitais de família sem fita.

Um ponto importante para a abordagem de Odin (2010) é o público-alvo e, portanto, a recepção desses filmes. O destinatário dos filmes de família não é um mero espectador e sim um participante do processo de criação coletiva do relato familiar. As sessões de exibição entre parentes são sempre muito conversadas, debatidas, sobre as memórias ali registradas em movimento. Elas fazem parte do filme, que se constrói por completo quando assistido pelos membros desse grupo, não só guardado juntando poeira, ou mostrado para estranhos e em seguida esquecido. O que ocorre na projeção se torna parte do filme, o silêncio é malquisto e se incentiva a discussão para reconstruir a memória coletiva das situações íntimas. (ODIN, 2010, p. 52-54)

Além do destinatário, aquele que produz também é uma peça importante para esses filmes. Normalmente existe uma pessoa que fica responsável pelos registros audiovisuais, que está sempre com a câmera na mão, provavelmente com maior proximidade da técnica de forma amadora ou profissional. Na época da película e do analógico, essa pessoa era, na maioria das vezes, os pais da família, também os donos dos filmadores e detentores do dinheiro para a sua manutenção e compra de rolos negativos e fitas magnéticas. Contudo, atualmente, a acessibilidade e a facilidade de manuseio dos equipamentos fez com que essa função possa ser

exercida por diversos parentes, às vezes inclusive com mais de um ponto de vista filmado do mesmo evento.

Em relação ao conteúdo dos filmes familiares, existe uma maior dificuldade em classificá-los. Eles têm a possibilidade de ser ficcionais, apesar de menos usual, ou não ficcionais, existindo narrativas pré-determinadas recorrentes, como rituais familiares, nascimentos, aniversários, batizados, casamentos, entre outros. Uma possibilidade seria definirmos filmes de família quando a própria família é o personagem principal. Contudo, ainda é possível não termos nenhum indivíduo familiar na tela, como em momentos de viagens em que o foco são as paisagens e lugares visitados. Como apontado por Odin (2010), a única coisa que importa é que o objeto, o personagem ou o acontecimento sejam considerados dignos por aquele que grava de pertencer à coleção da filmes da família.

Então, quais momentos gravar em família? No manual de instruções da filmadora *Panasonic Omni Movie PV-320* (Figura 2), lançada no ano de 1988, após as explicações técnicas de uso da máquina, temos uma seção especial para, na tradução literal, “eventos que você pode compartilhar com o vídeo”. Um simples manual de uma filmadora VHS consegue catalogar os tipos de filmes familiares de maneira informal. Alguns desses eventos que serão citados ao longo desta pesquisa são: crianças crescendo, reuniões familiares, vídeos de viagem, álbuns de vídeo, e vídeos-carta.

Figura 2: Manual *Panasonic Omni Movie PV-320*



Fonte: Acervo manuais técnico

Os filmes de família são repletos de nuances. Seus conteúdos e formatos variam dentro de uma mesma família. Para essa pesquisa, utilizarei exemplos de mais de uma fonte e de suportes de fita, a fim de ter uma amostra geral do objeto. Com

foco no acervo de fitas de vídeo da família Hickmann, os próximos subcapítulos abordam semelhanças e diferenças no uso da linguagem audiovisual nas famílias exemplificadas, catalogando os filmes de acordo com seu contexto e cinegrafista da família correspondente.

3.1. Hoje é dia

“Só pra registrar dia 10 de julho... de 2005, um calor de inverno né!”
(HICKMANN, DVD 33)

O simples ato de falar a data do momento presente vem com muitos significados e importâncias particulares. É uma das ferramentas vindas com o desenvolvimento da tecnologia do som síncrono nas fitas. Agora, com data, as imagens em movimento adquiriram mais credibilidade do que já tinham antes. Anteriormente, somente podíamos identificar sua época através das vestimentas, expressões linguísticas, assuntos debatidos e outras marcas do tempo. Agora temos a certeza da data falada por alguém, normalmente aquele que segura a filmadora, trazendo mais uma vez aquele fato para a realidade.

Em fitas analógicas, dependendo da câmera, era possível queimar⁷ na imagem a data e o horário da gravação. Contudo, caso não houvesse cuidado, essas informações poderiam estar incorretas, como visto nos vídeos da viagem da família Axelrud Sondermann, nos quais a data mostrada visualmente e a falada se desconstruíam por um dia. Por questões de fuso horário, existem três horas de diferença entre Porto Alegre e o destino da viagem, Austin (EUA), o que causa certo desconforto ao ouvir *“hoje é dia 20, feriado no Rio Grande do Sul”*, enquanto vemos na tela *“9 19 2004”* (Figura 3).

⁷ O termo “queimar” provém da montagem em película de filmes, pois para colocar letreiros por cima de imagens era necessário juntar fisicamente os dois negativos. Com a ascensão da fita analógica e do digital, o termo continuou a ser usado para aquelas imagens que continham informações por cima que não poderiam ser separadas do material bruto.

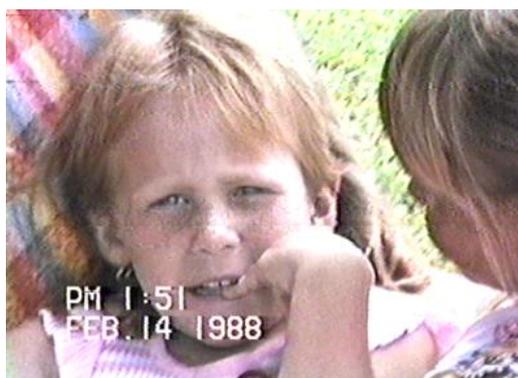
Figura 3: Data e Hora em Austin (EUA)



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Austin 1).

Outro erro comum era em relação ao horário de verão no Brasil. Como muitas das gravações da família Hickmann se passam na praia, em época de veraneio, raramente os horários queimados nas imagens estavam corretos. Apesar de, num sentido amplo, uma hora a mais ou a menos não mudar o significado daquelas imagens, Sergio faz questão de corrigir o letreiro no DVD *Mariscal 88*, em que comenta com a própria máquina: “*uma retificação esse horário tá errado, esse é o horário de verão. Horário de verão já terminou, na verdade é 12 horas e 40 minutos.*” (Figura 4) Além dos poucos minutos também incorretos, podemos afirmar que essa mudança não faz diferença para que entendamos a história. Sendo quase uma da tarde ou duas horas, estavam reunidos em família do lado de fora da casa de praia conversando e esperando o almoço que, nessas situações, é popular ser servido tardiamente.

Figura 4: Data e Hora DVD Mariscal 88



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Mariscal 88).

A data queimada é uma característica bem particular dos vídeos em fita que foi perdida com a ascensão do digital. Sua importância é dada pelo cinegrafista, que valoriza o aspecto de arquivo, de registrar data e horário daquele acontecimento específico. No VHS, não era uma função obrigatória das filmadoras, mas era

praticamente regra nos filmes de família, sendo exceções as vezes que optam por não imprimir a data junto da imagem em movimento. Enquanto nos filmes digitais, não é preciso vir com a data em frente da tela, visto que os metadados de seus arquivos já carregam as informações necessárias de data de criação. Alguns efeitos visuais que tentam recriar a estética de fitas VHS acabam por colocar a data como uma maneira nostálgica de nos lembrarmos da importância desses números.

Barthes (1984) analisa a data da seguinte forma: ela faz parte da foto (e do vídeo), não por denotar um estilo, mas porque nos coloca em nosso lugar na linha do tempo. É um aspecto ontológico, a foto e o vídeo foram necessariamente registrados em um momento da história. Toda fotografia é um certificado de presença. Quando filmamos um ente querido encapsulamo-nos em uma dada época que não podemos tocar, mas que é tão real e segura quanto o presente. Em relação à data, Barthes (1984) comenta:

Ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações [...]. Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo aqui e agora? (BARTHES, 1984)

A passagem do tempo é uma das características fundamentais do vídeo em fita. É uma das forças motrizes dos filmes de família, precisamos registrar nossos entes queridos antes que seja tarde demais. Assim como mostrado no DVD *Mariscal 88*, quando estão revisitando fotos de parentes que já se foram, Lúcio Hickmann diz preocupado: *“Tá na hora da gente bater uma foto né”* e seu irmão, Sergio, responde em tom irônico: *“Antes que comecem a morrer.”*

Com as crianças, a preocupação não é necessariamente sua morte, mas com seu crescimento acelerado. Perdemos rapidamente as fases de uma criança em um piscar de olhos e as imagens servem para que possamos guardar esses momentos efêmeros por mais algum tempo, pelo menos não só em nossas memórias fugazes. Como dito por Sergio, no DVD *Recordar é viver 1*, ao estar deitado na rede com seus novos cachorros: *“Não tem nem foto nem filmagem deles de quando eles eram pequenininhos. Fomos deixando, o tempo passando e os bichinhos crescendo agora já tão grande. Pena que não temos deles bem filhotinhos, foi uma questão de meses”*.

A clássica pergunta “que dia é hoje?” para começar os filmes, podia se tornar “quantos anos tu tem?”. É também uma forma de referenciar a época. Independente da família ou de seu contexto, essa mania de perguntar a idade se perpetua. Na fita

Hartmann 1, Paulo Henrique mostra sua idade com os dedos sem nem ser perguntado, é algo natural das crianças quando estão aprendendo a contar. Logo, mesmo sem uma data queimada na imagem, sabemos do ano que se trata, 2002 (Figura 5a). Já no DVD intitulado 33⁸, Sergio pergunta para Valentina e Andressa suas idades, pois naquele dia era aniversário de sua outra filha, Camila, e o ritual de passagem de tempo é a temática do filme. As duas meninas mostram suas idades com os dedos. Andressa mostra quatro enquanto afirma “*quatro anos*” (Figura 5b). Já Valentina mostra três dedos, mas, ao ser questionada pelo seu pai o quanto isso corresponde, diz sorrindo sem pudor “*não sei*”.

Figura 5: Quantos anos tu tem?



(a) (b)
Fonte: Arquivo da Família Hartmann (a) (HARTMANN, Fita 1) e da Família Hickmann (b) (HICKMANN, 33).

Uma das temáticas mais recorrentes dos filmes de família são os registros de nascimentos. Por ser uma situação única e muito especial para os pais, os participantes são filmados da forma como estão, vulneráveis e em sua privacidade. Os bebês e as mães são capturados em momentos pessoais, logo após ou antes do parto, acompanhado de alguém, normalmente o pai, que grava e faz comentários e perguntas. No DVD 34⁹ da família Hickmann, Sergio filma sua quinta filha, Camila, e comenta sobre o fato daquela ser a primeira imagem do bebê com 1 hora e 5 minutos de vida (Figura 6). Após falar para a câmera as medidas do nascimento, dar zoom em cada parte do bebê e ter de trocar a bateria da filmadora, vai para outro cômodo do hospital filmar Margit Ritter, a mãe de Camila.

⁸ DVD intitulado a partir da numeração original das fitas VHS feita por Sergio Hickmann.

⁹ DVD intitulado a partir da numeração original das fitas VHS feita por Sergio Hickmann.

“Agora a mamãe” Sergio afirma ao chegar no cômodo. Segue fazendo perguntas sobre o parto e repete outra vez o horário, “1 hora e 47 minutos da manhã”. Depois logo volta para filmar Camila, antes que acabe a bateria de acordo com ele, e relata “1 hora e 55”. No dia seguinte, continua insistindo em dizer o horário, agora meio-dia do mesmo dia, e diz sobre sua filha, “já está fazendo doze horas!”, quando Margit debocha por Sergio estar contando os minutos. Mesmo sendo essa sua quinta filha, é o único registro de um nascimento de um descendente de Sergio, sendo a possível razão para esse fascínio por documentar cada primeiro segundo da vida dela, seguido da contagem de horas desde o nascimento.

Figura 6: Nascimento Camila Hickmann



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, 34).

Utilizando muitos efeitos de zoom que fazem com que a imagem desfoque, Sergio grava mais dez minutos de Camila no hospital. Consegue registrar a segunda mama de sua filha, após reclamar que perdeu de ver a primeira. Essa urgência do pai do bebê por documentar tudo segue quando chegam em casa. Filma o primeiro encontro com as irmãs mais velhas e o primeiro banho de banheira, sempre dizendo quantos dias de vida. Uma das irmãs, Mariane, diz para seu pai “Vai filmar todo dia? Todo dia tem que filmar um pouquinho” a qual Sergio responde “Hoje ainda não filmei ela, nem foto!”. São marcos importantes na vida de qualquer um, mas que, se não são registrados, não teremos como recordá-los.

Em um dado momento, quando a mãe de Margit, Ilse Ritter, está na casa para ajudar a dar banho na Camila, Sergio questiona o fato de ainda não ter uma foto da avó com a mãe e sua filha. A mãe de Camila olha para a câmera, ou para Sergio, com uma expressão que pode ser interpretada como alguém que pensa “já não estamos registrando o suficiente?” (Figura 7) e diz que, se no dia seguinte fizer um dia bonito, poderão tirar a tão especial primeira foto das três gerações Ritter.

Figura 7: Ilse e Margit Ritter



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, 34).

Esse fascínio por datas, horários e primeiras vezes é uma característica do cinegrafista principal da família Hickmann. Em toda situação que filma Camila, faz questão de enfatizar sua idade e quanto tempo ficou sem documentar a filha. Depois de um banho, aos 19 dias de idade, Sergio chega a falar “*então tá, boa noite, até o próximo capítulo da novela Camila*”, remetendo sempre a ideia de continuidade, irá continuar registrando sua filha.

As primeiras imagens de um bebê pós-parto, as primeiras mamas e os primeiros banhos. São exemplos de situações íntimas de grande valor para a família a qual pertencem. Na época em que foram gravadas em fita magnética, não tinham como objetivo serem mostradas para além do público familiar. Eram patrimônios devidamente seguros e protegidos do mundo exterior, diferente do que ocorre com a produção de filmes de família na era digital. Em sua maioria, no digital sem fita são filmados com a intenção de serem postados em redes sociais, perdendo sua valorização da intimidade da família.

Como Diogo (2010) afirma, essas imagens da família são como pequenos portais para viajar no tempo, mergulhamos na própria interioridade ao observar uma fotografia ou um filme. Esses patrimônios eram “destinados a satisfazer os anseios de conservação de um pequeno grupo de pessoas unidas por laços de parentesco: com a potência quase mágica que irradiavam, permitiam ver, rever e arquivar recortes de suas vidas” (DIOGO, 2010, p. 49). Vendo filmes ou álbuns fotográficos de família, em ordem de leitura, viajamos pelo tempo passado de forma cronológica linear, as primeiras fotos normalmente são mais antigas e as últimas mais recentes.

A temporalidade dos filmes de família é também de ordem cronológica mais primária (ODIN, 2010). Não temos voltas ao passado ou idas ao futuro, sabemos

apenas que os planos estão na ordem em que aconteceram. Porém, esses planos não têm coerência quando se trata de seus cortes e transições. Conseguimos ter somente a referência da passagem do tempo por causa do seu conteúdo, dependendo da iluminação do dia, vestimentas usadas pelos personagens ou de qual refeição está sendo servida à mesa. Essas espécies de elipses temporais, sem explicações por parte dos personagens, é uma característica que Odin (2010) chama de saltos. Ela pode ser de conteúdo, da narrativa proposta pelo filme, como percebemos nas datas afastadas e nas idades passando. Pulamos temporalmente e geograficamente de um ponto a outro na história daquela família.

Non encontramos regressos ao passado, nem viagens ao futuro, nem relações de simultaneidade (o cinema doméstico ignora a montagem alternada). Mas há mais: embora o espectador saiba que os planos oferecidos seguem a ordem em que foram filmados, em geral ele não possui informações suficientes para ter uma ideia exata da relação temporal entre as ações representadas. [...] O vídeo, com a sua capacidade de imprimir a data e a hora na imagem, elimina a ambigüidade a esse nível, mas a informação é puramente designativa: a hora é indicada mas não expressa.¹⁰ (ODIN, 2010, p. 41-42)

Nesta fita em que temos as primeiras semanas de Camila documentadas, ocorre um fato curioso. O início dela é uma viagem feita pelo grupo musical Expresso 25, do qual Sergio e Margit participavam, a Belo Horizonte em 1994. O interessante é que o nascimento de Camila só ocorre em 1997, então temos um vácuo de três anos em uma mesma fita. Isso não significa que a família ficou sem registrar nenhum acontecimento nesse período, apenas significa que, nessa fita específica, houve esse salto. Caso tenham feito mais filmes de família entre 94 e 97, com certeza foram gravados em uma fita diferente.

Em um acervo de fitas familiares é possível encontrar de tudo. Festas comemorativas, eventos religiosos, almoços, rotinas diárias, viagens, histórias encenadas por crianças e até gravações de programas televisivos. Mesmo que não tenha nenhum integrante da família presente nas imagens, se está no conjunto físico faz parte da memória coletiva. Nas fitas magnéticas, pela sua facilidade de regravação, é possível encontrar na mesma estante de uma família vídeos de grande

¹⁰ Tradução própria. Texto original: “No encontramos ni vueltas al pasado ni idas al futuro, tampoco relaciones de simultaneidad (el cine doméstico ignora el montaje alterno). Pero aún hay más: aunque el espectador sabe que los planos que se le ofrecen siguen el orden en que se rodaron, no dispone, en general, de informaciones suficientes para hacerse una idea exacta de la relación temporal existente entre las acciones representadas. [...] El vídeo, con su posibilidad de imprimir la fecha y la hora en la imagen, elimina la ambigüedad a ese nivel, pero la información es puramente designativa: el tiempo se indica pero no se exprime.” (ODIN, 2010, p. 41-42).

importância emocional misturados a desenhos animados infantis e partidas de futebol profissional, como as fitas VHS de número 1, 138 e 202¹¹ do acervo da família Hickmann, que estavam sendo guardadas da mesma maneira que imagens de entes queridos que já se foram.

Também existe a possibilidade de fitas, inicialmente com conteúdo familiar, serem usadas em seus últimos minutos para um conteúdo externo à família. Como por exemplo no DVD *Mariscal 88*, no qual temos o registro de um desabafo de Sergio relatando seus problemas pessoais, algo que nunca imaginaríamos que seria misturado com conteúdos diversificados. No final de sua gravação, se despede rapidamente, mas a fita continua a rodar. A filmagem de Sergio é interrompida e, em seguida, é gravada uma reportagem da RBS Notícias. Como se alguém mudasse de canais, vemos diferentes canais televisivos, até a busca parar em uma reportagem e gravá-la por alguns minutos (Figura 8). Mas está lá, junto do acervo familiar, guardado com o mesmo apreço de outras imagens “mais preciosas”.

Figura 8: Gravação de reportagem no final de fita VHS



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Mariscal 88).

Estamos constantemente lutando contra o tempo. Como diria Bazin (1991), a morte não é senão a vitória do tempo e queremos salvar nosso corpo físico da correnteza da duração. A fotografia e o filme são maneiras de fixar nossas aparências físicas. Considerando a mídia tecnológica do vídeo na virada do século em relação ao mundo digital atual, podemos afirmar que ter a vida registrada em um objeto concreto acarreta a valorização emocional por esse grupo social. A família recorda de sua própria história a partir desses objetos.

¹¹ Cada fita contém em seu cassete as seguintes palavras chaves escritas por Sergio, respectivamente: Barney (programa infantil), Argentina X Grécia e TV – Futebol.

Nós duramos por um tempo, assim como um filme. O filme, diferente da fotografia, tem duração. Tanto o cinema quanto a vida têm durações fixas e “se estendem no tempo” (MÁLAGA, 2023, p. 44). Essa relação faz com que percebamos essas imagens em movimento como a própria realidade. Assistimos a nossa própria família na tela e recordamos momentos e histórias contadas de geração a geração. Para muitos, recordar é viver. É reviver aquelas situações, juntar diferentes pontos de vista de cada parente, montando um quebra cabeça que mostra como a vida pulsa dentro do meio familiar.

3.1.1. O tempo manipulado

Mesmo que o tempo nos filmes de família seja cronológico, é possível manipulá-lo dentro de suas limitações da fita de vídeo. Esses saltos também podem ser perceptíveis na forma dos filmes. Quando usados com criatividade são um recurso estilístico a se explorar nessa mídia. Na mesma fita, apenas iniciando e interrompendo a gravação, é possível manipular o tempo para construir pequenas narrativas ou truques considerados mágicos.

Odin (2010) afirma que o cinema doméstico ignora os processos que trariam uma homogeneização e coerência para a sucessão de planos, como os *raccords* de movimento, cortes no eixo ou plano e contraplano. Esses artifícios foram criados para compor o cinema de ficção, sendo pouco utilizados nos filmes de família. Dessa falta surgem os vazios e as lacunas entre as cenas deste gênero. Um dos exemplos de salto descrito por Odin (2010) é o *jumpcut*, recurso no qual é mantido o enquadramento e se altera a *mise en scène* entre um corte e outro. Na época das fitas magnéticas, a técnica mais comum era reproduzir esse efeito na própria filmadora, no momento da gravação. Já no digital, esse corte pode ser feito na montagem, com diversas alternativas de planos e com a possibilidade de escolher a melhor tomada.

No filme Oscar Boz (2003), dirigido por Jorge Furtado, um documentário sobre as filmagens do pioneiro em registros familiares em Caxias do Sul, temos um exemplo deste recurso aplicado. O cinegrafista da família comenta sobre algumas brincadeiras que fez com seus filhos e seus sobrinhos. A Figura 9 ilustra a cena do filme em que vemos surgindo aos poucos uma criança em cada bicicleta através de *jumpcuts* consecutivos. Ele fala que não se lembra se leu em algum lugar ou criou, mas que “sabia desse meio de fazer truques, desligava a câmera enquanto ela estava em um

tripé, esperava a criança subir na bicicleta e começava a filmar de novo". Muitos dos cinegrafistas de filmes de família foram autodidatas, assim como Oscar Boz, experimentando a linguagem audiovisual dentro das suas limitações tecnológicas.

Figura 9: Truques em Oscar Boz (2003)



Fonte: Captura de tela do filme Oscar Boz (2003, Jorge Furtado).

Alguns equipamentos facilitam a realização desses saltos. Boz menciona o tripé, essencial para que o enquadramento não se modifique drasticamente entre os cortes. Outro é o controle por fio, conectado à câmera, que permite acionar e interromper a gravação de uma certa distância. Como visto em um trecho do DVD *Recordar é viver 1*, em uma janta de aniversário de Sergio, ele posiciona a câmera, provavelmente em um tripé, enquadrando a mesa, a cozinha e Margit (Figura 10). Vemos que ele segura um controle retangular com um fio saindo de quadro e, quando ele pega o objeto, a gravação para e ocorre um salto de alguns minutos. Em determinados momentos, tenta ser discreto ao pegar o controle para que Margit não perceba que está sendo filmada.

Figura 10: Jantar de aniversário de Sergio



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Recordar é viver 1).

Esses truques lembram da magia que o cinema trouxe na sua origem. Fazer pessoas ou objetos surgirem e desaparecerem reforça o aspecto fantasmagórico

dessa linguagem. No DVD *Mariscal 1987*, da família Hickmann, Sergio está numa casa de praia com suas filhas e decide mostrar um desses truques. Ele afirma que fará a caneta que está em sua mão desaparecer (Figura 11a), mas apenas quando assistirem essa fita pela televisão. Quando ele interrompe o vídeo, aparece, no mesmo enquadramento, sem a caneta em sua mão, enquanto fala animado “*desapareceu!*” (Figura 11b). Sua filha, Julia, logo percebe e indica que a caneta estava em seu colo, fora de quadro, pois o truque não acontece na realidade, o objeto não desapareceu fisicamente, apenas não estava dentro do enquadramento. Sergio mostra a caneta novamente, insistindo que só entenderão o truque ao assistir pela televisão.

Figura 11: Truque da caneta feito por Sergio



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, 1987).

Só é possível realizar o efeito de ilusão completa do desaparecimento se assistimos por outro dispositivo a gravação, com aquela janela para aquele mundo, sem ver o que está sendo excluído por ela. A fita magnética, que surgiu a partir da televisão, mesmo quando se distancia do profissionalismo, no meio familiar ainda é utilizada junto desse aparelho para o visionamento. Como nesses exemplos da caneta e das bicicletas, assistir pela televisão ou por alguma outra máquina é imprescindível para que o salto ocorra.

3.1.2. O tempo e o espaço

Como dito anteriormente, o cenário dos filmes de família foi por muito tempo considerado apenas o lar doméstico. Por este motivo, Odin (2010) chama esse gênero audiovisual de cinema doméstico. Contudo, como já visto nos exemplos anteriores e nos que ainda serão apresentados, o cenário é variado, dependendo da época, do

contexto financeiro ou até dos próprios personagens. Visto que os filmes de família tiveram sua alta produção devido à acessibilidade de equipamentos e sua facilidade de manuseio, os diversos cenários também são consequência dessas causas. Pelas máquinas filmadoras serem, em sua maioria, de porte médio a pequeno, era simples de transportá-las para o mundo externo do lar doméstico.

Sendo ambientes internos e íntimos ou externos e públicos, existe uma certa indiferença da família sobre esses espaços. Assim como a dispersão narrativa descrita como característica desse gênero por Odin (2010), podemos dizer que não existe uma preocupação de explicar os espaços para os futuros possíveis espectadores. Porque esses espectadores são a própria família, que já reconhecem esses espaços sem precisar esclarecer isso através da imagem ou do som do filme. Para os membros da família, provavelmente os cenários incluem lugares significativos e de valor emocional. Uma viagem, a casa dos avós, o quarto de infância, entre outros.

Em contrapartida, para o público em geral esses lugares não têm valor de caracterização, existindo uma certa banalidade. Uma praia como todas as praias, um campo como todos os campos (ODIN, 2010, p. 42). Essa relação paradoxal com o espaço, no qual os planos mudam, saltam geograficamente sem explicação que, mesmo com algum significado afetivo para os participantes, são cenários estereotipados não identificáveis. Um exemplo é em um dos filmes da família Axelrud Sondermann, quando viajam para Austin, nos Estados Unidos. Sabemos onde estão por seus diálogos, mas visualmente pode parecer uma cidade qualquer da América do Norte. O cinegrafista da família, quando estão passeando de carro, aponta a câmera para a janela, vemos um céu azulado e um campo aberto, cenário possível até no Brasil (Figura 12). Somente quando ele diz “*este é o céu de Austin, como tem pouca poluição...* (alguém fala por cima) *Tô falando com a máquina aqui*”, temos a certeza do local.

Figura 12: Céu de Austin ou de um lugar qualquer?



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Austin 4).

Outro exemplo da mesma família é o vídeo nomeado pela pesquisa como *Paisagem*. Quem filma não relata à câmera seu paradeiro. Temos diversas imagens de paisagens genéricas registradas e guardadas em meio ao acervo familiar. Para o público em geral, podem ser familiares - ruas floridas pela primavera, estruturas de metal para deixar sacolas de lixo e calçadas com irregularidades (Figura 13). Ainda podem nos tocar, mesmo que não saibamos exatamente o lugar onde se passam. Essas filmagens, por mais genéricas que possam ser, ecoam nos espectadores de forma subjetiva e individual, servindo de estímulo para nossas próprias lembranças de lugares parecidos que já passamos.

Figura 13: Paisagem estereotipada

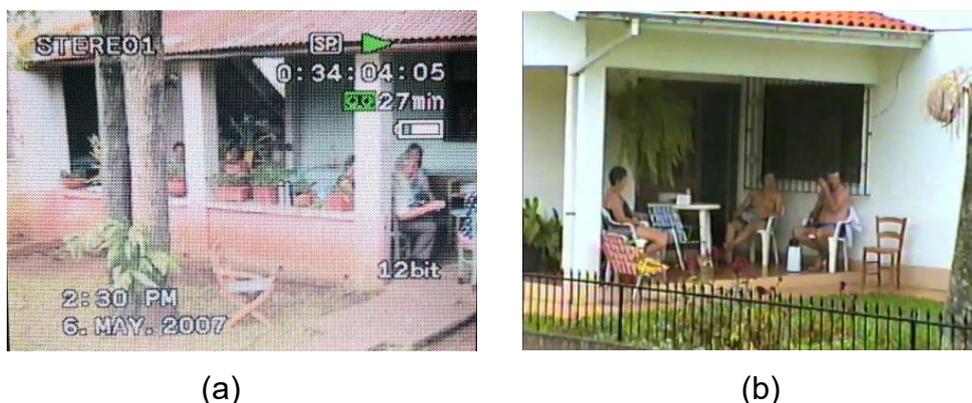


Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Paisagem).

Na mesma temática de cenários estereotipados e não identificáveis, temos uma comparação entre fitas da família Hickmann e Hartmann. Ambos são casas com pilares na varanda, vasos de planta, telha laranja, árvores em volta e pessoas reunidas sentadas em cadeiras. A primeira, gravada em 2007, diz respeito à casa da avó de Margit no interior de Roca Sales (Figura 14a) e a segunda, de 2002, mostra a casa da

família Hartmann em Montenegro (Figura 14b)¹². Com cinco anos de diferença e 90 quilômetros de distância, pelas suas semelhanças visuais e de contexto familiar, poderiam ser confundidas como casas vizinhas, ou até a mesma casa. Em nenhum momento, nas duas famílias, o respectivo cinegrafista explica para o vídeo sua localização exata. As afirmações anteriores sobre os lugares foram da família Hickmann, reconhecidas por mim, e da família Hartmann, perguntadas ao responsável pelas gravações.

Figura 14: Casas de família no interior do Rio Grande do Sul



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (a) (HICKMANN, MiniDV 4) e da Família Hartmann (b) (HARTMANN, Fita 1).

Mas também é possível encontrar lugares facilmente reconhecíveis para o público em geral. Odin (2010) cita exemplos como a Torre Eiffel, o Big Ben ou a Esfinge. Na fita *MiniDV 7-V*¹³ da família Hickmann temos filmagens de uma viagem feita por Sergio em conjunto do grupo musical Expresso 25, na época chamado de Coral Misto 25 de Julho, para a Europa. Sabemos o tempo em que se passa por questões de contexto familiares, pois sem a data queimada na imagem seria difícil deduzir que esse filme se sucede em 1986. A imagem em preto e branco é devido à má conservação da fita VHS que, ao ser digitalizada, perdeu informações de cor e teve algumas falhas no áudio (Figura 15).

Num dos poucos trechos em que é possível identificar e escutar com mínima clareza, vemos Sergio tirando o casaco em uma praça. Pela baixa qualidade da imagem poderiam existir dúvidas quanto ao lugar, contudo ele diz para a câmera: *“Tá um calor aqui no Vaticano, o sol saiu em nossa homenagem, foi nós chegar e o sol*

¹²Filmagens referentes à fita MiniDV 4 da família Hickmann e à Fita 1 da família Hartmann, respectivamente.

¹³ O sufixo V é indicativo de fitas gravadas em viagens ao exterior feitas por Sergio.

abriu.” Enquanto Laurêncio, seu concunhado, que está gravando, diz “*vamos pegar umas colunas aqui*” ao mesmo tempo em que movimenta em sentido panorâmico horizontal para registrar a arquitetura do local. Não há dúvidas de que é o Vaticano e Sergio e Laurêncio estiveram lá. A data é pouco relevante nesse quesito, apenas para a construção da história em família, encaixando esse momento na linha do tempo coletiva.

Figura 15: “Tá calor aqui no Vaticano!”



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, 7-V).

Em suma, podemos apontar que o espaço não diz respeito a sua descrição de onde ocorreram as gravações. É uma questão de tempo. Naquele momento, aquela família esteve ali. Os espaços são “tão estereotipados que não tem nenhum valor descritivo, são planos que apenas dizem: passamos por ali, viajamos para lá” (ODIN, 2010, p. 42-43)¹⁴. As imagens são a prova de que aqueles indivíduos viveram aquelas situações, independente se podemos dizer com certeza ou não de onde são. Como diria Barthes (1984), isso foi. Podemos apenas supor onde se passam, tanto pelo que enxergamos visualmente quanto pelo que ouvimos de sons e de conversas.

3.2. Rostos Familiares

Em alguns casos, o vídeo é nada mais nada menos que uma imagem em movimento. Isso quer dizer uma fotografia com duração, aspecto que Roger Odin (2010) chama de fotografia animada. Se apontamos uma câmera, enquanto gravamos, na direção de uma pessoa e ela posa de maneira estática, quase como

¹⁴ Tradução própria. Texto original: “*Además, el tratamiento de esos espacios es tan estereotipado que no tiene ningún valor descriptivo; son planos que dicen simplemente: pasamos por allí, viajamos allá.*” (ODIN, 2010, p. 42-43)

esperando um flash, podemos dizer que a imagem em movimento é uma fotografia com duração. Como por exemplo no acervo da família Costa, em que uma das personagens se põe na frente da câmera, em primeiro plano e fora de foco, sorrindo para a lente (ou para o operador da máquina). Ela se mantém parada por alguns segundos e, logo, é interrompida a gravação, a fotografia animada já foi registrada (Figura 16).

Figura 16: Fotografia animada



Fonte: Arquivo da Família Costa (COSTA, Ano novo 1).

O olhar em direção à câmera denuncia o cinegrafista. Percebemos a presença de um operador de câmera não mais neutro e passivo. Ele é participativo, integrante da família. Porém não é apenas o aspecto visual que é capaz de fazer essa denúncia. Na história do cinema costumamos priorizar a imagem em detrimento do som. Diogo (2010) traz o autor Roy Armes para defender a ideia de que a trajetória do som é indissociável da tecnologia do vídeo. Ele rejeita a história que considera a fotografia como fonte que gerou o cinema, em seguida a televisão, desembocando no vídeo. O som é uma das especificidades fundamentais do vídeo que, inclusive, contribuiu para “moldar o desenvolvimento subsequente dos meios de captação visual” (DIOGO, 2010, p. 82).

Por esse motivo, quando temos um close em um filme de família, é necessário descrever o aspecto sonoro da mesma maneira. O diálogo ou os comentários feitos por personagens dizem sobre eles e sobre o grupo assim como seus olhares. A simultaneidade da imagem e do som se tornou regra a partir da tecnologia do vídeo, enquanto na película eram raras as bitolas que possuíam essa alternativa. Essa novidade agregou valor aos filmes de família. Caso o cinegrafista não queira se incluir imagetivamente em seu filme, tanto os olhares para além da câmera quanto os diálogos com ele podem entregar sua existência. Os comentários que escapam do

cinematografista são recorrentes e inevitáveis em algumas situações, possivelmente ocupando uma posição de narrador da história.

Os filmes de família sempre dividiram espaço com os álbuns de família. Ambos são considerados patrimônios e seu lugar esteve reservado nas estantes das casas até o surgimento do digital. O encontro entre a fotografia e o audiovisual pode ser visto de duas formas distintas. A fotografia animada, já citada, pode ser levada mais próxima ainda da imagem estática quando o personagem que está sendo gravado fica na mesma dúvida que os espectadores. Em um dos primeiros filmes do acervo da família Axelrud Sondermann, na sua viagem para os Estados Unidos, ao filmar um estacionamento, o cinematografista interrompe o movimento de panorama em um homem apoiado em um carro. O personagem pergunta “*tá filmando ou tirando foto?*”, enquanto sorri imóvel, esperando uma indicação ou comando de como agir (Figura 17).

Figura 17: Filmando ou fotografando?



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Austin 5).

Outra forma é o simples ato de filmar fotos físicas. Essa variação de fotografias filmadas pode ser uma forma de preservar e de transcrever para outra mídia. Com o vídeo, muitas famílias registram rostos como uma maneira de não os perder em suas memórias. Toda nova mídia, quando é apresentada ao público, dá a sensação de ser eterna: finalmente encontraram um mecanismo que imortaliza os mortais. Na Fita 1 da família Hartmann, logo no início, temos um paralelismo entre os familiares no presente e filmagens de suas fotografias no passado. Quase que uma comparação de seu crescimento, temos Luciane criança em um porta-retrato (Figura 18a) e em seguida, já uma mulher, cuidando de seus dois filhos (Figura 18b). Agora com essas imagens transcritas para o vídeo, elas durarão mais, como se a fotografia fosse uma mídia em decadência e o vídeo em ascendência. Semelhante ao

movimento visto na transição para o digital, transformamos imagens analógicas em imagens eletrônicas na tentativa de preservação de seu conteúdo.

Figura 18: Luciane Hartmann



Fonte: Arquivo da Família Hartmann (HARTMANN, Fita 1).

Filmar uma fotografia é dar duração para algo instantâneo. Se apenas contemplamos uma foto temos todo tempo que desejamos para refletir sobre ela, enquanto se assistimos a um vídeo dela temos apenas o tempo determinado pelo realizador audiovisual. Na família Axerlud Sondermann, em um dos encontros familiares registrados, é gravada a fotografia de uma mulher com um cavalo. Escutamos uma mulher falando “*Ju, nos conta da Estela*”, pede silêncio e avisa aos outros que estão filmando. A segunda mulher segue contando que Estela foi em fevereiro para Israel estudar agronomia e, esta foto que vemos (Figura 19), é a primeira que ela mandou para o Brasil. Vemos a fotografia apenas no tempo de escutar a história dela, essa é a sua duração para nós espectadores do filme.

Figura 19: Estela em Israel



Fonte: Arquivo da Família Axerlud Sondermann (AXELRUD, Sessão de família).

No primeiro capítulo da dissertação de Málaga (2023), ela analisa o curta *Vó Maria* (2011) de Tomás von der Osten. É um filme que consiste em uma fotografia de

um retrato de Maria, trisavó do realizador, e entrevistas com a irmã, a mãe e a avó do realizador. O trabalho de montagem em começar com planos fechados quase que não identificáveis e terminar o curta com a imagem completa de Maria é acompanhado dos relatos que fazem o caminho inverso da revelação. Somos introduzidos por alguém que conviveu com aquela mulher, até chegar a alguém que mal ouvir falar sobre ela. Málaga (2023) reflete sobre como podemos ficar sabendo pelas palavras dos outros, através de seus julgamentos e memórias, como os protagonistas dessas fotos viviam. Assim como no exemplo anterior, Ju está contando aos outros o que ela sabe sobre Estela, essa mulher que parece pertencer à família mas não sabemos sua proximidade afetiva com o restante.

Recordar e manter vivas informações referentes a nossas famílias também nos dá a noção de integrar-se a pessoas que podemos não conhecer, mas possuem nosso sobrenome e nosso sangue. (MÁLAGA, 2023, p. 26)

No DVD 34 da família Hickmann, no qual temos o nascimento da primogênita de Margit, em diversos momentos Sergio pede ou comenta sobre tirar fotos. Mesmo gravando em audiovisual, ainda sabe da importância e dá valor à fotografia. Essa mídia quando revelada e física exposta em algum porta-retrato ou álbum, tem o poder de estimular memórias até quando somente passamos os olhos por ela. Quando todas as irmãs mais velhas de Camila vão conhecê-la bebê, Sergio grava todas elas sentadas no sofá paparicando a recém-nascida. Após Mônica tentar dar o bico e falhar, seu pai diz, “*tá vamos tirar uma foto*” e interrompe a gravação repentinamente.

Essa fotografia de suas cinco filhas está na sala de estar, no móvel da televisão, da casa de Sergio Hickmann, como vemos na Figura 20. Em um porta-retrato em ótimas condições, sempre esteve ali, provavelmente desde que fora revelada, ao lado de outros porta-retratos. Podemos supor que muitas fotografias foram substituídas ao longo dos anos, mas esta em específica se manteve na estante.

Figura 20: Porta-retrato das filhas



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, 34).

Podemos afirmar que essa foto se tornou importante para a família, passando de geração a geração. “A fotografia se intensifica enquanto um ‘objeto-imagem’ que representa a memória de forma física, presente nas paredes de nossas casas” (LEITE, 1993, p. 75 apud MALÁGA, 2023, p. 23). É necessário, além de registrar, guardar tais objetos com apreço, para que no futuro cumpram seu objetivo de recordação familiar. Sobre a preservação de certas imagens íntimas, Mauad afirma:

A família, ao guardar determinados objetos, ao relatar certos eventos, ao organizar um álbum de fotografias, determina o que deve ser lembrado e preservado da ação do esquecimento. Nenhum grupo social tem a sua perenidade assegurada, há que se trabalhar neste sentido, daí a preocupação da família em manter a identidade do grupo através da preservação e transmissão de sua memória. (MAUAD, 2008, p.58 e 59)

No filme Oscar Boz (2003), de Jorge Furtado, o cinegrafista da família reflete sobre essa motivação. “*Por que que eu filmei tudo aquilo? Eu mesmo não tenho uma ideia, eu queria fazer um filme e ter uma recordação daquilo que aconteceu com meus filhos presentes*”. De certa forma, Sergio da família Hickmann tem essa mesma ideia por trás das imagens de suas descendentes. Queria guardar para o futuro esses pequenos momentos com suas filhas, fazendo um filme em que elas fossem as protagonistas.

3.2.1. Pose

A pose não diz respeito apenas quando o indivíduo se coloca de maneira estática, como sorrindo para um porta-retrato, mas também a forma como se porta em movimento na presença de uma câmera. Diante do fato de ser visto pelo futuro, Barthes explica que posar significa se metamorfosear antecipadamente em imagem, nos prestamos ao jogo social de manter uma identidade imóvel, segura para a sociedade. Quando, na realidade, o “eu” não coincide com essa imagem fixa, nós somos seres subjetivos, leves e dispersos. Diogo afirma que, quando uma pessoa posa, ela “é captada tentando esconder algo exclusivo de si (algo de íntimo e individual) e exibir algo comum a todos (algo padronizado e legitimado socialmente)” (DIOGO, 2010, p.5). Da mesma maneira, Barthes (1984) reafirma:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura. (BARTHES, 1984, p. 27)

Tentamos intervir e controlar a construção da nossa imagem. Mas a câmera pode vir a ser oculta, flagrando momentos e pessoas que não estão cientes disso. Com a proliferação de *smartphones* com funcionalidade de filmar e fotografar a todo momento, temos a sensação de estar sempre posando e o ato de ser fotografado se tornou naturalizado. Ocorreu uma reformulação do conceito de pose, antigamente mais estática e fria, voltada aos porta-retratos valiosos e menos acessíveis. Atualmente, temos uma enorme quantidade de fotografias tiradas a todo momento. Conseqüentemente, a pose se torna mais livre, espontânea e acostumada com a presença das câmeras, não deixando de ser uma forma de posar. (DIOGO, 2010, p.10-12)

De algum modo, as filhas de Sergio sabiam que estavam sendo gravadas a qualquer momento. O pai tinha sempre sua filmadora de VHS por perto, pronto para começar a gravar fazendo movimentos panorâmicos ao longo de cada rosto de seus parentes. Mesmo que na maioria das vezes os personagens fingiam não perceber a presença da câmera, existiam casos em que era pedido para que parasse a gravação.

“*Ai, papa, deu! Não quero que tu me filme*” Mônica diz ao seu pai, no DVD *Mariscal 1987*, pois está com alergia e prefere que ele não grave seu rosto inchado e vermelho. Por causa da baixa qualidade, mal percebemos suas reações alérgicas, mas para a menina isso a deixava desconfortável para ser registrada. Ela, então, faz um sinal com as mãos simbolizando uma tesoura cortando (Figura 21).

Figura 21: Corta, corta!



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Mariscal 1987).

Este sinal é uma herança da época em que as películas eram montadas no cinema analógico, sendo o verbo cortar usado referente ao objeto da navalha. Para haver o corte e ir para o plano seguinte, na película, existia o ato físico de cortá-la e colá-la à próxima. Mesmo que no vídeo não exista esse processo, é um símbolo que

se manteve. Até em programas de edição digitais vemos o ícone de tesoura ou de navalha para representar o corte dos arquivos dentro de uma *timeline*.

O sinal de tesoura indica que Mônica quer que Sergio corte a gravação, a interrompa. Contudo, mesmo cortando, ele em seguida volta a registrar sua filha. Dessa vez, fazendo perguntas, como em uma entrevista, questionando-a sobre a estadia na praia de Mariscal, o que poderia ter sido melhor e do que gostou mais de lá. Mônica então baixa a guarda, se deixando ser registrada pelo seu pai e entrando na brincadeira de entrevista. Inclusive, fazendo seus apontamentos e reclamações do veraneio. Com a presença de seu pai acaba relaxando sobre a pressão da câmera e desabafa.

Já na família Axelrud Sondermann, acontece uma situação parecida, com um final diferente. A mulher operadora de câmera chama a atenção do homem “Márcio”, enquanto está em um zoom em seu rosto. O sol está muito forte e ele força os olhos para enxergar, até que balança a cabeça em sinal negativo enquanto repete as mãos em formato de tesoura cortando (Figura 22). Márcio não está confortável, não verbaliza seu sentimento, mas aparenta não querer ser filmado, visto que evita olhar diretamente para a câmera. A cinegrafista, então, interrompe a filmagem de Márcio, contudo não através do corte. Ela opta por direcionar a câmera para o homem sentado ao lado, que não percebe a máquina registrando.

Figura 22: Corta, corta! (2)



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Corta).

Podemos, em contraponto, analisar aqueles que percebem que estão sendo gravados e parecem gostar da atenção. Ser gravado por uma câmera, ainda mais em close, significa que se torna a estrela daquele filme. Nos sentimos protagonistas tal qual em um filme de ficção. Ainda mais entre as crianças, que entram profundamente no jogo de ilusão do cinema, acreditam estar dentro de um filme ao serem filmadas,

mesmo que seja apenas seu pai segurando uma máquina e não uma superprodução de Hollywood.

Na Fita 1 da família Hartmann, uma das poucas vezes que Luciane pega a câmera, registra a vista do segundo andar de uma casa. Na Figura 23, é o momento em que aplica o zoom para se aproximar de sua mãe, Jaci, e de seu filho, João Paulo, que estão na varanda do primeiro andar. Luciane chama seu filho, tentando despertar a atenção da criança, enquanto a avó faz gestos para que o menino olhe para a câmera. Sem sucesso, João Paulo não fixa seu olhar na lente da câmera. Mas tanto Luciane como Jaci queriam que ele fosse o foco de atenção daquele filme. Queriam que ele posasse para a câmera, provavelmente dando um sorriso e interagindo de volta.

Figura 23: Vó Jaci e João Paulo



Fonte: Arquivo da Família Hartmann (HARTMANN, Fita 1).

Em comparação, temos Julia Hickmann que, ao perceber a câmera, se anima com o registro. No DVD *Mariscal 88*, Sergio mantém enquadrado quatro meninas, dentre elas uma de suas filhas, enquanto elas almoçam. Tenta se manter como uma câmera oculta, em silêncio e distante, aproximado apenas pelo zoom, observa elas através do equipamento. Até que Julia chama seu pai e procura-o com os olhos, até se deparar com a filmadora em sua direção. “*Papa tá filmando nós, olha lá*” a menina fala para sua prima à direita do quadro. Ela aponta, fazendo com que as outras meninas também olhem para a lente. As quatro dão risadas e gostam da atenção, de certa forma, posam para a câmera (Figura 24).

Sergio registra esse momento sem fazer nenhum comentário. Somente interrompe a gravação quando Julia começa a falar o motivo de ter chamado seu pai anteriormente. Temos um exemplo de pose espontânea, com sorrisos, mas em

movimento, despretensiosa. Uma criança ficando animada com a ideia de estar sendo filmada.

Figura 24: Papa tá filmando nós!



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Mariscal 88).

No artigo de Diogo e Furloni (2009), os autores se propõem a catalogar os tipos de pose. Considerando os filmes de família, temos duas de interesse para essa pesquisa, a pose forçada e a pose natural. No primeiro exemplo, Diogo e Furloni (2009) separam em duas subcategorias, vídeos feitos por profissionais contratados e os feitos por membros da família. Aqueles em que há um maior profissionalismo normalmente são em eventos familiares especiais, nos quais existe algum protagonista, como noivos e aniversariantes. Dentre o acervo de filmes de família Hickmann, existe a filmagem em vídeo da festa de bodas de ouro de Aury e Ilse Ritter, no ano de 2009. Antes de começar as imagens do evento em questão, uma vinheta do profissional responsável aparece, já somos avisados de que se trata de um filme com um pensamento de narrativa construída (Figura 25a). Em seguida, um texto aparece sob a imagem, contextualizando o motivo da reunião familiar.

Figura 25: Bodas de ouro de Aury e Ilse Ritter



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Bodas de ouro – Aury e Ilse).

“Trata-se de registros cronologicamente lineares, com duração padronizada e há pouca, ou nenhuma, preocupação com a criatividade” (DIOGO, FURLONI, 2009, p 10). A impessoalidade é característica principal da pose forçada em filmes profissionais. Por se tratar de um provável desconhecido apontando a câmera para pessoas em momentos íntimos, é esperado que exista um distanciamento. Os movimentos de câmera são planejados e os planos costumam ser mais abertos, evitando o efeito do zoom, que caso seja usado, é feito principalmente nos protagonistas (Figura 25b). Os acontecimentos são registrados da forma mais próxima da realidade que os profissionais conseguem reproduzir. Os adultos evitam olhar para a câmera (Figura 25c), sabendo da filmagem, agem “naturalmente” e ignoram sua presença. Em contrapartida, as crianças encaram a lente (Figura 25d), deixando explícita sua desconfiança ao desconhecido.

A pose forçada é descrita como uma imagem em movimento com o personagem congelado ou falante (DIOGO, FURLONI, 2009, p. 10). Nos vídeos feitos por membros da família, desses mesmos eventos familiares, pode ser que os personagens ainda tenham receio de seus movimentos, sua voz, seus “sentimentos sejam captados pela câmera revelando algo que elas não gostariam de mostrar” (DIOGO, FURLONI, 2009, p. 11). Como visto nos exemplos das famílias Hickmann e Axelrud Sondermann, nos quais os personagens pedem que o cinegrafista corte a gravação (Figura 21 e Figura 22). Da parte do operador da filmadora, temos o uso exagerado de zoom, pois, normalmente, quer registrar de perto as reações daqueles entes queridos.

Em contraponto, na pose natural, descrita por Diogo e Furloni, temos um personagem livre, visto que supostamente ele não tem a consciência de estar sendo filmado. Ou, também, pela falta de preocupação do indivíduo, que os autores

justificam pela ação de registro estar muito naturalizada atualmente. “Na ‘pose natural’ parece não haver ‘pose’, já que a pessoa é, supostamente, captada pelo olho da câmera de maneira não artificial” (DIOGO, FURLONI, 2009, p. 11). É necessário um grau de intimidade para que essa pose ocorra, como Julia Hickmann que, ao estar em um espaço seguro do lar, é gravada pela câmera oculta de seu pai. Ao perceber Sergio, sua pose se transforma em um certo grau, ainda naturalizada, mas agora com consciência de sua imagem.

Diogo e Furloni apontam: “É possível que a preocupação com a imagem de si passou a permear todos os momentos da vida e não apenas o instante do flash” (Diogo; Furloni, 2009, p. 12). Como dito, com a proliferação de *smartphones* que possuem a funcionalidade de filmar, temos a sensação de estarmos sempre sendo capturados pelas máquinas. O digital possibilitou de forma extrema que nosso comportamento diante das câmeras fosse naturalizado. Estamos a todo momento prontos para sorrir para uma lente. Não mais uma pose fixa no instante do flash, mas uma pose falsamente livre a todo instante.

3.2.2. Para além do sorriso

“Deve ser uma coisa incrível, deve ser uma coisa incrível, a gente poder depois de muitos anos, em audiovisual sabe? Ver, observar até detalhes que a gente na hora nem percebe, pode ver o próprio estado de espírito. Vão ocorrer dias, vai acontecer momentos em que seria e que é importante fazer o registro, por exemplo, e que a gente não faz, porque simplesmente não tem vontade e tem até raiva desse tipo de coisa, vou ver se... Eu consigo vencer esse tipo de barreira pra fazer registros em diversos estados de espírito, porque isso vai servir no futuro como curiosidade, aprendizado, experiência tanto no aspecto profissional, pessoal, familiar, social. Todos os aspectos da vida.”
(HICKMANN, Mariscal 88)

Essa reflexão verbalizada por Sergio Hickmann em um de seus primeiros registros em formato de diário mostra essa vontade de filmar para além de poses performadas. Não apenas em eventos familiares alegres, mas, também quando há desavenças, discussões e melancolia. Qualquer estado de espírito, como Sergio chama, é válido para ser eternizado em um vídeo. Por exemplo, no DVD *Recordar é viver 1*, após um almoço de família tranquilo, Sergio filma um debate entre os homens sobre a situação política do Brasil da época, 1991. Elói, irmão de Sergio, e Olavo, amigo deles, falam em tom alto, calorosamente, defendendo suas posições, enquanto os outros deboçam da intensidade da conversa (Figura 26).

Figura 26: Discussão política



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Recordar é viver 1).

Elói chega a se levantar e gesticula fervorosamente, ficando desconfortável com a presença da câmera, mas desafia Sergio a continuar gravando. Olavo sai da roda de conversa, mas os outros continuam o assunto. Sergio grava, fazendo o mínimo de comentários possíveis, apenas registrando os estados de espíritos irritadiços de seus amigos. Mesmo que no momento, tanto a discussão quanto a presença da câmera, seja algo desagradável, é interessante perceber que o cinegrafista viu a importância disso para o futuro. Ainda durante a conversa, Sergio acrescenta na imagem a data por alguns segundos, 5 de maio de 1991, sabendo que, para entender as opiniões políticas, é necessário que se tenha contexto histórico.

Imagens posadas de eventos felizes existem aos montes. Com certeza no acervo da família Hickmann ou do núcleo familiar de Elói vemos imagens filmadas dele em um estado de espírito calmo e tranquilo. Contudo, para termos um retrato mais completo de Elói, precisamos também acompanhar situações de tensão. Tanto os momentos felizes, quanto os tristes fazem parte de nossa vida, por que deveríamos registrar apenas quando tudo está bem? Os filmes de família, em algumas ocasiões, tentam fugir disso. Sergio se preocupou em registrar o atípico desde o seu princípio como cinegrafista. Hoje, sem a presença física de seu irmão, a saudade não é somente do lado bom, mas também das dificuldades. Quando perdemos alguém, sentimos falta até de seus defeitos e, por isso, os filmes da família Hickmann tentam recuperar as adversidades tanto como as comemorações, para recordarmos a vida por (quase) completo.

No DVD 34, do nascimento de sua filha Camila, temos uma reflexão semelhante feita pelo cinegrafista. Sergio comenta com Margit: *“tem que filmar ela uma hora dessas quando ela tiver na choradeira dela. O berreiro que ela abre tem que*

gravar também, pra quando ela for grande ver como ela podia ser brabinha também né, quando abre o berreiro sai de perto, nossa!". Um recém-nascido gera dificuldades aos pais, mas raramente elas são gravadas, visto que os pais estão preocupados em resolvê-las o quanto antes. Contudo, ainda assim, Sergio comenta que gostaria de gravá-las, pensando que sua filha possa assistir no futuro também suas adversidades, mostrando que na vida nem tudo está perfeito. Sentimento que, muitas vezes, filmes de situações íntimas tentam expressar.

Mesmo através de uma pose forçada, com sorrisos, olhares para a lente e corpos estáticos, os personagens podem estar escondendo algum estado de espírito mais profundo. Tirar uma fotografia ou filmar significa manter preso aquele instante para o depois. Esses fragmentos de nossa vida são revisitados no futuro e, por isso, queremos transparecer bem, felizes e contentes.

Há nas imagens uma camada mais superficial, que é a que nossos olhos veem ao contemplá-las: cores, formas, a descrição objetiva do que há naquele papel fotográfico. Há também camadas mais profundas: lembranças do que vemos ao contemplar uma fotografia, algumas que ainda podemos recordar ou imaginar, outras já esquecemos e tantas outras que nem chegamos a ter acesso. (MÁLAGA, 2023, p. 43)

Como dito por Málaga, imagens tem esse caráter mágico de nos levar para além da sua descrição visual. Ela "repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente" (BARTHES, 1984, p. 13), logo somos obrigados a crer na existência de seu objeto tornado presente no espaço e no tempo. Mesmo com seus defeitos físicos, como nos filmes de família em vídeo, não deixam de representar por sua gênese o modelo. "Isso foi" é a forma que Barthes encontrou de resumir a ontologia da fotografia. O passado então se torna tão seguro quanto o momento presente - isso foi e isso é.

A foto é literalmente uma emanção do referente. de um corpo real, que estava lá, partiram radiações que me vêm atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. (BARTHES, 1984, p. 121)

Figura 27: Raios de uma estrela



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Recordar é viver 1).

A fotografia é “uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte.” (BARTHES, 1984, p. 132), ela tem o poder de reviver os mortos, reviver momentos aos quais não podemos retornar, pois ficaram no passado. De certa forma, estamos no presente a todo instante recordando o passado. Recordar é viver. Não existe futuro sem nosso passado. É necessário que saibamos nossa história, tanto individual como coletiva, para que sigamos em frente. Os filmes de família são um dos dispositivos que auxiliam nesse processo.

Essa magia provém principalmente do aspecto das imagens trazerem um campo cego, uma vida exterior dos personagens retratados imagetivamente. Barthes explica que a tela de um filme é um esconderijo, “o personagem que sai dela continua a viver” (BARTHES, 1984, p. 86), e essa vida fora do que enxergamos é consequência de um *punctum*. O *punctum* é um suplemento, acrescento mentalmente algo a fotografia e “que, todavia, já está nela” (BARTHES, 1984, p. 85), não aparece superficialmente, mas está nas entrelinhas. É algo que me atrai, um detalhe subjetivo, talvez passado despercebido por outros, mas que, em cada indivíduo, afeta de maneira diferente.

Um quadro recorrente nos filmes de família Hickmann é Sergio deitado em uma rede de descanso. Não importa o ano, o suporte da gravação, o local e com quem está, esse é um momento especial para Sergio. As fitas VHS gravadas em 9 de fevereiro de 1987, 3 de março de 1988, 14 de junho de 1991 e o vídeo digital¹⁵ feito em 2008 são exemplos deste quadro. A Figura 28 ilustra esses momentos de

¹⁵ Este vídeo digital é uma exceção à pesquisa. Foi gravado diretamente em suporte digital sem fita, contudo, o exemplo usado é pertinente em função do seu conteúdo.

relaxamento nessas diferentes épocas, respectivamente nas imagens (a), (b), (c) e (d). As duas primeiras em Mariscal, registrado por sua então esposa, Erica, e os dois últimos em sua casa em Porto Alegre. A semelhança de enquadramento chama atenção, mas a pose de Sergio, com um dos braços apoiando a cabeça, é a pontuação desses filmes.

Figura 28: Sergio na rede



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: Arquivo da Família Hickmann (a) e (b) (HICKMANN, Mariscal 1987), (c) (HICKMANN, Recordar é viver 1), (d) (HICKMANN, Sergio na rede).

Barthes define o *punctum* como um acaso que me punge, um “lance de dados” (BARTHES, 1984, p.46). Ele é feito sem querer, não existe intenção de gerá-lo durante a filmagem. Também pode ser subjetivo, por isso, no texto de Barthes ele opta por não publicar a imagem de sua mãe, na qual encontrou este *punctum*, pois para quem não a conhece, nada significaria o retrato. Esse detalhe atrai, mas da mesma maneira pode ferir. A leitura do *punctum* deve ser curta e ativa, incapaz de nomeá-lo, apenas absorvemos sua presença. Uma simples foto pode “pela marca de *alguma coisa*, não ser mais qualquer foto. Esse *alguma coisa* deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio.” (BARTHES, 1984, p.77). Sergio não posa com a intenção de gerar algo para além do registro, e afirma:

“Só pra concluir, eu fiz questão de registrar pra eu poder ver depois durante o ano quando eu tiver saudade a pose que a gente fica aqui na rede [...] eu acho que é a melhor coisa que tem dessa casa aqui [...] então como ficou faltando esse registro que pra mim é o ponto alto, deixar ai pra ver como eu me sinto, sei lá o que que é, os pé pra cima, a rede se amolda ao corpo, a vista, o barulho do mar... Não precisa mais nada!” (HICKMANN, Mariscal 1987)

3.3. Cinegrafista da família

Além do olhar direto para a lente e de interações diretas com a câmera, é possível identificar o cinegrafista de outras formas. Como por diálogos de personagens com ele, ouvindo sua voz ou algum chamamento a sua pessoa. Outra forma é através do reflexo do operador da câmera, situação vista raramente em filmes de ficção, é usado sem pretensões nos filmes de família. Às vezes proposital, outras vezes ocorrida ao acaso, mostra visualmente aquele que registra. Mas se o operador da câmera for mais introspectivo, neutro em relação às imagens que vemos, essa constatação pode ser mais complexa.

No DVD *Recordar é viver 4*, da família Hickmann, a partir do momento em que pulamos temporalmente e geograficamente para o cenário da praia, já nos foi contado por meio de diálogos que o cinegrafista anterior, Sergio, está viajando. Portanto, ficamos no escuro sobre quem está segurando a câmera. Até o instante em que conseguimos ver seu reflexo na janela (Figura 29). É o concunhado de Sergio, Laurêncio, que filma Camila, filha de Sergio, e Rafael, seu próprio filho. Resolvido o mistério de quem registra, voltamos para a realidade quase que documental dos filmes de família. Somos lembrados da veracidade daquela cena, do valor de arquivo desses registros familiares.

Figura 29: Reflexo de Laurêncio



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Recordar é viver 4).

Os responsáveis pelas gravações dos filmes de família comumente eram os pais, principalmente durante o auge das fitas magnéticas, que eram considerados os provedores dos bens materiais. Os cinegrafistas autodidatas é que tinham os equipamentos, como câmera, filmadora, tripé, fitas e outros aparatos, como o controle com fio. Contudo, havia quem não possuísse esses aparelhos em sua casa, mas conseguia emprestado de conhecidos. Um exemplo é o pai da família Hartmann, Paulo Airton, que pegava a filmadora de um parente seu e apenas comprava as fitas para registrar seu núcleo familiar. Então, mesmo sem ter sua própria máquina, tinha esse mesmo hábito de filmar seus filhos, eventos íntimos e acontecimentos importantes, experimentando a linguagem audiovisual da sua forma.

Percebe-se que, com a chegada do formato digital e do aumento da quantidade de dispositivos de realização audiovisual, se diversificou o responsável por segurar a câmera. As filmadoras em formato compacto foram as que iniciaram esse processo de ramificação. Já não eram mais os adultos que detinham todos os direitos da filmadora; agora as crianças também podiam carregá-las e brincar com a linguagem audiovisual. Atualmente, observamos o extremo desse longo processo gradual. Todos os *smartphones* vêm com uma câmera agregada a ele, mas ter acesso significa que todos podem ser cineastas? Ou somos apenas operadores de câmera, apontando para onde nosso instinto manda?

Uma questão era o extremo cuidado que se tinha com as máquinas devido ao seu custo. Os adultos mais responsáveis tinham apreço pelos equipamentos e sabiam cuidar deles para que durassem mais. Porém, com as crianças tomando esse espaço de operação, poderiam ocorrer descuidos. Na família Costa, por exemplo, Jonas demonstra muito interesse em pegar a bateria da câmera de seu pai e brincar com ela (Figura 30). Quando ele a derruba no chão, tudo registrado pelo seu pai, ele é proibido de pegá-la novamente. Também era comum que os pequenos desperdiçassem inconsequentemente o objeto limitado que é a fita de vídeo. Sergio Hickmann, em mais de uma ocasião, quando via suas filhas usando sua filmadora de MiniDV pedia a elas que interrompessem a gravação, pois estavam “*queimando os minutos*”.

Figura 30: Jonas e a bateria da câmera de seu pai



Fonte: Arquivo da Família Costa (COSTA, Jonas brincando).

Para as crianças, o ato de filmar era considerado uma brincadeira. Não existia a seriedade da reflexão do porquê estavam gravando. Podemos observar o gosto por se assistir em uma televisão após as filmagens. A ilusão do cinema em crianças tem maior efeito do que em adultos, por isso transformam o registro audiovisual em um passatempo lúdico. Como na fita *MiniDV 2*, após fazer uma pequena entrevista sobre as férias de suas filhas, Sergio faz a pergunta “e agora, vamos brincar de que?”, a qual Valentina responde animada “*filmar!*” (Figura 31).

Figura 31: Brincadeira de filmar



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, MiniDV 2).

A diferença de utilização da linguagem audiovisual entrega os jovens cinegrafistas. O enquadramento mais baixo, os zooms (quando aprendidos) exagerados e a tremulação são características desse grupo de vídeos dentro dos filmes de família. No acervo da família Hickmann não são poucas as vezes em que as irmãs Camila e Valentina, junto de suas primas Betina e Mariana, estão no comando da filmadora de fitas digitais. Pela sua acessibilidade, conseguiam andar pela casa e registrar de seu ponto de vista o cotidiano. Na Figura 32, temos um momento em que Valentina está com a câmera, começa filmando seu pai Sergio e sua irmã Camila, no

sofá da sala. Abusa do zoom e tenta se incluir na filmagem, usando o recurso de virar o visor da imagem para si.

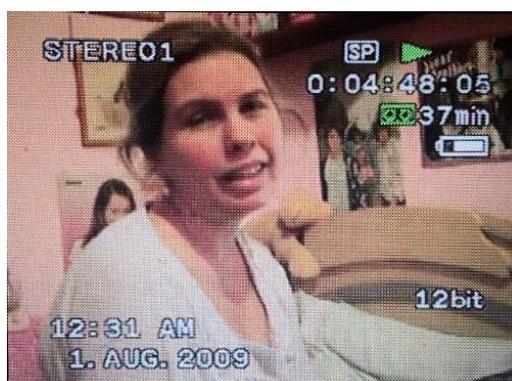
Figura 32: Linguagem audiovisual de jovens cinegrafistas



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, MiniDV 7).

Em seguida, vai para seu quarto, onde encontra sua mãe, Margit, usando o *notebook* da família. Enquanto ajuda ela a entrar em sua conta de *email*, grava a tela do *notebook*, sem perceber, como Sergio diria, gastando fita. Quando Valentina se afasta, percebemos como, na medida do possível, entende como funciona o enquadramento do vídeo (Figura 33). Ao reclamar por sua mão ser pequena demais, Margit pega a câmera e filma sua filha ao mesmo tempo em que conversa com ela. Sem o mesmo cuidado de enquadramento, pede para Valentina se afastar, sem saber muito bem manusear o equipamento. Ao final, a menina foge e a mãe fica sem saber o que fazer com a máquina em sua mão, pedindo que Valentina volte para pegar a filmadora.

Figura 33: Linguagem audiovisual de jovens cinegrafistas (2)



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, MiniDV 7).

Essa preocupação com enquadramento, iluminação, qualidade sonora, entre outros aspectos da linguagem audiovisual, é presente naqueles cinegrafistas com maior proximidade tecnológica. Contudo, independente da cautela, é capaz de ocorrer

o que Odin (2010) nomeia de interferências de percepção. Essas imagens tremidas, com zoom inadequado, fora de foco ou com sons estourados, são muito comuns nos filmes de família. Apesar de ter a opção do foco automático, Sergio Hickmann costumava focar manualmente. Então, sempre que aplicava o zoom para dar o close no rosto de alguém, tinha de ajustar o foco. Como no DVD *Recordar é viver 4*, reclama consigo mesmo “*tá fora de foco*”, ao mesmo tempo em que o ajusta, revelando o rosto mal-humorado de Margit e escutando Camila pedir para que a filme (Figura 34).

Figura 34: Tá fora de foco!



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Recordar é viver 4).

Essa consciência na hora da gravação das interferências de percepção é vista também no aspecto sonoro. Nos DVDs *Mariscal 1987* e *Mariscal 88*, ambas registram momentos na beira da praia, em que Sergio se aproxima do mar e acrescenta zoom para filmar com maior clareza sua mulher e suas filhas nadando. Ainda assim, o vento da praia impede que seja escutado qualquer comentário feito por ele, incluindo um breve diálogo que o cinegrafista tem com uma mãe e sua filha saindo do mar (Figura 25). Junto da imagem tremida e do som inaudível, a percepção do momento registrado é completamente diferente daquele vivido.

Figura 35: Vento na beira da praia



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Mariscal 1987).

3.3.1. Apenas para registro

Como identificamos, a nossa percepção das imagens e dos sons varia de acordo com a forma em que elas foram registradas. Gaudreault e Marion (2016) categorizam duas modalidades de relação com as imagens captadas por um aparelho de filmagem. A primeira, arquivamento de reprodução, teria o operador de filmagem como soberano, que respeita a realidade pré-formada a ser gravada, não intervindo nela. Enquanto a segunda, arquivamento de expressão, teria o cineasta no papel representativo, que age sobre a realidade, nesse caso performada, deixando arquivado não só o que ocorreu diante da câmera, mas também o que aconteceu por de trás dela.

Nos filmes de família é possível observar ambas as formas de arquivamento. Inevitavelmente, é necessário que um filme passe pelo arquivamento de reprodução. Essa fase inicial, de apenas registrar a realidade que passa pela frente da câmera, é caracterizada por planos abertos, sem muitos movimentos de câmera, efeitos, zoom ou interações do operador de filmagem com a *mise en scène*. Apesar de, nos filmes de família, serem raras as vezes em que não exista nenhuma interatividade vinda de trás da câmera, são comuns os que têm poucas modificações feitas pelo operador. Na Fita 1 da família Hartmann, ao registrar os parabéns para Paulo Henrique, o operador opta por manter uma visão ampla, incluindo todos os familiares na mesa dos doces (Figura 36). Com apenas um mínimo zoom na hora de assoprar as velas, é um dos filmes de família mais objetivos, com um operador de filmagem neutro e passivo que pouco altera o mundo que desfila à sua frente (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 109-110)

Figura 36: Parabéns Paulo Henrique!



Fonte: Arquivo da Família Hartmann (HARTMANN, Fita 1).

O cinematógrafo foi inventado com o objetivo de registrar a realidade. Assim como o cinema, os filmes de família eram considerados apenas uma representação da realidade, com valor de arquivo documental para o futuro. O já mencionado primeiro filme de família, *Almoço do Bebê* (1895), é um exemplo de arquivamento de reprodução: câmera fixa em tripé, plano aberto, sem interferência direta do operador. Contudo, um filme com a temática muito parecida, pode ser filmado de outra maneira. Em um dos vídeos da família Axelrud Sondermann, temos também um bebê comendo um biscoito, mas dessa vez o operador aproxima com um zoom, existe um foco de atenção nesse filme (Figura 37). Enquanto fora de quadro o encontro familiar segue existindo, com suas conversas e interações, é escolhido, dentre todas as possibilidades, enquadrar o que considera de maior relevância no momento. Ao colocar sua subjetividade no filme, o operador se torna um pouco cineasta.

Figura 37: O biscoito do bebê



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, O biscoito do bebê).

O cinematógrafo foi desenvolvido como um aparelho de captação. Gaudreault e Marion afirmam que os irmãos Lumière queriam enfatizar a capacidade de reprodução do dispositivo. Por esse motivo, existe a “concepção Lumière” do cinematógrafo (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 111). Consiste em não ter a intenção de ultrapassar esse grau zero da função original de filmar, captar e restituir a realidade sem “criação cineástica” (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 98). De maneira geral, podemos pensar que antes de haver cineastas, os operadores de câmera apenas registravam o mundo a sua frente, aceitando a realidade pré-formada.

O operador da câmera é o encarregado de fazer a colocação em registro. Na fita *MiniDV 2* da família Hickmann, temos a gravação de um show do grupo musical *Expresso 25* na Alemanha em 2006 (Figura 38). Sabemos que não é Sergio segurando a câmera pois vemos ele no palco. Mas não é possível saber quem fez

esse registro, sem nenhuma interação ou estilo de filmagem específico. Gaudreault e Marion diriam que o operador tentou conservar da melhor forma e em toda sua espessura a realidade, recusando-se a intervir e manipular.

Figura 38: Expresso 25 na Alemanha



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, MiniDV 2).

Gaudreault e Marion (2016), no exemplo dado no capítulo *Da filmagem à rodagem: o efeito Aufhebung* do livro *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*, analisam uma ópera gravada. Da mesma forma que na apresentação musical do acervo da família Hickmann, o operador é uma mera testemunha do espetáculo vivo. O plano aberto é usado como regra, sendo o uso do zoom mínimo. Não existem personagens protagonistas neste filme, o importante é o registro do show. Além disso, existem poucos cortes durante a fita, o espetáculo está praticamente completo, podendo-se ouvir as músicas da forma como foram cantadas inteiramente. Sobre a ópera analisada, os autores trazem o crítico musical Christophe Huss, jornalista do *La Devour*, de maneira assertiva:

De fato, para respeitar o espetáculo original, é preciso privilegiar a visão ampla de uma testemunha que adota um tipo de objetividade que domina a cena: “(...) a poesia desse espetáculo aposta, em sala, numa vista de conjunto, o que é exatamente contrário à estética da difusão no cinema – que usa e abusa dos efeitos de lupa”¹⁶. (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 101)

Essa simples gravação, sem uma criação estética própria de um cineasta, “na medida em que é conservada, permite que esses espetáculos acedam, a posteriori, ao estatuto de documento de arquivo” (GAUDREULT, MARION, 2016, p.103). A fita intitulada *MiniDV 2* pode ser considerada um arquivo para o grupo musical, é o registro puro de uma de suas apresentações na Alemanha no ano de 2006. Os autores

¹⁶Christophe Huss. “Metropolitan Opera - La damnation de Lepage: Un échec affligeant”, *Le Devoir*, 24/11/2008.

responsáveis pelo termo arquivamento de reprodução, descrevem seu lema como “gravo, logo arquivo” (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 107). Em seu texto, apontam um momento da história em que começaram a surgir cineastas que se recusavam a ser meros captadores e transmissores de imagens. Houve a urgência de “sobrepôr ao mundo gravado pelos cinematografistas uma nova camada de sentido para que a arte do cinema pudesse nascer.” (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 110).

3.3.2. O estilo de Sergio

O aparelho se posiciona, vira-se para o lado, olha para baixo, treme, anda, corre, dança, gesticula, fala, grita, canta, assobia, ri e respira, juntamente com seu operador enquanto a cena é gravada. Pode-se sugerir, ainda, que aquilo que é registrado também é vivido pela câmera. Ela não apenas grava, mas, além disso, é, porque faz parte do registro. (DIOGO, 2010, p. 47)

Contrariando a dicotomia de Gaudreault e Marion, é possível analisar casos excepcionais que, pela prática constante do registro, acabam por não se encaixar plenamente em nenhuma das categorias. Quando analisamos os filmes de família, indo além dos aspectos propostos por Odin (2010), podemos perceber que esse gênero é maior do que seus defeitos. Da mesma forma, existem filmes que ultrapassam a categoria de arquivamento de reprodução, mas, não obrigatoriamente, alcançam uma expressão própria. Para isso, é necessária a execução recorrente do registro, apropriando-se da linguagem audiovisual e acrescentando sua personalidade às imagens em movimento. Devido à proximidade com o material da família Hickmann, a análise principal será feita pelo viés de seu principal cinegrafista.

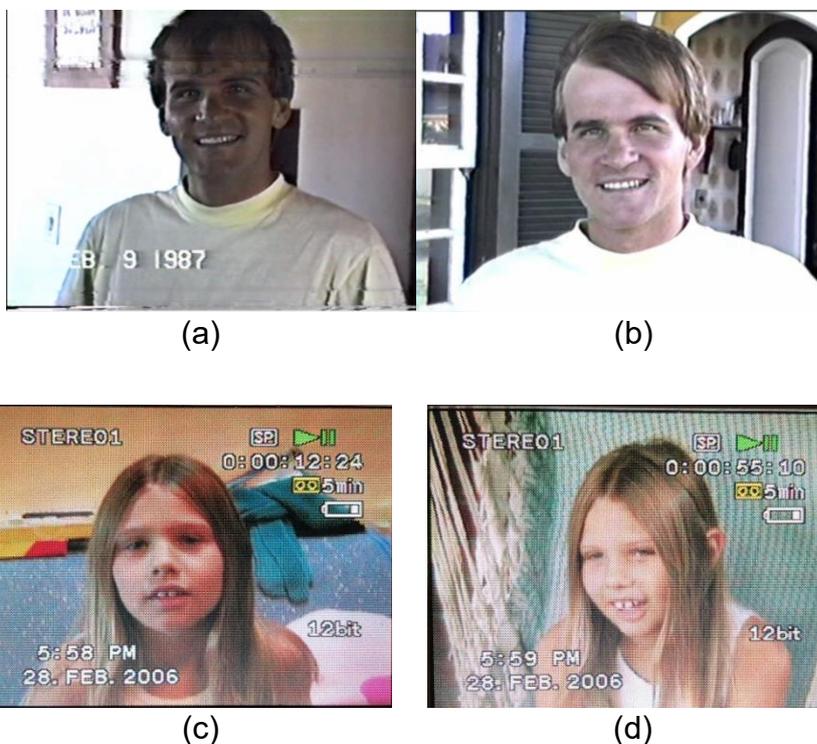
O responsável por filmar a família Hickmann ao longo dos anos, como analisado anteriormente, é Sergio. “*Apenas para registro*”, ele começa falando no DVD *Mariscal 88*, demonstrando sua força matriz de somente gravar da mesma forma que alguém toma nota de um documento. O termo registro é usado de forma semelhante ao arquivamento de reprodução de Gaudreault e Marion (2016). Para Sergio, ele estava apenas registrando a realidade que se apresentava à frente de sua câmera. Arquivando as situações em sua volta. Contudo, após observarmos com atenção, percebemos que havia sim uma certa performance, em que Sergio se permitia arranjar o profilmico.

Os autores descrevem que essa “cinematografiação” (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 108) transcende a simples gravação, revelando um novo potencial do meio de expressão por intervenção de um ponto de vista do operador-sujeito. As

filmagens feitas por Sergio de sua família vão além da capacidade registradora do suporte de gravação. Existe uma intenção por trás delas. Percebemos pelos enquadramentos, zooms, cortes, escolha de protagonistas, diálogos que tentam guiar uma conversa e até preocupação com a qualidade da iluminação e do áudio. Sergio dirigia seus filmes de família. Em alguns momentos, pedia para que os personagens principais se posicionassem da melhor maneira e instigava perguntas para desenrolar uma espécie de entrevista.

Existia uma preocupação de captar a imagem em sua melhor condição possível. No DVD *Mariscal 1987*, Sergio quer filmar enquanto faz algumas perguntas a seu irmão, Lucio, sobre sua viagem aos Estados Unidos, “*vamos fazer a reportagem do viajante*” diz ele. Começa a filmar dentro de casa, um ambiente que deixa o rosto do personagem escuro e com ruídos altos de alguma máquina ao fundo (Figura 39a). O vídeo é cortado e quando retorna ambos estão do lado externo da casa. “*O fundo lá era muito ofuscante*” diz Sergio e prossegue perguntando sobre os planos de viagem de seu irmão (Figura 39b). Comparando as imagens e os sons, ficamos contentes com a escolha do cinegrafista pois, só assim, conseguimos compreender o diálogo e visualizar melhor as feições de Lucio.

Figura 39: Mudança de cenário



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (a) e (b) (HICKMANN, *Mariscal 1987*), (c) e (d) (HICKMANN, *MiniDV 2*).

Dezenove anos depois, Sergio repete o pedido de locomoção de uma personagem a fim de melhorar a qualidade de imagem. Na fita *MiniDV 2*, após as gravações do show do Expresso 25 na Alemanha, Sergio filma suas filhas, Valentina e Camila e, novamente em formato de entrevista, pergunta como foi a estadia na praia sem a presença dos pais. Quando chega a reportagem de Camila, estão dentro de casa e a iluminação é suficiente, contudo, o cinegrafista insiste “*eu acho que a gente pode ir ali na frente, sai melhor*” e ainda parece avisar sobre a pausa para a câmera “*só um pouquinho*” (Figura 39c). Querendo dizer que em instantes já continuarão a entrevista. Aparecem, então, do lado externo da casa, com uma iluminação mais natural (Figura 39d). Sergio está satisfeito com este quesito e segue com os questionamentos do veraneio.

A menina está em uma cadeira de balanço e responde às perguntas do pai. Até que ele, tentando acompanhar o movimento do balanço, pede “*perai, não balança, ai eu não consigo te pegar*”. Como Sergio aplica um zoom, é necessário que exista pouco ou nenhum deslocamento da personagem, se não ela sairá do enquadramento proposto por ele. O foco dessas imagens são as reações de sua filha, portanto quer “pegar” elas de perto e com clareza. O aspecto de reprodução da realidade está ali, mas com algo a mais. O estilo de Sergio está inscrito nas mesmas imagens, vemos um pouco de sua personalidade junto dos filmes de sua família. Em contraponto do arquivamento de reprodução, Gaudreault e Marion (2016) caracterizam o arquivamento de expressão da seguinte forma:

O meio de comunicação desenvolve, então, uma expressividade que lhe é própria, por intermédio do estilo e da opacidade expressiva de um autor ou, pelo menos, de um enunciador que se assume como tal. O que está arquivado nesse segundo nível é o estilo do criador que prestou ao filme alguma forma de suplemento de alma. (GAUDREULT, MARION, 2016, p.106)

Escolher o que entra e o que sai de quadro é de extrema importância na linguagem audiovisual. Filmes são uma janela para o mundo e, como cinegrafista, temos o poder de mostrar ou não certas situações ou pessoas. Sergio usa e abusa do efeito de zoom de lente. De maneira que a janela do filme se torna apenas o rosto de seus personagens, excluindo o cenário irrelevante para aquele momento (Figura 40). Diferente do arquivamento de reprodução que prefere os planos abertos para que seja mais aproximado da realidade, o arquivamento de expressão se permite ter a liberdade de escolha do foco de atenção na imagem em movimento.

Figura 40: Rosto janela do filme



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Recordar é viver 1).

Sergio, mesmo sem uma formação acadêmica na área audiovisual e com poucas referências de cinema ao longo de sua vida, entendia da importância do enquadramento. Em seu registro de diário pessoal no DVD *Mariscal 88*, interrompe o vídeo por um momento e, quando retorna, relata: *“Estava olhando a gravação, desliguei um pouquinho, olhei uns pedaços mais a parte final. Bom, em primeiro lugar, não estava bem centrado, estava baixo demais, um pouco mais pra cima fico melhor no espaço”* (Figura 41). Percebemos que ele sabe se movimentar no espaço para deixar as imagens como deseja, escapando do efeito de mero arquivamento de registro.

O efeito de arquivo é uma capacidade intrínseca do dispositivo de reprodução, enquanto para haver uma expressão é necessária uma vontade e “desejo extrínseco de negociar com as virtualidades expressivas do meio de comunicação em determinada época e cultura” (GAUDREULT, MARION, 2016, p. 106). Nos filmes de família feitos por Sergio, percebemos esse aspecto autobiográfico que capta não somente o que aconteceu diante da câmera, mas também aquilo que aconteceu atrás dela. Esses vídeos dizem tanto a respeito da família quanto sobre Sergio e seu estilo audiovisual.

Figura 41: Enquadramento de Sergio



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Mariscal 88).

O cinegrafista da família, ou o cineasta no caso do arquivamento de expressão, normalmente é o indivíduo com maior proximidade das tecnologias. Por esse motivo, consegue explorar ferramentas que outros não têm conhecimento. Sergio sabia utilizar o foco manual, apesar de algumas dificuldades, como analisado anteriormente, além de ter outros aparelhos que auxiliassem as gravações, como tripé e controle a fio da câmera. Essas ferramentas permitiam que ele reproduzisse efeitos e truques, mostrando sua capacidade de construção narrativa e de linguagem própria. Seu estilo incluía o ilusionismo do cinema, de forma espontânea e intuitiva. Fez seu truque da caneta sabendo que seria algo mágico para suas filhas verem um objeto desaparecer.

Cinegrafista e cineasta, Sergio tinha seu objetivo claro: gravar para assistir no futuro. No DVD *Mariscal 88*, ele começa seu relato em diário comentando sobre ter assistido outras fitas antigas: *“Como as coisas mudam, como previsões que a gente fazia, expectativas que a gente tinha, planos que a gente tinha, como eles aconteceram bem diferentes daquilo que a gente esperava, imaginava.”* Essa percepção de mudança com o passar do tempo foi o que motivou Sergio a continuar registrando. Os vídeos o fizeram perceber a sua evolução. Mas, mais interessante que essa reflexão, é a compreensão de que o atual presente se tornará passado. Hickmann pondera *“hoje se eu penso pra trás e penso que se eu tivesse feito isso já pelo menos nos últimos três anos que é quando eu tive condições ou se eu tivesse tido condições no passado.”* Sergio grava seu presente e deseja que tivesse gravado seu passado.

Em acervos de filmes de outras famílias, podemos apontar cinegrafistas que também têm intenções de modificar a realidade a sua frente. Como na família

Hartmann, em que Paulo Airton, cinegrafista recorrente, experimenta a linguagem audiovisual com seus enquadramentos, movimentos de câmera e comentários que tentam dar um rumo à história. Em relação ao conteúdo, registra em sua maioria seus filhos crianças, João Paulo e Paulo Henrique, até a pré-adolescência dos meninos existem filmes de seu crescimento. Curiosamente, filma muitos objetos de sua casa, como visto anteriormente, os porta-retratos são presentes em diversos filmes. Na Figura 42, vemos os brinquedos de plástico e de pelúcia de seus filhos em mais de uma situação por longos minutos, com aproximação em cada um e movimentos panorâmicos. Paulo Airton tem objetos inanimados como protagonistas assim como entes queridos.

Figura 42: Brinquedos de criança



Fonte: Arquivo da Família Hartmann (HARTMANN, Fita 3).

Na Fita 1, o cinegrafista Hartmann grava sua mulher, Luciane, dando banho em seu filho João Paulo (Figura 43a). Começa com um plano aproximado da criança na banheira e vai se afastando, tanto desfazendo o efeito de zoom, quanto caminhando para trás com a câmera. Até que somos surpreendidos com a revelação: estávamos vendo através do espelho (Figura 43b). Aquela imagem era o reflexo da mãe e do filho enquadrados pela moldura do espelho. Esse recurso de movimentar a câmera para que ela desvenda um novo enquadramento é muito utilizado em filmes de ficção.

Figura 43: Reenquadramento no espelho



Fonte: Arquivo da Família Hartmann (HARTMANN, Fita 1).

Figura 44: Reenquadramento nas árvores



Fonte: Arquivo da Família Hartmann (HARTMANN, Fita 1).

Ao final da mesma fita, a família está reunida em sua casa de Montenegro e Paulo Airtton filma as crianças brincando. Na Figura 44, temos um momento em que o cinegrafista tenta se esconder propositalmente para gravar discretamente as brincadeiras. Com as folhas das árvores em primeiro plano, observamos as crianças correndo ao longe. Aspecto estilístico utilizado em diversos filmes industriais, é reproduzido em filmes de família. Mostrando, mais uma vez, que os limites entre operador de câmera e cineasta são mais complexos do que imaginamos.

3.4. Fim?

Como apontado por Odin (2010), os filmes de família não têm, geralmente, as marcas de início e de final de um filme. Raramente existem filmes de família montados com letreiros, seja de título, créditos ou uma cartela de “fim”. Mesmo que, frequentemente, a indicação da data em que esteja ocorrendo a gravação seja um

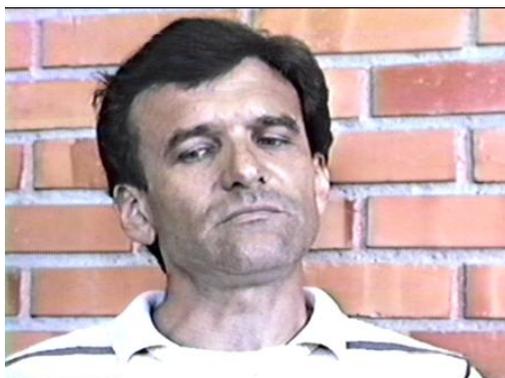
ponto de partida de muitos filmes, ela não é o suficiente para definir seu início. Pois, como vimos, ela pode ser citada a qualquer momento, por exemplo no DVD *Recordar é viver 1*, no qual Sergio adiciona a data queimada à imagem no meio de uma discussão política entre homens.

O fechamento é mais emblemático ainda. No DVD *Recordar é viver 1*, em que é gravada a janta de aniversário de Sergio em 1991, quando “*está feito o registro*” de acordo com o aniversariante, ele e sua companheira discutem sobre a despedida do vídeo. Deveriam eles dizer tchau, boa noite ou até logo? Em um dado momento, Margit diz “*não sei, até depois, vai filmar mais coisa*” e Sergio complementa “(vamos) *encerrar o assunto, terminou, não dá pra dar tchau*”. Para eles, o dar tchau era como se não fossem mais voltar para a gravação, mas sabiam que provavelmente gravariam mais registros daquela mesma noite. Nos minutos seguintes, temos vários saltos temporais, com o mesmo enquadramento, em que seguem conversando sobre assuntos cotidianos à mesa.

Apesar do encerramento do filme ter sido debatido pelos personagens, ao final desse momento íntimo, temos um corte abrupto para uma tela azul de final de fita, seguida de uma nova filmagem, em outra data com outros indivíduos. Optaram por não “dar tchau”. Em algum ponto da noite, podem ter decidido não voltar às gravações, deixando a janta inconcluída para os espectadores. Nesse caso, parece ter sido um erro da filmadora, em que foi gravado por cima da fita, perdendo informações e deixando a narrativa sem final. Pairando a dúvida sobre se houve despedida ao vídeo ou não.

Um exemplo extremo é no DVD *Mariscal 88*, ao invés de finalizar o primeiro registro de diário pessoal de Sergio, ele é sobreposto pelo início de um segundo, saltando de 22 de agosto para o dia 25 do mesmo mês. “*Alô, alô, alô, registrando data e horário*” Sergio relata à câmera e em seguida saltamos para 16 de dezembro do mesmo ano, terceiro registro dessa fita. Esse último é de fato preservado e pelos próximos 30 minutos Sergio atualiza seu eu do futuro de seu presente. Por fim, temos uma conclusão, antes de vermos diversos canais de televisão, com uma rápida afirmação “*okay, é isso*”, Sergio se levanta para desligar a câmera e finaliza a primeira fita com seus registros pessoais (Figura 45).

Figura 45: Okay, é isso



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, Mariscal 88).

Existem despedidas mais complexas e conclusivas. Na fita *MiniDV 4* do ano 2007 da família Hickmann, após longos minutos de performance das primas Valentina, Camila e Mariana, o cinegrafista Sergio avisa-as que a fita está terminando. Elas prontamente se reúnem na frente da câmera para aproveitar os últimos minutos e preparar um *gran finale*. Mariana e Camila ainda explicam para a suposta audiência que está acabando o tempo e precisam terminar rapidamente sua performance. “*E vai acabar*” Sergio afirma, seguido das três meninas cantarolando em sincronia “*fim*”. Contudo, a fita não termina e eles todos ficam tentando prever seu final, fazendo uma contagem regressiva e gritando diversas vezes “*fim*”. Até que Sergio pede que as três “congelem” em suas posições, ou como já explicamos, posem para a foto animada e, em seguida, a fita chega ao seu fim (Figura 46).

Figura 46: *Gran finale* das primas



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (MiniDV 4).

Uma maneira precisa de marcar o final é com a utilização de letreiros. Porém, para ter o texto é necessário que alguém o acrescente, seja na hora da filmagem ou após a gravação. Existem modelos de máquinas filmadoras de vídeo que podem adicionar em cima da imagem algumas predefinições de texto. Como em uma fita da

Família Costa, destinada a comemoração de ano novo. Depois de gravar diversos momentos do evento, inclusive a virada da meia noite, para indicar o fechamento daquela reunião específica, temos um letreiro. "*The end*", em tradução para o português "Fim", aparece em cima das últimas imagens da família naquela noite (Figura 47). Não há dúvidas sobre o final deste filme de família.

Figura 47: *The end*



Fonte: Arquivo da Família Costa (COSTA, Ano novo 2).

Por outro lado, podemos ter situações em que o final, além de ambíguo, é esquecido pelos próprios personagens. Odin (2010) descreve o aspecto de dispersão narrativa como uma característica recorrente dos filmes de família, incomum nos filmes de ficção. Narrativa aqui é um termo usado para representar a história da família, não uma história necessariamente planejada para o momento da gravação. O filme de família "não conta uma história: decompõe fragmentos de ações"¹⁷ (ODIN, 2010, p. 41). Esses fragmentos não são contextualizados. Percebemos as relações de parentesco, mas raramente são explicadas à câmera. Visto que são filmes de família feitos por membros da família para a própria família, não existe porque elucidar informações já claras para os participantes.

O final dos filmes de família muitas vezes não tem relação alguma com seu início. Começam em algum evento importante, passam por vários saltos temporais, chegam em uma espécie de auge da história, como os parabéns ou o sim dos noivos, até se perder em si. Filmar familiares, objetos, animais de estimação, paisagens, placas, dispersando da narrativa principal. Essas ações incompletas sem construção coerente são o suficiente para o público-alvo. Para completar a construção narrativa,

¹⁷Tradução própria. Texto original: "*no cuenta una historia: desgrana fragmentos de acciones*" (ODIN, 2010, p. 41).

utilizam-se de suas próprias lembranças e histórias orais do momento vivido em família.

Com a chegada das fitas de vídeo com maiores durações de gravação em relação à película, pode-se esperar que exista um maior entendimento da história. Contudo, Odin (2010) afirma que, mesmo com os planos longos, consequência do vídeo, não significa que um plano com maior duração seja mais narrativo. Ainda aparecerão diversos personagens, recorrentes nas imagens, que podem não ser identificados ou relacionados a outros por alguém de fora da família. Apenas a família consegue completar as lacunas dos seus filmes com suas próprias memórias, sendo a construção narrativa um aspecto opcional para esse gênero.

Na viagem da família Axelrud Sondermann para os Estados Unidos, temos diversos momentos que são gravados dentro do carro em estradas. As paisagens são protagonistas nesses filmes. Em um dos vídeos, o cinegrafista da família registra uma viagem de carro à noite, filma a estrada e as luzes de postes e de faróis. Começa em silêncio, em seguida parece se dispersar e esquece que está com a câmera filmando, então abaixa a máquina em seu colo. A tela fica preta e apenas escutamos uma conversa abafada (Figura 48). Após alguns segundos, o cinegrafista provavelmente percebe a gravação e a interrompe, sem explicar os minutos de imagem escura. Somos levados para o dia seguinte, em outro contexto, com outros personagens e sem conclusão daquela viagem de carro à noite. Para os membros daquela família, este salto temporal é justificado e devem se lembrar dos acontecimentos não filmados. Para o público externo, ficamos sem o fechamento daquele filme.

Figura 48: Câmera gravando esquecida



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Austin 4).

Odin (2010) afirma: "Assim aberto em ambas as extremidades, o cinema doméstico parece destinado a um estado permanente de inconclusão."¹⁸ (ODIN, 2010, p. 41). A inconclusão é necessária nos filmes de família para que as sessões desses filmes sejam recheadas de comentários e sentimentos expostos dos participantes. Sem marcas de início nem de final, os filmes de família não são um texto, e sim um fragmento de texto. Um fragmento das vidas coletivas. Em eterna construção, pois, muitas vezes, algum membro da família continuará esse processo de registro da história do grupo. O filme de família nunca termina, "ele próprio continua indefinidamente"¹⁹ (ODIN, 2010, p. 41).

3.5. Projeções

Uma das formas de manter os filmes de família em aberto é através das projeções. O termo, apesar de remeter ao processo da película sendo projetada em uma tela branca, aqui será usada para todas as sessões familiares em que existe a família reunida assistindo a seus próprios filmes, haja projeção ou seja exibido em uma televisão. Com as fitas de vídeo, sejam analógicas ou digitais, existia a facilidade de assisti-las por intermédio de um aparelho de reprodução, como os videocassetes ou com cabos ligando a filmadora diretamente à televisão.

Em diversos momentos, os personagens comentam sobre assistir aquele material em uma televisão. Na família Costa, antes de Jonas derrubar a bateria da filmadora de seu pai, este pede para que seu filho dance "*pra nós filmar*". Jonas tenta pegar a câmera, mas seu pai o impede e, em seguida, respondendo a alguém fora de quadro diz "*eu tô filmando o Jonas pra nós aparecer na televisão depois*". No imaginário infantil, é possível afirmar que acreditavam na brincadeira de serem transmitidos pela televisão, aparecendo para fora do meio familiar. Os pais alimentavam essa imaginação, pois sabiam que, na verdade, estavam apenas utilizando a televisão como suporte e não como um meio de comunicação ao público externo.

¹⁸Tradução própria. Texto original: "*Abierto así por sus dos extremos, el cine doméstico parece destinado a um permanente estado de inconclusión*" (ODIN, 2010, p. 41).

¹⁹ Tradução própria. Texto original: "*lo propio del cine doméstico es que continúe indefinidamente*" (ODIN, 2010, p. 41).

No DVD *Recordar é viver 4*, estão Sergio, Margit e Camila na casinha de criança brincando de lavar louça (Figura 49). O pai da família já havia mencionado uma viagem que faria o casal, em conjunto com o grupo musical do qual participam, Expresso 25, e que sua filha iria para a praia, ficar com os avós maternos. Mas existia uma preocupação paterna caso Camila sentisse falta dos pais. Por esse motivo, Sergio queria gravar momentos afetivos para que ela pudesse assistir nas próximas semanas. Ao falar das atividades que sua filha fará na praia, Sergio diz “[...] *vai brincar na areia e vai olhar televisão e na televisão ela vai ver isso que nós tamo fazendo agora, a Camila lá na praia vai olhar, pra ver como o papai brinca com a Camila né*”. Mesmo que em curto prazo, essa situação resume o objetivo dos filmes de família: assistir no futuro para matar a saudade, principalmente daqueles que por algum motivo estão ausentes.

Figura 49: Casinha de criança



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (*Recordar é viver 4*).

Odin (2010), após citar características que fariam o filme de família ser considerado um filme mal feito, afirma que a coerência desse gênero audiovisual pouco importa. O essencial reside na produção mental que cada um efetua a partir dessas imagens, visto que o destinatário não é um mero espectador, e sim um participante do processo “de criação coletiva do relato familiar”²⁰ (ODIN, 2010, p. 53). Na família Axelrud Sondermann, temos em uma das fitas o registro de uma dessas sessões de filmes de família. Percebemos duas mulheres fazendo comentários sobre as suas próprias aparências físicas, cirurgias plásticas e mudanças nos cabelos. Comparam o passado ao presente, acrescentando às imagens suas percepções

²⁰ Tradução própria. Texto original: “*participante, al fin, en la creación colectiva del relato familiar.*” (ODIN, 2010, p. 53).

individuais. Essa gravação metalinguística provavelmente só foi possível devido à mídia do vídeo. Com a película, além do som simultâneo para ouvirmos os diálogos ser menos acessível, o produto era caro e escasso. Logo, raramente seria feita uma filmagem de uma filmagem por intermédio dela.

Uma das mulheres chega a falar em tom alto “*isso é um documentário!*”. Para a família aquelas imagens são que nem um documentário, no sentido popular, aquilo é real, aconteceu e estão vivos para reafirmar a história. É um arquivo, não uma ficção. Outra mulher comenta “*olha o bolo*” enquanto ouvimos um grupo de pessoas cantando parabéns no filme. Apenas escutamos o filme de família, o operador da câmera se preocupou em registrar as reações de quem assiste, usando o zoom e o foco, movimenta pela sala capturando closes dos familiares (Figura 50). Contudo, em um momento, enxergamos o reflexo da tela da televisão através de um quadro pendurado na parede (Figura 51), ainda não sendo possível descrever com precisão a imagem do filme de família dentro do filme, mas comprovando sua existência para além dos sons abafados por comentários do público participante.

Figura 50: Reações à sessão



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Sessão de família).

Figura 51: O filme no filme



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Sessão de família).

Quanto menos coerente um filme de família, melhor a discussão sobre ele se desenrola. A projeção pode gerar discussão sem atrito. Se o filme é pouco coerente, existe mais espaço para discussão, para cada participante relatar seu lado da história. Essa “mal feitura” do filme, para Odin (2010), é o que torna a projeção um trabalho em conjunto necessário para reforçar o grupo familiar.

Assim considerado, assistir a um filme doméstico é uma espécie de jogo social, um jogo sério em que o objetivo é fortalecer o grupo familiar. Compreende-se então que a incoerência do filme em si pouco importa, pois a construção da coerência constitui o próprio objetivo da sessão de exibição.²¹ (ODIN, 2010, p. 47)

Ver um filme de família é trabalhar para construir juntos a sua história. Esse passado é coletivo e por isso nas projeções é importante que a maioria esteja presente, evitando o silêncio absoluto visto em sessões de cinema de ficção. O que acontece na projeção se torna parte do filme (ODIN, 2010, p.55). Lembramos junto das imagens os comentários e as recordações feitas pelos outros parentes de nossa família. O oposto dessas projeções familiares é a possibilidade de se assistir a esses filmes isoladamente. Barthes (1984), ao falar de fotografias com valor emocional, considera que a leitura pública dessas fotos é sempre, no fundo, uma leitura privada (BARTHES, 1984, p. 145). Mesmo que cercado de entes queridos, ainda temos nossa privacidade e nossos pensamentos que deixamos de compartilhar. Podemos assistir a um filme de família e não querer compartilhar em voz alta um fato que pode contrariar o que está sendo dito até então.

Ao final do filme Oscar Boz (2003), temos uma cena de uma pequena sessão familiar dos filmes gravados pelo pai da família. A tela dividida em dois permite que os espectadores vejam os arquivos projetados ao mesmo tempo em que observam as reações do público-alvo (Figura 52). É uma cena clássica de projeção familiar - sentados em um sofá, reunidos, dando risada e remontando a história do coletivo. Uma das filhas de Boz comenta “*É essa a cena que eu disse que foi com produção e direção da mãe. O pai filmava e a mãe comandava, faz isso, faz aquilo.*”, seguido de um silêncio criado pela montagem do filme. Diogo (2010) explica que a maior ambição

²¹Tradução própria. Texto original: “*Así considerado, ver una película doméstica tiene un poco de juego de sociedad, un juego serio en el que el objetivo es el reforzamiento del grupo familiar. Se entiende entonces que la incoherencia de la película misma importa poco, porque la construcción de la coherencia constituye la finalidad misma de la sesión de proyección*”. (ODIN, 2010, p. 47).

para os familiares que gravavam os momentos íntimos “era que esse material e as lembranças a ele associadas fossem eternizados, na expectativa de que pudessem ser revisitados quando, de alguma maneira, a saudade, a felicidade ou a tristeza solicitassem” (DIOGO, 2010, p. 109).

Figura 52: Projeção familiar Boz



Fonte: Captura de tela do filme Oscar Boz (2003, Jorge Furtado)

Não podemos levar como regra que os filmes de família nos trazem somente sentimentos positivos. Sobre isso, Odin (2010) traz o autor Hervé Guibert, o qual afirma que, por trás de imagens inicialmente fúteis, pode-se ler de maneira cruel a degradação dos corpos, sendo seu visionamento angustiante e portador da morte. Contemplar uma imagem pode nos causar diferentes emoções, dependendo da época de nossa vida (MÁLAGA, 2023, p. 27). Fotografias e filmes nos relembram a perenidade da vida, aquilo que foi um dia não estará mais aqui. Ou já não está mais entre nós. Às vezes as memórias são tão doloridas, por nos envergonhar ou nos mostrar momentos tristes, que preferimos esquecer desses registros. Ou pelo simples fato de serem momentos de felicidade que já se foram e não irão se repetir. Ambas as possibilidades fazem com que alguns familiares não queiram reassistir a esses registros. Escolher o que irá compor o acervo da família é de suma importância, como Mauad (2008) afirma:

Neste sentido, a família, enquanto agente de memória, constrói uma determinada representação de si mesma que perdura no tempo e é reiterada pelo ato de recordar. Recordam-se em família os feitos de família através dos objetos guardados pela própria família, preservando o lugar social a ser ocupado por ela e pelos seus descendentes. (MAUAD, 2008, p. 59)

Inicialmente, o filme de família é feito pela família, para a família. Contudo, como já visto, pode ser feito por alguém externo. Então, não haveria a alternativa desses filmes serem feitos também para o público externo? Ampliar o público dessas imagens comumente ocorre através de uma montagem que Odin (2010) chama de

tornar um filme “bem feito”. Considerando os aspectos da linguagem audiovisual do cinema de ficção, esse bem feito consiste em organizar os fatos, seja por uma ordem temporal ou com explicações sobre as imagens. Para Odin, “apenas estando ‘mal feito’, o cinema doméstico está ‘bem feito’”²² (ODIN, 2010, p. 58), pois seus chamados defeitos são suas características principais e, sem eles, estariam sendo comprometidos. Mas, bem feito ou mal feito, um filme de família ainda mantém sua essência e importância afetiva.

3.5.1. Vídeos-carta

Outra motivação para o registro de momentos em família é o envio para entes queridos que não estão presentes fisicamente naquele espaço. Como citado anteriormente, essa categoria de filmes de família é nomeada no manual da filmadora *VHS Panasonic* como *video letters*, em português vídeos-carta. Ao invés de enviar uma carta escrita pelos correios, foi popular no auge do VHS o envio de fitas para diversos lugares do país ou do mundo. Era possível mostrar em movimento os jeitos dos parentes, suas reações, seus espaços domésticos, suas funções profissionais em ação que, antes, era apenas possível por meio de fotografias estáticas. Por exemplo, na Figura 19, da família Axelrud Sondermann, em que a mulher retratada na imagem, Estela, enviou a fotografia para seus parentes que moravam longe de si.

Nessa mesma família, quando estão nos Estados Unidos, existe a intenção de fazer um vídeo-carta por parte da cinegrafista. A mulher operadora da câmera filma um menino envergonhado pela presença da máquina e insiste para que ele convide suas primas, Julia e Joana, para virem a Austin. Ela inclusive pede para que ele fale em inglês, pois as meninas faziam aulas dessa língua. O menino não responde e, constrangido, se vira de costas para a câmera (Figura 53). Provavelmente, a mulher gostaria de poder enviar aquela fita aos seus parentes distantes, fazendo o convite para que visitassem sua casa em Austin. Sem sucesso, a mulher desiste de insistir.

²² Tradução própria. Texto original: “e sólo estando ‘mal hecho’, el cine doméstico está ‘bien hecho’” (ODIN, 2010, p. 58).

Figura 53: A tentativa de vídeo-carta



Fonte: Arquivo da Família Axelrud Sondermann (AXELRUD, Austin 3).

Em 2005, Sergio Hickmann filmou a confraternização da formatura de uma de suas filhas, Julia Hickmann, armazenado no DVD 33²³. Esse evento faz parte de muitos acervos de filmes de família, por se tratar de uma comemoração significativa na vida acadêmica de um indivíduo. Contudo, em um dado momento, quando Julia anuncia outra novidade, seu noivado com Leonardo, decide fazer um discurso e revela uma motivação maior para a gravação, além do fato de ser um marco importante de sua vida (Figura 54). Após agradecer aos convidados por terem comparecido, Julia acrescenta:

“Gostaria de agradecer um casal que não tá aqui, mas que, por isso a gente tá filmando, pra poder mandar pra eles, que é um casal de amigos nossos que foi quem nos deram as alianças e a gente queria agradecer ao Joe e a Flavinha, que infelizmente não puderam estar aqui mas que são um casal muito especial pra nós.” (HICKMANN, DVD 33)

Figura 54: Agradecimento de Julia



Fonte: Arquivo da Família Hickmann (HICKMANN, 33).

Nem assistidos em público, nem em privado. Os vídeos-carta tem uma função: serem filmados e enviados para um seletivo grupo de pessoas que, por algum motivo,

²³ DVD intitulado a partir da numeração original das fitas VHS feita por Sergio Hickmann.

estão distantes geograficamente. Esses filmes podem nos ajudar a nos sentirmos perto de entes queridos. Especificamente com o objetivo de compartilhar, o vídeo-carta em fitas tem a facilidade de seu tamanho reduzido e acessível de ser reproduzido em diferentes equipamentos. Porém, com a chegada da internet e das redes sociais, o compartilhamento de filmes de família chegou ao seu auge.

3.5.2. “Projeções” no digital

Atualmente, os filmes de família digitais são expostos ao mundo para quem desejar ver, em contrapartida com o costume da película de se projetar em uma tela branca para um público restrito. Diogo (2010), em sua dissertação, explica que os vídeos digitais familiares postados na internet são originalmente realizados para serem vistos por pessoas externas ao círculo familiar (DIOGO, 2010, p. 145). Digital, neste subcapítulo, será um termo para representar os filmes e os vídeos sem a presença da fita como suporte físico. As projeções familiares não foram abolidas com o digital, contudo foram reformuladas.

Hoje é possível postar esse conteúdo íntimo na internet e enviar o *link* para quem deseja. Mesmo selecionando um público específico e não deixando os arquivos abertos em redes sociais, não existe a sessão em conjunto. Assistir aos filmes de família em um espaço comum e privado, com seus familiares, passou a ser uma situação rara. Com os *smartphones*, gravamos e assistimos a todo momento nossos parentes. Compartilhamos na *internet*, sem saber ao certo quem terá acesso, situações íntimas e eventos significativos que, antes, eram guardados a sete chaves dentro dos lares domésticos, em formato de fitas magnéticas, películas ou fotografias.

Diogo (2010) aponta que houve um aumento do interesse do público por situações reais e verídicas. *Youtube*, *Instagram*, *Facebook* e outras redes sociais estão repletas de indivíduos compartilhando detalhes íntimos de suas vidas, com fotos, vídeos, textos, sem ninguém pedir essas informações. Essa espontaneidade de expor a própria privacidade vem do próprio divulgador, ele opta por publicar sua vida pessoal. Se existe um público que consome e se identifica com este tipo de conteúdo, existe alguém que preencherá esse espaço postando o tal conteúdo.

Os filmes das famílias Costa, Axelrud Sondermann, Hartmann e Hickmann, além de outros feitos no suporte de fita magnética, não foram realizados com esse objetivo. Como Sergio afirma, gravou apenas para registrar sua família, a fim de

assistir no futuro e perceber o crescimento de todos ao passar dos anos. Mostrar para grandes públicos era algo impensável quando a fita de vídeo era o principal suporte dos filmes de família. Mas, com o digital, começaram a surgir oportunidades de repensar as projeções familiares.

Ou seja, podemos inferir que imagens domésticas passam uma autenticidade, de que aquelas cenas possuem um referente no tempo e no espaço, a crença de que as pessoas que ali aparecem são pessoas reais, inscritas em um grupo familiar como o nosso. Existe uma identificação com os personagens na tela, mas talvez as cenas não nos transportem, na mesma hora, a outras épocas. (MUSSE, SANTOS, 2016, p.15)

O público e o privado, dois espaços anteriormente bem definidos, foram perdendo suas fronteiras com a globalização consequente da *internet*. As imagens íntimas têm outra forma de exposição, mas, para isso, muitas vezes são remontadas para o público geral. Enquanto dentro do meio doméstico as fitas eram assistidas por completo, se fosse o caso, as duas horas em média de sua duração, no digital passam por uma manipulação do tempo significativa. Vídeos digitais de família postados no *Youtube*, por exemplo, são editados para que entrem apenas as melhores imagens, com acréscimo de trilha sonora e até efeitos visuais. Já seu material original é mais próximo dos filmes de família em fita, pois contém os ditos “erros” de gravação, o “mal feito” descrito por Odin (2010) e analisado até então.

Filmes (e vídeos digitais) feitos a partir de filmes de família são também filmes de família. Contudo, podem gerar novas análises por se tratar de uma categoria diferenciada. Em sua maioria, são filmes com uma construção narrativa e/ou estética, com o tempo estruturado cronologicamente ou em paralelo com diversas épocas da mesma família, ou então, reunindo filmes de diferentes famílias ou diferentes cinegrafistas da mesma família. As possibilidades se multiplicam, principalmente através da montagem digital desses materiais de arquivo íntimos e que talvez estivessem esquecidos pelos próprios realizadores.

Entretanto, na transição de fitas para o mundo digital sem suporte físico, ocorreu a perda de diversos materiais. É necessário conhecimento técnico das mídias para converter os arquivos da fita para um computador. Enquanto isso, as fitas magnéticas mofam nas estantes das casas, ainda guardadas com apreço, mas sem cuidado específico que precisam para sobreviver os anos e condições físicas. Sergio Hickmann, como explicado na introdução dessa pesquisa, digitalizou em formato de DVD algumas de suas fitas VHS ainda no início dos anos 2000.

O DVD, formato lançado no final do século vinte, foi uma novidade que, assim como o VHS, não resistiu às novas mídias que surgiram em seguida, como os *pendrives* e discos rígidos. Existe uma rápida evolução de suportes para arquivos e a preservação dos materiais não acompanha esse passo apressado. A maioria dos filmes de família gravados em fitas se mantém dessa forma, ou em alguns casos já estão em DVD. Independente das duas situações, já são suportes praticamente obsoletos no cotidiano doméstico. É preciso que alguém, normalmente participante da família, demonstre interesse em recuperar esses objetos valiosos.

Em certas circunstâncias, é possível inclusive utilizar esses filmes como material bruto para a montagem de novos filmes. Como no filme *Apenas Para Registro* (2021) executado para a disciplina de Cinemas Experimentais do curso de Realização Audiovisual da Unisinos, foi feito a partir de filmes da família da realizadora, Valentina Ritter Hickmann, que trabalhou por intermédio da montagem com as filmagens feitas pelo seu pai, Sergio Hickmann. Meu pai nunca imaginou que seus simples registros, de acordo com ele, pudessem ganhar tantas proporções de exposição. O filme mostra diversas épocas da mesma família e, por causa da montagem, gera novas interpretações e sentimentos que inicialmente poderiam estar lá, porém escondidos. Ao montar um filme de família, podemos trazer à tona e potencializar esses *puncta*, além de compartilhá-los com o círculo externo do familiar.

Embora o filme não tivesse, nem em seu formato original nem quando remontado para a disciplina da universidade, o objetivo de divulgação, ele participou de sessões abertas ao público externo. O filme mudou de categoria ao passar pelo trabalho da montagem, se tornando não apenas um filme de família ou um trabalho para a faculdade. Essa nova categoria ainda pertence ao gênero de família, mas com o acréscimo da montagem e da manipulação dos arquivos. Esse fato foi facilitado por intermédio do digital. As fitas magnéticas originais, já em formato de arquivo digital, foram manipuladas em um programa de edição de vídeo, em um computador com disco rígido. A facilidade de se expor tem aumentado à medida em que surgem novas plataformas e aparelhos disponíveis ao público.

Mesmo quando essas fotos chegam a ser hospedadas na internet, nada garante que durarão muito tempo no privilégio dessa exposição. Por isso, enquanto se multiplicam as câmeras que gravam tudo e registram visualmente a vida cotidiana de seus usuários, acontece algo curioso: ao serem convertidas em informação digital, as fotos parecem ter perdido boa parte de seu antigo poder mágico. (SIBILIA; DIOGO. 2011. p. 136)

Atualmente, os filmes de família são lançados para fora do meio familiar. Raramente guardamos alguma imagem especial somente para nós. Em alguns casos, é possível usar a montagem de filmes de família visando uma obra audiovisual para o cinema. Assim como no caso do curta Oscar Boz (2003), já citado neste trabalho, outros filmes tiveram este objetivo de expansão do público-alvo. Por exemplo os filmes brasileiros voltados ao gênero do documentário Supermemórias (2010, dir. Danilo Carvalho), Babás (2010, dir. Consuelo Lins) e No Intenso Agora (2017, dir. João Moreira Salles). Também os filmes experimentais de Abigail Child, como a Trilogia do Subúrbio (2004) e outros filmes mais recentes como *Les Années Super-8* (2022, dir. David Ernaux-Briot, Annie Ernaux) e *How do you measure a year?* (2022, dir. Jay Rosenblatt). Os realizadores destes filmes lidam com materiais de arquivo de suas próprias famílias ou de famílias distintas, com intenção de criar novos significados através da montagem. Apesar de não se encaixarem no objeto desta pesquisa, são de extrema relevância para pensarmos as diferentes formas de exposição destes arquivos íntimos.

Sibilia e Diogo (2011), afirmam que o fato dessas imagens serem vistas por olhos alheios ao círculo familiar não causa pudor ou constrangimento; pelo contrário, costuma provocar sensação de sucesso em quem as produziu. Guardar álbuns e filmes de família físicos como tesouros não é mais a prioridade. No mundo de dados digitais não existe a preocupação com esse espaço físico, tanto no sentido de preservar tudo quanto de selecionar os melhores, como em um álbum de fotografias. As autoras explicam que estamos vivendo uma quebra da tradicional preocupação de registrar e guardar para sempre algumas imagens preferidas, indo para um caminho contrário de registrar e expor uma infinidade de imagens.

Diogo (2010) tenta entender o conceito da faxina digital em relação aos filmes de família tão preciosos para o grupo social. Compara com os suportes audiovisuais físicos que temos em nossas estantes juntando pó e que “não são objetos necessariamente úteis, mas parecem estar imunes à nova faxina” (DIOGO, 2010, p. 141). Enquanto as fotos e vídeos digitais trazem as imagens de família para um lugar “imaterial”, virtual e informático. Deletar imagens no virtual é uma ação simples, em um clique apagamos memórias. A autora inclusive relaciona o termo “memória” como sinônimo de “espaço” no mundo digital.

Os filmes de família no digital, então, passam por transformações desde a sua produção até a sua projeção. “As câmeras digitais hoje se acoplam aos telefones celulares e outros dispositivos desse tipo para monopolizar” (SIBILIA, DIOGO, 2011, p. 133) a realização desse gênero audiovisual. Dessa forma, contribuem para a decadência das fitas magnéticas de vídeo, principalmente as analógicas, ao passo que as sessões de família foram praticamente substituídas pela publicação desse conteúdo pessoal em redes sociais. Não mais para um público seletivo, que assiste em um mesmo espaço no mesmo momento às filmagens, mas para um “enorme público potencial” (SIBILIA, DIOGO, 2011, p. 133). Contudo, apesar das diferenças chamativas, o filme de família ainda cumpre seu objeto principal para seu público-alvo. Através do visionamento, independentemente da plataforma, retoma sua importância de recordar o passado daquele grupo social. A magia do filme traz esses raios retardados de uma estrela, como Barthes chama, partindo de radiações de um corpo real que, em algum momento, esteve lá e, ainda hoje, me tocam.

4 CONCLUSÃO

O uso da linguagem audiovisual dos filmes de família depende de seu suporte de gravação. Inicialmente, a escolha pelo objeto das fitas magnéticas de vídeo foi por motivações pessoais. À medida que a pesquisa se desenrolou, é possível observar que o interesse por este suporte foi adquirido pelos seus aspectos peculiares. Características encontradas na fita que não existiam na película e foram perdidas no digital. Ao mesmo tempo, seus detalhes subjetivos continuam provocando sentimentos positivos e/ou negativos naqueles que estão conectados às imagens, independentemente de seu suporte.

Antes do cinema, o registro familiar tinha o álbum fotográfico como ponto de partida. Nele, as imagens eram comumente organizadas em ordem cronológica, com legendas descritivas e datas escritas. Era um objeto valioso e custoso, conseqüentemente, as famílias preservavam com cuidado seus raros registros físicos. É possível afirmar que algumas características do filme de família tiveram origem nos retratos familiares. Para isso, seria importante fazer uma análise comparativa entre estes dois suportes, ressaltando suas diferenças e semelhanças. Por exemplo, existe um maior apego emocional àquelas imagens em movimento em detrimento das estáticas? Uma hipótese é a de que ver parentes, principalmente aqueles falecidos, em uma duração determinada pode representar o referente de maneira ainda mais realística.

Nas primeiras fotografias analógicas de família, a pose fixa coincidia com a formalidade do ato de fotografar da época. As situações em que aconteciam eram poucas, somente em eventos de imensa importância e se havia condições financeiras. Na medida em que foi se tornando um hábito da sociedade moderna, ocorreu a naturalização do registro em diversas situações. Hoje, vivemos o extremo deste costume. Poderíamos analisar as relações entre o crescente desejo de exposição com a naturalização de uma pose, na qual estamos sempre preparados para sermos expostos ao mundo por meio de uma câmera.

O filme de família representa o grupo ao qual pertence. Ele conta a história, sem início nem final definidos, pois a família é um coletivo vivo, com um longo passado e um futuro ainda a ser construído. Este gênero audiovisual existe por causa da família. Todo gênero audiovisual passa por fases de mudanças, nas quais alguns se mantêm estabelecidos enquanto outros são esquecidos. Seria possível afirmar que o

gênero dos filmes de família é eterno? A diferença deste é que, para ser apagado, seria necessário que o grupo social familiar se desfizesse. Desconsiderando esta possibilidade, o filme de família, que teve origem junto à história do cinema em 1895, tem um próspero futuro a sua frente.

Para esta pesquisa, por questões de tempo e de acessibilidade, o *corpus* da análise foi reduzido a partir do acervo total de fitas magnéticas da família Hickmann, da mesma forma que o acervo das famílias Axelrud Sondermann, Costa e Hartmann, já foi cedido à pesquisa reduzido e pré-selecionado. Uma investigação que poderia ter sido feita é a comparação de diferentes suportes dentro de uma mesma família. Sergio Hickmann gravou em película, fitas magnéticas e ainda em digital sem fita. Apesar das fitas de vídeo, em VHS especificamente, terem sido de maior relevância quantitativa, a discussão entre diferentes mídias poderia conduzir a pesquisa a outros caminhos.

Um gênero sem fim e que, dependendo de seu suporte, tem variações estéticas e conceituais significativas, os filmes de família têm objetivo de nos salvar de nossa morte absoluta. Recordar é viver foi o nome dado às fitas VHS de Sergio Hickmann digitalizadas em DVD. Nomeadas desta maneira sem intenção da parte do cinegrafista, traz uma reflexão semelhante a feita por ele em seus filmes. Estamos no presente constantemente olhando para trás. Relembrando aqueles que não estão mais e situações que não se repetirão. Quando assistimos a um filme de família, encontramos pontos específicos e pessoais que nos tocam de uma maneira diferente. Barthes afirma que o *punctum* fere, é um detalhe naqueles rostos familiares que fisgam nossa atenção. Podemos assistir em público, em sessão conjunta, pelos celulares, em uma tela grande ou sozinhos, o *punctum* poderá ser encontrado mesmo quando não buscamos ativamente por ele.

Além do que vemos no filme, existe um enorme campo cego por trás. Aquilo que está fora de quadro é tão relevante quanto o que está dentro do enquadramento. Nossos sentimentos a respeito do momento registrado fazem parte do filme. Ele nunca vem sozinho. É acompanhado também do estilo daquele que fez o registro audiovisual. Gaudreault e Marion (2016) tentam definir uma dicotomia de operador de câmera e cineasta. Contudo, questiono se é o suficiente esta divisão. Principalmente nos filmes de família, essa ambiguidade é nítida. Muitos cinegrafistas da família gravavam “*apenas para registro*”, assim como dito por Sergio. Acreditavam estar arquivando, tornando documento, aquelas situações em formato de filme, porém,

como foi apontado, precisamos admitir a importância da interpretação do mundo daquele que segura a câmera.

Se considerarmos o arquivamento de expressão, os autores chamam seu soberano de cineasta. Atualmente, com a proliferação de *smartphones* com câmeras acopladas, todos os que registram a realidade a partir de seu ponto de vista, manifestando uma interferência subjetiva na imagem, são cineastas? No digital, observamos pessoas de todas idades e contextos filmando sua própria família, fazendo filmes de família. A discussão acadêmica sobre como categorizar este gênero é incipiente. Existe uma linha tênue entre chamar o responsável pelas gravações familiares de cineasta, por ser um termo que traz uma bagagem profissional, mas nomeá-lo somente como operador de câmera também não parece suficiente. Podemos concluir que não chegam a ser cineastas e nem são apenas operadores de máquinas. Nesta pesquisa, utilizei o termo cinegrafista como meio termo que supriu as atuais necessidades.

É um gênero vivo, em constante mudança e em autoconstrução. Algumas de suas características formais e de conteúdo foram perdidas e outras surgem com as novas mídias. O vídeo-carta, por exemplo, analisado nesta pesquisa a partir de uma curiosidade de um manual de instruções de uma filmadora VHS, poderia gerar novas discussões interessantes e necessárias academicamente ao gênero. É uma situação de registro que foi perdida no digital? Ou apenas modificada? Uma forma de analisar os filmes de família digitais é por este viés. Eles são postados nas redes sociais da mesma maneira que seriam postados em um correio no suporte de fitas. Foram gravados com a intenção de serem vistos por alguém contendo uma mensagem específica.

Odin (2010) defende as sessões de filmes familiares em conjunto. Afirma que é neste momento íntimo que os filmes se completam. As memórias individuais, quando discutidas no coletivo, ganham proporções maiores. Essas discussões reafirmam a família como instituição social. Um núcleo de pessoas unidas pelo parentesco que partilha do mesmo passado. A narrativa do filme de família não é a mesma dos roteiros de ficção. Ela é uma mistura das memórias com as imagens e os sons. Como analisado, não deixa de ser uma história narrativa. Apesar dos seus defeitos apontados por Odin (2010), quando em comparação aos filmes de ficção industriais, o filme de família conta um passado que ainda vive no presente.

Mesmo com dispersões, interferências, erros técnicos, inconclusões e armazenamentos inadequados, continuamos registrando nossa vida. O cuidado com a preservação durante a transição de mídias, como da fita para o digital, foi brevemente aprofundado nesta pesquisa. Entretanto, ressalto a urgência de atenção ao armazenamento destes objetos físicos e virtuais tão importantes para nossa identidade. Diversos autores se preocupam em estudar formas de manter os arquivos no momento de troca de suportes. Os guardiões da memória são aqueles que fazem um trabalho arqueológico das mídias, buscando respostas para o presente no passado.

De certa forma, esta pesquisa também procurou investigar explicações de hábitos atuais a partir de costumes ultrapassados. Esses indivíduos responsáveis, seja pela realização quanto pela preservação dos filmes de família, são aqueles que comumente têm interesse em arquivar como documento pessoas e situações para o futuro. Sabem da importância desse material, ativamente buscam guardar e preservar o passado por entender seu valor para o futuro. Esse valor é imensurável para aqueles conectados emocionalmente às imagens, mas esses filmes também podem ter valor documental, por se tratar de registros de uma sociedade em uma determinada época, e até mesmo podem atingir um valor artístico, caso sejam manipuladas através da montagem e construam uma nova categoria fílmica. Continuamos a registrar o mundo a nossa volta através de nosso ponto de vista pessoal, sejam os momentos extraordinários, cotidianos, alegres ou melancólicos. Tudo para recordarmos mais tarde. Por este motivo, precisamos guardar com consciência e afeto os filmes de família, uma vez que recordá-los é vivê-los.

REFERÊNCIAS

- ALLARD, Laurence. L'amateur: une figure de la modernité esthétique. In: **Communications**, 68, 1999. Le cinéma en amateur. p. 9-31.
- ALY, Natália. Arqueologia das mídias. **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, PUCSP, nº 14, p 21-40, 2016. Disponível em: https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/dossies/2016/edicao_14/teccogs14_dossie01.pdf Acesso em: 05 set. 2023
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castahon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983: p. 121-128.
- BLANK, Thaís. **Do cinema ao arquivo**: traçando o percurso migratório dos filmes de família. Doc-online, nº 13, dezembro de 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5376685> Acesso em: 02 jul. 2023.
- BLANK, Thaís; LINS, Consuelo. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. Significação: **Revista De Cultura Audiovisual**, 39(37), 52-74. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254> Acesso em: 21 ago. 2023.
- BOSI, Maria Magalhães. Cinema como lugar de memória: reflexões a partir de filmes amadores Super-8 retomados no curta Supermemórias. **Revista Aniki**, vol 3, nº 2 (2016): 246-265. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/225> Acesso em 17 ago. 2023.
- DIOGO, Lígia Azevedo. **Vídeos de família**: entre os baús do passado e as telas do presente. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense. Abril de 2010. Disponível em: https://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_mestrado_2010_ligia_azevedo_diogo.pdf Acesso em: 23 set. 2023.
- DIOGO, Lígia Azevedo. SIBILIA, Paula. Vitrines da intimidade na internet: imagens para guardar ou para mostrar? **Estudos de Sociologia**, Araraquara, vol. 16, n.30, p.127-139, 2011. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/issue/view/409> Acesso em: 05 jun. 2023.
- DIOGO, Lígia Azevedo; FURLONI, Alvaro Fernandez. Cadê o passarinho? A ameaça de extinção da pose na imagem de família. **Revista Contemporânea** n.12, 2009/1. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/345> Acesso em: 28 ago. 2023.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, Coleção cinema, teatro e modernidade, 2004.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos**: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Área de concentração: Imagem e Som. Universidade Federal de São Carlos. Janeiro de 2010. Disponível em:

<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5586> Acesso em: 8 out. 2023.

GAUDREULT, André; MARION, Philippe. *Da filmagem à rodagem: o efeito Aufhebung*. In: **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. 1ª ed. Campinas, SP, 2016.

LOURO, Aldacir, MARINS, Aloísio, MACEDO, Adolfo. Recordar. In: ALVES, Gilberto. **Carnaval de 1955**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1955. Disponível em:

<https://immub.org/album/carnaval-de-1955> Acesso em: 13 dez. 2023.

MÁLAGA, Ana Paula Carreiro. **Para além do álbum de família**: memórias e imagens de acervos familiares na criação de narrativas audiovisuais. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Março de 2023.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MUSSE, Christina; SANTOS, Ana Clara Campos. Filmes de família: a intimidade representada. **Revista Lumina**. Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. Vol.10, n.2. ago., 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21206> Acesso em: 16 jul. 2023.

ODIN, Roger. *El cine doméstico en la institución familiar*. In: ÁLVAREZ, Efrén Cuevas. **La Casa Abierta**: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos. 1ª ed. Madri: Ocho y medio, 2010.

SANTOS, Rudi. **Manual do Vídeo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Curtas Metragens:

- *A saída dos operários da fábrica* (Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895)
- *Babás* (Consuelo Lins, 2010)
- *How do you measure a year?* (Jay Rosenblatt, 2022)
- *Les Années Super-8* (David Ernaux-Briot, Annie Ernaux, 2022)
- *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017)
- *Oscar Boz* (Jorge Furtado, 2003)
- *O Almoço do Bebê* (Louis Lumière, 1895)
- *O Regador Regado* (Louis Lumière e Auguste Lumière, 1895)
- *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010)
- *Trilogia do Subúrbio* (Abigail Child, 2004)
- *Vó Maria* (Thomas von der Osten, 2011)

APÊNDICE A – LISTA DOS FILMES DE FAMÍLIA

Ao longo da pesquisa, foi ficando mais claro o grau de complexidade que o trabalho de selecionar os filmes de família exigiria. Para isso, tive que desenvolver um método que organizasse o material, levando em conta as dificuldades em acessar o suporte de parte deles e o tempo limitado da pesquisa. Em cada família, teve de existir uma forma específica de lidar com o material. Estruturo esta presente etapa tentando incluir todas as particularidades de cada acervo, partindo da lista de títulos proposta por Diogo (2010) ao final de sua dissertação. Incluo uma legenda a respeito da origem dos títulos e, na família Hickmann, cito todos os materiais não analisados, para conhecimento geral da totalidade do acervo. Em alguns casos, não haverá referência ao ano de produção, por não ter informações suficientes no material. Assim como algumas fitas VHS da família Hickmann que não possuem nenhuma nota sobre seu conteúdo, portanto serão indicadas como sem nomenclatura. Por fim, quando relevante, explicito com palavras-chave o conteúdo do material abaixo de seu título.

Lista dos filmes de família gravados em fita magnética:

*Título que consta na capa do DVD ou da fita.

**Título atribuído durante a pesquisa.

***Título dado no suporte da fita e mantido no DVD.

1) Família Hickmann

Total de material do acervo original: 16 DVDs, 55 fitas VHS, 7 fitas MiniDVDs

Total de material analisado: 7 DVDs, 5 fitas VHS, 3 fitas MiniDVDs

- Títulos DVDs:

HICKMANN, Recordar é viver 1* (1991, 1992)

Conteúdo: construção casa, almoços familiares, aniversário de Sergio, chácara, cachorros

HICKMANN, Recordar é viver 4* (2000)

Conteúdo: casinha de criança, aniversário pai de Sergio, crianças na praia, cachorros

HICKMANN, Bodas de Ouro – Aury e Ilse* (2009)

HICKMANN, 34*** (1994, 1997)

Conteúdo: viagem para Belo Horizonte, nascimento Camila Hickmann

HICKMANN, Mariscal 1987* (1987)
HICKMANN, Mariscal 1988* (1988)
HICKMANN, 33***
Conteúdo: almoço familiar, formatura Julia Hickmann
Título DVDs não analisados:
HICKMANN, Casamento Simone / Freud***
HICKMANN, Recordar é viver 2*
HICKMANN, Recordar é viver 3*
HICKMANN, Formatura Amiguinhos da Praça* (2007)
HICKMANN, Documentário*
HICKMANN, Viagem Europa* (2000)
HICKMANN, Concerto inteiro* (2000)
HICKMANN, Alemanha 2006 – 1* (2006)
HICKMANN, Alemanha 2006 – 2* (2006)

- Títulos VHS:

HICKMANN, 7-V* (1986)
HICKMANN, 138: ARG x GRÉCIA!*
HICKMANN, 139: Praia Mariscal*
HICKMANN, 202: TV – Futebol*
HICKMANN, Barney* – 1
Títulos VHS não analisados:
HICKMANN, Despertar na fábrica*
HICKMANN, Bordeaux Fim Paris*
HICKMANN, Augsburg*
HICKMANN, 70 anos vovô*
HICKMANN, Aniversário mãe no 25* (1986, 1987)
HICKMANN, Tournee Brasil* (1988)
HICKMANN, Fazenda Helio 1* (1989)
HICKMANN, Primeiro debate, segundo turno*
HICKMANN, Fazenda Helio 2* (1989)
HICKMANN, Registro 1* (1990)
HICKMANN, Coral*

HICKMANN, Registro 2* (1989)
HICKMANN, Registro 3*
HICKMANN, Futebol*
HICKMANN, Mariscal 93-94* (1993, 1994)
HICKMANN, Novela!*
HICKMANN, Oh du Frohliche 1*
HICKMANN, Oh du Frohliche 2*
HICKMANN, Formatura Margit* (1988)
HICKMANN, Comercial Janelas HIML*
HICKMANN, Filhotes Nikita* (1992)
HICKMANN, Berlim Oriental*
HICKMANN, Coral 25 de Julho*
HICKMANN, Hickmann – fábrica, loja POA*
HICKMANN, Mariscal* (1991)
HICKMANN, 70 anos mãe*
HICKMANN, Família*
HICKMANN, Amiguinhos da Praça* (1999)
HICKMANN, Filmagens...*
HICKMANN, Sergio Hickmann*
HICKMANN, Discovery Kids*
HICKMANN, Meninas Superpoderosas*
HICKMANN, TV desenho*
HICKMANN, Volume I – Variando Cardápio*
Total de fitas VHS sem identificação/nomenclatura: 21 fitas

- Títulos MiniDV's:

HICKMANN, MiniDV 2** (2006)
Conteúdo: show do Expresso 25 na Alemanha
HICKMANN, MiniDV 4** (2007)
HICKMANN, MiniDV 7** (2009)
Títulos MiniDV's não analisados:
HICKMANN, MiniDV 1** (2009)
HICKMANN, MiniDV 3** (2006)

HICKMANN, MiniDV 5**

HICKMANN, MiniDV 6** (2009)

- Títulos Digital sem fita:

HICKMANN, Sergio na rede (2008)

2) Família Hartmann

Filmes gravados em VHS-Compact, cedidos pela família e digitalizados para a pesquisa pela autora.

Total de material analisado: 3 fitas VHS-Compact

Total de horas analisadas: 3 horas

- Títulos:

HARTMANN, Fita 1** (2002)

Conteúdo: filhos de Paulo Airton, aniversário Paulo Henrique

HARTMANN, Fita 2** (2000)

Conteúdo: visita ao zoológico

HARTMANN, Fita 3** (2003)

Conteúdo; brinquedos, aniversário João Paulo

3) Família Costa

Filmes gravados em fitas magnéticas e cedidos como arquivos de vídeos digitais. Irrelevante citar todos os arquivos de vídeo, serão anexados apenas aqueles analisados nesta pesquisa.

Total de material assistido: 61 vídeos

Total de material analisado: 3 vídeos

Total de minutos analisados: 16 minutos

- Títulos:

COSTA, Ano novo 1** (1991)

COSTA, Ano novo 2** (1991)

COSTA, Jonas brincando** (1997)

4) Família Axelrud Sondermann

Filmes gravados em fitas magnéticas e cedidos como arquivos de vídeos digitais. Irrelevante citar todos os arquivos de vídeo, serão anexados apenas aqueles analisados nesta pesquisa.

Total de material assistido: 55 vídeos

Total de material analisado: 8 vídeos

Total de minutos analisados: 26 minutos

- Títulos:

AXELRUD, Austin 1** (2004)

AXELRUD, Austin 2** (2004)

AXELRUD, Austin 3** (2004)

AXELRUD, Austin 4** (2004)

AXELRUD, Austin 5** (2004)

AXELRUD, Sessão de família** (1986)

AXELRUD, Paisagem** (1987)

AXELRUD, Criança e biscoito** (1987)

AXELRUD, Corta** (1986)