

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

LÍGIA AZEVEDO DIOGO

**VÍDEOS DE FAMÍLIA:
ENTRE OS BAÚS DO PASSADO E AS TELAS DO PRESENTE**

ABRIL 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

LÍGIA AZEVEDO DIOGO

**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, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e da Informação.

Orientação: Profa. Dra. Maria Paula Sibilia

ABRIL 2010

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

D591 Diogo, Lígia Azevedo.

VÍDEOS DE FAMÍLIA: entre os baús do passado e as telas do presente / Lígia Azevedo Diogo. – 2010.

183 f.

Orientador: Maria Paula Sibilía.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2010.

Bibliografia: f. 161-166.

1. Vídeo – Aspecto social. 2. Família. 3. Memória.
4. Subjetividade. I. Sibilía, Maria Paula. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 302.2343

Folha de aprovação

LÍGIA AZEVEDO DIOGO

VÍDEOS DE FAMÍLIA:

ENTRE OS BAÚS DO PASSADO E AS TELAS DO PRESENTE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, no Instituto de Artes e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 20 de Abril de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Paula Sibilía – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maurício Lisovsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para Edson e Lúcia, meus pais.

Agradecimentos

À Paula Sibilía pela inspiração e pela orientação cuidadosa. Também pelo estímulo, pela atenção e pelo carinho.

Aos membros das famílias que gentilmente cederam seus vídeos para esta pesquisa.

Aos professores Tunico Amancio, Afonso de Albuquerque e Maria Cristina Franco Ferraz por toda a contribuição à minha formação, durante a graduação e o mestrado. Aos professores e aos alunos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, que participaram do processo de desenvolvimento deste trabalho. Aos colegas de curso, especialmente Ana Paula Nunes, Lila Foster, Pedro Curi, José Quental e Juliana Cardoso. À CAPES pela bolsa de mestrado.

Aos queridos Taís e Cleanto, Pedro, Luísa e Aloysio, Mário e Bailey, Mariana e Diogo, Manoel e Milu, Camila, Dona Margarida, tia Denise, tia Gigi, tio Jorge, Mariana, Larissa, Laura, Júlia e Pedro, Davi, Alexandre (Homer) e Breno.

Ao meu amado marido Alvaro, pela colaboração e incentivo.

À minha amada filha, Gabriella, pela paciência e carinho.

E a todos que, de diversas formas, contribuíram para a realização desta dissertação.

Resumo

Os vídeos de família analógicos, produzidos no Brasil principalmente durante as décadas de 1980 e 1990, são o objeto central desta dissertação. Trata-se de um grupo grande e heterogêneo de registros pouco estudado, de acesso difícil para os pesquisadores e com uma história bastante breve. A abordagem proposta pretende entender essa produção buscando inseri-la numa perspectiva genealógica dos registros de família, colocando-a entre dois modelos: um mais antigo, ainda sobrevivente em gavetas, estantes e baús dos lares, inaugurado com o surgimento da fotografia na sociedade moderna; e outro em expansão hoje, cada vez mais visível nas diversas telas que povoam a contemporaneidade, relacionado às imagens e aos vídeos digitais disponíveis na internet. Existem várias semelhanças entre esses dois formatos, mas como são ricas e instigantes suas discordâncias, optou-se por uma trajetória que ressaltasse a riqueza das diferenças entre ambos, bem como das interações que propiciam e pressupõem em seus respectivos contextos históricos. As transformações sofridas pelos registros de família não podem ser explicadas apenas pelo desenvolvimento dos suportes tecnológicos, pois se relacionam também com mudanças socioculturais, econômicas e políticas mais amplas e importantes que atravessam a vida da sociedade e dos sujeitos. Até pouco tempo, esses registros eram realizados fundamentalmente para preservar a memória familiar e apenas pessoas íntimas tinham acesso a eles. Hoje é possível encontrar inúmeras imagens e sons da intimidade de muitas famílias em alguns sites da rede mundial de computadores. O objetivo e a necessidade de guardar registros íntimos parecem ter sido substituídos pela ânsia de mostrar esse tipo de material. A observação e a tentativa de sistematizar os vídeos de família analógicos, um tipo específico e híbrido de registro, traz ricos indícios para a discussão sobre a maneira como a intimidade, a família, a memória e as formas de construção de subjetividade são moldadas historicamente.

Palavras-chave: vídeo analógico, registros íntimos, família, memória, subjetividade

Abstract

The analog family videos made in Brazil mainly during the 1980's and 90's are the subject of this dissertation. It is a large and varied group of archival material with a relatively recent history that little studied and difficult for researchers to access. This work tries to understand family videos from a genealogical perspective of family archives using two models: an older model, inaugurated by the creation of photography in modern society, which still survives in family drawers, book cases, and chests and the other, rising in popularity today, which is related to digital images and videos available online. There are many similarities between the two formats, but since the disparities are rich and thought provoking, this dissertation highlights these contrasts, as well as the different iterations they propitiate and presuppose in their respective historical contexts. The changes in type of family archives cannot be explained solely by the development of new technology. They also relate to socio-cultural, economic, and political changes. Not long ago, these archives were created fundamentally to preserve family memories, and only those close to the family were made privy to this material. The goal and necessity of preserving intimate archives seems to have been substituted by a need to present this kind of material. By observing and attempting to systematize family videos, a hybrid, specific type of archive, this dissertation opens a rich discussion on how intimacy, family, memory, and the construction of subjectivity are molded historically.

Key words: analog video, personal archive, family, memory, subjectivity

Sumário

Introdução – Guardar sem mostrar	11.
Capítulo 1 – Eternos	18.
Registros de família do passado: para guardar nos baús	
1.1. Modernidade: cidade, aceleração e perigo	21.
1.2. Família: lar, indivíduo e memória	28.
1.3. Fotografia: revolução técnica, individualização e magia	38.
1.4. Fotografia de família: a aura como herança	46.
1.4.1. Algumas mudanças: o fim da pose?	51.
1.4.2. Algumas permanências: feito para guardar	63.
Capítulo 2 – Percíveis	68.
Vídeos de família analógicos: entre dois tempos	
2.1. Outros registros de família do passado	70.
2.2. Uma nova tecnologia: surgimento, mercado e autonomia do vídeo	79.
2.3. “De família” como um gênero audiovisual	91.
2.3.1. Um filme de família em vídeo? Algumas particularidades técnicas	99.
2.4. Vídeo de família: uma história muito breve	103.
2.4.1. De volta ao passado	113.
2.4.2. Em direção ao futuro	117.

Capítulo 3 – Descartáveis	122.
Registros de família do presente: para mostrar nas telas	
3.1. Contemporaneidade e dissolução de alguns muros	125.
3.2. Família, <i>eu</i> visível e mania de real	128.
3.3. Uma nova faxina: tempo, memória e descartabilidade	135.
3.4. <i>Youtube</i> e <i>Orkut</i> : grandes baús virtuais?	142.
3.5. Novos registros de família e novas formas de ser	151.
Conclusão – Mostrar sem guardar	155.
Referências bibliográficas	161.
Referências jornalísticas	167.
Referências filmográficas	168.
Referências videográficas (vídeos de família analógicos)	169.
Referências da internet (fotografias e vídeos disponibilizados na rede)	171.
Apêndice A – Nota sobre o <i>corpus</i> da análise e lista de títulos	172.
DVD 1: Trechos de vídeos de família analógicos	
DVD 2: Imagens e vídeos íntimos disponibilizados na internet	

Introdução

Guardar sem mostrar

O objeto central deste trabalho são os vídeos de família analógicos: imagens íntimas em movimento, acompanhadas de som e registradas em fitas magnéticas. Esses registros foram produzidos e armazenados por um grande número de famílias de diversos países do mundo, desde o final dos anos 1970 e até pouco tempo atrás. As câmeras e os vídeo-cassetes, que captavam e reproduziam diversos formatos de vídeo analógico, foram equipamentos que conseguiram grande sucesso de vendas desde que chegaram ao mercado, pelo menos nos países ocidentais. Além dos consumidores com interesses artísticos, educativos ou políticos na produção de materiais audiovisuais, muitas famílias de classe média adquiriram suas próprias câmeras para registrar cenas da vida privada.

Tornou-se habitual também, a contratação de profissionais ou empresas especializadas para a gravação e edição de eventos importantes na história de uma infinidade de famílias “anônimas”. Os resultados dessas filmagens, fossem realizadas por membros das famílias ou por pessoas contratadas especialmente, formaram um grupo grande e heterogêneo de obras que foram sendo arquivadas nas casas dessas famílias. Tanto as grandes festas e eventos familiares, como também as situações corriqueiras do dia-a-dia, podiam ser alvo dessas gravações. Muitas vezes, essas fitas eram armazenadas juntamente com as fotografias e registros de família em outros suportes – tais como, slides, fitas analógicas de som, película cinematográfica –, assim como com outros vestígios materiais do passado íntimo daquele grupo de pessoas ligadas por laços de parentesco e afeto – cartas, diários, documentos, móveis, roupas.

Algumas características técnicas do vídeo analógico residem na base dessa sua popularização como utensílio doméstico, tais como a facilidade operacional, o baixo custo, o fato de registrarem som e imagem de modo simultâneo, o monitoramento direto, a imediaticidade e a facilidade de copiagem. Graças a essa tecnologia, mais do que a qualquer outra anterior, a imagem de família ganhou movimento e som, permitindo que os sujeitos abandonassem sua posição de meros espectadores de produtos audiovisuais alheios para assumirem o posto ora de cineasta, com a câmera nas mãos, ora de ator, fazendo o papel de si mesmos na tela. A novidade contribuiu para

transformar, também, a maneira em que os sujeitos se comportavam diante das câmeras. No final da década de 1980, por exemplo, poucas famílias tinham adquirido câmeras próprias no Brasil; no entanto, o uso recorrente do vídeo em certos eventos familiares estimulou uma revisão dos comportamentos diante da lente, inclusive daqueles sujeitos que não eram membros da família, mas apenas convidados. Isso ocorreu com a popularização do hábito de registrar casamentos, grandes aniversários, formaturas e outras festas escolares, mesmo quando as filmagens fossem realizadas por empresas contratadas para efetuar esse serviço. Ver e ouvir os próprios parentes na tela do televisor, ver a própria imagem e ouvir a própria voz, assim como saber-se mirado pela câmera, mesmo que fosse para exposições que atingiriam um público pouco numeroso, suscitou o surgimento de todo um leque de novos modos de identificação com o audiovisual.

No entanto, apesar de sua singular influência nos “modos de ser”, esses vídeos fazem parte de um conjunto de produções audiovisuais que raramente se fez alvo de críticas especializadas ou estudos acadêmicos. De fato, nunca foi preciso ser um estudioso das teorias da comunicação, ou mesmo da estética ou da linguagem audiovisual, para estar apto a realizar, protagonizar ou apreciar essas obras. Qualquer um que tivesse acesso a uma câmera de vídeo podia produzi-las, assim como qualquer pessoa podia ser um personagem ou mesmo estrelar uma dessas fitas. Ou seja: nesse circuito específico de produção, significação, entendimento, consumo e arquivo de imagens e sons, não eram pré-requisitos dispor de nenhuma técnica ou algum conhecimento específico, nem ter determinado talento ou certa aptidão especial.

Contudo, essa distância que a maioria dos realizadores de vídeos íntimos mantém com relação a qualquer “profissionalismo” não é suficiente para explicar o afastamento com que o campo das comunicações e, mais especificamente, o campo dos estudos cinematográficos e audiovisuais, posicionam-se em relação a tal produção. Os vídeos familiares realizados nesses suportes mais arcaicos não parecem ser um assunto de interesse para a maioria dos estudiosos; ou, pelo menos, não o têm sido até agora. Uma prova disso é a escassa bibliografia existente sobre o tema, ou mesmo a rara referência a esse tipo de produção. Alguns motivos podem ser considerados para justificar, pelo menos em parte, tal carência. Primeiramente, tanto o público bastante restrito como a temática doméstica – considerada pouco nobre – provavelmente inibiram a realização de pesquisas sobre esse tipo de registros. Além disso, deve-se

apontar o fato de que, ao se legitimar como um campo de saber autônomo, a Comunicação tinha como questão crucial a análise dos meios massivos, dos modelos de transmissão de informação ou das formas de entretenimento que obedeciam a uma estrutura de *broadcasting*. Ou seja, processos baseados num sistema com uma fonte emissora para muitos receptores: o rádio e a televisão, por exemplo, podem ser entendidos a partir dessa estrutura.

Além disso, nos poucos trabalhos acadêmicos em que o vídeo analógico se tornou um tema central, os aspectos mais discutidos foram o papel desses equipamentos em projetos de ensino à distância, na criação das TVs comunitárias, como uma arma de denúncia para os movimentos políticos e sociais, ou sua potência para enriquecer as artes contemporâneas, possibilitando inclusive o desenvolvimento de gêneros como a vídeo-arte. Já o produto doméstico, quando citado, é apontado como algo de menor importância, fruto da ambição comercial das grandes empresas de equipamentos eletrônicos, que criaram um novo mercado para seus produtos e atingiram, assim, o público geral. Esse grupo de vídeos era visto como um efeito colateral e sem muita relevância do desenvolvimento dessa tecnologia: uma consequência sem valor ou mesmo indesejável, que portanto não merecia atenção.

Assim, o primeiro objetivo deste estudo será tratar de um tipo de produção que possui uma história bastante breve e que talvez logo desapareça sem deixar vestígios. Os vídeos de família analógicos só podem ser encontrados, ainda, nas casas das famílias que os produziram, mas muitos deles já não podem ser assistidos por terem estragado ou mesmo por terem sido jogados fora. Ao se aprofundar a observação desse material, entretanto, percebeu-se que seria insuficiente apenas estudar e listar suas especificidades técnicas ou narrativas, caso se pretendesse abordar o principal enigma que reside no cerne dos vídeos de família analógicos e a maior contribuição que sua análise pode trazer para os campos de conhecimento nos quais se insere esta pesquisa. Ressuscitar esses registros mofados e desbotados, extraí-los das gavetas e dos baús dos lares que ainda habitam, poderia ser considerado um ato de resgate louvável, mas o que existe de mais intrigante nesse material é uma questão. Por que foram gravadas tantas horas de imagens e sons, que captavam pessoas, momentos e lembranças, tão ricos de valores e sentimentos se raramente, ou jamais, essas famílias assistiam às fitas? Ou, mais precisamente: por que motivo, nesse circuito específico de comunicação, guardar parecia ser mais importante do que mostrar?

A triste contradição que também lateja nesses objetos é que, precisamente, esse material que raramente era visto ou revisto – pois era realizado com o fim de preservar afetos e lembranças para além da efemeridade corpórea de seus realizadores e protagonistas –, foi deixando de existir. O próprio suporte tecnológico do vídeo analógico mostrou-se perecível e, assim, o que era para durar, decompôs-se e morreu. E o desenvolvimento tecnológico que sucedeu o seu auge, transformou os equipamentos compatíveis com o vídeo analógicos em aparatos defasados, tirando-os do mercado e substituindo-os por novos tipos de aparelhos incapazes de ler os registros feitos poucos anos antes.

Por tais motivos, outra abordagem precisaria ser adotada, caso se quisesse aprofundar essas contradições. Um segundo objetivo, mais audacioso, que pretende desvendar esse mistério, passa a guiar também esta pesquisa. Trata-se de uma tentativa de entender os vídeos de família analógicos relacionando-os com outras formas de produzir registros de família: por um lado, com os modelos anteriores a seu surgimento; por outro lado, com aqueles que se tornaram hegemônicos depois de seu desaparecimento. Assume-se, portanto, aqui, um olhar genealógico sobre o objeto escolhido, tecendo uma perspectiva comparativa entre dois contextos históricos mais ou menos definidos.

Cabe refletir sobre a maneira como os vídeos de família balizam um modo de interação entre as pessoas, através de imagens e sons, que não é recente e nem exclusivo dessa mídia. Por isso, esses vídeos podem ser afiliados a um conjunto de formas de registros íntimos que vêm sendo produzidos há pelo menos cento e cinquenta anos, quando a fotografia de família se popularizou. Tais objetos se tornaram peças habituais para grande parte dos sujeitos ocidentais, sob os modos de produção e consumo capitalistas, contribuindo para alimentar os modelos de subjetividade e sociabilidade modernos. Pode-se arriscar, inclusive, que esse tipo de produção se tornou a maneira mais popular – tanto no sentido de mais barata e acessível, como no sentido de mais difundida – que as pessoas utilizavam e utilizam, desde a modernidade, para se verem representadas em imagens. E, também, para verem pessoas do seu círculo íntimo igualmente representadas, e para se relacionarem com outros sujeitos através de imagens e sons, numa interação que podia ultrapassar todas as barreiras temporais e geográficas.

Por sua vez, o vídeo de família analógico parece estar de algum modo conectado aos novos, e cada vez mais populares, registros fotográficos e em vídeo digitais – ou digitalizados – que se disponibilizam na internet, em sites como *Youtube* e *Orkut*. Curiosamente, contrariando o pouco interesse suscitado pelos antigos vídeos analógicos, tanto nos meios de comunicação de massa como em textos teóricos, tem sido bastante comum a referência às formas de relacionamento entre os usuários da rede que se tornaram possíveis neste novo contexto. Diferentemente do que acontecia há poucas décadas, adquiriu certo glamour a análise de estruturas de comunicação que não mais obedecem a uma lógica de *broadcasting* e que exibem produtos sem excelência técnica ou artística, cujos temas não se consideram “engajados”, mas supérfluos ou mesmo banais. Tanto as fotografias de gente comum como os vídeos documentais de produção caseira disponibilizados na internet, que são considerados fenômenos das redes virtuais, tornaram-se objetos de pesquisa legítimos e atraentes.

Há, sem dúvida, várias semelhanças entre esses dois formatos de registros íntimos: os mais antigos, representados principalmente pela fotografia de família, e esses novos materiais digitais. Afinal, ambos têm como foco um tipo de imagem que costuma ser considerado “especial”, e seria possível pensar uma dissertação que ressaltasse a continuidade da prática de registrar momentos familiares em imagens e sons, incorporando as mudanças introduzidas pelo desenvolvimento tecnológico como se fossem meros detalhes que não a afetam em seu âmago. Poderia ser proposta, assim, uma história dos registros de família, na qual o vídeo analógico seria uma das tecnologias que figuraram nesse trajeto com um papel de destaque.

Porém, como também são instigantes as diferenças entre os antigos e os mais novos materiais íntimos, bem como são peculiares as interações que eles propiciam e pressupõem em seus respectivos contextos históricos, aqui se optou por trilhar um caminho capaz de ressaltar a riqueza das discordâncias entre aqueles registros de família mais arcaicos – plasmados em papel, em discos, em película cinematográfica ou em fitas magnéticas – e os mais novos, constituídos por dados informáticos que se capturam e manipulam digitalmente. Pois, de acordo com o que Paula Sibilia defende em seu livro *O show do eu*, embora 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, mas seus sentidos mudam” (SIBILIA, 2008, p.14-15). Portanto, ao olhar com certo estranhamento para as supostas

reformulações de práticas mais antigas, como é o caso dos registros de família, poderemos entender esses modelos tecnologicamente reciclados como manifestações de um processo de transformações mais amplo. Uma série de reconfigurações que está acontecendo atualmente, não apenas ligada às tecnologias, mas também às esferas sociais, econômicas, políticas e culturais que constituem o mundo contemporâneo.

Assim, aponta-se para a idéia de que os registros de família que hoje se produzem são bastante diferentes daquelas fotografias de família realizadas há mais de um século, e suas especificidades não residem apenas em seus aspectos tecnológicos. Ao que parece, as motivações que orientam a produção atual são distintas daquelas que conduziam realizadores de imagens e sons íntimos em outros momentos históricos. Nesse conjunto tão diverso, o vídeo de família se apresenta como uma ferramenta de análise particularmente rica, pois esse tipo de material possui características híbridas dos outros dois modelos, o que além de torná-lo mais complexo, ajuda a traçar essa comparação.

O primeiro passo para verificar essa hipótese consiste em considerar que os vídeos de família – e as imagens e sons de família em geral, como um grupo mais amplo – são produções datadas. Esse grupo específico de registros, assim como os indivíduos que os produzem, as famílias plasmadas nos diversos suportes tecnológicos e os lares que elas habitam, são tanto frutos como produtores de uma determinada realidade histórica. Eles contribuem para criar e, ao mesmo tempo, são moldados pela formação social em que estão imersos, pelo contexto cultural, pela dinâmica política e pela realidade econômica em que vivem. Tudo isso vem se constituindo ao longo dos anos e muda constantemente. Assim como acontece com os mais variados artefatos culturais, os registros de família, que vêm sendo produzidos há bastante tempo, são afetados por esses diversos fatores e também agem sobre eles para lhes dar forma e sentido.

Tanto os sujeitos como as práticas sociais, a dinâmica política, a realidade econômica e a constituição e a validação dos saberes, são vetores que mudam historicamente. Todos esses fatores se interligam em complexas redes capilares, e tanto aqueles de alcance mais abrangente ou macro, como os mais restritos ou micro – tais como as relações que se dão no interior de cada família –, influenciam as mudanças pelas quais passam todas as esferas da sociedade. Todas atuam simultaneamente e operam, ao mesmo tempo, como efeitos e como instrumentos de lutas de poder

constantes, contribuindo para construir e desconstruir verdades impressas nas subjetividades e calcadas nos corpos, mas cuja validade é meramente histórica.

Como são inúmeros os agentes e as forças envolvidas nas mudanças pelas quais uma sociedade passa ao longo da sua história: com frequência, em um mesmo momento podem coexistir práticas diferentes e até mesmo antagônicas. Contudo, enquanto determinadas dinâmicas se tornam tão habituais e inquestionáveis que se “naturalizam”, outras perdem seus antigos significados e declinam até desaparecer. De acordo com essa visão, considerar os vídeos de família como obras audiovisuais e, ao mesmo tempo, como formas de comunicação históricas atravessadas por diversas redes de poder, possibilita uma abordagem rica e mais incisiva.

Seguindo esse norte, no primeiro capítulo desta pesquisa serão tratados os registros de família que se tornaram habituais na era moderna, principalmente a partir da metade do século XIX. A fotografia familiar é o ponto central: para abordá-la, contudo, será preciso explicitar alguns fatores de um contexto mais amplo que a envolve e a preenche de significados. Será necessário responder algumas questões importantes: como e porque a prática de produção de registros de família se estabelece? A que outras características históricas ela pode ser associada? Qual a importância da família, da intimidade e da memória no circuito que com ela se estabelece?

No segundo capítulo, serão descritos outros suportes tecnológicos usados para a produção de registros de família ao longo do século XIX e XX, com o objetivo de serem posteriormente comparados aos vídeos analógicos. Em seguida serão tratados alguns aspectos do surgimento dessa tecnologia e seus principais usos. A enumeração de algumas particularidades de um gênero audiovisual denominado “de família” abrirá caminho para que os vídeos de família analógicos sejam estudados e relacionados àquelas produções mais antigas e a outras que ainda estariam por surgir.

O último capítulo aponta algumas transformações importantes que estão acontecendo atualmente, contrapondo certas práticas e concepções àquelas abordadas no primeiro capítulo e que seriam sintomáticas de uma determinada sociedade. Da mesma forma, nessa parte do trabalho, será preciso responder a algumas perguntas: que tipo de sociedade produz registros íntimos que podem ser acessados em espaços abertos à visualização de qualquer um? Como se inaugura e legitima o uso da tecnologia digital e da internet no cotidiano das pessoas? Como a memória, a intimidade e a privacidade são vivenciadas nos dias de hoje?

CAPÍTULO 1

ETERNOS



Registros de família do passado: para guardar nos baús

Para investigar a filiação do vídeo de família a uma tradição mais antiga de registros familiares, faremos uma volta em direção ao passado. Em parte, trata-se de uma trajetória semelhante à que Jonathan Crary propõe no início do livro *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Esse autor investiga o processo de mutação na percepção visual - e os efeitos da visão - que ocorreram ao longo do século XIX. Porém, desde o começo, Crary explicita que essa jornada rumo ao passado está ligada a sua preocupação com um fenômeno que ocorre no presente: uma ruptura crucial na maneira de “ver” na sociedade contemporânea. Escrevendo a partir deste momento de transformação, a questão histórica lhe parece reveladora, pois para entender melhor as mudanças no presente, acredita ser necessário um olhar para o passado: “que formas ou modos de visualidade estão sendo deixados para trás?” (CRARY, 1992, p. 2).

O pesquisador argumenta que essas transformações por ele estudadas seriam inseparáveis de um tipo de sujeito observador, e ambos fatores devem ser entendidos como produtores históricos de um conjunto de práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação. Da mesma maneira, o sujeito que produz registros de família é um agente ativo da realidade que o envolve historicamente, e essa prática, como outras tantas, está relacionada ao seu tempo. Mesmo que a experiência humana seja um terreno fértil para mudanças, as transformações, em geral, não se dão abruptamente, pois os novos modelos que vão sendo construídos pelos sujeitos convivem com formas prévias que já existiam. Crary acrescentaria que, entretanto, certas tendências vão ganhando significado e se tornam hegemônicas, enquanto outras vão ficando obsoletas e acabam por desaparecer. Em palavras do autor:

Obviamente algumas formas antigas e mais familiares de “ver” vão persistir e coexistir ao lado dessas novas formas. Mas crescentemente essas tecnologias emergentes de produção de imagens vão se tornando o modelo dominante de visualização de acordo com o qual processos sociais primários e instituições funcionam (CRARY, 1992, p.1-2)¹.

Para a compreensão dos modos de produção, significação, consumo e armazenamento dos registros de família mais antigos, faz-se necessário abordar alguns aspectos do período histórico onde esses registros surgem, o espaço onde são realizados e a principal tecnologia associada a essa prática. O passo seguinte será a análise de

¹ Tradução da autora.

alguns fatores relativos à fotografia de família, a forma ainda mais popular e importante de registros familiares.

A modernidade foi um período histórico marcado por certo desamparo ideológico, pós-sagrado e pós-feudal, associado ao surgimento de uma racionalidade instrumental e científica (Singer, 2001, p.95). Trata-se também de uma época marcada por um crescimento populacional muito rápido e por uma intensa urbanização. Nesse mesmo momento, ocorreu uma proliferação de novas tecnologias de comunicação e entretenimento, surgem também novos e mais velozes meios de transporte, além da saturação do capitalismo avançado com a explosão da industrialização e o nascimento de uma cultura de consumo de massa. A vida moderna é marcada pela aceleração dos ritmos vitais, pelo desenvolvimento de novas formas de atenção relacionadas aos muitos estímulos da cidade e, também, por uma certa hostilidade com relação ao espaço público: um medo dos estranhos e dos perigos da vida urbana. Por isso, outra característica desse período é uma separação muito nítida entre os espaços públicos e o âmbito privado da existência.

Diferente do que ocorria na confusão reinante nas áreas públicas das cidades, os indivíduos se sentiam protegidos no âmbito privado. O lar era uma condição necessária para que a família moderna – outra novidade – pudesse subsistir. Esse território constituía um refúgio onde as memórias e algumas verdades sobre os sujeitos modernos estavam protegidas. Paralelamente, um tipo de subjetividade também se constitui: as pessoas são dotadas de “interioridade” e cultivavam uma personalidade individual. Para esses sujeitos, os cernes principais da construção de si estavam na família e na valorização de sua intimidade. E era apenas dentro do espaço doméstico – protegidos da hostilidade, da violência e da falsidade do espaço público – que esses indivíduos podiam criar e exercitar sua “vida interior”. E, assim, construir seus *eus*. Apenas no âmbito privado se acreditava que fosse possível ser “autêntico”, expressar a verdade sobre si e extravasar seus sentimentos mais profundos. Será nesse lugar, no lar, valorizado em detrimento do espaço comum das ruas, das praças, das escolas e das fábricas, onde as imagens de família vão brotar.

Entretanto, a produção de imagens de família se tornaria uma prática possível e habitual apenas com o surgimento da tecnologia fotográfica. As inovações trazidas por essa tecnologia devem ser relacionadas com uma série de particularidades da vida moderna. Algumas características técnicas da imagem fotográfica a tornaram, desde o

início, um importante referencial para muitos estudos sobre o cinema, sobre a história das comunicações e sobre a história das artes. Por isso, recorrer à fotografia como ponto de partida para tratar de um determinado tipo de produção audiovisual não é uma estratégia tão ousada. Muitos foram os autores que, para investigar o cinema ou mesmo o vídeo, partiram desse mesmo marco inicial, de Walter Benjamin a André Bazin, de Ismail Xavier a Arlindo Machado. Trata-se da “tecnologia matriz” do cinema, comenta o pesquisador português Luiz Nogueira, no artigo “Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet”. Vale dizer ainda que a imagem fotográfica é habitualmente considerada fruto de uma mesma linha de desenvolvimento tecnológico que busca a reprodução objetiva da realidade, assim como o cinema, o vídeo analógico e mesmo a imagem digital.

A fotografia de família é a medula deste capítulo. Esse tipo de produção, por diversos fatores, inaugura formas de relacionamento entre as pessoas através da imagem, especialmente dentro do círculo familiar. Essas imagens foram uma ferramenta importante para a construção de si e para a manutenção de um conjunto de valores, práticas, dinâmicas, tanto dentro como fora das salas de estar.

1.1. Modernidade: cidade, aceleração e perigo

Não há dúvida de que tais formações históricas imprimem sua influencia na conformação dos corpos e das subjetividades: todos esses vetores socioculturais, econômicos, políticos exercem uma pressão sobre os sujeitos de diversos tempos e espaços, estimulando configurações de certas formas de ser e inibindo outras modalidades.

Paula Sibilia

Existe uma correspondência entre a vida social e econômica da modernidade, a constituição de novos modos de ser e a produção dos antigos registros familiares. Por isso, a compreensão de alguns aspectos relativos a esse período histórico é o ponto de partida desta pesquisa. A modernidade é uma formação histórica associada ao capitalismo industrial, que vigorou do final do século XVIII até meados do século XX. Trata-se de um período marcado por amplas transformações sociais, econômicas e culturais, que interferiram fortemente na vida cotidiana: abrupto crescimento populacional, velozes processos de urbanização e industrialização; uso de novas tecnologias em meios de transporte e comunicação; aceleração dos ritmos da vida. O

sujeito moderno, que vai tomando forma ao acompanhar e protagonizar essas mudanças, carregando as “marcas” da época, transformou a produção de fotografias de família numa prática comum e até mesmo necessária.

Segundo o geógrafo Milton Santos, uma das expressões do fenômeno humano está na “transformação qualitativa e quantitativa do espaço habitado” (SANTOS, 1997, p.37). Por isso, um dado crucial a ser considerado sobre esse período histórico é que a população mundial cresceu como nunca antes. Santos faz um resumo bastante revelador sobre a trajetória da expansão demográfica humana: da grande revolução que gerou o *Homo Sapiens*, na era neolítica, até o início da cristandade, a população mundial havia apenas dobrado; depois, apenas quinze séculos foram necessários para que a população mundial dobrasse novamente, até a época do reinado de Luís XIV, em 1750; a terceira vez que a população duplicou foi em 1850, apenas um século depois. Os progressos da medicina costumam ser citados como o principal motivo desse crescimento: a taxa de mortalidade caiu e a de natalidade se manteve ou aumentou. Considera-se que todo o conhecimento clínico alcançado ao longo dos séculos anteriores foi multiplicado no século XIX. Mas além do crescimento, deve ser considerada também a maneira como essa população se organizava. Dentro dos países, a divisão geográfica dos contingentes populacionais também é uma novidade daquela época, e se orienta em direção à urbanização (SANTOS, 1997, p.38-41).

Costuma-se considerar a cidade como um emblema da modernidade. Entretanto, vale ressaltar que antes desse período as cidades já existiam e eram espaços movimentados, mas o crescimento tão rápido ocorrido na era moderna foi inédito. “Nenhum outro assentamento humano jamais havia crescido antes tão rapidamente em tão pouco tempo” (SENNETT, 1988, p. 169), comentou o sociólogo Richard Sennett. Se o aumento da população como um todo já é bastante significativo, o crescimento demográfico urbano foi impressionante. Milton Santos constata que, em 1800, 27,4 milhões de pessoas viviam em cidades com mais de cinco mil habitantes; em 1850 eram 75 milhões, e, em 1900, eram 219 milhões (SANTOS, 1997, p.41). As migrações para as cidades, somadas ao mencionado desenvolvimento da medicina, são o principal fator desse aumento gritante.

Esse súbito aumento da população urbana, entre outros fatores, segundo Ben Singer, transformou a cidade em “um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado” (SINGER, 2001, p.96). Mudanças

qualitativas acompanharam essas mudanças quantitativas. À medida que as cidades continuavam a concentrar pessoas, tornando-se maiores e mais confusas, os indivíduos foram circulando cada vez mais rapidamente na tentativa de gastar o mínimo de tempo “na rua”, nos interstícios de atividades como o trabalho, o consumo e a hora de ir para casa. Por isso, diferente da vida urbana que existia anteriormente, como explica Richard Sennett no livro *O declínio do homem público*, nessa época “as pessoas foram perdendo cada vez mais o contato funcional umas com as outras nas ruas” (SENNETT, 1988, p. 172). Existia uma imensa massa de pessoas aglomeradas, mas eram estranhos que se isolavam cada vez mais em suas vidas pessoais e estavam apenas de passagem pela cidade.

Assim, afirmar tão somente que a vida moderna era urbana talvez seja insuficiente para entender o que isso significa. As transformações sociais e econômicas desse período recriaram o próprio conceito de cidade e, inclusive, a organização estrutural que o espaço urbano deveria apresentar. Até a metade do século XIX, por exemplo, o sistema de vizinhança era totalmente diferente do que conhecemos hoje: em um mesmo bairro, em uma mesma rua, e até em uma mesma casa existia uma grande mistura de classes sociais. E, ainda, o comércio de uma localidade da cidade não era diferenciado daquele das outras partes, em todo lugar coexistiam diversos tipos de lojas e feiras para atender a variada clientela. Até então, em Paris ou Londres podiam existir bairros pobres – aqueles com a maior quantidade de pessoas com menos bens materiais – mas não estavam restringidos a determinada área da cidade onde todas as casas e todos os produtos oferecidos nas lojas fossem mais baratos. Sennett descreve como, nessas duas metrópoles européias, de maneiras diferentes, o crescimento da população derivou em uma segmentação da cidade em bairros diferenciados em função do poder aquisitivo de seus moradores. (SENNETT, 1988, p.172e 173). No mesmo sentido, Milton Santos comenta de que modo a história pode atribuir funções completamente diferentes a um mesmo lugar. “O lugar é o conjunto de objetos que têm autonomia de existência pelas coisas que o formam”; no caso das cidades, por exemplo, “ruas, edifícios, canalizações, indústrias, empresas, restaurantes, eletrificação, calçamentos”, porém, esse mesmo lugar não tem autonomia de significação, pois “todos os dias novas funções substituem as antigas, novas funções se impõem e se exercem”. (SANTOS, 1997, p.52).

Por tudo isso, assim como Richard Sennett pede, acredita-se ser preciso certa cautela no emprego da palavra urbano. O termo em si não é suficiente para dimensionar a importância da cidade – dessa nova cidade – na vida moderna. Diferentemente do que acontece em outras épocas, “a urbanização no século XIX consistia em algo mais do que a difusão de hábitos urbanos”, explica o autor e, acrescenta, “significava uma difusão mais geral de forças ‘modernas’, antitradicionais” (Sennett, 1988, p.163). Na transição do feudalismo para o capitalismo, a cidade aparece como o lugar da liberdade e, de fato, colabora para o desmantelamento do antigo regime. Esse espaço significava também uma reunião de profissões cultas que, ao permitir o intercâmbio entre elas, torna-se o terreno do conhecimento e de sua transmissão. A cidade era “um elemento impulsionador do desenvolvimento e aperfeiçoamento das técnicas” (SANTOS, 1997, p.52 e 53).

Ao mesmo tempo, a idéia da cidade como fator de inovação, pode ser associada à força da burguesia como remodeladora de hábitos e valores. Deve-se considerar que, ao se opor à nobreza e destruir, gradativamente, os muros feudais, a burguesia daqueles tempos era a classe revolucionária, ou, a classe “crítica”, como a denominou Richard Sennett. As classes burguesas cosmopolitas eram um grupo surpreendentemente grande nas grandes cidades e, em oposição à aristocracia, não eram estáveis, muito pelo contrário. Richard Sennett afirma ainda que se tratava de um grupo social cuja “respeitabilidade” estava fundada na sorte. Era possível, e comum, ganhar ou perder muito dinheiro rapidamente, ser um burguês rico e logo deixar de ser. Essa vulnerabilidade, associada ao veloz crescimento populacional e ao isolamento nas grandes cidades modernas, seriam os detonadores da necessidade burguesa de construir um lar e uma família sólidos, a fim de enfrentar as flutuações e inconstâncias da economia e da vida pública modernas (SENNETT, 1988, p. 178).

“Revolução industrial” e “cidade industrial” não são expressões capazes de traduzir rigorosamente o espírito de cidade moderna. Sennett explica que os núcleos urbanos que mais se desenvolveram não eram industriais mas as capitais nacionais, onde “comércio, finanças e burocracia permaneceram as atividades principais” (SENNETT, 1988, p.167). O comércio varejista, com o enorme crescimento da população das cidades, tornou-se mais lucrativo do que nunca. Não é à toa que Sennett considera esse, e não a indústria, o melhor paradigma para as transformações que ocorreram no domínio público da modernidade: a fabricação em série pode ser

associada à venda em série pelas lojas de departamento. Nesses estabelecimentos, pela primeira vez, foram afixados os preços, as margens de lucro eram baixas mas se vendiam produtos homogêneos em grande quantidade. As roupas, por exemplo, que antes delatavam a classe social a qual cada um pertencia, não mais foram capazes de comunicar algo tão indubitável sobre a pessoa que as vestia. Os estranhos passaram a se vestir cada vez mais com esses itens fabricados e vendidos em série. Portanto, por trás de uma mesma fachada era impossível desvendar a identidade de alguém: o ambiente urbano se tornou mais misterioso, fascinante e ameaçador.

A paisagem das cidades também mudou na modernidade. Os jardins vão se tornando raros, e o meio urbano aparece cada vez mais como um meio artificial, de obras construídas pelos homens. “A paisagem cultural substitui a paisagem natural”, comenta Milton Santos, “e os artefatos tomam, sobre a superfície da terra, um lugar cada vez mais amplo” (SANTOS, 1997, p. 42). O espaço humano, nessa época, vai se tornando um território “mais instrumentalizado, culturizado, tecnificado e cada vez mais trabalhado segundo os ditames da ciência” (SANTOS, 1997, p. 43). Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, por sua vez, na introdução do livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, comentam que a história de algumas inovações tecnológicas como o telégrafo, a estrada de ferro, o automóvel, a fotografia ou o cinema, frequentemente tem sido o caminho para o entendimento da modernidade (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, p.17). A máquina faz parte da vida cotidiana desse período. No trabalho, por exemplo, as pessoas passaram a ter que lidar com diversos equipamentos; além disso, os produtos consumidos cada vez mais eram produzidos em série, sem falar na implantação do telégrafo, do telefone, do cinema, da fotografia e dos meios de transporte no dia-a-dia de qualquer um.

Dentre todas as máquinas, Paula Sibília aponta que a mais emblemática da modernidade e do capitalismo industrial ocidental é o relógio. Esse aparelho que conta o tempo estava na rua, nos prédios, nas casas de família e nos braços das pessoas. Foi crescendo a obsessão por controlar o tempo que, como passou a se saber, é sinônimo de dinheiro. Mas vale lembrar que o tempo é uma categoria sociocultural, e “suas características mudam ao sabor da história e de suas diversas perspectivas” (SIBILIA, 2008, p.124). Sem dúvida, o uso cotidiano do relógio e o de todas as outras máquinas, assim como a presença constante da tecnologia no dia-a-dia, contribuiu para criar a moderna sensação de aceleração dos ritmos da vida.

A diminuição dos preços dos transportes, assim como o incremento de qualidade, diversidade e quantidade, criaram uma tendência ao aumento do movimento nas cidades modernas. E, em consequência do crescimento do número de pessoas em circulação, a importância das trocas também aumentou “pois elas não apenas se avolumam como se diversificam” (SANTOS, 1997, p.51). Esse novo universo, organizado segundo as necessidades de circulação e um modo de viver o tempo até então inédito, permeou todas as atividades humanas e redefiniu as idéias de proximidade e distância. Horários definidos para acordar e para dormir, para comer e para tomar banho, para ir à igreja ou à escola, separação entre o tempo de trabalho e o tempo de férias. A modernidade criou “um mundo fenomenal – especificamente urbano”, comenta Ben Singer, “marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana” (SINGER, 2001, p.96).

A era moderna também foi caracterizada pela hostilidade e pelo medo. Ao analisar a imprensa ilustrada de grandes cidades do início do século passado, como Londres e Nova York, Singer constatou a publicação de diversas imagens e desenhos que tratavam de uma mudança radical entre, por um lado, a vida em uma época pré-moderna, consideravelmente equilibrada e estável, por outro lado, a crise da vida moderna, uma época de desfragmentação e choques constantes. (SINGER, 2001, p.101). Além disso, o autor destaca que muitos cartuns tratavam de uma certa ansiedade diante dos perigos da vida e, também, “simbolizavam os tipos de choques e sobressaltos nervosos aos quais o indivíduo estava sujeito no novo ambiente urbano”. (SINGER, 2001, p.102). Ele percebeu uma intenção de sublinhar como o espaço público estava se modificando. Era como se, então, a vida das pessoas estivesse nas mãos do acaso, do perigo e dos embates diários, e isso era apontado sempre em contraposição a uma concepção tradicional de segurança, continuidade e destino controlado. “O caos da cidade instilou na vida um flanco nervoso, uma sensação palpável de exposição ao perigo”. (SINGER, 2001, p.106). O autor ainda comenta que, como a morte acidental no trabalho ou no trânsito caótico urbano eram manchetes habituais, colocava-se com frequência a tecnologia moderna como uma cruel ameaça à vida e ao corpo. Entretanto, não era apenas o medo das máquinas que atormentava as pessoas: os estranhos também aparecem retratados como perigosos.

A cidade moderna borbulhava, e as agitações que imperavam nas ruas eram ao mesmo tempo festejadas e temidas pelas pessoas. “Aquele barulhento mundo das ruas,

do teatro, das feiras e dos cafés podia ser atraente”, comenta Paula Sibilia, “mas era preciso ter muito cuidado nessas arenas”. Devia-se estar protegido da falsidade e hostilidade que nelas imperava e, para isso “era imprescindível o uso de máscaras protetoras”. A autenticidade foi sendo reservada a outros territórios, bem diferentes dos espaços públicos da cidade (SIBILIA, 2008, p. 101). Na cidade do século XIX, “a própria pessoa estranha é uma figura ameaçadora”, afirma Richard Sennett, e eram poucos os indivíduos que sentiam “um grande prazer nesse mundo de estranhos: a cidade cosmopolita” (SENNETT, 1988, p. 16). Dessa maneira, o autor explica que as pessoas passaram a se preocupar mais em se protegerem contra a desordem pública do que em controlá-la ou moldá-la, e nessa tentativa a família e o lar serviram como escudos.

A atratividade da cidade provinha, em certa medida, da quantidade de distrações e novidades que essa mesma esfera urbana era capaz de proporcionar. “Leteiros e cartazes anunciavam tentações sempre renovadas, espetáculos populares se ofereciam por toda a parte”, afirma Paula Sibilia. Nesse contexto de aceleração, multidão e máquinas, os sujeitos oscilavam entre momentos de atenção e dispersão que não eram necessariamente contraditórios, já que essas duas formas de contato com o mundo eram exigidas pela vida cotidiana. Portanto, uma nova maneira de “atenção moderna foi concebida não somente como visual e móvel, mas também fugaz e efêmera” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, p.22).

De alguma forma, porém, para contrabalancear as exigências de um ritmo mais rápido de trabalho e movimentação, bem como a oferta de diversos tipos de experiências efêmeras, os sujeitos modernos também ansiavam por algo seguro e estável. Algo assim como um desejo de “congelar as sensações em um momento fixo de representação” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, p.23). Se o presente era por demais corrido, o passado parecia um refúgio calmo e estável. Por isso, segundo Charney e Schwartz, os impulsos para congelar esses momentos que passavam tentavam ser saciados com o desenvolvimento do impressionismo e da fotografia. No caso da fotografia, essa tentativa ganha sentidos especiais dentro dos lares e, em particular, com os registros de família.

O enriquecimento das formas de percepção e a tempestade sensorial moderna não podem ser pensadas sem aludir à “crescente mercantilização da existência e uma padronização da vida de acordo com os esquemas industriais”, que também marcaram

essa época (SIBILIA, 2008, 100). Esse domínio sobre as subjetividades e os corpos modernos, associados a algumas instituições de confinamento e mecanismos “disciplinares”, possibilitou o entendimento da modernidade como uma “sociedade disciplinar”, como o fez, originalmente, Michel Foucault. Esse autor estudou as práticas e os discursos que circulavam nas sociedades industriais, e percebeu como uma determinada forma de ser foi se tornando hegemônica na modernidade. Os sujeitos assim “formatados” se caracterizam por possuir determinadas habilidades e aptidões, mas também certas incapacidades e carências. Foucault afirma que os indivíduos modernos eram treinados para ser, acima de tudo, corpos “dóceis e úteis”, capazes de trabalhar, consumir, sentir, acreditar e se comportarem da maneira mais eficaz ou funcional para o projeto histórico do capitalismo industrial.

A casa de família seria uma dessas instituições reguladoras dos corpos na sociedade industrial e seu papel foi crucial na constituição desses sujeitos. Entre as quatro paredes do lar: as famílias nucleares burguesas hospedavam e davam sentido aos aspectos mais valiosos das vidas das pessoas. O espaço doméstico se tornou um refúgio idealizado com uma valoração moral superior à de qualquer espaço público. Ao remontar a constituição histórica desse espaço tão peculiar, o da privacidade doméstica, pode-se compreender por que as relações familiares e pessoais se tornaram tão importantes, em detrimento das outras trocas e contatos. Pois, ao mesmo tempo em que a família se converte em um recanto seguro contra os medos que assombravam a vida moderna, também se tornou gradativamente um parâmetro moral para se medir o valor das relações que se davam nas ruas.

1.2. Família: lar, indivíduo e memória

Os progressos do sentimento de família seguem os progressos da vida privada, da intimidade doméstica. O sentimento de família não se desenvolve quando a casa está muito aberta para o exterior: ela exige um mínimo de segredo.

Philippe Ariès

O que é uma família? A resposta apresentada no pequeno exemplar do livro de auto-ajuda e de cunho religioso intitulado *O segredo de uma família feliz* é bem simples: “nos países ocidentais, a família normalmente consiste em pai, mãe e filhos”

(1996, p.6). O *onde* está de certa forma explicitado: nos países ocidentais, mas essa definição de família não evidencia o *quando*. De qualquer maneira, o erro começa com a pergunta. Não é possível uma definição unívoca de família, sem esclarecer a que tempo e a que lugar se faz referência. No caso desta pesquisa, a pergunta que deve ser formulada é a seguinte: o que era a família na modernidade nos países ocidentais? Ou, melhor, o que há de peculiar na família moderna ocidental, que possibilitou o início de um hábito novo, a produção de imagens de família?

A família já existia antes da modernidade. O que surge nessa época, porém, e se torna responsável por uma verdadeira revolução social, é o “sentimento de família”. Philippe Ariès, no livro *História social da criança e da família*, comenta que na sociedade medieval, não havia separação entre vida profissional, privada ou social (ARIÈS, 2006, p.164). O sucesso material, as práticas sociais e os divertimentos eram sempre coletivos e a família era uma realidade apenas moral e social, pois, tanto para os pobres, como para a nobreza, a família não existia sentimentalmente. A diferença entre as classes residia no fato de que, quando havia riqueza e ambição, a família se confundia com a questão do patrimônio e com a honra do nome (ARIÈS, 2006, p.158 e 159). Portanto, se seria inútil e falso contestar a existência da família na Idade Média, é preciso destacar que ela subsistia em silêncio, discretamente e sem despertar maior interesse. Uma prova disso é que o tema “família” não inspirava os poetas da época e, depois de uma pesquisa iconográfica cuidadosa, Ariès constata que tampouco era assunto de interesse para os artistas plásticos. Apenas a partir do século XV e, sobretudo, do XVI, o historiador percebe o surgimento de famílias retratadas nas telas e nos documentos iconográficos (ARIÈS, 2006, p.152).

Outro pesquisador, Witold Rybczynski, também revela que a concepção medieval de família era bastante diferente da nossa, “especialmente na atitude nada sentimental em relação à infância” (RYBCZYNSKI, 1991, p.58). A criança foi justamente o pivô de uma mudança radical na família, e a escola fez parte desse processo. Antes da era moderna não vigorava a idéia de que as crianças deviam ser preparadas para o convívio com os adultos ou para a vida na esfera pública. “As pessoas viviam misturadas umas com as outras, senhores e criados, crianças e adultos, em casas permanentemente abertas” (ARIÈS, 2006, p.190). As crianças costumavam conviver com os pais apenas até os sete ou oito anos de idade, quando eram enviadas para morar na casa de uma família de estranhos para trabalharem nos afazeres domésticos ou

aprenderem algum ofício. Era essa a forma mais habitual de transmissão dos conhecimentos, comum a todas as classes sociais e denominada “aprendizagem” (ARIÈS, 2006, p.156). Nos séculos XVI e XVII, entretanto, começou a se considerar que as crianças não estavam preparadas para a vida, e que era preciso que passassem por um processo de amadurecimento, “uma espécie de quarentena” antes de deixá-la unir-se aos adultos (ARIÈS, 2006, p.194).

Aos poucos, a educação dos filhos se tornaria uma preocupação e a escola se fortaleceu como alternativa à antiga prática da aprendizagem. Ao se submeterem à rotina escolar, as crianças passaram a ficar por mais tempo sob os cuidados dos pais que, pela primeira vez em séculos, podiam acompanhar o crescimento de seus filhos. Ao mesmo tempo em que a escola se estabelece, também surge um clima sentimental em torno da família. Assim, teve início, o fenômeno de re-significação que originará a família moderna: uma instituição centrada na criança e nas relações cada vez mais sentimentais entre os pais e os filhos. (ARIÈS, 2006, p.160). “Podemos imaginar a família moderna sem amor, mas a preocupação com as crianças e a necessidade de sua presença estão enraizadas nela” (ARIÈS, 2006, p.193).

A escola retirou a criança da sociedade dos adultos, e a família retirou da vida pública não só as crianças mas também os adultos. Ou, pelo menos, diminuíram tanto o tempo como o valor e a preocupação que os adultos costumavam depositar na vida em sociedade. (ARIÈS, 2006, p.195). Até o século XVII, a solidão e a intimidade eram desconhecidas: a vida coletiva era uma só, compartilhada entre todos, tanto aqueles de diferentes classes sociais como os de diferentes idades. À medida que se fortalece o “sentimento de família”, como uma marca da modernidade, a sociabilidade se retrai, como se fossem dois elementos excludentes e até mesmo incompatíveis. A família moderna se isola em um grupo pequeno e solitário, formado apenas pelo casal e seus filhos, e se opõe ao resto da vida em público. Assim, a intimidade da vida privada passa a ser cultuada em detrimento das relações de vizinhança, das amizades ou dos laços com as tradições. (ARIÈS, 2006, p.190 e 191).

Voltando agora à pergunta formulada anteriormente, já temos condições de esboçar uma resposta: a família moderna ocidental pode ser definida – e ser diferenciada do modelo medieval – pelo que foi chamado “sentimento de família”. Naquele momento histórico, o pequeno núcleo social formado por pais e filhos se torna algo a ser exaltado “por todas as forças da emoção” (ARIÈS, 2006, p.152). Aos poucos,

a emersão histórica da família moderna, deposita nessa instituição valores sentimentais e espirituais, superiores aos de todas as outras formas de relação humanas. Todos os demais tipos de intercâmbio social passam a ser vividos, inclusive, como prejudiciais ao pleno desenvolvimento da família. Foi assim como a família se transformou, deixando de ser “apenas uma instituição do direito privado para a transmissão de bens e do nome”, como exemplifica Ariès, para assumir uma “função moral e espiritual, passando a formar os corpos e as almas” (ARIÈS, 2006, p.194).

A intimidade doméstica é, ao mesmo tempo, um dos reflexos e um dos estímulos da família moderna, porque o surgimento desse sentimento familiar acompanha a diferenciação entre os espaços públicos e privados. Recorrendo novamente a um olhar genealógico, é preciso considerar a divisão entre esses dois âmbitos como um dado histórico e datado, “uma convenção que em outras culturas não existe ou se configura de outras formas” (SIBILIA, 2008, p. 60). Apenas em torno do cotidiano confuso das cidades modernas, com a divisão entre o espaço-tempo do trabalho e do lazer, com a solidificação da família nuclear como uma instituição com forte valor moral e sentimental, e com o enaltecimento dos novos ideais de conforto e intimidade, que foi se estabelecendo uma dinâmica social singular. De acordo com a qual os âmbitos privados e públicos se tornaram cada vez mais separados: “cada um com suas funções, regras e rituais que deviam ser prudentemente respeitados” (SIBILIA, 2008, p. 63).

Cabe lembrar que naquela época, as ruas se transformaram em lugares perigosos e violentos, os estranhos se tornaram ameaçadores, e eram vivenciados momentos de aceleração e tensão ao circular pelas cidades. Esses espaços se associavam ao alheio: o trabalho, as obrigações sociais, os estímulos sensoriais e a efemeridade. Para transitar no espaço público, portanto, era preciso se defender, disfarçar-se e procurar se esconder o mais rápido possível em um abrigo seguro. Em contraposição a toda essa hostilidade, então, fazia-se necessário dispor de um lugar onde imperava a paz, a tranqüilidade, a solidez e o segredo. Aos poucos, o lar familiar vai se tornando esse refúgio onde as pessoas podiam ser “verdadeiras” e “autênticas”, na intimidade e em companhia de suas famílias. O espaço privado passou a ser valorizado, inclusive, como detentor de uma superioridade moral. “O espaço público era tudo aquilo que ficava do lado de fora quando a porta de casa se fechava – e que, sem dúvida, merecia ficar lá fora”, afirma Sibilia: em contraposição a esse barulhento mundo exterior, o lar foi se transformando

em um “verdadeiro refúgio onde o *eu* se sentia resguardado, um abrigo onde era permitido ser si mesmo” (SIBILIA, 2008, p.62 e 63).

Seja para assegurar a infância “saudável” de uma criança, seja para iniciar uma vida a dois ou uma vida adulta plena começou a se considerar imprescindível a constituição de um lar privado e familiar. A idéia de casa, porém, nem sempre foi a mesma. A divisão dos cômodos, a quantidade e o tipo de móveis, bem como os objetos que são guardados nas casas, tudo isso vem mudando com o tempo. Não foi apenas o formato da casa e dos cômodos que mudou, a utilidade e o significado desses espaços também se alteraram.

Mas o que seria uma casa de família? Talvez seja bem parecida a imagem que a maioria de nós, ocidentais contemporâneos, tenha de uma casa de família. Existem infinitas possibilidades de variações quanto aos tamanhos, à sofisticação de acabamentos e à disposição dos cômodos; entretanto, em geral, considera-se que esse lugar é constituído basicamente por alguns ambientes que lhe são essenciais. E, idealmente, pensa-se ainda que cada casa deva ser habitada por uma família, composta por um casal e seus filhos. Numa casa deve haver um espaço onde se produz e se armazena a comida, deve haver quartos para o descanso dos moradores e reservados para uma maior privacidade, também é necessário haver um lugar para tomar banho e realizar outras atividades de higiene corporal, e, ainda, convém que haja um espaço de convivência entre os moradores da casa e as possíveis visitas. Cozinha, quartos, banheiro e sala: essa é a constituição do lar que qualquer um de nós resumiria como padrão. Existem casas que têm varandas, bibliotecas, garagens, lavanderias, escritórios, jardins ou piscinas, e, ao mesmo tempo, casas que não possuem aqueles quatro cômodos considerados básicos, mas que por isso mesmo são consideradas “incompletas”. Mas além dessa distribuição do espaço, há certos objetos, móveis e eletrodomésticos que fazem parte de nossa concepção de casa. Mesa e cadeiras, camas, armários, sofás, geladeira, televisão, fogão – e, já faz algum tempo, computador – também fazem parte da descrição básica do que constitui um lar.

Para chegar até essa configuração foi preciso, porém, um lento e complexo processo de reconstrução da casa medieval, associado ao florescimento da família moderna. “O sentimento da casa é uma outra face do sentimento da família”, afirma Ariès (ARIÈS, 2006, p.189). Por sua vez, Witold Rybczynski, em seu livro *La casa: historia de una idea*, situa o sujeito burguês e urbano no centro de sua análise sobre o

conforto doméstico. Isso faz sentido, pois esse tipo social foi o primeiro a viver em casas, diferente do nobre que vivia em castelos, do clérigo que vivia em mosteiros e do servo que vivia em choupanas. Mas a casa burguesa típica do século XIV ainda unia o trabalho e a residência do burguês: era um lugar público e não privado. Ariès explica que se vivia em grandes salas onde se comia e se dormia, tomava-se banho e se dançava, trabalhava-se e ainda se recebiam visitas (ARIÈS, 2006, p. 181). Não existia a divisão em cômodos e não existiam banheiros, por exemplo; além disso, a casa era um lugar com poucos móveis. Como o termo já indica, os móveis deviam ser móveis, pois dependendo do horário – dia ou noite, hora de refeição ou de trabalhar – a arrumação variava para propiciar determinada atividade (RYBCZYNSKI, 1991, p.36-38).

No século XVIII, porém, quando a família moderna ganhou forma e força, o resto da sociedade começou a ser afastado da casa. Enquanto a vida privada foi se inflando, o espaço para a vida social dentro do lar foi ficando mais limitado. A divisão da casa em cômodos e a diferenciação destes de acordo com diversas funções correspondem a esse novo cuidado em preservar a intimidade. Ariès considera que essa foi uma das maiores mudanças operadas na vida cotidiana, e explica: “agora separa-se melhor a vida mundana, a vida profissional e a vida privada: a cada uma era determinado um local apropriado como o quarto, o gabinete ou o salão”(ARIÈS, 2006, p. 184 e 185). Assim como o modelo familiar ou a forma das casas, também a privacidade é uma construção histórica: o sentimento da intimidade doméstica “teve tanto de invenção humana como qualquer artefato técnico” (RYBCZYNSKI, 1991, p.59).

Ainda há outra invenção moderna que deve ser observada com cuidado: a interioridade individual. Por conta de uma certa tradição ocidental, costuma-se pensar que o ser humano é uma espécie que se caracteriza, dentre outras coisas, por possuir uma instância “interior”, profunda e misteriosa, onde se esconde a sua alma, a sua verdade e o âmago do *eu*. Seria aí onde os sentimentos, as emoções, os pensamentos, as angústias, os segredos mais recônditos e as lembranças mais prezadas dos indivíduos dessa espécie ficariam guardados, tudo isso constituiria a essência de cada um. Esse tipo de sujeito dotado de interioridade, segundo Paula Sibilia, seria aquele que vigorou de modo hegemônico nas sociedades industriais ao longo dos séculos XIX e XX. Novamente, trata-se de uma construção: “um modo de produção e tematização do *eu* que se impôs em determinado período da cultura ocidental, mas que de forma alguma

contempla ao gênero humano em conjunto – nem em termos históricos, nem em termos geográficos” (SIBILIA, 2008, p. 91).

Essa interioridade está originalmente ligada à idéia do indivíduo como uma entidade física e psíquica que se destaca da sociedade como um todo. Uma peça autônoma, independente e singular. O indivíduo conta com uma personalidade única que o marcará por toda sua vida e que fará com que os demais possam identificá-lo. Essa singularidade se refere a características que emanam do “interior” de cada um, mas também é associada à sua imagem. É por causa desta última, aliás, que se torna possível distinguir alguém no meio de uma multidão. No entanto, de acordo com a perspectiva moderna, aquilo que dava a cada um seu valor e sua singularidade não era visível. Portanto, era necessário que essa interioridade fosse construída com todo o cuidado. Apenas no refúgio do espaço doméstico, protegidos da hostilidade, da violência e da falsidade do espaço público, esses indivíduos podiam exercer sua “vida interior”. Pode-se, então, visualizar um movimento triplo: a família moderna moldou o lar privado às suas necessidades, no lar privado floresceu a interioridade individual, a interioridade individual fortaleceu a família moderna. Mas a dinâmica é mais complexa, já que é impossível perceber onde começa e onde termina essa rede de fenômenos entrelaçados: esses três aspectos da vida moderna estão conectados e todos se influenciam mutuamente.

Como essa essência interior de que os sujeitos modernos estavam dotados devia ser cultivada, enriquecida e cuidada constantemente, alguns instrumentos foram também criados naquela época para ajudar nesses processos. Cabe mencionar tanto a leitura como a escrita de ficções, diários íntimos e cartas, a confissão intimista e, também, a psicanálise. Inaugurada pelos escritos e pela prática clínica de Sigmund Freud, a psicanálise surge como um novo campo de saber privilegiado sobre esse tipo de sujeitos históricos: uma nova teoria e uma série de técnicas para o tratamento do mal-estar que afeta a cada um nessa peculiar configuração espaço-temporal. Essa novidade nasceu no solo fecundo do espaço doméstico, e foi responsável por produzir um dos regimes de verdade sobre os sujeitos modernos que mais se difundiram, legitimaram e popularizaram naquele período. Mesmo após a morte de Freud, e por quase todo o século XX, as teorias deste autor iriam influenciar inúmeros artistas, filósofos, médicos, críticos sociais e muitas outras pessoas na maneira de se entenderem como sujeitos, bem como no modo de tratar de seus conflitos e de se relacionar com o mundo e com os

outros. Acreditava-se que, a partir do acesso a esses assuntos considerados “interiores”, bem como aos impulsos, aos desejos e às memórias que preenchem o inconsciente de alguém – uma instância “interior”, desprovida de religiosidade ou de qualquer referência ao divino, mas igualmente órfã de matéria carnal –, era possível tratar o sujeito em questão, ou ajudá-lo a conviver melhor consigo e com os demais.

As lembranças eram uma das mais importantes instâncias para o exame psicanalítico. De acordo com essa perspectiva analítica, a memória é algo como um grande porão entulhado, onde se armazena toda a experiência de uma vida. Um famoso postulado da psicanálise era, justamente, que “nada na vida psíquica se perde para sempre, pois tudo o que já aconteceu pode reaparecer e tornar-se significativo no presente” (SIBILIA, 2008, p.118 e 119). Nessa visão, portanto, o passado de cada sujeito constitui um embasamento para o *eu*. Por isso, as técnicas de introspecção, utilizadas na exploração e cultivo da interioridade para o autoconhecimento ou para o tratamento psicanalítico, implicam também uma retrospectiva das lembranças da vida.

Essa memória onde tudo permanece, mesmo que de forma nebulosa e enigmática, obedece a uma lógica da acumulação e se apóia na crença de existência de um eixo linear da temporalidade. Por isso, sob esta perspectiva, tanto no contexto familiar como na sociedade em seu conjunto, havia uma tendência a se acreditar que a experiência presente era consequência de atitudes e decisões do passado. Por tal motivo, nos tempos modernos dos séculos XIX e XX, acreditava-se que na memória de um indivíduo, de uma família ou de uma sociedade podia ser encontrada a chave que concederia inteligibilidade ao cotidiano caótico da vida no presente. Cabe deduzir, portanto, que complementando aquela sensação de perda dos referenciais, da aceleração de todos os processos e da efemeridade nos espaços urbanos, a memória que tudo armazenava e o passado que continha as explicações correspondiam a uma necessidade cada vez mais forte de apreender as experiências e reter os momentos fugidios.

No livro *A memória coletiva*, publicado postumamente em 1950, Maurice Halbwachs faz um estudo sociológico sobre a memória como um aspecto da vida cotidiana, como uma instância da realidade concreta da existência. Algumas teorias apresentadas nesse livro podem ser muito interessantes para pensar a relação entre a memória social e a individual; e, principalmente, entre essa última e a memória familiar. No primeiro capítulo, intitulado “Memória individual e memória coletiva”, o autor comenta a impossibilidade da existência de uma memória individual que seja

independente das memórias coletivas, pois os grupos sociais são cruciais para a solidificação das lembranças. Mesmo que se considerasse a existência de uma memória pessoal, ela estaria sempre impregnada de outros depoimentos: de outras pessoas, outros grupos, outras experiências coletivas. “Isso acontece porque jamais estamos sós”, afirma Halbswachs e, em seguida, explica: “não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem”. (HALBSWACHS, 2006, p.30). Como se aquilo que é retido na memória pessoal sempre fosse composto por uma combinação de histórias, conversas, leituras e momentos compartilhados. Assim, para que algo se apague na memória de alguém é preciso que essa pessoa esteja afastada, no tempo e no espaço, das circunstâncias e das pessoas que circundavam aquele determinado episódio de sua vida. Em palavras do autor: “esquecer um período da vida é perder contato com os que então nos rodeavam” (HALBSWACHS, 2006, p.37). De acordo com essa perspectiva, só existem lembranças que podem ser ligadas a um grupo, portanto, se não lembramos de nossa primeira infância, é “porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social”. Assim, o que poderia ser chamado de “memória individual” seria, na verdade, uma combinação ímpar de memórias coletivas, pois cada sujeito tem uma vivência coletiva única.

As memórias de um grupo de pessoas seriam tão mais próximas ou mais fortes, quanto mais essas pessoas tenham vivências em comum, e quanto mais duradouras forem essas experiências partilhadas. Portanto, considerando o pensamento de Halbswachs e o fato de que a família, principalmente na modernidade, tornou-se o grupo de maior importância para a constituição dos indivíduos, poderia ser inferido que nenhum outro tipo de lembrança é mais forte do que aquelas compartilhadas no interior do lar. Nos grupos mais sólidos, como é o caso da família moderna, “os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais sós ao representá-los para nós.” (HALBSWACHS, 2006, p.30).

A maneira como a sociedade moderna dos séculos XIX e XX entendia a memória pode elucidar alguns dos aspectos mais interessantes dos registros de família. Se naquela época houve uma super-valorização da memória e do passado, que se manifestava simultaneamente em diversas esferas do cotidiano, essa carga valorativa era ainda mais poderosa no interior da família. Tratava-se da instituição mais importante daquela época e, portanto, o objetivo de guardar sua memória em registros materiais

expressaria a vontade de preservar o valioso passado desse grupo. A família moderna, por conta do sentimento familiar a ela associado, desenvolveu laços afetivos bastante fortes entre seus membros e a conservação da memória comum foi um dos pilares que a sustentou. Na espessura de cada objeto, vestígio e lembrança havia uma infinidade de significados possíveis. Tudo isso fazia parte da história da família e de cada um de seus integrantes; tais materiais estimulavam o apego ao passado e, por isso, eram tratados como verdadeiras relíquias.

Por último, vale acrescentar mais uma observação a respeito da família e dos sujeitos modernos. Entre os séculos XVIII e XIX, ocorreu uma crise na religiosidade, mas as crenças continuaram sendo fundamental para a vida social. Segundo Sennett, o impulso da crença não acaba quando se deixa de acreditar nos deuses: “no século XIX, a vontade de crer passou de uma religião sem ídolos para uma condição mais reflexiva”, afirma o autor, e acrescenta que “as crenças se tornaram cada vez mais concentradas na vida imediata do próprio homem e nas suas experiências, como uma definição de tudo aquilo que se pode crer” (SENNETT, p.191). Se não há mais deuses, porém, o sujeito moderno passa a mitificar sua própria vida, seus sentimentos e sua história pessoal. A expressão sentimental está no centro dessa nova fé e, outra vez, o lar e a família constituem as mais relevantes fontes de sentido. “As personalidades, portanto, não são apenas compostas de variações de ira, compaixão ou confiança entre pessoas”, prossegue Sennett: “a personalidade é também a capacidade de ‘recobrar’ as próprias emoções”. O autor conclui essa idéia fazendo menção ao uso sentimental do passado pela psicologia de então, pois afirma: “saudade, lamento e nostalgia adquirem na psicologia do século XIX uma importância de um tipo peculiar” (SENNETT, p.193).

Retomando as principais questões suscitadas, cabe concluir então que o sujeito moderno teve na família – assim como na construção, manutenção e valorização de sua intimidade e de sua memória – um dos pilares da edificação de sua própria subjetividade. O lar foi se transformando no lugar da autenticidade, onde as pessoas se sentiam protegidas e podiam ser elas próprias à vontade: um refúgio onde o *eu* se sentia resguardado, um abrigo onde era permitido ser si mesmo. A casa de família foi se constituindo historicamente como o território social de maior importância na construção das subjetividades modernas. Esse espaço constituía tanto um refúgio para eles como para suas famílias e para suas memórias. Por isso, foi fundamental traçar uma breve genealogia da família, da legitimação histórica dos lares, da constituição dos sujeitos

modernos e da necessidade de preservar a memória, a partir da metade do século XVIII, como um dos territórios sociais de maior importância na construção das subjetividades modernas, a fim de entender como e por que os registros de família começam a ser produzidos e armazenados.

1.3. Fotografia: revolução técnica, individualização e magia

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser.

Philippe Dubois

Toda imagem é histórica.

Ana Maria Mauad

Por diversos motivos, a fotografia é uma invenção bastante emblemática de seu tempo. Trata-se também de uma tecnologia particularmente interessante para explorar a relação entre o espaço público e o espaço privado na era moderna, e, ainda, para compreender como era possível transitar entre o anonimato das multidões e, ao mesmo tempo, moldar a individualidade no interior das casas. Considerando essa última sentença, o papel social da fotografia pode soar contraditório: porém, as características aparentemente antagônicas da fotografia são, na verdade, duas faces de uma mesma moeda. Por um lado, a imagem fotográfica se tornou um recurso primeiro útil e, logo em seguida, indispensável para subsidiar um novo discurso de poder compatível com a lógica da aceleração das cidades, com a crescente circulação de produtos, pessoas e informações. Por outro lado, a fotografia adentra nos lares modernos e contribui decisivamente para o surgimento de práticas de individualização dos sujeitos, ajudando na preservação e valorização da intimidade familiar. Da mesma forma, porém, e de maneira aparentemente incompatível com essas duas formas “documentais” no espaço público e no privado, essa tecnologia também deslanchou um universo misterioso. A fotografia fortaleceu e, em certa medida, até possibilitou o desenvolvimento de novas formas de *ver* e *viver* tanto a realidade quanto a magia e a fantasia no dia-a-dia.

A lógica capitalista de produção e consumo, os aspectos “revolucionários” da imagem técnica, o novo estatuto de verdade ligado à objetividade e à ciência, e os usos

culturais e sociais que teve a fotografia a partir de seu surgimento, dentre outros fatores, promoveram mudanças na sociedade que são importantes para a discussão proposta neste trabalho. Tais forças estão entrelaçadas de maneira tão complexa, que seria impossível destacar em quais delas reside a origem desses efeitos, ou mesmo tentar identificar alguma que tenha exercido influência sobre determinado fator. Entretanto, vale a pena frisar alguns pontos dessa síntese, que serão desenvolvidos logo após um brevíssimo percurso histórico sobre o advento da imagem fotográfica. Esses tópicos são os seguintes: a popularização da fotografia, a reprodutibilidade técnica da imagem, o grau de “objetividade” original na reprodução de um aspecto da realidade, a instauração de um novo estatuto de verdade, a garantia de uma identidade fixa dos sujeitos e, por fim, o papel da magia e do invisível no cotidiano moderno.

No mês de agosto de 1839, em Paris, o daguerreótipo foi apresentado ao público. Como a divulgação anterior a esse evento foi intensa, a elite parisiense compareceu em peso ao Palácio do Instituto da França “chegando a obstruir as portas de entrada”, de acordo com a descrição de Renata Cruz Oliveira (OLIVEIRA, 2007, p. 29). A repercussão posterior à apresentação de Daguerre foi ainda maior do que aquela que a precedeu, rendendo matérias em diversos jornais do mundo inteiro. Todavia, a busca pela fixação da imagem por meios técnicos já havia trilhado uma longa história antes dessa data². Mais de duas décadas antes, por exemplo, Joseph Nicéphore Niepce, tinha conseguido fixar parcialmente a imagem de uma câmera escura. Esse mesmo cientista, em 1827, produziu a fotografia mais antiga que se conserva até hoje: após oito horas de exposição, Niepce conseguiu capturar a vista da janela de sua casa. Logo depois, associou-se a Louis Daguerre, mas faleceu antes da data em que, enfim, o projeto de ambos ganhava os holofotes.

Cabe esclarecer, porém, que, além deles, vários outros pesquisadores buscavam fixar as imagens da câmera escura na época da invenção da fotografia. Diversos experimentos estavam sendo realizados quase simultaneamente em diferentes países do mundo, e a notícia de que Daguerre havia conseguido demonstrar o processo causou muita frustração naqueles que estavam “prestes a ser louvados por descobertas bastante

² Deve-se ter certa cautela, entretanto, ao afirmar que a fotografia faria parte de uma mesma linha de desenvolvimento contínua, acelerada pela câmera escura e inaugurada pela perspectiva central européia. Cláudia Linhares Sanz mostra que “apesar de disporem de aparelhos com iguais estruturas e princípios ópticos, o pintor da câmera obscura e o fotógrafo se inscrevem em regimes de visualidade, em modelos de conhecimento, organizações representacionais e subjetividades próprios”. SANZ, Cláudia Linhares. “Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna”. XXIX INTERCOM: Brasília, 2006:5.

semelhantes” (SANZ, 2006, p.2) ³. Como ainda era difícil patentear esse tipo de invenção, o Estado francês interveio e indenizou Daguerre. Essa iniciativa permitiu que a fotografia fosse colocada em domínio público e, com isso, “foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado” da tecnologia de captura e reprodução de imagens (BENJAMIN, 1985, p. 91). Logo a fotografia viraria um verdadeiro sucesso moderno. Nas semanas seguintes daquela apresentação inaugural, “vários parisienses tinham sido tomados pelo espírito da ‘experimentação’”, relembra ainda Renata Cruz Oliveira, “e podiam ser vistos nas ruas carregando aparelhos que pesavam quase cem quilos (...) em busca de paisagens para fotografar” (OLIVEIRA, 2007, p.29).

Originalmente, o daguerreótipo requeria quinze minutos de exposição para a obtenção de uma imagem e, depois, mais uma hora de manipulação com produtos químicos muito tóxicos. Um ano mais tarde, entretanto, graças a diversos incrementos químicos e técnicos, esse invento se tornou capaz de produzir retratos. Foi assim que o daguerreótipo se transformou num grande sucesso na Europa e nos Estados Unidos, concedendo às pessoas a possibilidade de adquirir e guardar imagens de si e de seus parentes. Por um lado, porém, o daguerreótipo produzia uma imagem finamente detalhada, mas por outro lado não permitia a realização de cópias. Por isso, o paulatino desenvolvimento de sistemas positivo/negativo e da impressão sobre papel foi crucial. John Herschel, que contribuiu nessa trajetória, também seria o responsável por uma invenção que atravessou quase dois séculos e chegou até hoje: foi esse cientista quem cunhou o termo *fotografia* (ARMES, 1999, p. 30)⁴.

Ao longo dos quarenta anos seguintes, perpassando numerosas contribuições de artistas e cientistas, foram criados vários processos que devido a seus baixos custos já haviam alcançado uma parcela considerável da população ocidental, possibilitando “que todo mundo possuísse fotografias de si mesmo e dos membros da família” (ARMES, 1999, p.32). Ainda havia, porém, um passo importante a ser dado. Apenas entre o final da década de 1870 e durante a de 1880, com o aparecimento do filme flexível, a

³ Na França, o caso mais citado é o de Hippolyte Bayard, quem se sentiu tão injustiçado que decidiu fazer um protesto divulgando um auto-retrato seu no qual simulava um suicídio. Na Inglaterra, William Henry Fox-Talbot também trabalhava há anos em experimentos semelhantes. (SANZ, 2006, p. 2 e 3).

⁴ Para reconstruir a pré-história da tecnologia do vídeo, Roy Armes, baseia-se nas pesquisas de diversos autores (Gernsheim e Gernsheim, Wollen, Goldsmith, Freund) e apresenta um detalhado percurso histórico dos experimentos que antecederam a popularização da fotografia durante quase todo o século XIX. ARMES, Roy. *On Vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1999.

fotografia definitivamente se tornaria apta para uma verdadeira “democratização”. Foi então quando essa tecnologia assumiu a forma analógica que conhecemos, “permitindo a todos participar como fotógrafos e fotografados” (ARMES, 1999, p.32). Vale destacar que essa popularização do acesso à imagem, e da produção de imagens de si próprio e dos membros das famílias que a fotografia estava tornando possível, era completamente inédita até então. Quando esse tipo de registro surgiu, e até a sua difusão em massa, a produção de um retrato – fosse pintado, desenhado ou miniaturizado – só era acessível àqueles poucos detentores de um determinado status econômico: a aristocracia e a alta burguesia. Ver-se a si próprio e a seus familiares, amigos e conhecidos representados em imagens é um fenômeno recente na história da humanidade (BARTHES, 1984, p.25).

A nova massa de indivíduos que desejavam ser retratados, assim como possuir retratos de seus afetos e parentes, contribuiu decisivamente para que a fotografia se tornasse um negócio em expansão. Essa popularização não pode ser entendida sem examinar sua relação com o desenvolvimento da indústria dessa tecnologia, nos moldes estabelecidos pela economia capitalista em vigor. Quando se alude a fotógrafos e fotografados é preciso pensar também em consumidores, pois a busca pela lucratividade foi um dos principais fatores a impulsionar o desenvolvimento da fotografia. A frustração que o surgimento da fotografia causou nos cientistas rivais pode ser explicada, pelo menos em parte, por uma competição pelo retorno financeiro que essa invenção poderia proporcionar. Louis Daguerre só revelou detalhes de sua experiência após um árduo processo de negociação com o governo francês, numa espécie de “tacada de mestre” que lhe rendeu um pagamento considerável, a ponto de lhe significar estabilidade financeira para o resto da sua vida (SANZ, 2006, p.2).

A fabricação de equipamentos e a produção de imagens fotográficas precisavam satisfazer duas exigências básicas do capitalismo industrial: ser de fácil acesso ao consumidor e permitir uma comercialização em massa. Foi nesse sentido que, além de focar os interesses dos fotógrafos profissionais, percebeu-se que também poderia gerar lucros a produção de máquinas fotográficas para serem vendidas como bens de consumo para amadores. Em pouco tempo, esse novo nicho de mercado – interessado basicamente na produção de imagens íntimas – estava equipado com produtos fabricados em série. Assim, “o acesso cada vez maior às possibilidades criativas e prazerosas da fotografia caminhou de mãos dadas”, constata Armes, “com o monopólio

crecente da fabricação de equipamentos e materiais fotográficos” (ARMES, 1999, p.34).

A possibilidade de reprodutibilidade técnica das imagens, ou seja, o fato de permitir a realização de cópias idênticas, é um dos aspectos que definiu a viabilidade dessa indústria e permitiu que a fotografia ganhasse tanta importância na sociedade moderna. Segundo Tom Gunning, deve-se frisar essa “natureza destacável da imagem, com sua capacidade de ganhar uma mobilidade que seu referente nunca possui e de circular separadamente”. As cópias idênticas tornaram as imagens, inclusive as de pessoas, adaptáveis aos regimes de circulação ditados pela vida moderna. O mesmo autor acrescenta que “a fotografia aboliu as barreiras de espaços e transformou objetos em simulacros transportáveis”, comparando-a com a circulação moderna de moeda (GUNNING, 2001, p.36). Mas nem a novidade e nem a amplitude dessa circulação de imagens teriam ocorrido com pinturas ou desenhos copiados tecnicamente, algo que hoje é possível com total precisão mimética graças aos scanners e às impressoras. A conexão entre a imagem produzida e seu referente, assim como a fidedignidade da reprodução realista da imagem fotográfica, são aspectos que receberam a atenção de diversos estudiosos e que, de fato, não podem deixar de ser observados aqui com mais cuidado.

Para além das questões econômicas e da sua fantástica capacidade de reprodução, uma característica foi crucial para definir a importância da fotografia em diversos usos sociais e, particularmente, no registro de rostos familiares: a foto rompeu com uma longa tradição de representações ao permitir uma relação inédita entre a imagem e o objeto representado. “A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica”, afirma André Bazin em seu ensaio intitulado *Ontologia da imagem fotográfica*. “Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico”, prossegue, “somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço.” Comparada com a cópia fiel de uma pintura realista, por exemplo, ainda que esta também ofereça indícios acerca do modelo, nunca poderá ter “o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade” (BAZIN, 1983, 125 e 126).

É preciso enfatizar que a fotografia não só se assemelha visualmente com o objeto ou com a pessoa real que foi alvo da lente, mas é fruto de um processo segundo o qual o modelo cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível. “A

fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (BAZIN, 1983, p.125), completaria Bazin. É por isso que a fotografia pode ser – e, de fato tem sido – considerada um documento, tanto dentro como fora do contexto familiar. Esse documento aponta para a pré-existência do objeto que ela representa e parece confirmá-la. Assim como ocorre com outros tipos de representação em imagem, a fotografia fixa o objeto e o imortaliza: mas, diferentemente desses outros métodos, neste caso são os próprios objetos que se apresentam à nossa percepção, numa situação interpretada como radicalmente diferente da encontrada em outros tipos de representação. Essa característica foi fundamental para que a fotografia se tornasse uma forma de reconhecimento pessoal das mais indiscutíveis para a sociedade moderna.

Em seu artigo intitulado “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”, Tom Gunning se refere ao uso da fotografia na criminologia moderna; tanto na realidade, como ferramenta de investigação policial, quanto na arte, ao participar do “processo de construção do mito da ficção policial”, especialmente na literatura e no cinema. Para identificar pessoas na massa anônima das grandes cidades, a imagem fotográfica costumava ser considerada “um indício definitivo”. Três fatores interligados seriam, para Gunning, responsáveis por essa eficácia. Em primeiro lugar, a condição de índice da fotografia, “que deriva do fato de que, desde que uma fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da entidade e pode, portanto, fornecer evidência sobre o objeto que retrata”. Em segundo lugar, o aspecto icônico desse tipo de imagem, “pelo qual produz uma semelhança direta com o seu objeto, o que permite reconhecimento imediato”. E, por último, a possibilidade de se descolar do seu referente, “o que lhe permite referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e tempo” (GUNNING, 2001, p. 38 e 39). Cabe somar a essa lista mais dois fatores: a possibilidade de produzir cópias por meio de técnicas acessíveis e, também, o fato de que a imagem fotográfica é fruto da ação de uma máquina.

Há, ainda, um outro elemento mais complexo. Desde que surgiu, a fotografia se considerava uma informação convincente, pois estava apoiada num novo sistema de conhecimento que a legitimava e que ela contribuía para solidificar. Nesse novo universo que se constituiu na sociedade ocidental do século XIX, a vontade divina, a inspiração do soberano ou mesmo a sabedoria dos filósofos já não inspiravam tanta confiança em sua capacidade de produzir e sustentar verdades. Na modernidade, ao

contrário, “as novas tecnologias materializam os avanços da ciência como uma maneira de conhecer (e controlar) racionalmente a natureza” (Sanz, 2006, P.10). Aos homens era inevitável a interferência subjetiva e, portanto, a imprecisão. Por tais motivos, as máquinas foram se infiltrando no cotidiano como ferramentas objetivas e inequívocas. Como afirma Cláudia Linhares Sanz, “as máquinas parecem poder esquivar o homem das contingências de sua subjetividade” (Sanz, 2006, P.10). A fotografia é um dos representantes dessa promissora tecnologia moderna: uma maneira mecânica de produzir imagens com a mínima intervenção humana.

Por um lado, a fotografia pode ser relacionada à época da perda de identidade e de lugar na sociedade, pois materializa no papel aquilo que antes apenas o corpo de alguém poderia representar e assim possibilita a essa pessoa um deslocamento “virtual” para outros espaços e outros tempos. Associada à cidade, lugar onde as marcas individuais parecem desvanecer em meio a multidões uniformes, a fotografia participa “de um novo sistema de troca que poderia transformar radicalmente crenças tradicionais na solidez e na identidade única” (GUNNING, 2001, p.37). Por outro lado, a imagem fotográfica proporciona os instrumentos técnicos e a verossimilhança necessários para vincular uma identidade determinada a um corpo específico. Essa técnica foi muito útil para que, no meio da massa homogeneizante das grandes cidades, os indivíduos pudessem ser diferenciados uns dos outros, pois garantia a existência de uma identidade visual única para cada pessoa “mantendo um senso do singular e do reconhecível” (GUNNING, 2001, p.38). A fotografia de alguém está necessariamente ligada a essa única pessoa e a mais ninguém, e ainda permite que esses traços reconhecíveis sejam fixados e preservados para sempre.

Os sujeitos modernos possuíam uma personalidade única e reconhecível, que emanava, principalmente, da sua interioridade. Com a fotografia essa singularidade pôde ser confirmada pelo aspecto físico do sujeito, como uma imagem que podia ser fixada pela câmera no papel. Assim, o indivíduo – essa “nova unidade social”, como o denominou Gunning – de certa forma foi também constituído pela fotografia e por alguns de seus usos sociais. Uma marca visível da identidade é criada pela fotografia, algo impresso no rosto e no corpo, passível de ser impressa no papel e reproduzida. Graças à fotografia, cada ser humano podia ter seu corpo marcado por sua singularidade: “a fotografia atuou como uma ‘nova marca’ (...) uma individualidade que

se apoiava fundamentalmente em sua diferenciação estrutural ante todos os outros corpos individuais registrados” (GUNNING, 2001, p.54).

Cabe destacar, por último, a contribuição da tecnologia da imagem fotográfica naquilo que Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky denominaram “processo de secularização do invisível”. Trata-se de um fenômeno disparado pelo desenvolvimento da ciência e da técnica, que transformou muito daquilo que antes do século XIX era associado ao oculto e à magia, num domínio desencantado e passível de ser anexado ao mundo visível. “A fotografia exerceu um papel importante nesse processo de desvelamento do mundo”, afirmaram os autores, “pois foi logo percebida, à diferença de outras imagens, não apenas como um meio de *representar o mundo visível*, mas de *tornar o mundo visível*” (JAGUARIBE e LISSOVISKY, 2007, p.43). Mas a fotografia carrega, de fato, certa contradição em suas diversas particularidades, pois ao mesmo tempo que os corpos humanos se tornaram bastante visíveis, perderam algo de sua materialidade. “O próprio corpo pareceu ter sido abolido”, comentou Gunning, “tornado imaterial, por meio da fantasmagoria da fotografia fixa e em movimento” (GUNNING, 2001, p.37). Essa transformação do físico, porém, não ocorreu por causa da “sublimação de um idealismo etéreo” (GUNNING, 2001, p.37), mas por questões de ordem prática: a necessidade de transporte, mobilidade e circulação.

Ao desestabilizar as fronteiras entre o visível e o invisível, principalmente trazendo o invisível para a vida cotidiana, de alguma maneira, a magia que daí se desprende passou a figurar também no território da imagem fotográfica. Os corpos humanos fixados no papel – mesmo que sem foco e em tons de cinza – ganharam esse “algo” da ordem do encantamento que o mundo invisível estava perdendo na era moderna. Vale pensar nas fotografias familiares, ou mesmo nos filmes e nos vídeos de família; ou, melhor ainda, nas imagens de nossos familiares que já não estão mais vivos. O que emana dessas imagens e vem nos atingir aqui e agora, senão alguma coisa de mágico e da ordem do invisível que se torna visível?

1.4. Fotografia de família: a *aura* como herança

Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados.

Lichtwark, “1907”⁵

Sem sombra de dúvidas, durante a segunda metade do século XIX, a forma mais difundida da fotografia foi o retrato. Dentre eles, um formato se tornou especialmente popular e possibilitou uma margem alta de lucro para o fotógrafo francês que o criou em 1854, André Adolphe-Eugène Disdéri, e para muitos outros que o difundiram por diversos países do mundo (OLIVEIRA, 2007, p.38). A *carte de visite* era um retrato moldado às condições econômicas das classes menos favorecidas, com cerca de 9,5cm por 6cm montado sobre um cartão rígido de cerca de 10cm por 6,5cm. Essa moda chegou ao Brasil em 1860 e vigorou até a primeira década do século XX, principalmente fora da capital do país (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.46). Segundo Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky “especula-se que mais de 90% das fotografias realizadas nesse período sejam retratos, em sua maioria no formato *carte de visite*”. Esse formato era muito mais barato que todos aqueles que o precederam: enquanto doze unidades custavam na França cerca de 20 francos, um único retrato no formato anterior costumava custar entre duas e cinco vezes mais. Era comum fazer uma dúzia de retratos iguais de cada vez, para dar de presente aos amigos e, principalmente, aos familiares. Além disso, outra característica fundamental foi apontada pelos pesquisadores para as profundas implicações sociais desse formato: “ele induzia à coleção por meio de álbuns dotados de cantoneiras ou molduras no tamanho exato dos cartões que serviam de suporte às imagens” (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.46).

Walter Benjamim escreveu seu ensaio intitulado “A pequena história da fotografia” em 1931, quase cem anos após a invenção dessa tecnologia. Nesse ensaio, o autor delinea uma retrospectiva histórica do pensamento e dos debates sobre a fotografia realizados durante o século XIX, os quais não teriam conseguido se libertar de idéias que a relacionavam a um projeto sacrílego. Como se fosse muita pretensão, por parte dos homens, se acharem capazes de, com uma máquina e desprovidos daquela inspiração divina concedida aos artistas tradicionais, reproduzir a realidade de uma

⁵ Apud. BENJAMIM, Walter. *Op. cit.*: 103.

maneira tão fiel. Algo que só a Deus deveria pertencer. Com base em idéias como essas os debates se prolongaram sem chegar a nenhuma conclusão, “porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”, de acordo com a perspectiva benjaminiana (BENJAMIN, 1985, p.92).

Segundo André Bazin, o que ocorreu foi que os avanços da civilização destituíram as artes de suas funções mágicas; ainda assim, porém, o desejo humano de se defender contra o tempo e contra a morte teria sido apenas sublimado. É evidente que, ao contrário dos antigos egípcios, que confiavam no poder das estatuetas de terracota para substituir um corpo humano fixando artificialmente suas aparências carnis, o homem moderno não acreditava mais na possibilidade de salvar alguém da correnteza do tempo graças ao mero uso de imagens. Todavia, apesar desse desencantamento, persistiu o desejo de preservar as aparências de alguém – e, nesse momento histórico, principalmente de um ser amado – exatamente como ele é ou era, para além das precariedades da memória orgânica. “Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato”, constatava Bazin, “porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual” (BAZIN, 1983, p. 122). Walter Benjamin, por sua vez, detectou nos registros de pessoas anônimas o que há de mais interessante para o estudo da técnica fotográfica. Nessas imagens “surge algo de estranho e novo”. Muitos quadros pintados mantinham, através do tempo, seu valor apenas como prova do talento do artista, pouco importando a pessoa retratada. Já com a fotografia, algo daquela pessoa fixada pela imagem, independente do fotógrafo, nos atingiria: “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’”. Apesar de ser uma forma de reprodução mediada pela máquina, as fotografias passaram a possuir um valor mágico já inacessível, segundo Benjamin, a qualquer quadro pintado à mão (BENJAMIN, 1985, p.93).

Alguns anos depois, esse mesmo filósofo alemão publicaria seu artigo mais conhecido, intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Desse texto emanam algumas pistas valiosas para entender a fotografia de família. O ensaio aborda o processo histórico de dessacralização das imagens e das obras de arte, com o declínio do “valor de culto” que estas costumavam possuir. Nesse processo, que se acentuou ao longo da era moderna, a fotografia e o cinema teriam sido cruciais. Mas seria com a fotografia, precisamente, que esse valor de culto da imagem começou a

declinar, enquanto o “valor de exposição” iria se tornar cada vez mais elevado (BENJAMIN, 1985, p.174). “Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência”, assevera o autor. Nas fotografias mais comuns, esse valor encontrará um abrigo a salvo para se perpetuar: o rosto humano. “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos”, explica Benjamin, “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (BENJAMIN, 1985, p.174). Essas imagens não haviam perdido completamente seu teor mágico, porque as fotografias de nós mesmos e de nossos seres queridos – com toda a pretensão de objetividade que delas emanam, e em um contexto histórico no qual a intimidade e a família se valorizavam especialmente – passaram a apresentar algo que parecia estar para além delas mesmas e de suas materialidades: uma espécie de “espírito” ou uma estranha vitalidade impressa no papel.

Phillipe Dubois parece discordar, em alguns aspectos, dessa posição. Para este autor, por exemplo, o valor de culto da imagem “encontra como se realizar no dispositivo fotográfico bem mais plenamente do que na maioria das outras formas de imagem” (DUBOIS, 1993, p. 311). E isso teria relação com o fato de que a fotografia é a representação que está ontologicamente mais perto de seu referente, “mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto *separado*”, acrescenta Dubois, e conclui: “tanto mais separado quanto perdido” (DUBOIS, 1993, p. 311 e 312). Essa separação que a fotografia impõe entre o objeto e o observador de sua imagem, ou entre a realidade daquele momento e a sua representação, seria o fator primordial para justificar a aura da imagem fotográfica. “Daí, desse desaparecimento pela distância, o caráter ‘aurífico’ (espectral, de fantasma) de certas fotografias”, explica o pesquisador francês, “e particularmente do tipo de fotografias chamado retratos” (DUBOIS, 1993, p.247). Com esse princípio como base, em diversas passagens do seu livro *O ato fotográfico*, Dubois explica como o simples fato de *olhar* a imagem fotográfica é um *ato* carregado de conflitos e emoções. Isso se deve à capacidade desse tipo de imagem de expor uma tensão constante, de distância e de aproximação física e sensorial, entre o real, o físico e o vivo, por um lado, e o mágico, o etéreo e a lembrança, por outro lado:

Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em um lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa

própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança *palpável*. (DUBOIS, 1993, p. 313).

Há uma potência latente na imagem fotográfica, especialmente naquelas que retratam pessoas queridas. Contudo, como essa força apresenta-se como algo além da materialidade e da técnica, muitos autores tentaram compreender a sua fonte por diferentes caminhos. Se nem sempre há concordância entre eles, de toda forma, todas essas tentativas contribuem para sustentar a suspeita do alto e incomensurável valor dessas imagens. “A foto é literalmente uma emanção do referente”, escreveu Roland Barthes. “De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui, pouco importa a duração desta transmissão, a foto do ser desaparecido vem me tocar como raios retardados de uma estrela”. Barthes destacou, inclusive, que se o mundo moderno conservasse alguma sensibilidade diante do mito, reconheceríamos que na fotografia “o corpo amado é imortalizado pela mediação de um metal precioso, a prata (monumento e luxo); ao que acrescentaríamos a idéia de que esse metal, como todos os metais da alquimia, está vivo” (BARTHES, 1984, p. 121). Mas talvez Barthes se engane: os mitos não deixaram de existir na modernidade, mas foram recriados. É por isso que essas imagens são tão poderosas, pois se ocuparam de manter viva a memória familiar, algo vital para as subjetividades modernas. Assim, com o valor afetivo emanado por seus fantasmas muito reais, a memória e a família superavam a importância da vida pública, social e política, e inclusive das crenças religiosas.

Por todos esses motivos, durante mais de um século, as imagens de rostos e corpos familiares continuaram detendo certa aura, à qual se rendia culto. Ainda que se tratasse de objetos materiais e até triviais, as fotografias de família e os álbuns que as colecionavam concediam aos sujeitos modernos uma conexão com seu valioso passado e, por isso mesmo, com a espessura que constituía o seu presente. Eram como pequenos portais para viajar no tempo, porque o espectador podia mergulhar nos meandros de sua própria interioridade ao observar uma foto. Assim, ao longo de quase cento e cinquenta anos, as imagens que capturavam a vida familiar foram tratadas como um patrimônio íntimo destinado 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.

“Apreciamos fotografias, as colecionamos, organizamos álbuns fotográficos, onde narrativas engendram memórias”, comentava a historiadora Ana Maria Mauad aludindo, há pouco mais de dez anos, a um tempo presente. E ainda acrescentava: “é a marca da existência das pessoas conhecidas e dos fatos ocorridos, que salta aos olhos e nos faz indicar na foto recém-chegada da revelação: ‘Olha só como ele cresceu!’” (MAUAD, 1996, p. 15). Essa descrição se refere a uma ação com sentidos sociais claros, pois parece ser uma prática comum e reconhecível por todos nós. Mas, cabe perguntar: aquilo que a pesquisadora considerava rotineiro, há tão pouco tempo, ainda vem sendo praticado com a mesma frequência e com o mesmo sentido nos dias de hoje? Ou, ainda, mais radicalmente: no início da produção de fotografias de família esses significados eram os mesmos?

Desvendar como se inaugurou o circuito de produção, consumo, armazenamento e significação de registros de família é fundamental para poder abordar esse objeto mais recente e bastante peculiar: os vídeos de família. A fotografia forneceu um marco para que o registro íntimo se estabelecesse como uma prática social. Tratou-se aqui daquilo que reúne esses registros àqueles também considerados “de família” num mesmo grupo, e permite diferenciar dos outros tipos de imagens e registros. Essas imagens possuem algo que as torna valiosas, para além de suas materialidades. Porém, a fotografia familiar passou por diversas transformações ao longo de sua história, estabelecendo diferentes relações entre os espaços público e privado. Muitas vezes, a fotografia é a própria “mediadora entre o público e o privado”, comenta Tom Gunning, por isso não se pode negar que ela é indiscreta, capaz de captar informações “que de outra forma poderiam ser mantidas em segredo ou justificadas” (GUNNING, 2001, p.37). O álbum de fotografias também é um objeto que age nessa fronteira: num primeiro momento, entre o final do século XIX e início do século XX, inclusive, como uma “introjeção do espaço público no interior do espaço privado”, segundo Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky.

Ao fazer referência à aura e à magia, pretendeu-se apontar para algo que originou uma certa maneira de sentir e significar as fotografias de família. Mesmo preservando ainda seu valor como uma ferramenta para suscitar e preservar a “saudade”, será apontado que a fotografia de família – uma prática que continua ativa hoje em dia – não se manteve intacta ao longo dos anos. A seguir, serão tratadas algumas transformações pelas quais esse tipo de imagens passou, mapeando certas

mudanças históricas e culturais na maneira como essas imagens operam na fronteira entre os lares e as ruas, entre os familiares e os estranhos. Depois, o próximo passo será identificar o que se mantém nesses registros, ao longo de sua história, apesar de todas as transformações.

1.4.1. Algumas mudanças: o fim da pose?

Os retratistas burgueses do século XIX sabiam que os trejeitos e as paixões idiossincráticas dos indivíduos deveriam ser excluídos da imagem para que a semelhança moral dos membros de uma sociedade pudesse se tornar visível

Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovisky

Agora examine as fotos que você já possui. Elas representam o que a vida realmente é? Ou você tem uma porção de fotos de pessoas agrupadas forjando sorrisos? Isso não é fotografia. (...) A verdade é que as fotos que você realmente desejará conservar não são conseguidas com pose. São naturais.

Joel Sartore

Se algo como uma aura encontra seu refúgio derradeiro na fotografia de família, e nesse grupo de imagens se mantém, em que pese o passar dos anos, isso não significa que esse tipo de registro tenha se mantido imutável. Diversos aspectos da fotografia de família podem ser considerados para observar transformações que se deram nessas imagens ao longo da história dessa prática. As diferentes maneiras de posar para uma fotografia são um exemplo interessante dessa impermanência, principalmente ao se pensar na relação dessas poses com certos padrões sociais e culturais que vigoraram dentro e fora dos lares, assim como na própria fronteira entre os espaços privados e os públicos.

Muitos de nós, principalmente quando crianças, já se perguntaram o significado das expressões “olha o passarinho!”, “digam X!” e “uísque!”, ditos para anunciar o clique da máquina fotográfica, mas não era segredo para ninguém o porquê do uso das mesmas. Tais expressões pareciam indissociáveis do ato de ser fotografado, pois serviam como dispositivos para avisar que era hora de “fazer pose”: olhar para a câmera sorrindo, parar de falar para não sair na imagem de boca aberta ou, então, dependendo da faixa etária da pessoa na mira da câmera, hora de fazer careta, colocando o máximo

da língua para fora da boca e arregalando bem os olhos. Assim, por ora, considera-se que a pose é a forma como o sujeito retratado tenta intervir e controlar a construção de sua imagem. Em princípio, pensa-se que, ao posar, a pessoa é captada tentando esconder algo exclusivo de si (algo de íntimo e individual) e exibir algo comum a todos (algo padronizado e legitimado socialmente).

De fato, as imagens de família não foram realizadas da mesma forma ao longo dos últimos cento e cinquenta anos. Contudo, de tempos em tempos, seria possível perceber a existência de certos padrões inerentes à produção dessas imagens, que delimitam e uniformizam a maneira como se efetuaram em cada época. As transformações que afetaram esses registros ao longo da história não se dão de maneira abrupta, já que precisam ser legitimadas pelo contexto que as abrigam. No caso da pose, mesmo sendo possível diferenciar a legitimação de alguns padrões em certos momentos, isso não significa que quando um tipo de comportamento se estabelecia como modelo, todas as outras convenções, até então aceitas, fossem abandonadas rapidamente e de vez. Por vezes, padrões diferentes coexistem ao longo de muito tempo. O que interessa aqui, entretanto, é prestar atenção ao predomínio de convenções diferenciadas na pose em dois momentos distintos. Para efetuar essa comparação, serão consideradas, principalmente, as fotografias analógicas: aquelas que eram majoritariamente impressas em papel e, com frequência, armazenadas em álbuns, caixas, gavetas e baús dentro do lar.

O caminho do desenvolvimento tecnológico - associado à produção de imagens de família e à lógica de produção e de consumo de equipamentos, materiais e serviços que a envolve -, traz algumas pistas sobre as formas de posar e suas transformações. Por exemplo, à medida que a película fotográfica ficou mais sensível e que as máquinas fotográficas se tornaram mais baratas e leves, a imobilidade da imagem fotográfica permaneceu, mas as pessoas não precisavam mais ficar por muito tempo quietos para terem suas imagens registradas. Isso permitiu certas mudanças no comportamento daqueles que desejavam adquirir uma fotografia de si, na hora de posar. De modo semelhante, ao surgir no mercado as câmeras amadoras e adentrarem as casas e a vida cotidiana, contribuíram decisivamente para que a intimidade fosse ganhando espaço nas imagens de família até se tornar protagonista da cena, fazendo a formalidade declinar.

Na metade do século XIX, começaram a surgir os álbuns fotográficos de família (BENJAMIN, 1985, p. 97). A primeira câmera fotográfica elaborada para amadores,

porém, só surgiu quase trinta anos depois dessa data. Até então, as fotografias que povoavam os álbuns eram realizadas exclusivamente por fotógrafos profissionais, e era preciso bastante conhecimento técnico para poder exercer esse trabalho. Para a fixação de uma imagem pelo daguerreótipo, por exemplo, além de estar consciente do tempo de exposição necessário, da sensibilidade química da chapa metálica e das condições de luz de um determinado ambiente, era preciso cerca de uma hora de trabalhos com ingredientes químicos muito perigosos durante o complicado processo de revelação (ARMES, 1999, p.30). Não era comum que existissem laços de parentesco ou afetivos entre o fotógrafo e o fotografado; e, ainda mais considerando os protocolos em vigor na época, tratava-se, geralmente, de estranhos unidos apenas por uma relação profissional e transitória.

Além do mais, como era pouco comum a inspiração artística ou a experimentação na produção dessas fotografias, apenas um pacto comercial unia esses dois sujeitos no momento da foto. Eram encontros que se davam raramente, pois o preço de uma chapa metálica de daguerreótipo, e mesmo das primeiras imagens fotográficas em papel, era alto. Não era tão caro como um retrato pintado, mais ainda assim seu valor era considerável. As fotos eram realizadas somente em poucos momentos da vida, não sendo habitual que se descartasse uma dessas imagens, e tampouco que se repetisse o processo caso não se gostasse do resultado. Crianças e adultos costumavam ser fotografados em datas especiais, como aquelas correspondentes aos rituais de passagem: o batismo, a primeira comunhão, a formatura da escola, o casamento, a formatura da faculdade ou a condecoração do exército. Nessas ocasiões era comum o uso de trajes e acessórios especiais que, em parte, já traduziam o motivo para fazer a fotografia e a sua importância para integrar o álbum de família.

O ritual de fazer uma fotografia de si, ou de um membro da família, começava pela ida a um estúdio fotográfico. Todas essas imagens eram feitas fora do lar e, como ocorria com qualquer outra saída de casa, era preciso estar devidamente preparado para a ocasião, com roupas e acessórios adequados para transitar em espaços públicos: chapéus, luvas, bengalas, bolsas, lenços, maquiagem. Adquirir uma fotografia de si ou de parentes significava exercer uma atividade social pública. Por serem realizadas por profissionais, por serem caras e raras, e por significar uma saída da privacidade do lar, as fotografias que povoavam os primeiros álbuns de família apresentavam seus personagens em poses convencionais para aquela sociedade. Mas esses não eram os

únicos motivos para que nessas fotografias não transparecessem traços íntimos dos retratados.

A imensa maioria das fotografias de família, presentes nos álbuns de diferentes domicílios do mundo ocidental moderno da segunda metade do século XIX, era muito parecida. Quando o *carte de visite* foi criado, com sua rápida popularização por todo o mundo que o tornou o principal modelo de produção de retratos daquele século, a homogeneização dessas imagens se fez ainda mais explícita. Isso porque, não se tratava apenas em um formato de fotografia, mas também de todo um sistema comercial, um conceito estético e uma dinâmica sócio-cultural particulares. Foram tantos os fotógrafos que se especializaram na produção desse tipo de retratos, e tantos os retratos feitos pelas mesmas técnicas e com as mesmas proporções, que um modelo imagético muito homogêneo se estabeleceu em diversos países. Segundo Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky, “mesmo um olhar treinado teria bastante dificuldade em distinguir retratos produzidos neste ou naquele país e, sobretudo, por um ou outro fotógrafo” (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.45). Enquanto reinou o *carte de visite* como um formato hegemônico, houve uma consagração do uso de retratos idênticos por muitas pessoas e famílias.

Além disso, para posar era preciso seguir algumas convenções. Uma das preocupações que se devia ter em mente, era a de manter os sentimentos e desejos pessoais bem escondidos, guardados por debaixo daquilo que a imagem iria captar. “O cidadão honrado deveria exercer um controle purgativo e disciplinado sobre suas taras” (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.49), comentam Jaguaribe e Lissovsky. Não apenas as emoções e anseios menos “elevados” deveriam estar invisíveis na fotografia, mas quaisquer sinais dos afetos – como amor, felicidade, dor ou sofrimento – tampouco deveriam ser captados pela câmera. Assim, os sujeitos não apenas deviam posar com as máscaras sociais adequadas para esconder aquilo que sentiam “de verdade” ou “no fundo se si”, mas além disso deveriam fazê-lo de modo uniforme, de acordo com as convenções sociais seguidas pelos outros membros da sociedade.

Quando se alude aos primórdios da fotografia, comenta-se que era necessário um longo tempo de exposição para que a imagem de uma pessoa fosse, enfim, fixada na chapa metálica ou na película (BENJAMIN, 1985, p.94). Isso quer dizer que as pessoas precisavam ficar paradas e quietas por algum tempo para que a fotografia fosse estampada, caso contrário a imagem ficaria borrada, e podia ser até impossível

identificar a pessoa retratada. Roy Armes comenta, como curiosidade, que caso se fotografasse uma rua de uma grande cidade com o daguerreótipo, só os prédios apareceriam, já que os veículos e as pessoas que estivessem em movimento se tornariam apenas nuvens ou manchas (ARMES, 1999, p. 30). Assim, como no início era necessário que o modelo de um retrato suportasse a missão de ficar imóvel em torno de quinze minutos, era comum recorrer a pontos de apoio para ajudar nessa missão. Por isso, era de praxe que alguns acessórios fizessem parte das imagens, como colunas de gesso, pedestais, balaustradas e mesas ovais. A tecnologia caminhou velozmente e, por conta das novas lentes e do aumento da sensibilidade das placas, o tempo de exposição necessário para obter uma fotografia logo diminuiu. Porém, mesmo assim esses objetos se mantiveram como parte do cenário das fotografias, por serem considerados ingredientes constitutivos da maneira de posar que se estabeleceu como a mais comum na época, isso é prova de que não era o realismo o que importava, e sim um tipo de encenação.

No ensaio intitulado “O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social”, Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky, se referem a uma série de retratos de negros brasileiros efetuados pelo fotógrafo Christiano Júnior em 1865. Comparando vários grupos de retratos produzidos por esse fotógrafo, os autores destacam algumas diferenças entre a sua maneira de retratar os negros e seus fregueses mais comuns, os “burgueses típicos”. Uma das características que afastam esses dois grupos de imagens é, justamente, a ausência dos objetos “burgueses” no outro grupo de imagens (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.55). A falta desses elementos do cenário, entre outros detalhes, davam um certo realismo às fotografias dos negros, “uma espécie de realismo descontextualizado, estranho à fotografia oitocentista”. Esses autores se referem ainda a uma falta de repertório, por parte do fotógrafo e dos fotografados, de máscaras morais adequadas à condição servil dos escravos (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.56-58). Para posar diante de uma câmera naquele contexto histórico era necessária a utilização de máscaras, era preciso representar um papel de acordo com o contexto social no qual o sujeito estivesse inserido. “Cada retrato, fosse de uma personalidade ou de um pequeno-burguês irrelevante, deveria representar o caráter da sociedade como um todo” (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.47). Por conta disso, Jaguaribe e Lissovsky se referem ao estúdio fotográfico dessa época como um verdadeiro “teatro social”, um lugar onde o sujeito retratado “deve ser capaz de

representar todas as máscaras morais convenientes à vida em sociedade” (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.48).

Havia ainda, na produção desses retratos, um processo de “modelação” das máscaras, no qual tanto o fotógrafo como o fotografado trabalhavam em conjunto. Essa co-autoria seria, inclusive, um dos fatores que inibiriam a pretensão artística na produção desse tipo de fotos. Assim, o salão da pose era construído como um espaço de encenação e não havia nenhuma intimidade entre esses sujeitos. A construção da imagem de alguém era uma dinâmica habitual que estava incluída no preço da fotografia. Mesmo que os retratos desses indivíduos mascarados fossem povoar os respectivos álbuns de família, os personagens que os habitavam exibiam sua face pública, numa pose padronizada. “A modelagem dos retratos obedece a um critério socialmente difuso de constituição da imagem de si como imagem pública a que aspiram quase todos os fotografáveis” (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.46-48).

Com todos seus componentes – gestos, roupas, objetos, cenário e a própria expressão facial –, a pose fazia com que as pessoas eternizadas em fotografias de família, representassem uma coleção de imagens de pessoas uniformes, em tons de cinza, como as multidões de sujeitos indiferenciados das grandes cidades modernas. Isso pode parecer contraditório, pois a fotografia contribuiu para um processo histórico de individualização ao tornar possível a identificação de cada sujeito com uma imagem de si que era exclusiva e única. Porém, segundo explicam Jaguaribe e Lissovsky, essa “semelhança moral” encontrada também nas fotografias de família era um pré-requisito para o aparecimento de alguma individualidade. Os autores explicam essa dupla distinção no seguinte trecho: “o retrato fotográfico do século XIX resulta de um delicadíssimo processo de *individuação por distinção*, que deve, por um lado, *dignificar sem sobressair*, e, por outro, *distinguir sem disparatar*.” (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.46-48). Operava-se, nessas imagens, um processo duplo de distinção, tanto “a *distinção* que assinala o caráter elegante, discreto e honrado de cada um dos membros da comunidade de fotografáveis”, quanto, “a *distinção* que dá a ver, em cada um, seu traço característico, sua peculiaridade, sua personalidade” (JAGUARIBE e LISSOVSKY, 2008, p.46-48).

A fotografia de família tinha a capacidade de eternizar as imagens mais queridas e significativas para os sujeitos modernos. Eram também provas definitivas da existência de alguém, na história de uma família. O álbum também era uma porta para a

eternidade, um novo mito de eternidade: uma garantia de se manter existindo, mesmo que virtualmente. Tratava-se de uma relíquia e de uma fonte de preservação da memória. Entretanto, hoje pode resultar curioso que essas fotografias mostrassem imagens de pessoas que pareciam personagens caracterizados, bastante diferentes de como elas eram no dia-a-dia com suas famílias, com suas roupas “normais”, sem maquiagem e penteados especiais. Não eram fotografias que mostravam características particulares de cada um, ou pelo menos procuravam evitá-lo com a máxima descrição. Não davam pistas das emoções que cada momento trazia e nem denunciavam qualquer sentimento ou relação de afeto entre os personagens. Era possível reconhecer os parentes através das fotos, lembrá-los, mas estes apareciam fixados como estátuas mascaradas para a imortalidade. No final do século XIX, as pessoas eram fotografadas com suas roupas “de sair” ou em trajes específicos para determinadas cerimônias: bata de batizado, vestido de noiva, beca de formatura, farda oficial. Tratava-se de fotos formais, nas quais a postura e a expressão do rosto eram sérias, solenes, padronizadas, sem nada fora do lugar.

Essa maneira de posar para a câmera que, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, era a mais comum e aceita, acabou mudando. O desenvolvimento tecnológico dos procedimentos e equipamentos fotográficos acompanhou essa transformação e, de certa maneira, também a possibilitou. Mesmo que a revelação fotográfica tivesse se tornado mais fácil e rápida – com as placas ou rolos de filme flexíveis de secagem rápida, apenas uma fração de segundo de exposição era necessária –, fazer fotografias continuou sendo, por algum tempo, uma atividade técnica ou artesanal, sempre realizada por um profissional experiente. Um ponto de virada foi o lançamento da câmera Kodak, em 1888. Sob o slogan “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, a fábrica vendia uma máquina que já vinha com um número determinado de negativos em seu interior que, depois de utilizados, deviam ser enviados à fábrica para serem revelados.

Contudo os fotógrafos profissionais não ficariam sem trabalho por conta dessa novidade, pois o tipo de fotografias que se obtinham com as câmeras amadoras não era da mesma qualidade daquelas feitas pelos fotógrafos profissionais, e as fotografias posadas à maneira antiga continuavam tendo valor. Mas essa câmera abriu a possibilidade de que um novo tipo de imagens de família começasse a ser produzida, e, lentamente, uma nova forma de pose se tornasse aceitável, e até mesmo desejável.

Assim, até aproximadamente cem anos após o auge do *carte de visite*, percebe-se a consolidação de um outro tipo de pose no final do século XX.

No livro *Curso de fotografia: O manual mais prático para fotografar melhor*, de John Hedgecoe, publicado em 1979, encontram-se pistas para se delinear essa outra pose. Esse manual para fotógrafos amadores possui alguns capítulos que tratam de questões bastante interessantes para esta pesquisa, tais como: a diferença entre retratos formais e informais, as fotografias dentro da casa das pessoas, fotos de crianças, fotos de grupos e fotos de viagens. Primeiramente, ao contrário daquele modelo anterior de pose, entende-se que qualquer um poderá – e deverá – fazer fotografias. O manual descreve diversos modelos de câmeras encontrados no mercado: desde àquelas mais simples, totalmente automáticas, até as que possuem diversas gradações de possibilidades de controle. De fato, com a disponibilidade de filmes de diferentes qualidades e a popularização dos laboratórios de revelação, ao longo do século XX, tornou-se muito fácil fazer fotografias. Cada vez mais, isso significava comprar uma câmera – considerada um bem durável e familiar –, comprar um determinado filme, colocar o filme na máquina, apertar o botão algumas vezes, entregar o filme para a revelação e, depois, buscar as fotografias reveladas. Estavam também disponíveis para venda câmeras mais sofisticadas, que permitiam mesmo ao fotógrafo amador a realização de um trabalho de maior qualidade e criatividade, assim como equipamentos para serem acoplados às câmeras, como lentes, tripés, flashes. E, também, manuais para facilitar a realização desse trabalho. O fotógrafo profissional não deixou de existir depois dessas transformações, mas surgiu o fotógrafo amador como um importante produtor de fotografias, principalmente no contexto doméstico.

Portanto, ao longo do século XX, a quantidade de fotografias realizadas também cresceu enormemente numa razão inversamente proporcional ao preço de cada fotografia, que caiu vertiginosamente. O cotidiano banal passou a ser fotografado com muita frequência: as fotos de bebês e crianças são um bom exemplo desse aumento considerável da produção de fotográfica. Se nas remotas primeiras décadas do século passado era habitual possuir uma ou algumas poucas fotografias que representassem a infância de alguém, na década de 1970, quando John Hedgecoe escreve, passou a ser comum que uma família fizesse muitas fotografias de cada uma das fases da vida de uma criança. “Se você tiver filhos, poderá, como tantas outras pessoas, desfrutar da satisfação de compor um registro fotográfico de seu crescimento e desenvolvimento

físico, documentando um longo período de tempo” (HEDGE COE, 1979,p.167), estimula o autor do manual. Ele acrescenta, ainda, que quanto menores as crianças, mais importante seria o registro em imagens de cada uma das pequenas mudanças pelas quais estas passassem, assim: “no primeiro ano de vida de um bebê, seria interessante tirar fotos a intervalos curtos; no segundo e no terceiro anos, bata uma foto por semana”, e conclui, “a partir desse momento, pelo menos uma por mês”. A lógica mudou em algum momento entre o início e meados do século XX, pois em 1979 já se pensava que os fotógrafos não devia se prender em registrar apenas os rituais de passagem dos membros da sua família. Além deles, outros momentos podem e devem ser fotografados: “além das ocasiões especiais, também merecem registro as atividades cotidianas, como ida e volta da escola, brincadeiras ou tarefas domésticas” (HEDGE COE, 1979, p.167).

No contexto que pode ser depreendido da observação do manual citado, já foram enumeradas duas mudanças: qualquer um pode se tornar fotógrafo e as fotografias são feitas em quantidade e com temas triviais. Um terceiro aspecto que caracteriza essa nova forma de pose é que o estúdio foi deixando de ser o lugar exclusivo, ou mesmo preferido, para a feitura de fotografias de família. Mesmo os fotógrafos profissionais, com as câmeras mais leves, começaram a prestar seus serviços fora dos estúdios: nas igrejas, nas praças, nos clubes e mesmo, em determinadas ocasiões, nas casas das famílias. Esse parece ter se tornado o lugar preferido para a realização de fotografias de família, e o autor do citado manual explica o motivo “o ser humano revela sua personalidade tanto através de sua aparência física quanto na maneira como mobília e decora seu espaço vivencial”. O autor defende que, por exemplo, a distribuição dos móveis em uma casa e o tipo de objetos que alguém possui são capazes de transmitir não só traços individuais, como também gostos, interesses e formação cultural, algo que se tornou crucial para a fotografia de família das últimas décadas do século passado. Pois nesse contexto a casa continuava sendo o lugar onde as pessoas revelam mais sobre si, e essa verdade sobre as pessoas se tornou o mais importante para a fotografia de família. “Procure conhecer, tanto quanto puder, a vida e a personalidade de seu modelo, escolhendo se possível, um cenário que caracterize bem seu modo de ser”, aprende-se ao ler o manual (HEDGE COE, 1979, p.132). Sobre o lugar para fazer fotografias de família, a conclusão de Hedgecoe é clara: “fotografar os modelos no espaço vivencial

por eles (e para eles) criado é mais interessante do que tirar retratos em um estúdio” (HEDGE COE, 1979, p.128).

Bem diferente do modelo de retratos mais comum no final do século XIX, portanto, no final do século XX, as fronteiras entre o que é considerado formal e informal já não são tão claras, e o que preocupa ao fotógrafo na hora de fazer uma fotografia, não é mais seguir um modo convencional que se enquadre dentro dos padrões vigentes, mas tudo ao contrário. Em vez do que pensam e de como agiam os fotógrafos do *carte de visite*, a regra passou a ser outra, “em tempo: jamais trate seus modelos como estereótipos” (HEDGE COE, 1979, p.132). As “máscaras sociais” devem ser abolidas, pois não há nada mais antiquado e menos valioso do que as fotografias de pessoas que nelas não demonstram suas personalidades. As barreiras entre espaço público e privado, e a diferença entre uma imagem formal e informal se enfraquecem; por isso, o manual ensina: “você deverá ter sempre em mente que os limites entre o formal e o informal ou entre o circunspeto e o descontraído não são rígidos” (HEDGE COE, 1979, p.138).

À falta do tradicional convencionalismo oitocentista, essas fotografias de família tão típicas das últimas décadas do século XX respondem com uma necessidade de sentimentalismo e de captar certo tom intimista. O que mais importa numa imagem de família é a captura da emoção, da espontaneidade, da personalidade original de alguém. Não são os conhecimentos técnicos de um fotógrafo, sua perícia ou a qualidade do material usado o que mais contribuirá para a qualidade de uma fotografia de família. Os elementos mais importantes de um retrato passam a depender, justamente, da habilidade do fotógrafo para “captar as qualidades mais interessantes ou distintivas da pessoa”. (HEDGE COE, 1979, p.134). O que se pretende, ao fazer uma fotografia de família, gira em torno da reprodução de momentos espontâneos e de personagens livres, autênticos. E o valor que essa fotografia vai ter dentro da coleção doméstica se deve, acima de tudo, a que nelas se revelem os “verdadeiros” sentimentos. Mais uma vez, o manual explicita essa idéia: “como em todas as fotos que registram o indivíduo em atividades espontâneas, tente ser o mais discreto possível, fazendo o máximo para que suas fotos não recendam a artificialismo” (HEDGE COE, 1979, p.166).

Cabe concluir que aquele modelamento característico do século XIX funciona aqui às avessas. Se o fotógrafo intervém na pose da pessoa retratada, isso deve ser feito com o objetivo de lhe dar mais “liberdade”, ou a aparência de espontaneidade. Para

produzir uma boa fotografia, portanto, deve-se encontrar meios de estimular os indivíduos a relaxarem e exprimirem o máximo da sua personalidade. “Ao invés de impor a seus modelos uma posição em que possam se sentir pouco à vontade, dê-lhes liberdade para escolher sua própria pose e cenário” (HEDGE COE, 1979, p.131). Vale a pena se esforçar para conseguir uma foto natural, sem se preocupar com o gasto de filmes: “esteja preparado para um possível desperdício de filme.” (HEDGE COE, 1979, p.134). Técnicas para conseguir esse “não-modelamento” do personagem a ser fotografado encontram-se ao longo de todo o livro.

No caso das fotografias de grupos, recomenda-se, por exemplo, “tire alguns retratos antes de o grupo se organizar em uma pose definida, reservando algumas chapas para captar o momento em que todos estiverem mais à vontade”. Ou, ainda: “se você permitir um livre deslocamento dos modelos, conseguirá melhores resultados do que se orientá-los pessoalmente quanto ao lugar da pose” (HEDGE COE, 1979, p.138). “Tente fazer das fotos um registro pessoal das férias: isso o auxiliará a romper os convencionalismos” (HEDGE COE, 1979, p.168). Entretanto, a maioria das técnicas sugeridas diz respeito às fotografias de crianças. A seguir, alguns trechos: “você poderá revelar muito da personalidade de uma criança se tentar captar todas essas reações típicas em uma única sequência”; “a melhor tática é exigir sua atenção apenas alguns minutos de cada vez, bem como penetrar em seu mundo de fantasia, participando de seus jogos”. Com isso, o autor conclui: “mesmo em retratos menos fortuitos, dê o máximo de liberdade à criança, já que mais vale captar sua personalidade do que mostrá-la limpinha e bem arrumada” (HEDGE COE, 1979, p.136).

As fotos de grupo têm um valor especial nesse novo contexto, porque nessas imagens é mais fácil capturar os sentimentos entre os membros da família. Mesmo nos rituais de passagem e nas comemorações abertas à participação de pessoas de fora do círculo familiar, essas fotografias parecem mais cheias de vida e emoções. Além disso, parecem transparecer a sintonia entre as pessoas, a harmonia de uma família, a peculiar sensação de um momento. Nesse sentido, no manual explica que “a principal função das fotos de grupo é captar a identidade coletiva da concentração, turma ou família sendo fotografada”, e acrescenta, “mesmo em flagrantes, o retrato deve transmitir a idéia de que os indivíduos reunidos possuem algo em comum” (HEDGE COE, 1979, p.138).

Quando os equipamentos ficaram ainda mais baratos, leves e fáceis de manipular, e os laboratórios de revelação se tornaram comuns, muitas famílias adquiriram

câmeras. As câmeras adentram com naturalidade às casas e à vida cotidiana. Assim, as famílias passaram a registrar, além dos eventos considerados importantes, também momentos triviais de suas vidas cotidianas como os almoços de domingo, as brincadeiras das crianças e as viagens. Ter imagens de si e dos parentes deixou de ser algo raro, e sair bem ou mal numa fotografia passou a ter menos importância, já que muitas fotos poderiam ser realizadas sem maiores custos. As imagens de família assim produzidas, embora em quantidades cada vez maiores, continuam a ser guardadas até hoje como objetos valiosos em álbuns, caixas e baús. No entanto, algo mudou muito no que concerne à pose: as pessoas não estão mais sérias ou em posições solenes; agora relaxam e sorriem. Nas últimas décadas do século XX, parece que a fotografia será mais valiosa para o acervo doméstico quanto mais sentimental for, quanto menos padronizada e quanto mais “espontânea” parecer. Para que a fotografia seja reverenciada no seio da família, a pessoa clicada deve aparecer na imagem demonstrando características pessoais e singulares, capazes de despertar entre seus próximos exclamações do tipo: “só podia ser o fulano!”.

Por sua vez, os personagens retratados oscilam entre momentos em que estão atentos ao clique da câmera, e momentos em que parecem não percebê-la; porém, raramente reagem de maneira formal na hora de ser fotografados. Às vezes, alguém aparece na imagem “fantasiado” e “mascarado” com certas vestimentas de ocasiões importantes, mas também pode ser flagrado com roupas do cotidiano ou mesmo “mal arrumado”. Expressar emoções e sentimentos é quase uma regra neste novo cardápio estético, mesmo que seja para ironizar o ritual no qual a fotografia está inserida. Por vezes há uma suposta falta de consciência do papel de personagem por parte de quem está sendo fotografado, ou há uma falta de cuidado com isso. Um dos motivos dessa atitude é o fato de que ser fotografado se tornou uma ação muito “naturalizada” na nossa cultura. Não havendo a preocupação com o momento do *flash* por ser algo raro e excepcional, o retratado parece se mostrar livremente. Algumas fotos mostram como a câmera pode até assumir uma função de “câmera oculta”, flagrando momentos e pessoas que não estão cientes disso.

Por todos esses motivos, parece não haver pose neste tipo de fotografias, já que a pessoa é captada pelo olho da câmera de uma maneira supostamente não artificial ou encenada, como se o olhar e os gestos revelassem, de acordo com o grau de intimidade

do momento flagrado, o que há por debaixo das máscaras públicas dos personagens: a essência de nossos entes queridos, pessoas reais, tão conhecidas e amadas.

Desde o surgimento da fotografia, porém, fazer pose para ser captado pelo olho da câmera se tornou parte do ritual de ter uma imagem de si fixada. Nem sempre bastava sorrir “naturalmente” para receber o flash, pois já houve códigos e etiquetas rígidos a serem seguidos nesse instante (ou nesses longos instantes). Vale constatar, portanto, que a forma como as pessoas se portam diante das câmeras vem mudando continuamente. A maioria de nós, contemporâneos, conhece a maneira de fazer fotografias que foi tratada nos últimos parágrafos. Mesmo sem precisar recorrer ao livro de John Hedgecoe como fonte, o que foi relatado sobre o modo de fazer imagens de família nas últimas décadas do século passado faria sentido. De certa forma, hoje em dia, alguns desses aspectos se mantêm. O que talvez cause certo estranhamento é afirmar que a maneira “livre” ou “espontânea” de se portar para essas fotografias, por vezes inclusive sem consciência do momento em que a câmera é acionada, é mais uma forma de pose.

Seguindo nossas crenças mais comuns, quanto mais rígida é a pose diante da câmera, menos traços de intimidade seriam encontrados na fotografia, e, no sentido inverso, quanto mais intimidade impressa no papel, menos pose. Caberia questionar, porém, se quando a “intimidade” ganha “espontâneo” destaque na imagem de família, realmente significa que a pose está em declínio ou se as convenções mudaram. Apesar de não ser mais uma pose rígida e formal, a pressão para expressar um sentimento e uma emoção ou de apenas “ser natural” também impõe uma reformulação na pose. A presença constante das câmeras no cotidiano talvez sinalize para um novo tempo, uma época em que não adiantaria aguardar o momento da foto: quando pode se estar sendo flagrado pelo olho de uma câmera a qualquer momento ou a todo instante. Nessa nova fase da imagem de família, para a qual o quadro recém descrito já estava apontando, será preciso “posar” sempre.

1.4.2. Algumas permanências: feito para guardar.

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri.

Roland Barthes

Poucos dias antes de sua morte, em março de 1980, Roland Barthes publicou o livro *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, no qual tenta descobrir “o que é a fotografia ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens” (BARTHES, 1984, p. 12). Já haviam se passado quase cento e cinquenta anos da invenção da fotografia, mas o autor ainda se debatia ansioso à procura de uma resposta que lhe permitisse entender – sem se preocupar em soar repetitivo – o que, de fato, havia de diferente e “mágico” naquele tipo de imagem.

Nessa busca, Barthes perambulou entre fotos históricas, publicitárias e artísticas – todas imagens públicas – por quase uma centena de páginas de seu livro, sem encontrar “essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma fotografia e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem” (BARTHES, 1984, p. 91). Foi só então que resolveu procurar esse “algo” da fotografia entre as imagens que ele próprio possuía: suas fotos pessoais e familiares. E, dentre estas, as fotos de sua mãe, que havia falecido pouco tempo atrás. Depois de olhar uma a uma essas imagens, reconheceu ao fim haver se deparado com o que buscava tão ansiosamente. Em uma única fotografia de seu acervo íntimo, um retrato de sua mãe quando ainda era uma menina de cinco anos de idade, Barthes afirma ter encontrado tanto “a verdade” sobre o que havia sido aquela mulher, pois “essa fotografia reunia todos os predicados possíveis do que constituía o ser de minha mãe”, como a mesmíssima essência da fotografia. O autor explica essa descoberta no trecho a seguir:

Algo como a essência da Fotografia flutuava nessa foto particular. Decidi ‘tirar’ toda Fotografia (sua ‘natureza’) da única foto que existiu para mim, e tomá-la de certo modo como guia de minha última busca. Todas as fotografias do mundo formavam um Labirinto. Eu sabia que no centro desse Labirinto não encontraria nada além dessa única foto (BARTHES, 1984, p.109).

O que mais chama a atenção nesse descobrimento, entretanto, é que mesmo tendo encontrado em uma única imagem a resposta para suas perguntas, em um livro ilustrado com outras vinte e cinco fotografias, o autor tenha optado por não exibi-la. Ainda que fosse um objeto fundamental para sustentar sua tese, Barthes justificou sua decisão de não mostrar a foto de sua mãe porque “ela existe só para mim” e “para vocês não seria nada mais que uma fotografia indiferente” (BARTHES, 1984, p.110). Assim como acontece com certas fotos impressas em papel, que cada um de nós conservava com afeição, e com os álbuns antigos, essa imagem era tão íntima e reveladora da

verdadeira personalidade de sua mãe – e, também, de seu próprio filho – que devia ser preservada, mantida em um refúgio seguro e a salvo dos olhos intrusos. Por outro lado, além disso, ele sabia que essa imagem não teria sentido para os demais, quer dizer, todos aqueles que não estavam ligados afetivamente à retratada. Barthes havia reencontrado a sua mãe naquela imagem, mesmo que na data em que a fotografia foi tirada ele próprio não tivesse sequer nascido e, claro, ainda não a conhecesse. Como poderia, então, encontrá-la tão “verdadeira” naquela foto, reconhecendo a tal ponto a sua essência ali plasmada?

Alguns aspectos já tratados até aqui poderiam nos ajudar a arriscar uma resposta. Todavia, essa questão será deixada em suspenso por enquanto e, seguindo as pistas desse relato de Barthes, pretende-se descobrir, mesmo correndo o risco de bater em uma tecla gasta, um aspecto diferenciado e talvez até mesmo “mágico” que caracteriza um dos muitos usos que fizemos e ainda fazemos da imagem fotográfica. Embora o objetivo final não seja descobrir a fotografia “em si”, as reflexões de Barthes ajudarão a apontar alguns aspectos que se mantiveram estáveis na fotografia de família e que têm relação com aquilo que a imagem fotográfica carrega de único: aquilo que ela era, ou *ainda é*, “em si”. Apesar de todas as mudanças que a imagem de família sofreu ao longo dos anos.

As fotografias de família plasmadas no papel eram, com frequência, organizadas em álbuns: aqueles bonitos e pesados cadernos de capa dura que hospedavam entre suas páginas esses tesouros familiares. Após a popularização das imagens digitais, entretanto, houve uma evidente redução do uso desses álbuns de fotografias e da materialização das imagens em papel. Os materiais com os quais esses artefatos eram elaborados variaram muito, bem como os formatos e o seu grau de requinte, mas alguns de seus atributos se mantêm inerentes a todos eles e às imagens neles guardadas. As fotografias de família analógicas reveladas em papel, assim como os álbuns de família, eram bens materiais e palpáveis cuja duração se julgava eterna. Embora pudessem ficar por muito tempo sem serem consultados, apesar de juntarem pó, ocupar um espaço na prateleira e nos armários, e mesmo não sendo objetos necessariamente úteis, as fotografias neles guardadas jamais corriam o risco de serem jogadas fora. Longe disso, pois eram objetos que possuíam um grande valor para a família e, por tal motivo, eram transferidos, com muito cuidado e carinho, de uma geração para a outra. Podia-se em qualquer momento, como Barthes o fez naquela cena antes comentada, folhear esses

álbuns ou contemplar essas fotografias arquivadas, pois havia sempre a certeza de que, mesmo que os nossos entes queridos não fossem eternos, as fotografias deles ficariam para nos lembrar das pessoas que foram ou dos momentos que passamos juntos.

Outro aspecto que o relato de Barthes nos faz observar é que o valor dessas fotografias só era reconhecido pelos familiares envolvidos e, com o tempo, também pelos amigos mais íntimos. Para todas as outras pessoas, essas imagens não tinham significado ou importância alguma. Elas eram pensadas como algo íntimo e familiar, produzido apenas para a satisfação dos anseios de um grupo restrito e bem específico de pessoas no sentido de conservar, para ver e rever imagens ligadas a seus afetos. O público alvo desses álbuns, portanto, sempre foi constituído por um pequeno círculo de pessoas que, de vez em quando, sentavam-se na sala de estar para folhear as páginas dos álbuns e comentar suas fotografias, ou aquelas guardadas em caixas, gavetas ou baús.

Além disso, apesar de os costumes de ver e mostrar essas imagens terem sido práticas comuns, o mais usual era que essas imagens fossem elaboradas para serem guardadas com vistas a um momento no futuro. O principal objetivo de produzi-las parecia ser justamente: guardar, preservar, mais do que ver ou mostrar. Os álbuns de família tinham como função principal a de ajudar a preservar a memória familiar. Assim como, de certa forma, manter “próximos” os parentes afastados no tempo ou no espaço, e manter “vivos” os familiares que já tivessem morrido.

Essas imagens de família possuíam uma profundidade semântica: não significavam apenas o que representavam, pois, por trás de cada fração de tempo congelada, era possível acessar histórias, sentimentos, sensações, sofrimentos. E não tinham necessariamente o mesmo significado para mais de uma pessoa. É possível descrever as imagens objetivamente, mas é impossível traduzir o seu sentido, pois se trata de um discurso infinito, tão profundo como as subjetividades alojadas “dentro” dos sujeitos modernos.

Fossem formais ou deixassem transparecer os sentimentos de seus retratados, as fotografias de família não podiam ser mostradas para qualquer pessoa e em qualquer ocasião. Entre quatro paredes, no território reservado e aconchegante da família, os sujeitos modernos podiam desenvolver sua subjetividade e deixar que a sua personalidade se expressasse livremente, sem precisar usar máscaras ou se proteger da intromissão de olhos estranhos. As fotografias de família flagravam, muitas vezes, a expressão desta “verdade” dos sujeitos, motivo pelo qual os álbuns também operavam

como “refúgios” para essa autenticidade. É por isso que, assim como as relações familiares, os sentimentos, os pensamentos e tudo aquilo que constitui a intimidade de cada um, as fotografias de família também deveriam ser mantidos sob proteção, separados dos perigos que poderiam ameaçá-los, fora das paredes do lar.

PERECÍVEIS



Vídeos de família analógicos: entre dois tempos

Documentar momentos familiares em imagens parece, para a grande maioria de nós, algo muito “natural”. Por isso, também nos pareceu natural o fato de que a câmera de vídeo, ao chegar no mercado a preços acessíveis para as classes médias, tenha sido utilizada para a realização desse tipo de registros. Desde então, muitos membros de famílias ocidentais – ou profissionais por eles contratados – começaram a produzir registros audiovisuais que eram gravados em fitas de vídeo analógico em diversos formatos. Esses realizadores trouxeram algumas novidades importantes para a prática de produção de registros íntimos. Uma série de características próprias do vídeo, tais como a imediata junção do som às imagens captadas, permitiu o surgimento de novas formas de interação e comunicação no espaço doméstico.

Antes de focar a atenção nos vídeos de família, buscando entendê-los e caracterizá-los, serão listados alguns outros suportes de memória familiar desenvolvidos na história recente. Certas tecnologias de reprodução de som e imagem, utilizadas para a produção de registros de família, também habitaram – e ainda habitam – os baús e as prateleiras de muitos lares. O circuito comunicacional no qual esses registros funcionaram assemelha-se muito àquele da fotografia, que fora resumido no primeiro capítulo desta dissertação. Para melhor compreender o vídeo analógico, porém, ainda será preciso abordá-lo como uma nova tecnologia. É necessário conhecer as circunstâncias de sua invenção e expansão no mercado de bens de consumo domésticos, assim como entender algumas questões do debate disparado a partir da sua aparição. Além disso, cabe examinar algumas tendências estéticas e certas particularidades técnicas dos vídeos analógicos ao longo de sua pequena história. Por fim, os vídeos de família devem ser diferenciados de outros gêneros audiovisuais para serem melhor identificados e definidos.

Após esse breve percurso inicial, será mais fácil encarar o material da análise duvidando da existência de uma “naturalidade” inerente à maneira como se produz imagens e sons íntimos, bem como à própria intenção de fazê-lo. Só então, a partir da observação dos vídeos que compõem o *corpus* desta pesquisa, serão propostos alguns indicadores capazes de demarcar a singularidade dos vídeos de família analógicos.

2.1 Outros registros de família do passado

Alguém se lembra da febre dos slides dos anos 60?

Blog *Saudades do Rio*

(...) E me surpreende ler o nome dessa marca tantos anos depois, justo agora que a fotografia doméstica se converteu em uma coleção infinita e sem sentido. Recordo-me do Natal de 1981, quando Papai Noel trouxe a primeira Polaroid. Ah que alegria tremenda! Era a primeira máquina da qual se podia ver a foto um minuto depois de tirá-la.

Hernán Casciari

Cartas, diários, documentos, jóias, roupas, móveis e mais uma infinidade de objetos também preservaram e transmitiram memórias de muitas famílias modernas desde o final do século XIX e durante todo o século XX. Além de todos esses materiais, e das fotografias, outras tecnologias ainda foram utilizadas para a produção de registros de família antes do advento do vídeo. Nenhuma delas, porém, tornou-se tão emblemática como a fotografia. Em parte porque a fotografia inaugura uma série de possibilidades de produção e consumo de conteúdo doméstico, que aparentemente os outros meios apenas readaptaram. Também porque nenhum outro suporte se tornou tão popular e perdurou por tanto tempo como prática de tamanha importância. Por fim, porque alguns desses outros meios se destacaram principalmente para usos fora do âmbito do lar. A seguir, serão abordados alguns suportes de som, outros de imagem fixa e, mais atentamente, aqueles ditos cinematográficos. Todos os exemplos trazidos representam tecnologias utilizadas para a produção de materiais no contexto íntimo e podem ser relacionados ao posterior surgimento do vídeo analógico.

Evaldo Piccino, em seu artigo “Um breve histórico dos suportes analógicos sonoros”, relata que Thomas Edison construiu um aparelho similar ao fonógrafo em 1877. Segundo o autor, Edison era contrário à utilização de seu invento para fins de entretenimento, e previa outros dez usos possíveis. O cientista teria enumerado e explicado essas opções em uma declaração ao *Noth Americam Cientific Review*. Além da possibilidade de criar livros para cegos, bonecas e relógios falantes e meios para a reprodução musical, Edison imaginava que o seu fonógrafo serviria para a realização de “registros familiares: anotações de poupança, lembranças de família pelas vozes de seus

componentes e mesmo as últimas palavras de pessoas moribundas” (PICCINO, 2004, p.2).

Por coincidência, a primeira gravação de áudio produzida no Brasil teria sido uma gravação de família. Não se tratava de uma família comum, e nem de uma família burguesa como as que aludimos nas páginas anteriores. Piccino atribui à família imperial esse primeiro registro de som, realizado logo depois da chegada do primeiro fonógrafo de Edison no país, em 1878. Esse não parece ser um dado que se enquadre confortavelmente na lógica moderna de família delineada até aqui, mas aponta para um aspecto importante dessa primeira tecnologia de gravação sonora: a possibilidade de qualquer um registrar sons. Eram produzidos dois tipos de cilindros sonoros para fonógrafos: os cilindros prensados, já com os sulcos de gravação, feitos apenas para ser reproduzidos por fonógrafos, e os cilindros virgens, feitos para a gravação imediata, que podia ser feita por quem possuísse um fonógrafo. (PICCINO, 2004, p.9).

Em 1888, surgiram os discos de 78 rotações ou discos de goma-laca e, em 1948, os discos de vinil ou long play. Tanto esses formatos, como o desenvolvimento tecnológico que se deu a partir deles, as possibilidades de gravação e a qualidade de reprodução do som foram abordados em detalhes pelo autor antes mencionado. O foco da discussão levantada por Piccino é o desenvolvimento da indústria fonográfica nacional e a relação da música popular brasileira com o desenvolvimento tecnológico desses suportes. Por tal motivo, o artigo não faz referências às possibilidades de produção de registros de família por meio dos discos. No entanto, cabe supor que, apesar de raros, devem ter existido esses registros íntimos, e algumas famílias ainda devem ter guardados esses cilindros e discos. De qualquer maneira, essa não parece ter se tratado de uma prática comum e significativa.

Por outro lado, podemos supor que os registros sonoros domésticos se tornariam mais comuns com o lançamento das fitas e dos gravadores cassetes, a partir da segunda metade da década de 1960. Essa novidade foi uma “revolução”, pois difundiu amplamente entre usuários comuns a possibilidade de reproduzir e, principalmente, de gravar registros sonoros. Muitos momentos familiares passaram a ser eternizados graças a essa mídia, cujo funcionamento de captura e reprodução será associado alguns anos mais tarde à tecnologia do vídeo analógico. No final dos anos 1970, os gravadores – que já eram portáteis e fáceis de manipular – reduziram bastante seu tamanho e seu peso, e logo depois surgiram os *walkmans* e os fones de ouvido.

Quanto aos suportes de imagens, os monóculos, os slides e as polaroids são três formatos de registros de família que poderiam ter sido considerados quando se tratou a história das fotografias de família. Porém, algumas particularidades dessas tecnologias – como seus modos de produção, de manipulação e de visualização –, o fato de serem objetos do passado e o espaço especial que parece ter sido mantido para eles na memória daqueles que os utilizaram justificam a opção de abordá-los em separado.

Há dois modelos de monóculos: ambos são caixinhas coloridas que possuem uma lente de aumento e uma fotografia em seus interiores. Assim, quando se olha dentro dessa caixinha, tem-se a impressão de que a foto que está lá dentro é bem maior. O modelo mais comum apresenta um corpo de plástico opaco, em uma forma piramidal, com um orifício circular no cume, onde fica a lente de aumento e, na base, uma tampa de material translúcido, na qual fica alojada uma chapa de slide ou um negativo de fotografia. A visualização se dá ao olhar pelo orifício circular, apontando o pequeno objeto contra a luz para poder observar a imagem ampliada. O outro modelo possui o corpo translúcido e o fundo escuro. Nesse caso, pode ser usada qualquer foto normal, pois a luz atravessa o corpo e atinge a foto que refletirá a imagem. Além disso, como a luz não atravessa a foto, a visualização não é realizada a contra-luz.

Alguns blogs atuais, na internet, comentam como o monóculo marcou uma maneira de registrar imagens de família que virou peça do passado. Tanto que, na maioria das vezes em que a tecnologia é citada, é tratada como algo que poucos conhecem e, por isso, os autores se dão ao trabalho de explicar do que estão falando. No blog *Caríssimas catravagens: literalmente retro*, escrito por Marcos Dhotta, por exemplo, há um texto intitulado “Monóculos com foto, lembrou?”, que foi bastante comentado pelos leitores. “Se você tem mais de 35 anos, teve ou tem uma avó, tia solteirona, madrinhas... E já desfilou em 07 de setembro nos ‘pelotões especiais’ e/ou foi às festas de padroeiros/as de cidades do interior”, explica o autor, “com certeza vai encontrar ‘bolando’ em alguma gaveta, um MONÓCULO com uma fotografia da época”. Um dos leitores que escreveu um comentário sobre o texto relembra: “eu tenho alguns monóculos que minha mãe tinha guardado, era na missa do colégio no mês de maio, que era um acontecimento”. Já no blog *Noivas*, no post “Monóculos para eternizar o casamento”, Gabrielli Chanas conta que os monóculos lhe fazem lembrar a sua infância: “minha mãe tinha alguns em casa e eu adorava passar um tempão espiando fotos através deles”. A autora do blog explica para “os mais jovens” que “antigamente era muito

comum”, e completa: “a foto fica preservada e por isso dura, dura, dura”. O terceiro exemplo encontrado nessa garimpagem pela rede é o texto “Sabe o que é um monóculo?”, do blog *Vivendo e aprendendo*, cujo autor assina apenas como Reinaldo. Depois de explicar a que se refere, Reinaldo comenta que “hoje com a facilidade das câmeras digitais imagino que este *souvenir* deixou de ser vendido e caiu no esquecimento”.

Outro blog recebeu, para uma de suas publicações que mais repercutiu, 34 longos comentários, porém seu tema não eram os monóculos, mas os slides. E, mais precisamente, as sessões de slides de família. Um slide, também conhecido como diapositivo ou transparência, é uma imagem estática, positiva, geralmente em cores, criada sobre uma base translúcida usando meios fotoquímicos, e montado numa moldura para possibilitar sua projeção. O projetor de slides é um aparelho óptico-mecânico que possibilita que os diapositivos no formato 35 mm, emoldurados, sejam visualizados em maior escala em uma tela ou na parede. O equipamento utiliza uma fonte de luz que atravessa o slide e um conjunto de lentes que ampliam sua imagem para projetá-la na tela. Quem podia comprar filme para slides e equipamento de projeção, usou amplamente até a metade dos anos 1970, quando o filme fotográfico colorido começou a substituí-los.

“Alguém se lembra da febre dos slides dos anos 60?”. Iniciando com essa pergunta, o texto publicado no blog *Saudades do Rio* indica que o tema já não faz parte do nosso dia-a-dia. O texto de Luiz Darcy é breve e pouco explicativo, porém muitos leitores complementaram as informações em seus comentários. “Os slides foram a grande opção para fotografar viagens até o advento das handcams”, comenta um dos leitores, que complementa: “as filmadoras de Super-8 não conseguiram sucesso dado ao alto custo dos filmes”. Outro leitor também deixou a sua opinião: “acho que a febre dos slides foi nos anos 70” e, explica com argumentos que vêm de sua experiência pessoal, “da coleção do meu pai, os mais antigos são de 1969 e os mais novos de 1982, ano em que ele deixou de tirar fotos”. A maioria dessas mensagens faz referência a grandes acervos pessoais, em uma delas se afirma que alguém tem mais de 900 slides; o tio de outro leitor tem uma coleção com mais de cinco mil e uma senhora comentou que os três primeiros anos da vida de sua filha foram registrados apenas com esse tipo de fotografia. “E hoje em dia, digitalizando um a um durante horas para o computador”,

outro visitante desabafa, “sabendo que antes de morrer somente vai os rever uma ou duas vezes e que os herdeiros vão deletar tudo depois”.

Outro formato de fotografia a ser considerado em separado é o Polaroid. Esse foi o nome dado, em princípio, a um tipo de plástico que serve para polarizar a luz. Apesar de ser um material utilizado na fabricação de diversos objetos, como óculos de sol e microscópios, o termo ficou mundialmente conhecido quando a Polaroid Corporation, fundada em 1937, lançou a primeira câmera instantânea. Desde então, o nome Polaroid passou a identificar esse artefato, o material sensível exclusivamente fabricado para ser nele utilizado e as imagens obtidas por esse meio. A diferença em comparação com a fotografia mais comum era que a imagem captada – normalmente fixada numa película de negativo no processo tradicional, para depois ser revelada no papel – originava uma fotografia em instantes e de modo automático, sem precisar do processo de revelação. Para quem está acostumado ao uso de câmeras digitais, essa capacidade pode não parecer surpreendente; porém, quando essa tecnologia surgiu no mercado, na metade do século passado, essas câmeras representaram uma novidade realmente inédita. Na memória daqueles que as adquiriram, ou dos que foram registrados por ela, além do encantamento de poder ver e tocar o resultado do ato fotográfico em pouco tempo, ficou a lembrança do barulho emitido pelo aparelho bem como as peculiaridades do formato, da textura e dos tons das cores da fotografia produzida, que eram bastante diferentes das demais fotos guardadas pelas famílias. Essa tecnologia fez parte do cotidiano de muitas famílias ocidentais, em especial, durante as décadas de 1970 e 1980, e as fotografias produzidas de forma instantânea se eternizaram para habitar ainda hoje os recantos de saudade de seus lares.

No início de 2008, a Polaroid Corporation declarou falência, atribuindo a razão à concorrência da tecnologia digital. Dois anos depois, o escritor argentino Hernán Casciari escreveu uma crônica comovente e bem humorada para o jornal *La Nación*, de Buenos Aires, intitulada “Volver a pensar la fotografía”, na qual recorda a sua felicidade ao ganhar uma câmera Polaroid no Natal de 1981. “O momento em que a fotografia ia chegando era um milagre incomparável”, comenta o autor, “a Polaroid era o futuro” (CASCIARI, 2010). Mas a alegria que o presente causou ao menino era proporcional à sua frustração de ver a câmera parada, sem ter cartuchos para fazer novas imagens: a opção pelo uso da câmera Polaroid tinha um preço elevado, nem tanto pelo equipamento em si, mas pelo material sensível que era muito caro e escasso se

comparado aos negativos das câmeras comuns. “O cartucho da Polaroid vinha somente com dez muito escassas oportunidades e era mais caro que todas as coisas imagináveis”, relembra Casciari (CASCIARI, 2010).

Bem diferente do que acontece com a tecnologia digital, nesse caso a instantaneidade de obtenção de imagem não estava atrelada ao uso indiscriminado da câmera; portanto, era preciso escolher muito bem o que iria ser fotografado, algo que já não ocorre hoje em dia. E esse é, justamente, o ponto crítico do texto de Casciari: como sua família não era rica, o autor ganhava poucos cartuchos para usar na sua máquina, assim, “pensar a foto” era um exercício necessário. “Precisava-se calcular muito até encontrar o momento: duvidar sobre a necessidade, escolher a forma, desejar paisagens”, descreve (CASCIARI, 2010). Mas o escritor não sente saudades apenas da sua câmera: ele sente falta do ato de refletir sobre as imagens que ia fazer, de mostrar e olhar com prazer o resultado obtido, e de sentir o passar do tempo como parte do processo de fazer fotografias. Curiosamente, portanto, no uso daquele aparelho, a instantaneidade não significava a ausência do passar do tempo, como constata-se no trecho a seguir:

Necessitamos regressar ao trauma Polaroid, àquelas primeiras máquinas toscas que só permitiam uma oportunidade de dez, e nada mais havia do que dez oportunidades por ano, e os anos eram longos, e quando passavam, passava também a juventude. Agora, quando deixo o dedo no botão de minha máquina digital (clique, clique, clique) e faço centenas de fotos idênticas por segundo, penso que aquela época de pensar a foto não era tão ruim. (...) Naquele tempo ter uma boa foto tinha a ver com nossa paciência, com nossa destreza, com nossa esperança⁶ (CASCIARI, 2010).

Para concluir este percurso torna-se necessário aludir à relação que o cinema estabeleceu com o ambiente doméstico, principalmente, na produção de filmes de família. Esses também são registros ligados à tecnologia fotográfica. O movimento que o cinema somou à fotografia – *kinéma* ou *kinéματος*, em grego, significa “movimento” – aumenta o coeficiente de fidelidade e multiplica o poder de ilusão da imagem. Entretanto, esse efeito é inseparável do realismo que a fotografia já carregava.

O ambiente doméstico já era motivo de interesse artístico quando o cinema surge. Neste sentido, tem um grande valor simbólico lembrar que o filme de família está na origem do cinema, pois o célebre *Déjeuner de bébé* foi um dos curtas-metragens exibidos pelos irmãos Lumière na primeira sessão de cinema da história (ODIN, 1995, p.6). Tratava-se de um filme no qual um casal dá comida a um pequeno bebê: uma cena

⁶ Tradução da autora.

documental da vida cotidiana, que poderia ser tema de qualquer vídeo de família do final do século passado ou daqueles encontrados hoje na internet. 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. Segundo Nogueira, a fotografia preparou o cinema para um natural convívio com a realidade doméstica, mas “eis que este a despreza crescentemente e assume o seu sonho de espetáculo total para um novo século” (NOGUEIRA, 2008, p.8).

Contar histórias de ficção reproduzindo a realidade, a partir de uma linguagem que tenta se passar por “invisível”, foi a base do modelo de cinema clássico narrativo. Seguindo as exigências desse padrão, a “sétima arte” foi se tornando rebuscada e cara e, por isso, uma barreira sólida se colocou entre a imagem em movimento e a produção artesanal. A legitimação e predomínio do modelo hollywoodiano, sinônimo também de um modo de consumo de filmes, não significaram a impossibilidade de produzir registros familiares com o suporte cinematográfico. Porém, essa produção se deu à margem, inclusive, da idéia que foi estabelecida para o conceito “cinema”.

No livro *Le film de famille: usage privé, usage public*, coletânea de artigos organizada por Roger Odin, destaca-se o silêncio que existe – ou que existia – a respeito dos filmes de família. Segundo Odin, trata-se de um tipo de filme ausente na história e na teoria do cinema, bem como nas enciclopédias e nos dicionários. De fato, o filme de família é um verdadeiro esquecido do grande movimento de reflexão sobre o cinema que se desenvolveu depois dos anos sessenta (ODIN, 1995, p.5). Por isso, o passo seguinte de Odin será descobrir as razões para esse desinteresse: a dominação incontestável do filme de ficção no “imaginário social”, segundo o autor, seria um desses motivos. Tal gênero já foi compreendido, muitas vezes, como sinônimo do cinema em si, deixando de lado outras formas de manifestações cinematográficas. Contudo, como outros tipos de filmes bem distantes da ficção já renderam trabalhos científicos – tais como o filme institucional, o publicitário, o experimental e, até mesmo, o pornográfico –, essa explicação não seria suficiente. Outras possíveis causas para o desinteresse pelo filme de família seriam, segundo esse autor, o fato desse material ser parte do cotidiano de qualquer um e o fato de ser realizado como uma simples distração, sem maiores pretensões artísticas, políticas ou econômicas.

Recentemente, Lila Foster diagnosticou que os estudos sobre esse tema ainda são muito raros e constata a inexistência de qualquer trabalho científico centrado na questão do filme de família no caso específico do Brasil (FOSTER, 2010, p.15). Segundo essa autora, o lançamento do modelo de câmera Ciné-Kodak e do projeto Kodascope, em 1923, foi o marco comercial mais importante para um tipo de cinema que ela denomina “amador” e que, entre outros tipos de filmes, inclui a produção doméstica. Esses equipamentos teriam tido um relativo sucesso comercial, o que legitimou o formato 16 mm e definiu sua longevidade, e teria disseminado pelo mundo “o ideário de produção de filmes domésticos” (FOSTER, 2010, p.33 e 34).

Na dissertação de mestrado intitulada “Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira”, Lila Foster conta que as casas de família – em especial aquelas que dispunham de considerável riqueza – passaram a representar um alvo consumidor importante para diversos aparelhos desenvolvidos a partir do cinematógrafo; como brinquedos e lanternas mágicas, por exemplo. No caso das câmeras, algumas empresas disputaram o mercado lançando formatos e sistemas de projeção incompatíveis entre si. Existiram tanto câmeras como película e projetores de 28mm, 22mm, 17.5mm, 9.5mm e 5.7mm, por exemplo (FOSTER, 2010, p.33-39). A experiência da empresa Eastman-Kodak na produção de câmeras e material sensível para o consumidor não-profissional de fotografia, certamente contou a seu favor na conquista desse nicho de mercado também para equipamentos de cinema. Vale destacar, porém, que pelos baixos preços e outros fatores, a companhia Pathé continuou competindo no mercado, produzindo o modelo Pathé-Baby que utilizava película de 9.5 mm (FOSTER, 2010, p.33-39). A mesma autora demonstra, recorrendo a vários exemplos, que tanto a Pathé quanto a Kodak investiram em publicidade para atingir o seu público alvo no Brasil. Nessas peças publicitárias, a possibilidade de preservação da memória familiar era a idéia vendida junto com as câmeras, mais do que qualquer outro intuito de produção de filmes “amadores”. A partir da análise de filmes domésticos do acervo da Cinemateca Brasileira, a pesquisadora conclui que os filmes de família “dialogam fortemente com a publicidade veiculada pelas empresas”, pois assim como nos anúncios, “a praia, as férias, as viagens, o crescimento dos filhos e os eventos em família são temas preponderantes”. (FOSTER, 2010, p. 42) A relação entre filme e vídeo de família ainda apresenta aspectos interessantes para discussão. Em alguns pontos, ambos coincidem, mas existem características que não permitem a comparação

e outras que são contraditórias, demarcando especificidades de cada um desses meios e circuitos de produção.

A reunião de suportes tão variados, nas descrições das últimas páginas, associando-os a um modelo antigo de registros íntimos, solicita, mesmo que brevemente, a enumeração de algumas de suas peculiaridades em relação à fotografia de família. É possível listar pelo menos cinco aspectos que diferenciam esses outros registros do passado da imagem fotográfica mais usual: a forma de apreciação – direta ou intermediada –, a leitura do conteúdo do registro – acessível ou inacessível –, a maneira de captura de um momento – estanque ou contínua –, a natureza da mensagem – síntese ou sobreposta – e o acesso ao material produzido, que pode ser instantâneo ou não.

Por um lado, a fotografia é um registro que usualmente tem a sua apreciação *direta*, assim como acontece com o monóculo e com a Polaroid; mas diferentemente dos registros sonoros, dos slides e dos filmes de família, cuja apreciação é *intermediada* por um aparelho. No caso da falta do equipamento utilizado para reproduzir o registro, entretanto, ainda é possível ter acesso – embora não da melhor maneira – à mensagem inscrita no suporte material dos slides e dos filmes. A fotografia, o monóculo e a Polaroid também são *acessíveis*, ao passo que, as mensagens contidas nos registros sonoros são *inacessíveis*, se apenas se dispõem do uso dos sentidos humanos.

Outro ponto importante a ser destacado é que a fotografia “congela” o evento ou o personagem registrado, e o que se apresenta ao observador é a captura de um momento *estanque*, da mesma forma a Polaroid, o monóculo, o slide e cada fotograma do filme. Na prática, entretanto, o espectador de um filme tem a impressão de estar vendo o movimento, pois se depara com o registro *contínuo* de diversos instantes. Os registros sonoros, por sua vez, sempre são captados e reproduzidos a partir da duração do tempo, e portanto são sempre *contínuos*. Pode-se dizer também que o registro sonoro se destaca por ser sempre uma *sobreposição* de mensagens, em oposição à *síntese* oferecida pelos usuais usos dos suportes de imagem, incluindo o filme de família – considerando que em geral se trata de um registro sem som – que apesar do movimento, não capta mais de um acontecimento simultaneamente. Por fim, a Polaroid e os registros sonoros analógicos se diferenciam dos demais suportes citados por possibilitar uma *instantaneidade* de acesso, sem precisar de revelação ou confecção de outros suportes por terceiros.

É preciso destacar, contudo, que esses diversos tipos de registros de família repassados rapidamente comungam com algumas características fundamentais atribuídas às fotografias de família: são objetos materiais e perenes, cujo acesso é restrito a um grupo pequeno de pessoas, elaborados para serem guardados e se considera que deveriam ser protegidos. Essas são as particularidades que constituem o grupo de registros de família mais antigos analisados nesta dissertação. Por isso, precisamente, tais imagens e sons podem ser associados a uma certa forma moderna de ser e estar no mundo, que teve seu auge no século XIX e boa parte do século XX, e que necessitava de todas aquelas estantes, caixas e baús para armazenar primorosamente as memórias daquilo que constituía a seiva da vida: a própria intimidade.

2.2. Uma nova tecnologia: surgimento, mercado e autonomia do vídeo

O vídeo não era mais visto como um instrumento, mas como uma promessa de novas relações sociais, como se os revolucionários do mundo inteiro tivessem apenas um slogan: o vídeo para todos.

Guy Gauthier⁷

Incompatibilidades técnicas à parte, o deslumbramento do consumidor em relação àquela nova maravilha da indústria eletrônica foi total.

Candido José Mendes de Almeida

Não é fácil definir, com exatidão, o significado do termo “vídeo”, visto que desde o surgimento da tecnologia de imagem e de som eletrônicos, essa palavra é usada de forma pouco específica e com diversas acepções. Luiz Fernando Santoro, no primeiro capítulo do livro intitulado *A imagem nas mãos, o vídeo popular no Brasil*, publicado em 1989, explica como esse termo era utilizado “de forma genérica, para representar praticamente qualquer objeto e atividade ligada à tecnologia de gravação de som e imagem” (SANTORO, 1989, p.17). Já naquela época era habitual, por exemplo, denominar “vídeo” tanto o próprio monitor da televisão, como o aparelho de vídeo-cassete, a fita ou mesmo o registro audiovisual nela gravado.

Foi por conta dessa polissemia que o autor sentiu a necessidade de optar por um significado específico para o termo. A sua decisão teve uma relação direta com o tema de seu livro: o uso do vídeo como ferramenta para a denúncia ou o fortalecimento dos

⁷ Apud. SANTORO, Luiz Fernando. *Op. Cit.*: 25.

movimentos populares no Brasil. Por isso, a escolha desse autor não condiz com nenhuma daquelas definições que eram comuns na época: “chamaremos de vídeo não os equipamentos”, adverte, “mas o processo de transmissão de mensagens gravadas em fitas magnéticas, produzidas eletronicamente” (SANTORO, 1989, p. 19).

Hoje em dia, vinte anos depois da publicação desse livro, algumas questões se somaram àquela confusão de significados por ele apontada. Pois agora o mesmo termo continua sendo utilizado também em relação aos novos conteúdos audiovisuais em formatos digitais. Valeria a pena perguntar, então: será que a tecnologia da imagem e som digitais é apenas um novo estágio de desenvolvimento do vídeo? Essa dúvida será deixada em suspenso para retomá-la, aos poucos, ao longo das próximas páginas. De qualquer maneira, no caso desta pesquisa, serão considerados dois sentidos para o termo “vídeo”. Por um lado, trata-se do nome dado a uma tecnologia e, por isso, diz respeito a todos os equipamentos, registros e processos a ela atrelados; porém, por outro lado, num sentido mais estrito, aludiremos ao vídeo também como um produto audiovisual captado por uma câmera analógica ou pelo aparelho vídeo-cassete, e gravado em uma fita magnética. Essa segunda definição será particularmente útil para avançar na análise do material empírico que é objeto desta dissertação, enquanto a primeira acepção será recorrente no estudo do vídeo como tecnologia.

Em 1984, Candido José Mendes de Almeida publicou o livro *O que é vídeo*, em cujas páginas descreveu rapidamente o funcionamento dessa tecnologia como um processo que ocorre da seguinte forma: “a imagem captada pela objetiva de uma câmera é analisada ponto a ponto por um tubo eletrônico” (ALMEIDA, 1984, p.16). Assim, a luz atravessa a lente e incide em um elemento sensível aos raios luminosos e, depois, esse elemento produz uma pequena corrente elétrica variável de acordo com a intensidade da luz. O autor acrescenta que, em seguida, cada impulso elétrico se inscreve em uma fita magnética. Ainda segundo Almeida, foram cientistas norte-americanos os primeiros a tentar desenvolver a tecnologia de imagem e som eletrônicos, e tiveram êxito em 1956. Logo depois, contudo, cientistas japoneses também entraram na concorrência com diversas pesquisas e bastante investimento financeiro e, na primeira metade da década de 1970, desenvolveram seus próprios projetos na área. Assim como outros autores, Almeida alude à semelhança entre o funcionamento do vídeo e da fita de áudio, pois a gravação em vídeo seguia os mesmos princípios técnicos da gravação de uma fita magnética de som. Mas, curiosamente, em sua descrição do

funcionamento da nova tecnologia do vídeo, o aspecto sonoro – que é correspondente e imediato àquela imagem captada – não é sequer mencionado.

De fato, a breve explicação acima reproduzida trata, exclusivamente, do processo em que a câmera captura uma imagem e a inscreve em uma fita, dando conta do caminho percorrido pelos raios luminosos até a inscrição do impulso elétrico deles oriundos. Não há nenhuma informação acerca de como o som – ou as próprias ondas sonoras – é captado e gravado. Essa omissão pode passar despercebida por alguns leitores, pois ela segue uma tendência “naturalizada” nos estudos sobre o cinema e os meios audiovisuais: a maior parte dessas análises tende a priorizar a problemática da imagem e dá pouca atenção ao som, mesmo tratando de meios, produtos ou obras onde essas duas esferas coexistem.

Existe uma longa e bastante conhecida história por trás desse privilégio do que se vê. Em se tratando de tecnologias de produção de registros para copiar o real, mesmo bem antes do surgimento da fotografia, muitos foram os esforços realizados por diversos cientistas e artistas para desenvolver técnicas capazes de reproduzir fielmente o visível. Desde que a câmera escura passou a ser utilizada como dispositivo de auxílio aos artistas, para a obtenção de uma representação considerada mais “mimética” da realidade, iniciou-se também uma forma de “inter-relação” histórica entre arte e tecnologias na nossa sociedade, que – com seus vaivens e reformulações – perduraria até os dias de hoje.

Os diversos inventos e técnicas que se desenvolveram na Europa ocidental desde então, ou pelo menos aqueles que foram eternizados pela nossa memória cultural, contribuíram aos poucos para a solidificação de uma maneira nova de ver e retratar essa realidade denominada “perspectiva central européia”. Ou seja, a “reprodução do real” que conhecemos nunca foi “natural”, por mais naturalizada que hoje nos pareça, mas ela também foi algo construído em certas circunstâncias históricas. E essa forma de ver e representar o mundo, vale lembrar, pouco ou nada tinha em comum com as modalidades usuais de outros tempos, outras terras e culturas. Voltando ao vídeo, então, não se pode deixar de considerar que esse invento aparece em um contexto onde a imagem – construída a partir de uma perspectiva específica e atrelada ao uso de certos dispositivos tecnológicos – já era muito valorizada socialmente. Segundo o estudioso norte-americano Roy Ames, “as câmeras fotográficas, cinematográficas e de vídeo são meros

dispositivos para registrar, por meios fotoquímicos ou eletrônicos, esse modo de ver arraigado e predeterminado” (ARMES, 1999, p.25-27).

O trecho acima foi apontado por esse autor como um dos motivos da necessidade de definir, antes de se debruçar sobre o desenvolvimento específico da tecnologia do vídeo, uma história mais extensa desse meio do que aquela descrita por Candido José Mendes de Almeida, por exemplo, bem como pela maioria dos autores que adotam como ponto de partida o ano de 1956 para relatar a história do vídeo. Assim, logo no início do livro intitulado *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*, Armes admite que alguns dos pontos-chave relativos às interações mediadas pelo vídeo já haviam sido antecipados com a popularização da fotografia estática. Por isso, grande parte da credibilidade que atribuímos à imagem fotográfica tende-se a estender também a todos os sons e imagens registrados e transmitidos por meio de certas técnicas específicas. Porém, Armes rejeita a idéia habitual de que o caminho fotografia-cinema-televisão seja uma trajetória linear que desemboca no surgimento do vídeo. O principal motivo é que tal concepção prioriza a imagem e não dá conta de uma das mais fundamentais especificidades do vídeo: o som. Esse aspecto sonoro não pode ser visto como “o primo pobre” da imagem, pois a história dos meios de reprodução e transmissão de som também é indissociável da trajetória tecnológica e comercial que possibilitou o surgimento do vídeo. Para esse autor, os meios de reprodução de som não acompanham o desenvolvimento dos meios de reprodução de imagem, mas os têm precedido, inclusive contribuindo para moldar o desenvolvimento subsequente dos meios de captação visual.

O vídeo deve, portanto, ser compreendido como “o elo-chave final numa complexa cadeia de desenvolvimento da reprodução *tanto* da imagem *como* do som” (ARMES, 1999, p.19-21). O autor vai ainda mais longe, afirmando que as possibilidades plenas do vídeo só podem ser adequadamente entendidas “se considerarmos o vídeo dentro da história global da reprodução de som e imagem que ressalta as interligações entre os vários sistemas” (ARMES, 1999, p.21). Além de destacar a importância do som nos registros videográficos, o estudo de Roy Armes é bastante importante para esta pesquisa por compreender o vídeo inserido num espectro geral dos meios de comunicação auditivos, visuais e audiovisuais, buscando construir uma genealogia dessa nova tecnologia mais complexa que a tradicionalmente divulgada. Trata-se de uma viagem no tempo semelhante à que foi realizada no primeiro capítulo

desta dissertação, na tentativa de entender os diversos sentidos do surgimento da prática de produzir registros de família na era moderna.

Os suportes de gravação desenvolvidos no século XIX são, sem dúvida, muito diferentes do vídeo; contudo, os usos sociais desses meios que o precederam contribuíram para moldar o ambiente no qual a novidade foi introduzida. Ressalta-se, sobretudo, as práticas voltadas para o consumidor “comum”, inseridas no cotidiano doméstico das classes médias e baixas. Roy Armes reconstrói, justamente, uma detalhada pré-história desse novo meio, começando pela premissa de que entender a maneira como se desenvolveram a fotografia, o gramofone e o cinema, é uma tarefa crucial para compreender certos aspectos fundamentais do contexto em que o vídeo aparece, “uma vez que mostra claramente como os meios de som e imagem são usados na nossa sociedade” (ARMES, 1999, p.45).

Numa tentativa de resumir os valiosos argumentos desse autor, cabe enumerar as três principais conexões entre a nova tecnologia apresentada por cientistas norte-americanos em meados da década de 1950, por um lado, e os meios de reprodução de imagens e sons de quase cem anos antes, por outro lado. Mesmo que esses aspectos sejam citados separadamente, vale destacar que todos os três estão profundamente inter-relacionados. O primeiro ponto comum entre esses meios mais antigos e o vídeo é que todos eles buscam a duplicação de algum aspecto da realidade, seja a imagem na fotografia, o movimento no cinema, o som na reprodução sonora. Em segundo lugar, cabe sublinhar que todos compartilham a importância da fixação dessa suposta duplicação que é produzida, numa determinada base de registro: trata-se, sempre, de meios que funcionam associados à confecção de um produto tangível, de natureza material: a foto, o rolo de película e o disco. A terceira ponte de ligação entre o vídeo e essa linhagem que de algum modo constituem o seu passado, refere-se ao fato de esta tecnologia ter nascido como herdeira de outros meios que funcionam atrelados à possibilidade de reproduzir as duplicações por eles produzidas, e à sua comercialização. Isso possibilita a produção em massa de diversos artefatos, tais como: cartões postais, discos de música pré-gravados e filmes que são vendidos aos cinemas que, por sua vez, vendem ingressos aos espectadores.

Há, ainda, um outro ponto tratado por Armes que merece atenção. Um movimento paralelo, que ocorreu especialmente nos Estados Unidos e na Europa, e que deve ser observado como um fator importante na expansão dos meios de comunicação

no final do século XIX: um maior tempo de lazer dos indivíduos e uma demanda cada vez maior por bens de consumo domésticos e duráveis. Esses fatores só podem ter ocorrido porque o poder aquisitivo das classes trabalhadora e média tinha aumentado crescentemente; portanto, pensar os mercados de cada um desses meios mais antigos é importante, já que a busca da lucratividade foi definindo as práticas sociais que se criaram em torno da peculiar aplicação dessas invenções.

Os modos como esses meios foram comercializados, de certa forma, abriram caminhos para que o vídeo analógico fosse bem recebido por diversos mercados. Os contextos econômicos, políticos e socioculturais que cercam tanto o surgimento como a popularização e as aplicações de um determinado meio de comunicação na vida cotidiana dos sujeitos, estão intimamente ligados de um modo complexo. Esse contexto é fundamental para o presente estudo, mas cabe esclarecer que os movimentos que os configuram não emanam de cortes abruptos no tempo; ao contrário, são moldados com o passar dos anos, das décadas e dos séculos.

Imediatamente após a descoberta do vídeo, a maioria das emissoras de televisão incorporou a novidade à sua rotina, apesar de ainda serem muitos os inconvenientes dos primeiros equipamentos. A mobilidade era dificultosa, e o peso e o volume avantajados dos carretéis de fitas tornavam trabalhoso seu manejo e dificultavam o armazenamento. Contudo, para a televisão, a tecnologia da imagem eletrônica representou uma verdadeira “revolução”, ampliando infinitamente suas possibilidades de produção. Em 1969, um grande passo nesse desenvolvimento foi dado pelos técnicos da empresa Sony, que desenvolveram o cassete: um compartimento para armazenar as fitas magnéticas, que facilitou muito o manuseio e a conservação do material gravado.

As estações de televisão representaram, no início, o mercado mais importante para essa nova tecnologia; mas a indústria cinematográfica também foi, aos poucos, avaliando as vantagens que ela poderia representar, e finalmente a incorporou a seu cotidiano. Já em 1961, o filme *The ladies man* foi realizado com a utilização da fita magnética como suporte para auxiliar às filmagens. Com esse equipamento, a produção podia controlar os movimentos de câmera e dos atores antes de decidir que as filmagens estavam completas, e antes mesmo de enviar a película filmada para ser revelada nos laboratórios. Mesmo se tratando de um mecanismo auxiliar ao cinema propriamente dito, esse uso do vídeo representou uma considerável economia de tempo e dinheiro, afetando tanto no cronograma como no orçamento dos filmes.

Alguns anos depois, em 1965, em um momento de instabilidade perante o sucesso avassalador que a televisão começava a representar, a companhia Metro Goldwyn Mayer cogitou a idéia de usar vídeo nas gravações de alguns filmes, não mais de maneira auxiliar mas como o suporte principal. Entretanto, essa proposta foi bastante contestada pelos funcionários da empresa, e finalmente decidiu-se cancelar esse projeto. Cinco anos depois, contudo, o espanhol Fernando Arrabal incluiu algumas cenas realizadas em vídeo no seu filme intitulado *Viva la muerte*. E no ano seguinte, em 1971, os Estados Unidos assistiram à projeção dos dois primeiros filmes rodados integralmente em vídeo analógico e destinados à exibição comercial: tratava-se do musical *200 motels* e da ficção científica *The resurrection of Zachary Wheeler*. Segundo o volume *Cine contemporâneo* da coleção de livros Biblioteca Salvat, publicados em 1979, “assim se inaugurava uma nova etapa da história do cinema⁸” (Biblioteca Salvat, p.137).

Mas as grandes empresas de equipamentos eletrônicos logo perceberam que as emissoras de televisão e a indústria do cinema não seriam os únicos mercados em potencial para os equipamentos de vídeo. Essa inspiração decorreu do grande sucesso comercial da tecnologia conhecida como Super-8, que na década de 1970 definiu uma nova tendência de mercado. Foi então quando todos aqueles entusiastas com a produção independente de cinema – tanto os artistas, ativistas políticos e educadores como os pais de família ávidos por novos meios de registro doméstico –, graças ao acesso às câmeras amadoras, conseguiram se equipar para pôr em prática suas experimentações. Independentemente da qualidade e da pertinência dessas criações, elas acabaram abrindo os olhos das indústrias de vídeo para o fato de que um público diverso, principalmente oriundo das camadas médias das sociedades ocidentais, apresentava-se como potencial consumidor desse tipo de equipamento. Assim, novos e inesperados usos foram projetados para o vídeo.

O primeiro passo para que a novidade adentrasse no espaço do lar foi dado com a invenção e produção, em escala industrial, dos primeiros aparelhos de vídeos-cassetes. Esse equipamento seria vendido como um artefato eletrodoméstico, que se acoplava a um televisor para reproduzir as imagens das fitas magnéticas ou para gravar programas desse meio. O novo produto conquistaria rapidamente os mercados mundiais, superando todas as expectativas prévias de venda. Somente em 1975 foram produzidos, no Japão,

⁸ Tradução da autora.

cerca de cem mil unidades desses equipamentos; sete anos depois, em 1982, já eram mais de vinte milhões. Como costuma acontecer com as novas tecnologias, o vídeo-cassete passou por um constante processo de redução de custos graças ao aumento do volume de vendas. Na época de seu surgimento, um vídeo-cassete custava cerca de dois mil dólares, e menos de dez anos depois já custava apenas um quarto daquele valor (ALMEIDA, 1984, p. 25 e 26).

No Brasil, os primeiros vídeo-cassetes foram produzidos a partir de março de 1982 pela empresa Sharp, seguida no mesmo ano pelas firmas Sony e Philco. No entanto, segundo Almeida, já quatro anos antes, alguns desses aparelhos aportaram no território nacional. Tratava-se de modelos norte-americanos e japoneses que foram “introduzidos no país através de ‘facilidades’ alfandegárias” (ALMEIDA, 1984, p.28). Por conta disso tudo, pouco tempo depois, já havia uma quantidade considerável de equipamentos instalados no Brasil, o que estimulou o surgimento dos vídeo-clubes: pequenas empresas que possuíam fitas pré-gravadas de diversos gêneros, principalmente filmes do cinema, para serem alugadas ou vendidas aos proprietários dessas máquinas. Vale ressaltar, contudo, que inicialmente o vídeo-cassete era considerado um produto restrito às classes sociais mais privilegiadas do país, pois por algum tempo foi um aparelho muito caro. Mesmo que fossem produzidos no Brasil, a maior parte das peças utilizadas para a sua confecção era importada.

Luiz Fernando Santoro descreve, no livro antes citado, como variaram, nos diferentes países do mundo, as razões para a introdução do vídeo-cassete. Em regiões como o Oriente Médio, por exemplo, onde a televisão era muito pouco desenvolvida, tornou-se uma forma de entretenimento básico; nos anos 1980, em alguns países árabes enriquecidos pelo petróleo, cerca de 80% das casas tinham vídeo-cassete. Já na América Latina, o vídeo surgiu inicialmente como um símbolo de status social, conseguindo maior alcance nos locais onde as classes favorecidas eram mais numerosas; e, também, naqueles onde a televisão nacional era considerada de qualidade, o que instigava o público a gravar os programas. Foi o caso do Brasil, mas também da Venezuela e da Costa Rica, por exemplo. Já nos países socialistas, o uso do vídeo encontrou sérias restrições e, em muitos casos, os governos procuraram desenvolver estratégias protecionistas para impedir não só a entrada dos aparelhos mas, sobretudo, o ingresso de fitas pré-gravadas que vinham do exterior. Um país particularmente interessante na condição de consumidor da tecnologia do vídeo é o Japão; primeiro, porque era “o

laboratório dos mais inovadores objetos eletrônicos para consumo doméstico”, de acordo com a pesquisa de Santoro, em 1985 mais de 50% dos lares japoneses possuíam vídeo-cassetes. Era o terceiro eletrodoméstico mais vendido nesse país e, ainda, 20% das famílias que possuíam esses artefatos, também tinham câmeras de vídeo, “utilizadas quase exclusivamente para o lazer da família” (SANTORO, 1989, p.38-40).

Não há uma distância temporal muito significativa entre o aparecimento do vídeo-cassete e da câmera de vídeo nas lojas. No Brasil, apesar de muitas dessas câmeras já terem entrado no país também desde o final dos anos 1970, a primeira dessas câmeras filmadoras de produção nacional foi lançada em agosto de 1983, pela empresa Sharp, apenas um ano e cinco meses após o lançamento do primeiro vídeo-cassete.

Com a chegada do vídeo e a partir da formulação histórica de todo um projeto de lazer doméstico, algumas questões importantes se abriram à reflexão. Dentre elas, Almeida aponta a seguinte dúvida: “emerge, na virada dos anos 80, um meio de transporte de imagens, apto a sintetizar com propriedade a televisão e o cinema, os grandes encantos das massas desse século?” (ALMEIDA, 1984, p.7). O tipo de discussão que se desencadeia a partir dessa pergunta não seria uma novidade, pois a história da comunicação de massas detecta vários abalos em sua trajetória, “sempre em torno da entrada em cena de uma nova alternativa de transmissão de mensagem” (ALMEIDA, 1984, p.7). Quando uma nova tecnologia se desenvolve como um meio da comunicação, certo frenesi costuma tomar conta dos estudiosos e certo pavor atinge os veículos até então hegemônicos. Assim teria acontecido quando a televisão surgiu nos Estados Unidos, na década de 1950; e também quando o Super-8 reinou comercialmente, nos anos 1970. Então, pela primeira vez, “o sonho mágico de realização individual pairou ao alcance do cidadão comum, alimentando a ilusão do projeto cinematográfico caseiro” (ALMEIDA, 1984, p.8). Logo, porém, depois desse primeiro momento de surpresa e euforia, viria certa calma, e cada meio acabaria desenvolvendo formas de coexistência com os demais num mesmo cenário.

De qualquer maneira, ao que parece, a resposta àquela pergunta formulada por Almeida é um inequívoco “não”. Diferente do que se pensou quando o vídeo surgiu, com as suspeitas de que essa tecnologia tomaria o lugar do cinema e da televisão sintetizando-os, o vídeo não se desenvolveu de imediato como uma ameaça a essas outras instituições, mas muito pelo contrário. Essa tecnologia permitiu, inclusive, que a televisão – um meio que até então fazia suas transmissões essencialmente “ao vivo” –

atingisse um rigor técnico inimaginável pouco tempo antes, conseguindo maior agilidade, qualidade e capacidade de aprimorar suas potencialidades enquanto meio de comunicação. Além disso, o vídeo logo se mostrou como uma ferramenta bastante útil nos processos de filmagem e finalização dos filmes e, também, um importante canal de distribuição das obras cinematográficas, abrindo novos e vastos mercados para esses produtos.

O vídeo-cassete, por exemplo, que marcou a entrada da tecnologia da imagem eletrônica nos lares como eletrodoméstico de luxo, foi apresentado inicialmente ao consumidor como um equipamento capaz de reproduzir obras e programas daqueles dois outros meios – cinema e televisão – para os quais o vídeo já era uma tecnologia tão útil. Esse equipamento surgiu, aliás, como mais uma contribuição para a afirmação da hegemonia daqueles outros grandes meios de comunicação. No livro *Cinema digital: um novo cinema?*, de 2004, Luís Gonzaga Assis De Luca afirma que dificilmente ocorre uma concordância de interesses entre a indústria cultural audiovisual e a de equipamentos, apesar de ambas iniciativas empresariais enfocarem o mesmo consumidor. No caso do vídeo-cassete, porém, cabe admitir que esses dois setores se entenderam muito bem, pelo menos no início. Como não havia nenhuma vantagem econômica para que as grandes fábricas de produtos eletrônicos entrassem em atrito com os interesses dos principais meios de entretenimento – seus maiores consumidores e aqueles que viabilizaram a expansão do mercado para seus produtos –, tampouco houve nenhum esforço por estimular novos usos para esse aparelho. Assim, o vídeo-cassete foi amplamente utilizado apenas como um instrumento a serviço de outros meios, um mero “repassador de modos e códigos culturais, aparentemente incapaz de produzir organicamente, ou seja, dentro de uma gramática visual, suas próprias características técnicas” (ALMEIDA, 1984, p. 42).

Vale observar, entretanto, que embora o vídeo-cassete não tenha representado ameaça alguma àqueles outros meios, permitiu que os usuários ganhassem certa autonomia na manipulação de diversos produtos audiovisuais. O expectador passou a dispor de opções de escolha que até então teriam sido impensáveis. Era possível gravar programas exibidos em horários específicos na televisão, e reproduzi-los em qualquer momento e quantas vezes fosse de interesse do usuário; podia-se editar diferentes programas, filmes ou partes de ambos juntamente numa mesma fita, com interesses diversos, bem como assistir a filmes do cinema que haviam saído de cartaz há bastante

tempo. Tudo isso, porém, ainda não era o suficiente para a instauração de um novo diálogo entre os produtores e os consumidores de registros audiovisuais: num primeiro momento, de fato, o vídeo-cassete assumiu uma postura parasitária, reduzido a simples veículo de outros processos de significações.

Assim continuou sendo por algum tempo, inclusive depois que as primeiras câmeras de vídeo para cinegrafistas amadores chegaram ao mercado. Nas mãos daqueles que não trabalhavam profissionalmente na indústria do entretenimento e da informação, foi atribuída ao novo equipamento a função de *apenas* registrar certos acontecimentos culturais, sociais, políticos e familiares. Tudo o que se produzia com essas câmeras era considerado fruto de um impulso documental, de algum modo “neutro” e sem preocupações com a elaboração formal ou estilística. Compreendia-se essa produção como algo que não transmitia uma mensagem, que não explicitava uma idéia ou um comentário acerca dos eventos gravados. Há que se considerar, contudo, que apesar de não terem sido construídas conscientemente como obras, aquilo que se considerava apenas um “registro”, não deixava de ser um produto complexo, marcado pelas características próprias dessa tecnologia que o diferenciavam de outros suportes e, portanto, transformavam a recepção e os sentidos carregados.

Mas há um salto que deve ser destacado nesse movimento. Segundo Arlindo Machado, isso ocorreu justamente quando “o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo” (MACHADO, 1997, p.188). Logo apareceram algumas experiências que exploraram as potencialidades do vídeo para a produção de conteúdos alternativos e até mesmo “engajados”. Em comparação com o Super-8 ou o 16 mm, suportes de cinema que o precederam na produção amadora de registros, duas características básicas do vídeo o tornaram muito atraente para um grupo mais abrangente de realizadores: o considerável barateamento da produção e a simplificação operacional. Assim, aquilo que primeiramente foi temido como uma ameaça, terminou sendo usado como uma ferramenta para servir à indústria de televisão e foi incorporada à logística dos estúdios de cinema, mas acabou por trilhar também outras trajetórias e a se desenvolver de modo independente.

O vídeo não conseguiu, então, substituir “os grandes encantos” do século XX (ALMEIDA, 1984, p.7), mas essa tecnologia tampouco ficou apenas atrelada a esses outros grandes meios audiovisuais. Na metade dos anos 1970, uma produção

videográfica vasta, com diversos propósitos, começou a ser realizada. Alguns grupos passaram a usar o vídeo até mesmo como instrumento de questionamento e, inclusive, de ataque direto à hegemonia da televisão e do cinema como produtores exclusivos de imagens e sons em nossa sociedade. Segundo Santoro explica, nesse período, “as experiências no domínio da videoarte e da educação foram as que mais se desenvolveram” (SANTORO, 1989, p.27). Foi de fato a partir do campo da vídeo-arte, principalmente, mas também no contexto da militância política e da educação, que notou-se até que ponto esse novo meio poderia contribuir para a democratização da imagem, já que tornava possíveis novas formas de uso e novos alcances para o audiovisual. Assim, a produção que resultou dessas iniciativas entrou em choque – sem que necessariamente representassem uma ameaça – com a indústria cultural consolidada sob moldes mais antigos ou comercialmente mais vantajosos.

Alternativas inovadoras, criatividade, consciência das facilidades e limitações desse meio, todos esses fatores e atitudes foram construindo uma maneira própria de se entender o vídeo como um instrumento ativo de produção. Desse modo, enfim, o vídeo se destacou como um meio com potencialidades lingüísticas, comunicativas e artísticas próprias. Ou como explica Arlindo Machado: “o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro” (MACHADO, 1997, p.188). Foi assim como o vídeo passou a figurar lado a lado com os outros meios de comunicação, em diversos países do mundo, não apenas como um meio frio e passivo, mas como uma ferramenta ativa de produção com uma linguagem própria. Contudo, segundo constata Arlindo Machado no livro *Pré-cinemas e pós-cinemas*, “linguagem” não é a melhor palavra para designar os processos de articulação de sentido perceptíveis nos produtos audiovisuais realizados em vídeo (MACHADO, 1997, p.189). O motivo é que esse termo remete a uma idéia de normatização, com certos princípios fundamentais e uma separação clara entre o que é correto e o que é errado, entre o que pode ser feito e o que não pode. Quando o vídeo surgiu, porém, essa idéia de uma regulamentação da linguagem audiovisual, mesmo no campo do cinema, estava em forte declínio. Dentro desse novo contexto de produção audiovisual que se rebelava contra os limites impostos por uma linguagem, em resposta a ele e como parte ativa de sua constituição, o vídeo se apresenta como avesso à sistematização.

“Tudo no universo das formas audiovisuais pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento

das técnicas e dos meios de expressão”, afirma Machado, apontando para a historicidade do vídeo. Entretanto não é apenas o aspecto tecnológico que deve ser levado em consideração, mas também “as pressões de natureza socioeconômica” e “as demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar” (MACHADO, 1997, p.191). Esse autor ainda ressalta que uma das características do discurso videográfico é a sua “impureza”, já que esse meio reprocessa as formas de expressão colocadas em circulação por outros meios atribuindo-lhes novos valores. A sua especificidade, portanto, se houver alguma, estaria sobretudo na solução peculiar que o vídeo confere ao problema da síntese de todas essas contribuições. Trata-se de um sistema caótico, no qual cada produto apresenta uma significação particular.

Nos diversos espaços onde foi introduzido, inclusive no da intimidade do lar, o vídeo vinculou-se a estruturas de comunicação que sorrateiramente impõem-se como sistemas de reprodução direta da realidade, e não como uma intermediação. Muitos dos meios que foram relacionados ao desenvolvimento dessa tecnologia alimentam a ocultação de que “aquilo que oferecem é uma representação da realidade, moldada para criar prazer e significado” (ARMES, 1999, p.15). No caso dos vídeos de família, esse disfarce é ainda mais sutil e, por vezes, não notamos que os registros produzidos serão sempre apenas construções baseados no real. “A gravação eletromagnética, em especial, pode captar as nossas situações mais íntimas”, constata Armes, “e, ainda que pareça preservá-las simplesmente, as transforma em mero fluxo de informação, o oposto exato da experiência vivida” (ARMES, 1999, p.15).

2.3. “De família” como um gênero audiovisual

A classificação dos filmes em função do gênero a que pertencem é um aspecto fundamental da instituição cinematográfica.

Antonio Costa

Filha, sua fala não é choro. Nesse filme a sua fala é outra.

AMANCIO, *Banho de sol* (1990)⁹

⁹ Esse vídeo foi intitulado durante esta pesquisa, assim como a grande maioria dos vídeos de família analógicos que fazem parte do *corpus* analisado. A listagem completa dos títulos pode ser encontrada no apêndice A, ao final desta dissertação.

No livro *Compreender o cinema*, o pesquisador italiano Antonio Costa pretende fazer uma introdução ao cinema –“ao conhecimento de sua história, de suas técnicas, de sua linguagem” –, voltada tanto para estudantes e professores da área como para pessoas interessadas em apenas ter um conhecimento maior do assunto, sem pretender “tornar-se especializado” (COSTA, 1989, p.16). Por ser inquestionável o papel da indústria filmica hollywoodiana para definir o que se compreende por cinema até os dias de hoje, esse tema é tratado com destaque no livro. Uma das heranças desse sistema de produção é a divisão dos filmes em gêneros: esse legado ainda paira sobre a prática audiovisual e contagia boa parte das análises críticas e teóricas do cinema e da produção videográfica. Pensar em gêneros permite relacionar, aproximar ou diferenciar obras de países, diretores, épocas, modos de produção e temáticas diversas. Trata-se de uma perspectiva que, sem excluir a singularidade que cada filme ou vídeo possui, permite um olhar mais abrangente, capaz de abstrair e generalizar.

No caso da idade de ouro do cinema clássico norte-americano, a divisão de gêneros “antes de se tornar uma indicação útil para o espectador ou um tema de grande importância para o estudo da narrativa filmica”, afirma Costa, “constitui uma exigência fundamental do cinema de estúdio” (COSTA, 1989, p.94). Convém ressaltar que nesse contexto, usualmente, aplicava-se essa diferenciação apenas aos filmes de ficção, tais como: *western*, musical, *noir*, comédia, ficção científica, dentre outros. Essa classificação se dava por indicadores que podiam ser percebidos em cada obra: o processo de produção, os aspectos figurativos e os recursos narrativos. A listagem de características presentes em cada filme sempre foi uma das maneiras de definir a que gênero pertence cada exemplar, entretanto, outros critérios também podem ser considerados. O sistema dos gêneros cinematográficos pode ser estudado por aquilo que se mantém constante na produção de filmes, mesmo após algumas transformações. Mas os limites que diferenciam um filme de outro e os grupos que podem ser considerados, “vive numa relação dinâmica com a situação política, social e cultural”. (COSTA, 1989, p.98). As categorias que eram utilizadas na época áurea do cinema narrativo hollywoodiano, por exemplo, não são suficientes para pensar o documentário como gênero. Segundo Bill Nichols, no livro *Introdução ao documentário*, esse tipo de filme seria definido de forma relativa ou comparativa, ou, mais precisamente, “o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda” (NICHOLS, 2005, p.47-49).

No que tange ao objeto deste estudo, a idéia 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, mas, diferente do que se poderia supor, a sua definição não é tarefa fácil ou rápida. Quando se alude a essas produções tem-se em mente, geralmente, gravações que não necessariamente obedecem a regras pré-estabelecidas, a pressões do mercado ou a lógicas narrativas mais ou menos determinadas; ou, inclusive àquelas que não se propõem a atuar em favor de grandes causas sociais ou políticas. Nesse sentido, os vídeos de família seriam até mais “independentes” do que as obras da vídeo-arte ou os programas dos movimentos populares, que se inserem em contextos de significância mais universais.

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. Entretanto, apesar da dificuldade de listar características que sejam comuns a todos os exemplares do *corpus* desta pesquisa – e sendo, portanto, impossível demarcar limites rígidos para essa produção – a discussão em torno da idéia de gênero se mostra pertinente para pensar “de família” como um grupo de obras audiovisuais singulares.

A fórmula para definir o documentário como um gênero utilizada por Bill Nichols pode ser aplicada também aos registros íntimos, sejam fílmicos ou videográficos. Sendo assim, o primeiro passo é comparar as produções “de família” com outros filmes. Isso permitirá observar com quais materiais compartilham características e de quais diferem, bem como se essas produções devem ser entendidas como parte de grupos mais abrangentes e legitimados. Roger Odin, por exemplo, ao tratar do silêncio em torno dessa produção, mesmo sem pretender definir o gênero “de família”, o compara com cinco tipos de filmes, apenas para diferenciá-los. É evidente que, para esse autor, filme de família é algo diferente das obras de ficção, institucionais, publicitárias, experimentais e pornográficas.

A pesquisa de Lila Foster, por sua vez, pode ser considerada como uma fonte duplamente rica, pois permite o contato com duas maneiras de entender o filme de

família – ou o filme doméstico, como ela o denomina. Por se tratar de uma análise sobre o acervo da Cinemateca Brasileira, o trabalho contém os dados e práticas que orientam a diferenciação desses filmes na catalogação usual dessa instituição e, ao mesmo tempo, propõe uma nova maneira de lidar com essa produção a partir de uma problematização teórica dessa rotina. Apesar de armazenar registros íntimos em película cinematográfica, ainda não existe na Cinemateca Brasileira uma definição que estabeleça critérios para a classificação desses filmes (FOSTER, 2010, p.24). A prática cotidiana indica ao arquivista, que um novo material é, de fato, um filme doméstico: lotes trazidos por familiares, a bitola dos materiais (16mm, 9.5mm, 8mm e Super-8) e a falta de finalização (filmes sem montagem ou letreiros), são alguns dos indicativos (FOSTER, 2010, p.24). A análise de Foster mostra que outros métodos de catalogação devem ser desenvolvidos, porque, por exemplo, há filmes domésticos realizados em 35mm e alguns deles foram montados e possuem letreiros.

Nas raras vezes em que o material audiovisual de família é abordado em pesquisas e críticas, recorre-se ao uso de algumas expressões associadas a essa produção, tais como: não-profissional, amador ou doméstico. A associação desse tipo de registros ao gênero documentário, como um grupo de produção conceitualmente mais legitimado, também é comum. Convém indagar, porém, se esses termos poderiam ser realmente aplicados ao tipo de material que constitui o foco deste estudo, ou se seria necessário o uso de uma expressão específica, como “de família”, para agrupar essas produções. Por isso, os trabalhos de Roger Odin e Lila Foster, que utilizam esse tipo de associação, servem de ponto de partida para questionar a validade do uso de algumas categorias para se referir aos vídeos de família analisados. No entanto, não será suficiente citar as definições que ambos autores arriscaram para esse grupo de produções. O grande desafio reside em abordar o desencontro existente entre o que cada um dos autores considera por profissional, amador, doméstico ou documentário, pois nem sempre há concordância entre os sentidos atribuídos a essas palavras. Sendo assim, a melhor estratégia parece ser começar com o confronto entre essas diferentes acepções e comparar tais significados com alguns exemplos de vídeos que foram analisados nesta pesquisa.

No artigo *Le film de famille dans l'institution familiale*, Roger Odin define o filme de família como uma obra realizada por um membro da família. Logo em seguida, porém, o autor explica que esse é um dos tipos de filmes não-profissionais que existem,

e que haveria mais outros três tipos (ODIN, 1995, p.27). Aparentemente, para Odin, “não-profissional” quer dizer um filme realizado por alguém que não trabalha com filmagens. Mas não há clareza no critério utilizado para determinar se um cinegrafista é profissional ou não, talvez poderia ser a existência de seu registro no sindicato ou a conclusão de um curso universitário, por exemplo. Além disso, cinegrafistas profissionais também realizam filmes e vídeos para preservar as memórias de suas próprias famílias. As imagens mais antigas preservadas pela Cinemateca Brasileira, que datam de 1910, por exemplo, foram efetuadas pelo cinegrafista profissional Aristides Junqueira, e trata-se de registros espontâneos na companhia de seus amigos e familiares, que inclusive interagem com a câmera. Esses registros não estão catalogados como “filmes domésticos”, mas poderiam ser assim definidos (FOSTER, 2010, p.24 e 25). Pode-se pensar ainda em outras possibilidades de entendimento para a expressão “não-profissional”. Poderia ser um filme realizado “de graça”, sem precisar de pagamento, já que um filme profissional seria um produto comercializado e realizado em troca de determinada quantia de dinheiro. Algumas preocupações com as filmagens, a edição, a finalização, o uso de créditos e trilha sonora, além de um tom formal e impessoal, por exemplo, poderiam ser apontados também como indícios definidores de uma obra profissional. Ou, ainda, poderia ser considerado profissional o filme ou vídeo realizado com o uso de equipamentos ditos profissionais pelo fabricante, como o uso da película de 35mm.

Nenhuma dessas alternativas, porém, poderiam ser usadas de maneira unívoca e generalizada para definir os registros audiovisuais íntimos, segundo mostra tanto a análise de Lila Foster como a que está sendo aqui elaborada. O próprio Aristides Junqueira foi contratado para realizar filmes íntimos de outras famílias. Nesse caso, ele assumiu uma postura bem menos espontânea, tendo cuidados na produção e na finalização dos filmes e recebendo um pagamento pelo seu trabalho. Foster aponta duas dessas obras de Junqueira: “O Presidente dos Estados Unidos e seus familiares”, 1910, e “A Exma. Família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913”, 1913 (FOSTER, 2010, p.25). Mesmo sendo produtos comerciais e com requinte de acabamento, ambos são filmes de família. Por sua vez, BORGES, *Bodas de Ouro*, trata-se de um vídeo realizado por um membro da família – um dos filhos do casal protagonista –, mas exhibe cuidado técnico na filmagem, inclusive com o uso de equipamentos especiais, ditos profissionais, de iluminação e para a captura do som. Esse

registro também foi finalizado com fusões e créditos, tanto iniciais como finais. A narração do evento é em terceira pessoa e segue um padrão jornalístico televisivo, no entanto, em alguns trechos o laço de parentesco do cinegrafista é confessado. Por outro lado, a pesquisadora Lila Foster, também encontrou no acervo da Cinemateca Brasileira filmes íntimos realizados com equipamentos e material sensível considerados profissionais; é o caso dos filmes em 35mm da família Severiano Ribeiro (FOSTER, 2010, p.22).

Da mesma forma que o estúdio de fotografia e o fotógrafo profissional não deixaram de existir com o surgimento das câmeras fotográficas fáceis de usar, desde meados da década de 1980 também se tornou comum a contratação de profissionais ou empresas especializadas para a gravação e edição em vídeo de eventos importantes para a história de famílias comuns. Apesar de não ter sido encontrado nenhum vídeo realizado nesses moldes entre os materiais analisados nesta pesquisa, sabe-se que tal prática era bastante usual. Para as famílias que não possuíam suas próprias câmeras, a contratação de um serviço profissional de registro era uma alternativa viável, já que era utilizada apenas em algumas poucas ocasiões. Para quem possuía câmera própria, havia o atrativo de dispor, eventualmente, de um registro mais “bem feito” sobre um momento que merecia ser recordado. Evidentemente, muitos dos vídeos aqui analisados podem ser enquadrados como totalmente “não-profissionais”, pois respondem a todos os critérios possíveis apontados: feito por alguém que não trabalha com filmagens em vídeo, sem pagamento, sem cuidados técnicos e com equipamentos para amadores. Conclui-se, porém, que nenhuma das possibilidades de sentidos previstos para a expressão “não-profissionais” poderia ser aplicada a todos os vídeos analisados neste trabalho.

Retornando à proposta de Odin, determinar o eixo familiar como um circuito comunicacional específico seria suficiente para distinguir os filmes de família dos outros três tipos de produção entendidos como “não-profissionais”: os amadores, os “militantes” e aqueles realizados por alunos no âmbito das instituições escolares (ODIN, 1995, p.27 e 28). Amador, neste caso, diz respeito a uma produção que se dá no âmbito dos clubes de cinema amador, que visam a um espectador entendido – assim como o público do cinema experimental, também cineasta ou pesquisador de cinema (ODIN, 1995, p.27). Lila Foster, por sua vez, considera necessário refletir sobre o uso desse termo, pois o mesmo tem diversas implicações se for levada em conta a história

do cinema nacional. No desafio de abordar a questão a partir do caso brasileiro, ela propõe três possíveis diretrizes para o cinema amador: a primeira seria a de uma produção despreocupada e despreziosa; a segunda seria a de um estágio de aprendizado de algo que se pretende no futuro ser profissional; e a terceira, mais complexa, trataria de uma condição amadora do cinema brasileiro em geral: uma situação de precariedade econômica, ausência de industrialização e dependência. A primeira perspectiva apontada inclui, segundo Foster, produções como os filmes de família, o que se contrapõe à proposta de Odin, que havia destacado “de família” e “amador” como tipos diferenciados de produção não-profissional.

Doméstico é um sinônimo para familiar, segundo consta no dicionário. Pode ser um adjetivo referente à casa ou à vida da família ou ao que vive ou é criado em casa. Tanto a Cinemateca Brasileira como a dissertação de Lila Foster dão preferência a esse termo, e raramente utilizam a expressão “de família”. Entretanto, considera-se que essa denominação remete àquilo que é feito apenas no domicílio da família, ou que é artesanal. Por isso, realmente, a grande maioria dos vídeos analisados permite a associação a idéia de algo doméstico. Entretanto, como essa palavra pode ser usada para fazer referência a outros tipos de produção, como os *fan filmes*— vídeos realizados por fãs de produtos cinematográficos ou televisivos para copiar ou parodiar seus ídolos¹⁰ –, por exemplo, o seu uso não remete a características exclusivas dos registros de família. Além disso, um tipo peculiar de material, inscrito em muitas fitas e DVDs, parece afastar com força essa concepção. Trata-se de gravações originalmente provenientes de meios de comunicação de massa – inclusive com temáticas muito diversas –, que apesar de veiculados nos lares, é fruto de sistemas de produção e de interesses mercadológicos incompatíveis com a lógica doméstica.

Mesmo um show dos Beatles ou o assassinato do presidente norte-americano Kennedy podem ser um filme de família, desde que o objeto, o personagem ou o evento em questão seja julgado digno de figurar na coleção de lembranças familiares, comenta Roger Odin (ODIN, 1995, p.28). Estejam os membros da família de câmera a postos diante de um evento histórico ou cultural que julgue digno de ser registrado, ou mesmo caso se trate de produções veiculadas por meios massivos, como televisão, cinema ou rádio, captados para a fita magnética por um vídeo cassete ou por uma câmera na frente

¹⁰ O pesquisador Pedro Curi, aluno do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, desenvolve atualmente uma dissertação de mestrado que tem os *fan filmes*, em suportes analógicos e digitais, como tema.

da tela ou próxima ao alto-falante, ao ser considerado parte da história daquela família, o registro passa a fazer parte de sua coleção. Um caso prototípico é DEFANTI, *Desfile Clube Central*, pois o programa gravado, captado com o uso do vídeo-cassete, foi veiculado originalmente por um canal de televisão, no qual uma das crianças da família participou de um desfile de moda infantil. Mas nem sequer é preciso que um familiar esteja presente para que uma gravação da TV seja considerada um produto audiovisual “de família”. É o caso de DEFANTI, *Especial Back Street Boys* e FURLONI, *Programa sobre o Oscar*, que apresentam a gravação de um programa de televisão com o grupo musical americano do qual as crianças eram fãs e um trecho de uma entrevista sobre a premiação do *Oscar*, respectivamente. Esses vídeos se encontram junto com outros registros dessa família em uma fita que contém a maior parte das cenas captadas pela câmera da família. Portanto, o termo doméstico parece impróprio para agrupar essas produções. Apesar de no caso dos vídeos de família analisados, ser possível perceber que se aplica à grande maioria desse material.

É habitual considerar o fato de conter imagens e sons verídicos, assim como personagens, sentimentos e histórias reais, uma característica comum dos registros de família. Por isso, talvez pareça óbvio o impulso de associar essas produções ao grande gênero documentário, em contaposição às produções de ficção. Esse é um dos poucos gêneros que não é citado por Roger Odin como contraponto do filme de família: apenas são citados o filme de ficção, o institucional, o publicitário, o pornográfico, o amador, o militante e o educativo. Caberia perguntar, portanto, se o motivo dessa ausência é que o filme de família poderia ser considerado um tipo de documentário. Segundo Lila Foster, um documentário “inhere numa construção discursiva consciente e também possui uma forte carga como gênero constituído” (FOSTER, 2010, p.25), o que seria motivo suficiente para distanciar tal conceito dos registros domésticos. “Existe sim uma autenticidade que os difere de outras formas de expressão cinematográfica”, explica Foster, porém, se ao assistir esse tipo de filme sente-se uma proximidade com uma “realidade”, essa sensação “não significa a mesma aproximação com o real do que aquela implicada no termo documentário” (FOSTER, 2010, p.25).

Vários dos filmes analisados possuem recursos discursivos que poderiam ser associados a estilos de documentários. No caso do vídeo AMANCIO, *Aniversári Inah*, em meio ao registro do parabéns, das conversas dos convidados e de planos da mesa de doces, o cinegrafista realiza entrevistas e seus personagens dedicam músicas e

declarações à aniversariante. Esses recursos compreendem desde um narrador consciente que reflete sobre o que filma, como uma voz distante à câmera que assume uma postura de câmera oculta e registra secretamente certos momentos reais, inclusive alguns de pessoas desconhecidas com uma curiosidade antropológica; também há entrevistas, com uso de perguntas e formatos premeditados, indicando o interesse de uma edição posterior. Contudo, são muitos os filmes de família que não se enquadram nessa categoria.

Outro motivo para não considerar que o filme de família pertence ao gênero documentário é a constatação de que nem todos os vídeos observados podem ser tidos como não-ficção. Um número considerável de encenações é registrada e armazenada. Existe uma grande variedade de apresentações de teatro, por exemplo, principalmente apresentações de escolas para um grande público, mas também espetáculos caseiros, apenas para a família ou para a câmera. É o caso de VANINI, *Teatrinho na escola*, BERY, *Aniversário de Tally I*, DEFANTI, *Brincadeira de teatro I*, DEFANTI, *Brincadeira de teatro II*, dentre outros.

Os filmes de família não são, portanto, nem documentários, nem filmes não-profissionais, nem amadores, nem domésticos. Nenhum desses termos poderia substituir a expressão “de família” para definir o gênero dos vídeos que constituem o foco desta pesquisa. Mesmo que não adotem um conjunto estabelecido de técnicas, mesmo que não tratem apenas de uma lista de eventos ou temas específicos, e que não apresentem formas e estilos determinados, esses registros são considerados parte de um mesmo grupo. Tudo isso, apesar de serem produzidos por motivações e com formatos muito diversificados. Até aqui os filmes, registros em película cinematográfica, e os vídeos analógicos de família foram tratados como um mesmo grupo, até porque esses registros compartilham muitas características. Ao analisar alguns aspectos técnicos do vídeo analógico, porém, será preciso indagar se o vídeo de família é simplesmente um filme de família em vídeo?

2.3.1. Um filme de família em vídeo? Algumas particularidades técnicas

Nenhuma leitura dos objetos visuais ou audiovisuais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes (...) a 'lógica' intrínseca do material e das ferramentas de trabalho.

Arlindo Machado

Quando Roger Odin tenta definir o que é um filme de família, ao lado dessa expressão acrescenta, entre parênteses, o seguinte complemento: “ou vídeo” (ODIN, 2010, p.27). Na Cinemateca Brasileira, os vídeos também não foram esquecidos: consta que dentre os 1577 filmes domésticos do acervo dessa instituição, 169 (quase 11%) são registros que estão inscritos em fitas VHS. Porém, os filmes em película merecem maior cuidado de preservação, tanto é que todas essas fitas armazenadas no acervo são cópias de filmes domésticos produzidas para facilitar o acesso ao material em película e preservá-lo. Nenhum desses vídeos, portanto, contém gravações originalmente realizadas nesse formato. Nos dois casos, o vídeo de família é tratado como apenas uma variante do filme de família, uma opção menos nobre e que desperta menos interesse; mas, ainda assim, um tipo de filme de família.

Pretende-se aqui demonstrar, contudo, que algumas singularidades tecnológicas do vídeo indicam a maneira como os registros foram efetuados, a amplitude de seu alcance como prática social e as formas de seu armazenamento. Embora essas especificidades do suporte possam sinalizar tudo isso, apenas ao tratar de questões mais amplas, relativas ao momento histórico no qual a produção videográfica está inserida, os sentidos dessa prática serão explicitados. Como se trata de uma época em mutação, a abordagem da modernidade e da contemporaneidade, respectivamente efetuadas no primeiro e no último capítulo desta dissertação, responde a essa necessidade. De qualquer maneira, a tecnologia do vídeo, de acordo com o contexto que a envolve, estimula a escolha de determinadas estéticas e narrativas, bem como certos recursos de expressão, regras de utilização, tendências e possibilidades, que tornam possível essa diferenciação. Mas essa gramática não tem um caráter normativo: haveria, nessas características, apenas um valor indicativo. No caso dos registros de família, de fato, qualquer norma técnica ou recomendação estética estará sempre em segundo plano.

Certas particularidades da tecnologia do vídeo analógico justificam, em parte, por que o consumidor doméstico adquiriu e utilizou esse tipo de câmera e como essa ferramenta se tornou popular para esse tipo de produção. Luis Fernando Santoro reúne, ao final do segundo capítulo de seu livro, as características do vídeo analógico distribuídos em quinze tópicos; a partir de sua lista, são destacados os pontos mais relevantes para a produção de vídeos de família:

Em primeiro lugar, cabe apontar a facilidade operacional. Tanto o vídeo-cassete como a câmera amadora, produzida para o mercado de bens domésticos, foram concebidos para serem utilizados por não-profissionais. Além disso, entre as câmeras mais antigas e as mais recentes, uma tendência observada no desenvolvimento desses equipamentos é a procura constante da simplificação e da gradativa automação das variáveis técnicas do processo de gravação. Quanto mais se sofisticou a técnica, mais simples se tornou a operação desses equipamentos.

O baixo custo também é um aspecto importante. A câmera de vídeo analógico e o material sensível necessário para a gravação eram muito mais baratos que a câmera de cinema e os rolos de película. À medida que mais pessoas compravam esses equipamentos, os vídeos-cassetes, as câmeras e as fitas custavam cada vez menos. Isso permitiu que fosse viável a gravação de eventos de longa duração e com repetição de tomadas. Outro aspecto que barateava a produção em vídeo é que esse suporte, diferentemente do que ocorre com a película, permitia a regravação, podendo uma mesma fita ser utilizada várias vezes. E, ainda, não era preciso ter gastos com laboratório para a revelação do material.

Por sua vez, o fato do som e da imagem serem simultâneos, gravados numa mesma base material, representou uma inovação sem precedentes. Além de facilitar bastante o trabalho de gravação, a simultaneidade simplificava muito a edição, já que não existiam dificuldades na sobreposição de som e imagem, como frequentemente acontecia no cinema. Se a edição e a finalização raramente eram etapas realizadas no vídeo de família feito pelos próprios parentes, no caso dos registros contratados, porém, era uma parte essencial do serviço.

Além disso, a possibilidade de monitoramento direto do material gravado, assim como a imediaticidade de exibição e a facilidade de copiagem, também merecem destaque. O vídeo analógico permitia um controle imediato da imagem e do som que estavam sendo gravados. De modo instantâneo, podia-se conhecer a validade da gravação ou, simplesmente, saber se o que se queria filmar estava visível e audível. O registro também podia ser exibido imediatamente após sua gravação, utilizando até o mesmo equipamento, pois as câmeras, acopladas aos televisores, também serviam como reprodutores do conteúdo gravado. Ainda que, na prática, tenha-se percebido que a qualidade da imagem e do som armazenados na fita magnética diminuísse com o tempo, o ato de copiar um registro em vídeo era um processo simples e ao alcance de qualquer

usuário da tecnologia. Isso podia efetuar-se com o uso de dois aparelhos de vídeos-cassetes, acoplados em um mesmo televisor.

A tecnologia do vídeo permitia bastante independência na produção, assim como na distribuição e, ainda, no controle das condições de exibição. Como o material gravado em vídeo não precisava ser levado a um laboratório para ser processado com vistas a ser assistido, e tampouco precisava de salas específicas para ser exibido, eram os membros da família – inclusive as crianças – que definiam quando e quantas vezes o material seria mostrado. O vídeo aproveitava as vantagens do aparelho de televisão, presente na maioria das casas de família, que emite luz própria, dispensando até mesmo o escurecimento do local da exibição. No caso dos registros de família, esses fatores concedem ao meio uma maior liberdade de expressão e mais autonomia.

O vídeo de família deve ser entendido, assim, como um fenômeno de comunicação audiovisual singular, que costuma transmitir a sua mensagem de uma forma não hierárquica, pois muitas vezes se estabelece um processo de troca e diálogo com o receptor que é pouco comum em outros meios existentes, ou em outros gêneros de vídeo. Esse produto videográfico pode ser considerado mais rico em suas possíveis conseqüências, inclusive, pode ser uma concepção menos individual e consciente, e mais familiar e espontânea.

Vale destacar que, apesar de existirem registros de família que utilizam como suporte a película de cinema, apenas uma parcela bem pequena da sociedade brasileira teve acesso a esse instrumento de registro; assim como, outrora, apenas umas poucas famílias tinham retratos pintados de seus parentes, por exemplo. Lila Foster comenta que “o grau de consumo destes equipamentos no Brasil é incerto”, pois não há registros do número de famílias que tinham câmeras de cinema no país ou da quantidade de filmes que foi realizada (FOSTER, 2010, p. 42). Porém, “quem possuía equipamentos para filmagem doméstica, e não era um amador fanático por equipamentos ou um profissional, pertencia à elite”, destaca a autora no sub-tópico intitulado “Um retrato da elite em positivo” no terceiro capítulo de sua dissertação. “Filmar a família era um Hobby caro”, afirma a pesquisadora, e complementa com a seguinte constatação: “não espanta que o acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira tenha entre seus títulos sobrenomes como Bittencourt, Prado, Penteado, Salles, Mello, Segall e Silveira Jullien” (FOSTER, 2010, p. 113).

O vídeo, ao contrário, atingiu um público grande e variado, contribuindo para gerar mudanças importantes na forma de produzir e lidar com as imagens de família. O uso recorrente do vídeo em eventos familiares abertos aos amigos e vizinhos da família, por exemplo, obrigou as pessoas a repensarem a forma de se comportar diante da câmera. Essas mudanças nas atitudes acompanhavam a popularização do hábito de registrar casamentos, grandes festas de aniversários e formaturas, mesmo que as filmagens fossem realizadas por empresas contratadas para fazer esse serviço. Graças à tecnologia do vídeo, a imagem de família ganhou movimento e som. Por isso, uma das questões que com ela surgem é a seguinte: será que ver e ouvir nossos parentes, assim como ver e ouvir a si próprio na tela da televisão, mesmo que em exposições para um pequeno público, desencadeou novos modos de identificação com as próprias imagens?

O vídeo de família é um tipo diferente e autônomo de registro. Até aqui, entretanto, apenas recorreu-se à confrontação com outros gêneros audiovisuais e à listagem de suas peculiaridades tecnológicas. Além disso, uma busca por outros indícios capazes de identificar a especificidade do vídeo, a partir da observação dos materiais produzidos pelos próprios familiares, irá possibilitar algumas considerações interessantes sobre esse “gênero”. A intenção é contribuir para mostrar como – apesar de ter percorrido uma história tão curta –, o registro de família em vídeo é único e inconfundível e, ao mesmo tempo, está conectado a formas mais antigas de captar e preservar lembranças em suportes tecnológicos, indicando ainda alguns caminhos a serem trilhados por esse tipo de produção no futuro.

2.4. Vídeos de Família: uma história muito breve

O vídeo-cassete (...) atende perfeitamente a uma preocupação que deve-se considerar como fundamental da cultura de um país: a ausência de fronteiras entre passado, presente e futuro no universo da arte e do pensamento.

Cândido José Mendes de Almeida

Em 1984, preocupado com um projeto de preservação da criação cultural brasileira, Cândido José Mendes de Almeida considerava o vídeo analógico um instrumento extremamente viável para tal fim: não apenas para a difusão do conhecimento, como veículo de informação e educação, mas também como um forte

agente de preservação de som e imagem (ALMEIDA, 1984, p.10). O autor parece um tanto maravilhado com essa tecnologia entre outros motivos porque acreditava que, no início dos anos 1980, graças ao vídeo, o Brasil enfim possuía ferramentas adequadas para manter as produções culturais protegidas e, assim, possibilitar no futuro uma revisão crítica do passado. Portanto, naquela época, o uso do vídeo-cassete constituía-se, “indiscutivelmente, na única saída para o exercício do respeito ao conhecimento e à cultura”, explica o autor, acrescentando que se tratava da “alternativa para assegurar intacto o momento da criação e garantir a sua repercussão através dos tempos”. Assim, como um “veículo de memória”, o vídeo seria “uma realidade insofismável nos grandes centros do mundo” (ALMEIDA, 1984, p.10-11).

Apenas cinco anos após o lançamento do livro de Almeida, no entanto, Luiz Fernando Santoro já alertava sobre a questão problemática do arquivamento de material gravado em vídeo por longos períodos. Já havia sido observado que as fitas se deterioravam com o tempo e, além disso, o avanço tecnológico já tinha tornado determinados formatos obsoletos por não serem compatíveis com os novos equipamentos lançados no mercado; era o caso dos “antigos videotapes *portapack* de rolo aberto, hoje sem *players* disponíveis”, por exemplo (SANTORO, 1989, p.20). Por tal motivo, não adiantaria muito se, num delírio arquivista, os brasileiros houvessem sido capazes de captar toda a sua cultura em um formato de vídeo que fosse ultrapassado por um avanço tecnológico ininterrupto e tornado indecifrável em um futuro próximo; ou, ainda, caso o material sensível se estragasse com facilidade. Santoro estimava que o suporte doméstico¹¹ tivesse uma vida útil de cerca de dez anos e, prevenia, “se mal conservadas, uma vida ainda menor” (SANTORO, 1989, p.20).

Também nas casas de família, pelo menos no início, a maioria das pessoas que produzia registros utilizando esse suporte acreditava na capacidade desse meio de preservar as imagens e os sons dos momentos vividos por muito tempo. Cabe supor que ninguém compraria uma câmera e faria tantas filmagens, ou contrataria profissionais para produzir vídeos de momentos importantes, se desconfiasse que o vídeo teria uma história tão curta. Grande parte dos vídeos de família que participaram desta pesquisa

¹¹ Para as fitas pré-gravadas, que continham filmes ou programas de televisão, Luis Fernando Santoro apontava uma mesma previsão de durabilidade das fitas gravadas com registros de família. Entretanto, os equipamentos e suportes de vídeo analógicos considerados profissionais, utilizados pelas emissoras de televisão, por exemplo, podiam durar cerca de vinte anos. Tanto que, no final dos anos 1980, Santoro afirmava que nesses acervos já se podia “observar o deterioramento e obsolescência das fitas gravadas” (SANTORO, 1989, p.20).

foi produzida nos primeiros anos da década de 1990; uma época que, com base nessa amostragem, pode ser considerada o ápice de tal produção no Brasil. Hoje, as palavras de Santoro podem ser ouvidas como profecias, cerca de uma década depois, as câmeras de vídeo analógico e os vídeos-cassetes já tinham se tornado objetos ultrapassados, difíceis de encontrar nas lojas de equipamentos eletrônicos, e muitas das fitas que continham vídeos de família já estão estragando.

De qualquer maneira, tanto o resultado do trabalho dos profissionais contratados como tudo aquilo que era produzido pelas próprias famílias até o final do século passado, constituiu um grupo grande de vídeos que foram arquivados em diversos lares. Considera-se que “vídeo de família” deve ser definido pela utilização do vídeo como ferramenta de registro de imagens e sons que remetam às vivências do passado da família ou de seus membros, especialmente de momentos familiares compartilhados. Essa concepção deve ser considerada para além do suporte específico de vídeo analógico (Hi-8, VHS, Super-VHS, Umatic), de aspectos estéticos, figurativos ou narrativos, do uso de recursos de iluminação, edição e finalização, da qualidade de imagem e de som, da relação do cinegrafista com o registro, da utilização de materiais de outros meios. Trata-se, então, de um montante numeroso e heterogêneo de registros, que podem tanto ser produzidos por empresas contratadas como pelos próprios membros da família; podem registrar grandes festas ou cenas corriqueiras do dia-a-dia; também podem ser imagens de uma ultra-sonografia, mostrando as primeiras tomadas de um bebê dentro da barriga da mãe, pode conter a gravação de uma música do rádio ou uma historinha infantil contada num disco na vitrola, pode apresentar uma “vídeo-cacetada” ou um jogo de futebol da televisão, e inúmeras outras possibilidades.

Seria impossível quantificar, mesmo de maneira apenas aproximada, as fitas de vídeo produzidas no Brasil ou as horas gravadas nesse tipo de material. Não há registros estatísticos no país, ou sequer estimativas sobre essa produção. De todo o modo, o número de câmeras de vídeo, de fitas cassetes ou de vídeos-cassetes vendidos entre as décadas de 1980 e 1990 tampouco seriam dados suficientes para poder arriscar qualquer palpite numérico.

Por outro lado, sabe-se que seria mais viável estudar esse material caso estivesse disponível em acervos públicos. Ao contrário dos filmes de família (em 35mm, 16mm, 9.5mm, 8mm ou Super-8) que são cuidados por restauradores e colecionadores devido à natureza sofisticada de seus suportes e encontram espaço em cinematecas e arquivos

públicos, como comentado, não há nenhum registro captado em vídeo armazenado na Cinemateca Brasileira, por exemplo. Os vídeos de família são depositados exclusivamente nas próprias casas familiares, onde residem os únicos interessados em preservá-los e arquivá-los. Como, além disso, nunca foram exibidos em salas de cinema ou veiculados por canais de televisão, não há outro lugar onde se possa ter acesso a esses materiais.

Numerosas famílias se esforçaram para conservar de diversas formas o material nelas gravado. Nas lojas de aparelhos eletrônicos se vendiam produtos e equipamentos destinados à limpeza das fitas. Como cuidado preventivo ainda, recomendava-se assistilas de tempos em tempos ou, mesmo sem assistir, era aconselhado que simplesmente as colocassem nos vídeos-cassetes para rebobinar, pois esse procedimento limpava a fita de sujeiras ou de sinais de mofo; mesmo que esse método sujasse e danificasse o cabeçote dos aparelhos de vídeo-cassete. Outra medida cautelar, para não perder o conteúdo registrado em uma fita, era fazer uma nova cópia caso esta começasse a apresentar defeitos. Esse procedimento sempre resultava em uma perda de qualidade de som e imagem, mas assegurava a duração do registro por mais tempo. Muitas famílias, porém, não costumavam praticar todos esses cuidados, seja porque de fato eram bastante trabalhosos, seja por simples desconhecimento.

Desde o início do século XXI, tanto os equipamentos de reprodução e gravação de conteúdo de vídeos analógicos como as próprias fitas se tornaram ultrapassados nos mercados, e a manutenção dessas máquinas foi se tornando cada vez mais cara à medida que as peças foram ficando mais raras. Alguns modelos de vídeos-cassetes e câmeras se mantiveram no mercado, mas os preços dessas peças passaram a ser superiores aos dos novos aparelhos de DVD ou das câmeras digitais, e as possibilidades de usos dessas novas máquinas se tornaram muito mais atraentes para os consumidores. Quando as famílias deixaram de ter meios para gravar suas vivências em vídeo analógico, e para assistir os registros que já possuíam em suas estantes e baús, manter seus acervos foi perdendo o sentido.

Considerando esses dois fatores – a fragilidade do material e o desuso dos equipamentos de captação e reprodução – três destinos se apresentam para as coleções de vídeos de família. Primeiro, e talvez mais lógico, alguns acervos domésticos foram descartados. Outras famílias, porém, guiadas por algo que simplesmente a racionalidade não explicaria, continuam armazenando suas fitas de VHS até hoje, guardadas em

gavetas, prateleiras ou caixas. Essas fitas, sem uso, estão se decompondo. Portanto, nenhuma dessas duas opções é encarada sem tristeza, mas são decisões tomadas de todo o modo, porque parece inútil lutar contra a maré tecnológica que insiste em mostrar que aquele material não tem mais nenhum uso possível. Acredita-se, por exemplo, que a maior parte dos vídeos de família que foram produzidos já não existe. Mas há um terceiro destino possível para esses acervos, e este é, em grande medida, o responsável por possibilitar a realização deste trabalho. Alguns laboratórios fotográficos, produtoras de vídeos e mesmo membros da família com certo conhecimento técnico e um bom computador à disposição, passaram a converter o conteúdo das fitas em arquivos digitais, que são mantidos nos discos rígidos dos computadores ou copiados em discos compatíveis com os próprios computadores ou com os aparelhos mais comuns de reprodução de DVD hoje à venda. Curiosamente, assim como as fitas analógicas, os registros convertidos para os CDs e DVDs, que poderiam ser assistidos facilmente hoje em dia, raramente são vistos e revistos, mas mantêm-se guardados.

Para a realização desta dissertação, foram reunidos materiais captados originalmente por câmeras de vídeo analógico ou por vídeo-cassetes, ainda em fitas ou já digitalizados, de dez famílias. São esses vídeos, precisamente, que constituem o *corpus* da pesquisa. Sete desses acervos de vídeos já passaram pelo processo de digitalização e foram disponibilizados para a análise em DVDs comuns, uma das famílias disponibilizou um DVD de dados reproduzível somente por computadores e apenas duas famílias entregaram seus materiais em fitas VHS. A quantidade de peças cedidas para a pesquisa variou bastante de uma família para outra, assim como o número de vídeos contidos em cada um desses suportes e suas durações. Ao todo foram analisados cento e cinquenta e dois vídeos, dos quais, por exemplo, quarenta e dois são de apenas uma família, enquanto outra família forneceu apenas um vídeo para análise. Há vídeos que duram em torno de uma hora e outros com menos de um minuto de gravação¹².

A existência de letreiros de início e de final facilitaria a tarefa de separar um vídeo de outro; entretanto, é algo bastante raro. Assim, para demarcar o começo e o fim de uma gravação, orientou-se aqui pela data mostrada no marcador, pelos personagens presentes em cada cena ou pelo local da gravação. Ao longo dos vídeos, é muito raro o

¹² Ao final desta dissertação, no Apêndice A, o texto “Nota sobre o corpus da pesquisa” traz mais algumas informações sobre os acervos analisados.

uso de indicações narrativas que sinalizem para a aproximação do clímax do evento registrado – o parabéns, os últimos minutos do ano, o final do jogo –; há casos, inclusive, em que esse momento nem está presente na filmagem. Bem mais abrupto do que o clímax de um evento é a chegada do final na maioria dos vídeos de família, pois não há trilha sonora ou despedidas que indicam um encerramento da temática abordada. Há casos em que o final é anunciado verbalmente pelo cinegrafista, mas mesmo assim o corte é brusco. E há também os falsos alarmes de fim de filme: por meio do áudio, por exemplo, os personagens se despedem, o cinegrafista avisa que a fita está acabando, mas as gravações ainda continuam por longos períodos. Outros vezes, a câmera é literalmente esquecida ligada, sem ninguém a controlando. Em vez dos letreiros, um recurso muito utilizado nesse tipo de produção é o marcador digital de data e horário do registro – mesmo que existam casos em que não há concordância entre os dados do marcador e a realidade, como o vídeo KOLB, *Dezembro de 1993 I – televisão e mariposa*, que mostra na tela o ano de 2017, uma data impossível para essa gravação. Esses dados são úteis para os fins desta pesquisa, e também para os objetivos embrionários da realização de vídeos de família: recordar no futuro uma data, um evento ou uma época.

Algumas das características que, à primeira vista, supõem-se óbvias e intrínsecas a todo o conjunto dessas produções, variam ou simplesmente inexistem na medida em que se analisa com mais cuidado esse tipo de obras. Cabe mencionar, de novo, o fato de esses vídeos não serem exclusivamente produzidos por membros da família: profissionais autônomos ou pequenas empresas se especializaram na filmagem de festa e eventos, principalmente familiares, tornando-se, portanto, profissionais do registro familiar em vídeo. Uma segunda característica é que apesar de serem produções improvisadas e espontâneas, sem formalismos, o resultado não gera experimentações ímpares; ao contrário, percebe-se que muitos vídeos foram realizados sobre certos moldes e registraram os acontecimentos, de maneira semelhante. Vale citar, como exemplo, os registros de aniversários que, em geral, são muito parecidos.

Vale frisar, ainda, que enquanto essa tecnologia vigorou, qualquer pessoa que tivesse uma câmera de vídeo nas mãos podia produzir seus próprios vídeos de família, assim como qualquer um podia ser um personagem ou mesmo estrelar uma dessas fitas. Os comandos para o funcionamento dessas máquinas obedeciam a certos códigos que já vinham sendo empregados para o manejo de aparelhos de televisão, rádios, vitrolas,

gravadores e reprodutores de fitas magnéticas de áudio, todos habitantes usuais daqueles lares que passaram a hospedar também as máquinas de vídeo. De todo o modo, não apenas o modo de funcionamento dos equipamentos era conhecido, mas outra coisa: os sentidos em torno da prática de produção de registros íntimos também já faziam parte do cotidiano das famílias.

O talento e a desenvoltura artística tampouco foram considerados, nem pelos realizadores, nem pelo seu público, como pré-requisitos para poder realizar essa produção. A maior ambição para os familiares que gravavam os momentos íntimos ou os eventos comemorativos com seus parentes próximos, ou solicitavam que essa gravação fosse efetuada por terceiros, era que esse material e as lembranças a ele associadas fossem eternizados, na expectativa de que pudessem ser revisitados quando, de alguma maneira, a saudade, a felicidade ou a tristeza solicitassem. No caso dos estranhos contratados para registrar eventos familiares, tampouco havia intenção de construir uma carreira como autores desenvolvendo formas artísticas autênticas ou singulares. O trabalho devia ser “bem feito” e a originalidade não era desejável, pois para satisfazer o cliente e obter o pagamento pelo serviço, o mais seguro era seguir um padrão pré-estabelecido. O cinegrafista profissional tinha uma relação apenas comercial com o produto final da gravação. Assim, dificilmente se poderia associar os vídeos de família à preocupação com a repercussão que essas obras pudessem ter para um grande público ou à pretensão de construir uma obra.

À primeira vista, esse tipo de material revela certo descuido na captação e pouco uso dos recursos de iluminação e edição. Sobre a grande maioria dos vídeos analisados, pode-se dizer que as imagens e os sons foram captados sem obedecer a lógicas narrativas ou sem a obrigatoriedade de construir um material com valor artístico, educativo, político ou cultural. Porém, mais do que associar isso a um desleixo, poderia se pensar no desconhecimento das técnicas profissionais, dos padrões cinematográficos e televisivos de produção, ou mesmo na falta de prática. Mesmo que o resultado não atenda a certos critérios estéticos ou de coesão institucionalizados, percebe-se em muitos vídeos indícios de uma preocupação com a qualidade das gravações. Por exemplo, no vídeo KOLB, *Hotel fazenda inverno II*, um garoto pede para filmar, mas o cinegrafista, pai da criança, recusa o pedido e argumenta que a filmagem ficaria muito tremida. Em outros vídeos da mesma família também se apresenta a preocupação com a estabilidade da imagem, é o caso do vídeo KOLB, *Hotel fazenda verão I*, em que ouve-

se comentários do cinegrafista, que faz um passeio de charrete com a família, afirmando que a gravação está sendo prejudicada por conta do galope do cavalo. Por sua vez, vídeos da família Bery apresentam um cuidado com a iluminação; em alguns diálogos, comenta-se sobre a insuficiência da luz em determinado ambiente e há também o uso de uma gambiarra, com algumas lâmpadas simples, para assessorar a gravação (BERY, *Aniversário de Tally I*). Alguns vídeos das famílias Amancio e Limongi, por exemplo, recorrem com frequência ao uso do zoom e são cautelosos com os enquadramentos e movimentos de câmera, parecem hesitar antes de decidir a melhor forma de captar um determinado momento (AMANCIO, *Banho de sol* e LIMONGI, *Aniversário da vovó*).

Ao comentar os produtos realizados em vídeo, Arlindo Machado afirma que “por suas próprias condições de produção, o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista do que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico” (MACHADO, 1997, p. 1194). Machado parece não ter considerado os vídeos de família nesse conjunto; pois assim como as imagens de família, são produções bastante figurativas. Na maior parte das cenas filmadas aparecem pessoas em cena, que constituem o foco central desse tipo de produção. Porém, mesmo nos momentos em que não há ninguém na mira da objetiva, tanto as paisagens como os animais e os objetos são enquadrados com uma clara intencionalidade realista. Há flashes rápidos que poderiam ser considerados abstratos mas, em geral, não são intencionais. O excesso de zoom ou a mudança brusca de ambiente, por exemplo, desfocam as imagens ou as deixam incompreensíveis, contudo raramente ocorre esse tipo de abstração com o som.

Para alguém de fora do círculo familiar – que, de fato, não representa o público alvo desses registros –, seria impossível deduzir, na grande maioria dos vídeos analisados, elementos como os seguintes: o local das gravações, inclusive a cidade onde ele foi realizado, os nomes dos personagens e as relações de parentescos entre eles. O motivo é que essas informações são óbvias e portanto desnecessárias para quem poderia assistir a esses filmes. Muitas vezes, contudo, a associação de determinados vídeos permite uma melhor compreensão dos registros que são independentes, sendo possível pensar na idéia de coletânea ou série, como são os casos dos vídeos de Elisa, da família Amâncio, e todos os registros de férias, hotel fazenda, etc, das famílias Perazzo, Furloni, Kolb ou Limongi. Em contraposição, vale ressaltar que foram observados vídeos muito explicativos, até repetitivos, com o uso de narrações elucidatórias, como é

o caso do vídeo BORGES, *Bodas de Ouro*, no qual o cinegrafista apresenta aos expectadores, inclusive, os convidados que não pertencem à família. Mas existem registros de família em vídeo que não são claros, mesmo se fossem consideradas as informações necessárias para a compreensão dos eventos que estão sendo registrados para os próprios familiares que viessem a assistir esse material. A data, por exemplo, nem sempre está no registro, como acontece durante toda a gravação da grande festa de aniversário de Tally (BERY, *Aniversário de Tally I*).

Quem opera a câmera também determina o modo como isso é feito. Por todos esses motivos, se no início desta pesquisa era praticamente impossível apontar certezas, havia uma exceção: à câmera parece poder ser sempre atribuída uma personalidade. Esse termo pode ser melhor explicado recorrendo a quatro de seus significados encontrados no dicionário: “qualidade do que é pessoal”; “caráter próprio e exclusivo de uma pessoa”; “aquilo que a distingue de outra”; “individualidade consciente”. Ou seja, neste tipo de produção, o equipamento de gravação pode ser associado a uma pessoa determinada e à personalidade própria e exclusiva dessa pessoa. Ao invés da tentativa infrutífera de atribuir características impessoais e estanques – aplicáveis a todo o conjunto de vídeos analisados – para a maneira como a câmera, associada a um operador, registrava um momento da vida familiar, percebe-se que a câmera não é apenas acionada e desligada enquanto uma cena da vida se desenrola. 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. Alguns exemplos podem ser bastante ilustrativos, especialmente àqueles em que a câmera é manipulada por mais de uma pessoa ao longo de um mesmo vídeo, como PERAZZO, *Dias de piscina II*. Quem grava uma cena é uma espécie de sinônimo de como essa cena é gravada. Por tudo isso, a câmera pode ser considerada também um personagem.

Registros de imagens e sons de família também foram realizados com o uso de película cinematográfica, principalmente com a tecnologia de Super-8, mas nenhum suporte desse tipo proporcionava a simultaneidade e a imediaticidade dessa união como no caso do vídeo. A presença do som é fundamental nos vídeos de família. Muitas vezes, inclusive, o que se diz e a singularidade das vozes captadas pela câmera – também outros sons, os ruídos e as músicas – são tão ou mais valiosos para esse suporte

de memória do que as imagens. Muito da “personalidade” da câmera é apreendido pelo espectador por conta do som. Sabe-se por meio do áudio quem e quantas pessoas estão presentes em um determinado ambiente, se está chovendo lá fora, qual o clima que a música trás para a cena e, sem dúvida, têm-se acesso aos diálogos, aos comentários, às brincadeiras e às mensagens que apenas o aspecto sonoro possibilita a esse registro.

O futuro – ou, mais exatamente, o desenvolvimento tecnológico – pregou uma peça sem graça nesses realizadores e seus familiares, mas ninguém foi às lojas ou às fabricas para reclamar. A possibilidade de trocar os equipamentos velhos por novos dispositivos – os vídeo-cassetes pelos aparelhos de DVD – por exemplo, parecia uma tentação, ou quase uma necessidade, e em geral não se pensou nessa armadilha. De certa forma, foram os próprios consumidores domésticos que decretaram o fim do vídeo analógico, na ânsia de possuir as novidades e se livrar daquilo que já se considerava ultrapassado.

Diferentes propostas de abordagem e de análise empírica poderiam ser empregadas para o estudo desse material. Além de apontar uma possível descrição ou definição dos vídeos de família e de suas particularidades, que permitisse pensar nesse tipo de produção de uma maneira mais ampla – como foi feito até aqui –, objetiva-se nesta pesquisa buscar dados passíveis de serem relacionados aos dois contextos históricos traçados ao longo desta dissertação: um mais antigo, tratado no primeiro capítulo, e outro mais atual, tema do terceiro capítulo. Nos vídeos de família há certas exclusividades estéticas e de conteúdo, que poderiam ser associadas a algumas de suas características técnicas. Contudo, foram encontrados somente aspectos singulares do vídeo, alguns atributos dessas obras podem ser associados aos outros tipos de registros comentados, principalmente à fotografia. Também foram encontradas certas novidades na produção analisada, que não são exclusividades do vídeo e, ao mesmo tempo, não estão presentes naquele gênero mais antigo de imagens de família, aparecendo em outras formas de registros mais recentes. A mais evidente peculiaridade do vídeo de família analógico é a sua efemeridade e seria difícil associá-lo a características de um período histórico tão curto. Por isso, descrever o seu contexto corresponde a uma tarefa dupla, efetuada no primeiro e no último capítulo desta dissertação. Por se encontrar entre dois tempos, trata-se de um material híbrido e rico em contradições.

2.4.1. De volta ao passado

Todo o material analisado nesta pesquisa exala um “sentimento de família”, uma sensação que pode ser remetida àquele aspecto crucial para o estabelecimento dessa instituição com tamanha importância na Modernidade. Por inúmeros motivos, a primeira tentação é afirmar que os vídeos de família são apenas mais um dos diversos tipos de registros íntimos que já foram realizados por inúmeras famílias até hoje. Os materiais estudados estão, sem dúvida, conectados a esse grupo de imagens e sons de família mais antigos. A seguir serão listados alguns dos pontos presentes nessa produção videográfica que evocam tanto à fotografia de família quanto a todas as outras tecnologias que se tornaram suporte de memórias íntimas.

Os temas, os personagens e os ambientes captados pelas câmeras de vídeo parecem seguir uma mesma tendência dos outros registros de família mais antigos. Diversos assuntos podem ser apontados como motivadores da realização de vídeos de família analógicos. Sem dúvida, os mais frequentes são aniversários, festas de final de ano, as apresentações artísticas e as competições esportivas de crianças, bem como as férias da família. Quanto menores forem as crianças, mostram-se mais interessantes como personagens para quem detém a câmera. Por exemplo, AMANCIO, *Carnaval* ou ROMERO, *Praia da Urca* são vídeos com temáticas variadas, com muitos outros personagens presentes, mas as crianças são o foco de atenção. Os mais idosos, com frequência os avós das famílias, também são personagens centrais em muitos vídeos: BORGES, *Bodas de ouro*, LIMONGI, *Aniversário da vovó* e VANINI, *Aniversário do vovô* e AMANCIO, *Aniversário de Inah* seriam os exemplos mais óbvios, mas também podem ser citados os vídeos PERAZZO, *Natal* e FURLONI, *Show de talentos e TV*. Cabe comentar, também, o interesse que os cinegrafistas desse tipo demonstram em filmar animais: gato, cachorro, borboleta, mico, galinha, mariposa, cavalo e ovelha foram temas de vídeos de família apenas no pequeno corpus desta pesquisa.

Por vezes, ainda, o grupo familiar se sobressai como se fosse um personagem uno. Jogos em família (cartas, futebol, voleibol, pólo aquático, queimado) e festas de final de ano são exemplos de momentos nos quais as relações familiares estão em destaque: com frequência, a câmera de vídeo assume uma função de câmera fotográfica, e as pessoas posam juntas, fazendo poses estáticas para o registro em movimento PERAZZO, *Natal*, FURLONI, *Brincadeiras e desfile* e KOLB, *Aniversário de Davi*.

Nas férias, é comum que a paisagem se torne mais importante que as pessoas; algo que também acontece em alguns vídeos realizados em apartamentos, que voltam sua atenção para o que se vê através da janela (KOLB, *Réveillon*, AMANCIO, *Elisa lê filosofia*).

Os ambientes preferidos para as gravações também remetem aos registros mais arcaicos. Esses são, em geral, as casas de família, a sala em particular, mas também quartos, cozinha e banheiro. Também há registros efetuados em salões de festas e playgrounds de prédios onde a família mora; na casa dos avós (quintal, sala e piscina); em escolas e locais de férias, como praia, clubes, hotéis ou casas de veraneio. As férias são a época preferida para as gravações: a maioria dos vídeos de família aqui analisados poderiam receber esse subtítulo; os finais de semana e feriados também são recorrentes. Pode parecer óbvio, mas nesses dias as pessoas se mostram mais descontraídas e animadas do que normalmente; no entanto, diferentemente do que poderiam sugerir esses dias de folga do trabalho e da escola, com exceção dos bebês, é raríssimo que as pessoas estejam paradas ou descansando. Geralmente, todos são filmados em atividade e acompanhados.

Assim como nas fotografias de família, e nos álbuns que as armazenam. O formal e o informal convivem ao longo das horas nos materiais assistidos. Por isso, não se trata de uma diferenciação possível de ser traçada entre uma família e outra, pois depende mais do aporte do evento, do lugar ou do personagem registrado. Há gravações de festas que contam apenas com um pequeno núcleo familiar e aquelas para um grande grupo de parentes, mas também há registros de eventos sociais maiores, para diversos convidados inclusive de fora do círculo familiar – amigos, colegas de trabalho e vizinhos – que não poderiam ser considerados reuniões íntimas. Ainda assim os registros informais são também maioria nesse tipo de produção.

As máquinas que produziam e reproduziam a maior parte dos registros de família do passado – a fotografia, a Polaroid, o slide, o filme, a fita-cassete – tendiam a pertencer à família como um bem comum da casa. Assim como ocorria com uma geladeira ou com um aspirador de pó, os pais tinham mais poder sobre esses aparelhos, mas eram bens adquiridos para o usufruto de todos. Assim, também as câmeras de vídeo costumam ser bens familiares e não pessoais: a maioria das câmeras é usada por diversas pessoas ao longo de um mesmo grupo de vídeos e, mesmo no caso de uma filmadora ser manipulada por apenas uma pessoa, parece que o serviço realizado tem uma função social ligada ao grupo familiar e não ao indivíduo especificamente.

No que tange à relação do vídeo de família com outros registros, cabe mencionar também a materialidade das fitas. Essas peças são bens palpáveis, que juntam pó e que devem ser guardados com cuidado. Entretanto, diferente da fotografia, do monóculo, do slide, da polaroid e da película cinematográfica, mas de maneira semelhante às fitas magnéticas de som e aos discos de áudio, pode-se considerar que a leitura dos conteúdos inscritos na fita de vídeo são *inacessíveis* por si só, pois é impossível saber o que está inscrito nelas à olho nu. Tal como o filme, o slide e os suportes de áudio, a apreciação do material gravado é sempre *intermediada*, dá-se apenas com o uso de um aparelho leitor e reproduzidor de imagens e sons, no caso, o vídeo cassete.

Deve-se apontar, ainda, que as grandes platéias não faziam parte dos espectadores previstos para os vídeos de família por um motivo muito simples: a inexistência de vínculos afetivos com o material filmado – e não por se incomodarem, de fato, com a falta de requinte formal que os vídeos apresentavam. Todos os vídeos observados são produções realizadas e consumidas apenas pela família, por esse grupo de pessoas ou pelos familiares das gerações vindouras, assim como os outros suportes de registros de família já abordados. Para as pessoas estranhas ou não tão íntimas, sempre seria um produto de difícil apreciação, sem grande significado e tedioso. Geralmente, esse material só desperta fortes emoções, é prazeroso ou triste, para quem tem uma relação afetiva com aquele momento captado, ou com aquela época, com aqueles personagens ou ambientes. Assim, apesar de muitos grupos familiares terem adquirido o hábito de se reunir em torno de aparelhos de televisão para assistir aos seus vídeos privados, com o qual o número de realizadores e espectadores para esse tipo de produto tornou-se considerável, se for levada em consideração cada obra em particular, o público atingido era sempre pequeno. Não eram, definitivamente, obras que tivessem valor para um grande público.

Boa parte desses vídeos apresenta um certo constrangimento dos personagens em se deixar filmar, principalmente entre as pessoas mais velhas e os adolescentes, ou desabituaados ao registro muito evasivo de suas vidas pelas câmeras, ou preocupados demais com a aparência e com o som de suas vozes. Às crianças, porém, raramente se pode atribuir esse tipo de preocupação. Por isso é possível falar de certo desconforto para alguns membros da família durante essas exhibições, mesmo que fossem íntimas e raras. Esse pudor pode ser considerado um dos motivos da rara exibição: o fato de ouvir a voz e ver a imagem, os gestos e a performance esportiva de si ou dos próprios parentes

– que nem sempre correspondem aos padrões televisivos e cinematográficos – e, ainda, por vezes, mostram-se patéticos ou ridículos, podia ser embaraçoso.

Outro aspecto que liga os vídeos de família aos registros e objetos do passado é a sua durabilidade, ou, pelo menos, a perenidade que aqueles que realizaram os vídeos de família acreditavam que esses materiais teriam. Quando se fazia esse tipo de registro não se imaginava a possibilidade de descartá-los; mesmo sem serem exibidos, muitos desses vídeos ainda permaneceram. A própria prática de digitalizar, o trabalho ou o investimento que está associado a essa iniciativa, revela um interesse em perpetuar aqueles materiais.

Os vídeos de família, assim como os outros suportes de memória familiares mais antigos, eram realizados com o intuito de preservar um momento no presente para ser lembrado no futuro. Na modernidade, a memória era considerada uma das instâncias mais íntimas e singulares de cada sujeito, e, por mais que as experiências fossem coletivas, a organização e o funcionamento da memória de cada um era considerado algo individual, e se acreditava que esta não continha indícios objetivos ou confiáveis dos momentos vividos. No artigo “Uma história do segredo?”, que faz parte do quinto volume da coleção *História da vida privada*, Gérard Vincent comenta que duas pessoas que vivem juntas muito tempo, geralmente parentes, guardam na memória certos episódios selecionados da vida, mas que não necessariamente são os mesmos. “Quando um velho casal rememora o passado, as lembranças guardadas não são iguais”, afirma o autor, e ainda complementa: “e quando são as mesmas recebem pesos diferentes” (VINCENT, 1989, p.169). Por isso, aos suportes tecnológicos cabia precisamente a função de eternizar trechos, flashes, detalhes daquilo que aconteceu.

Mas deve-se entender que, boa parte do que se recupera do passado, ao ter contato com esses registros – a alegria, a tristeza e a saudade –, não está impresso nos suportes de imagem e som, mas é trazido de volta com ajuda desses meios, sendo ressuscitado no presente. Vincent comenta o caso da fotografia, “na verdade, a foto também é um vestígio mnemônico, isto é, abstrato a despeito de sua materialidade, e portador de um enigma” (VINCENT, 1989, p.169). Parte desse mistério sempre será secreto, pois cada um pode perceber e atribuir valores às suas imagens e sons de família. No caso de um olhar estranho e distante, como o do pesquisador, muito do que esses registros contêm e conservam será sempre inacessível.

Da mesma maneira que a fotografia de família, e sob alguns moldes compatíveis com a sociedade modernas, os vídeos de família analógicos agem como uma ponte, por permitirem aos familiares uma jornada em direção às lembranças compartilhadas pelo grupo, e possibilitava que essa viagem fosse efetuada com a família: uma excursão para reviver o quão pequenos, jovens, engraçados, sinceros, calados, bonitos, felizes e amados tinham sido. São produções com temas, personagens e ambientes semelhantes aos outros suportes de registros de memória. Além disso, esses vídeos eram bens materiais e palpáveis, feitos para guardar e por isso pensados como perenes, também foram realizados apenas para serem vistos por um pequeno e restrito público. Há algo que se mantém nesse tipo de registro: invisível, poderoso e mágico, trata-se da aura que a fotografia herdou de formas antepassadas de representação e que foi repassada para os outros tipos de registros íntimos.

2.4.2. Em direção ao futuro

Bom, a grande dificuldade aqui é: não o fato de eu estar para morrer, mas o fato de você estar para nascer. Muito bem, vamos aos fatos: todos morremos. (...)Então eu quero te deixar esse videotape, haja o que houver. Para que você saiba alguma coisa sobre mim, quem eu sou... Bem, este sou eu.

Minha Vida, 1993.

O filme *Minha vida* estreou em 1993, ano em que alguns dos vídeos de família analisados nesta pesquisa foram realizados. Mas não é apenas essa a ligação desse filme com o tipo de produção audiovisual aqui tratado. Escrito e dirigido por Bruce Joel Rubin¹³, o filme utiliza o “vídeo de família” como importante ferramenta narrativa, fundamental para todo o desenvolvimento da trama. Poderia-se afirmar até que parte do filme se passa dentro de um pretenso “vídeo de família”. A história do filme não é complexa: o personagem chamado Bob Jones, um empresário de sucesso, precisa repensar sua vida ao receber duas notícias; será pai pela primeira vez e sofre de uma doença terminal. Tudo indica que Bob não viverá até o nascimento de seu filho e, por tal motivo, ele resolve fazer um vídeo para se apresentar e para tentar acompanhar, de alguma maneira, a vida do filho. É um filme muito triste, o protagonista realmente morre e os vídeos produzidos por ele ficam. A última seqüência do filme mostra seu

¹³ Esta foi a sua estréia como diretor. Bruce Joel Rubin, entretanto, já trabalhava como roteirista e havia ganhado um Oscar de melhor Roteirista pelo filme *Ghost, do outro lado da vida* (1990).

filho assistindo as imagens do pai pela televisão e dizendo para esse aparelho uma de suas primeiras palavras: “papai”.

O uso do vídeo nessa ficção cinematográfica pode ser muito interessante como contraponto para esta dissertação. O cinema, assim como outras formas de arte, deixa-se influenciar por diversos aspectos da sociedade que o circunda; mesmo o cinema mais comercial adapta, digere e recicla tendências provenientes de outros formatos e meios, mas ao se apropriar de algo, costuma estabelecer uma forma que é utilizada e mantida, para facilitar a leitura e o reconhecimento do espectador. Entretanto, curiosamente, a maneira como o vídeo de família é usado no filme *Minha vida* difere do modo como se convencionou utilizar a estética e a textura de registros íntimos em outros filmes de ficção (*Filadélfia*, *Sem Reservas*, *Gracie*, *Crepúsculo*). Normalmente, quando se utiliza desse recurso pretende-se remeter a um momento do passado de um personagem ou de uma família, uma época, uma pessoa, um lugar de que alguém sente saudade ou medo, que volta em lembrança ou em sonho. Imediatamente associa-se esse tipo de imagem à memória e ao passado. No caso apontado aqui, porém, o vídeo de família é um elemento que liga a narrativa ao futuro daquela história, a fatos que ainda estão por vir. Além disso, é interessante notar como, apesar de, durante esse filme, aparecerem imagens de filmes de família em película e fotos de família do protagonista, o *vídeo analógico* é a tecnologia escolhida pelo protagonista para ser perpetuado no seu futuro após morrer.

Muitos são os indícios que poderiam ser apontados para relacionar esse filme de ficção aos vídeos *realmente* de família, mas serão focados aqui três aspectos que apontam para formas de produção de registros íntimos ainda por vir na época de sua produção. Práticas que apenas no futuro se tornariam comuns e legitimadas. Ou seja, características que não poderiam ser associadas aos antigos suportes tecnológicos abordados, como a fotografia, as fitas de áudio analógico ou os filmes. Primeiramente, como o vídeo realizado durante a narrativa desse filme, muitos vídeos de família se apresentam como um convite ao diálogo e à interatividade. São diversas as possibilidades para esse diálogo: quem manipula a câmera pode falar consigo mesmo, o cinegrafista conversa com os outros personagens em cena, assim como os personagens interagem entre si e com quem está atrás da câmera, e tanto quem está na frente da câmera como o seu operador, podem dialogar com o espectador do registro. Quando faz-se referência ao diálogo, e não apenas à mensagem, o intuito é evidenciar a possibilidade de resposta e de interação. Por vezes, inclusive, esse diálogo é voltado

para uma pessoa ou um grupo de pessoas específico; é o caso, muitas vezes, do monólogo do personagem de Bob Jones que, se dirige quase exclusivamente ao filho, de maneira muito parecida com os vídeos da família Romero, feitos direcionados especificamente para outros familiares. Alguns dos modos de diálogo propostos pelo vídeo de família são intermediados pelo suporte tecnológico, só sendo possível através dele como é o caso da relação do cinegrafista ou dos personagens com o espectador em potencial, como os vídeos BORGES, *Bodas de Ouro*, AMANCIO, *Aniversário Inah*, DEFANTI, *Cinderela* e LIMONGI, *Almoço dos garotos*.

Um segundo aspecto que se percebe nos vídeos de família é certa capacidade de auto-crítica e auto-reflexão enquanto obra audiovisual, bem como uma tendência à metalinguagem. Tanto as pessoas em cena como o próprio cinegrafista costumam fazer referências a recursos narrativos e estilísticos do cinema e da televisão, geralmente carregados de humor e em tom debochado: compara-se a qualidade daquilo que está sendo realizado à dos produtos dos meios de comunicação de massa. Por outro lado, também aparece certa comparação com a fotografia de família, como um tipo de registro diferente, pois segundo comenta uma convidada da festa de aniversário do vídeo BERY, *Aniversário de Tally I*, nem todo mundo sabe a diferença entre aparecer em uma fotografia e em um vídeo. São temas recorrentes nessas filmagens, o que deve ou pode ser dito, como as pessoas devem se portar, os erros e acertos de quem fala ou filma, se as falas estão corretas ou não, como a imagem deve ser orientada, o que se pretende fazer, para onde se vai, quem fala, quem será entrevistado. A auto-paródia também aparece: pedir para que as pessoas filmadas tirem o feijão do dente ou a meleca do nariz, ou sugerir que estão bonitas, sexys ou parecendo alguma celebridade (KOLB, *Dezembro de 1993 II*).

É bastante comum que os personagens e a câmera se questionem sobre o que o registro em vídeo deve ser, como deve ser feito e para que serve. Comumente se recorre à opinião da pessoa que manipula a câmera: “posso dizer isso?”, “posso ficar assim, nessa posição?”, “está dando para ouvir o que eu disse?”, “está gravando?”. Nem sempre essa auto-reflexão é expressa verbalmente, também pode ser sugerida pela hesitação em se posicionar ou olhar, na maneira de se colocar as mãos ou na expressão quando percebe a câmera de vídeo se aproximar (AMANCIO, *Banho de Sol* e AMANCIO, *Aniversário de Inah* e LIMONGI, *Aniversário da vovó*). Dificilmente outra forma de registro de família compartilha com os vídeos essa característica: a associação

de som, imagem e movimento parece favorecer a auto-reflexão durante a realização desses vídeos.

Por fim, tanto nas imagens pseudo-íntimas do filme *Minha vida* como em alguns vídeos analisados, surge certa auto-referencialidade: uma preocupação com a construção de si como uma imagem a ser vista por outros. O que irá aparecer na tela? Esse sou eu? Se esses vídeos não exprimem uma idéia de obra autoral, por outro lado, começa a surgir certa noção da construção de personagens nos seres filmados. Logo nas primeiras palavras de Bob, por exemplo, entende-se seu objetivo de fazer vídeos sobre si, por mais que questões familiares estejam envolvidas e sejam muito importantes nessa decisão, mas a câmera se vira para ele e o vídeo que disso resulta é sobre ele, como se percebe no trecho a seguir:

Oi, meu nome é Bob... ai droga... deixa eu ver aqui, deixa eu ver. Oi, meu nome é Bob Jones. Eu nasci em Detroit, Michigan, em...em mil... aí que saco. E, ahhh, estes são os meus, este, aquele é ... ah detesto isso. Então o fato é que eu estou condenado a morte. (...) Eu tenho um médico, um cara simpático. Ele disse que vamos tentar todos os tipos de terapia experimentais, mas a verdade é que ele acha que eu não vou conseguir me curar e eu pretendo provar que ele está enganado. Bom a grande dificuldade aqui é, não o fato de eu estar para morrer, mas o fato de você estar para nascer. (...) Se uma coisa dessas acontece seria muito chato mesmo porque tem um monte de coisas que quero te dizer... e, digamos. Não se pode confiar em muita coisa nesse mundo, não se pode mesmo, então eu quero te deixar esse videotape. Haja o que houver, para que você saiba alguma coisa sobre mim. Quem eu sou. Bem este sou eu. (*Minha Vida*, 1993).

Aqui, entretanto, vale frisar que Bob Jones pretende dialogar apenas com seu futuro filho e não da maneira como um apresentador de televisão que fala para um público vasto e desconhecido, por exemplo. Mais uma vez, cabe sublinhar o papel decisivo do aspecto sonoro do vídeo para todas essas três características apontadas. Bob Jones não apenas está diante das câmeras e mostra sua imagem, mas sobretudo ele narra sua história e propõe uma conversa com o filho através da câmera. Além desses três pontos, que afetam tanto o vídeo do filme como os analisados durante esta pesquisa, há mais alguns indícios de que o vídeo de família aponta para alguma forma diferente de registrar, consumir, pensar e sentir imagens e sons íntimos, tais como: impureza, sobreposição e caráter híbrido, manipulação de conteúdos de outras tecnologias e possibilidade de reutilização de fitas – capacidade de apagar e gravar novamente,

Há ainda um tipo de personagem que faz parte dos vídeos de família recorrentemente e que, ao que tudo indica, não existia nos demais tipos de registros de família em imagem, trata-se do *personagem ausente*. Não se faz referência aqui aos

personagens que estão fora do quadro, cujas vozes ou partes do corpo indicam sua presença. Em vez disso, o *personagem ausente* é alguém que não está presente no momento de realização do vídeo, mas que é tratado como uma pessoa de destaque na gravação – normalmente por meio de comentários dos personagens presentes –, apesar da ausência e da distância. Certamente, tal personagem também será lembrado por esse registro quando esse material for revisto pela família. Como exemplos, podem ser citados os vídeos DEFANTI, *Cinderela* e ROMERO, *Mensagem para vovó I e Mensagem para vovó II*. Nesses últimos, pode-se observar uma relação com alguém distante, pois são vídeos realizados para serem enviados para a avó que mora longe, em outro país, demonstrando o crescimento e o desenvolvimento dos netos.

Pode-se apontar também como característica da produção de registros de família contemporâneos, algo que alguns dos vídeos analisados já apresentavam. Trata-se de uma maneira de registrar momentos familiares que poderia ser denominada *câmera autônoma*. Essa modalidade se refere à prática comum de deixar a câmera acionada em cima de algum móvel frente à cena, ou sobre suporte específico, para que o registro seja realizado com o mínimo de artifícios, assim como acontece na câmera oculta; e, além disso, para que o cinegrafista também possa estar presente nas imagens gravadas, como exemplos podem ser citados os vídeos LIMONGI, *Aniversário da vovó*, KOLB, *Réveillon*, PERAZZO, *Jogo de cartas* e DEFANTI, *Natal*.

Esses aspectos apontados farão mais sentido ao longo das próximas páginas, pois indicam algumas das mudanças que ainda serão abordadas. O vídeo de família analógico pulsa uma certa dualidade já que aponta para formas de construção de subjetividade, maneiras de entender e lidar com a família, a intimidade e a memória que só hoje parecem se estabelecer plenamente. Além disso, apesar de ter sido um suporte tecnológico que se mostrou perecível, esse tipo de material foi realizado originalmente para durar. Ao contrário do caso de Bob Jones, geralmente registros desse tipo não são feitos com o pensamento voltado para uma morte rápida e inevitável. Todavia, era exatamente para isso que os vídeos de família analógicos pareciam servir: para estarem lá quando nós não mais estivéssemos.

Com os avanços da economia capitalista e a complexificação dos tecidos de relacionamentos sociais, eclodiu uma maior – e talvez mais eficiente – variedade de dispositivos para moldar subjetividades e corpos. Atualmente, após a inserção de algumas novidades em relação ao capitalismo industrial dos séculos XIX e XX – mais precisamente com o uso intenso da informática, das telecomunicações e das biotecnologias – o ritmo de criação e renovação dessas ferramentas é cada vez mais acelerado. Elas afetam fortemente a produção de corpos e subjetividades, mesmo sendo o alvo constante de todo o tipo de lutas, resistências e negociações entre saberes, poderes e prazeres (SIBILIA, 2002, p. 10 e 11).

O desenvolvimento tecnológico das mídias digitais e a popularização do uso da internet geraram novos fenômenos comunicacionais, principalmente, em torno da produção e circulação de material audiovisual. O interesse que tudo isso suscita reside, em grande medida, na capacidade da tecnologia digital para converter as imagens e sons captados pelas câmeras em dados informáticos, possibilitando usos e manipulações inéditas dos materiais gravados. Além disso, o meteórico barateamento das câmeras digitais, inclusive aquelas aderidas aos aparelhos de telefone móvel, permitiram uma difusão sem precedentes dos meios capazes de produzir fotografias e vídeos. Mas, sem dúvida, um dos aspectos mais intrigantes desses processos é que as novidades trazidas por esses novos dispositivos tecnológicos se associaram às possibilidades inauguradas pela chamada “revolução da Web 2.0”, que transformou a rede mundial de computadores num espaço de interatividade e criatividade para os próprios usuários.

Essas inovações têm imprimido suas marcas em diversas esferas do cotidiano, insinuando que estamos vivendo uma nova era. Certamente, faz-se necessário a análise dessas novidades, não porque os novos aparelhos sejam determinantes de certas mudanças na vida dos sujeitos, mas por eles exprimirem “as forças sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las” (DELEUZE, 1992, p.223). Em 1990, Gilles Deleuze já havia alertado que se, por um lado, é possível fazer correspondência entre um tipo de máquina e uma formação social, deve-se perceber que, por outro lado, as ferramentas utilizadas pelos sujeitos no seu dia-a-dia não explicam as relações que se estabelecem numa dada configuração social, política, econômica e cultural. É preciso observar um quadro mais amplo ou, em palavras de Deleuze, “é preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas uma parte” (DELEUZE, 1992,

p.216). Um dos caminhos possíveis para abordar essas forças sociais que o autor assinala, consiste em examinar determinadas práticas sociais relacionadas às ferramentas tecnológicas e analisar as transformações que nelas se tem operado com o passar do tempo: enquanto algumas formas mais antigas de interação desaparecem, outras são *apenas* reformuladas, ao receber uma nova roupagem tecnológica e, com ela, a ambígua chance de se perpetuar.

A trajetória histórica da produção de registros de família, que acompanha o contínuo e cada vez mais acelerado desenvolvimento tecnológico, os converte em ricas ferramentas de investigação para compreender certas mudanças que há algumas décadas vêm ocorrendo na sociedade ocidental. Esse tipo de análise permite relacionar certos aspectos de um contexto sócio-cultural que engloba e dá sentido a tais práticas e às tecnologias utilizadas nos diferentes momentos históricos. Por isso, este capítulo, visa a compreensão dos novos registros íntimos, com o intuito de apontar certas transformações nas famílias e em outras instituições – na forma de lidar com a intimidade e se constituir como sujeito na sociedade contemporânea, e às novas maneiras de entender o tempo e a memória –, que podem ser associadas ao desenvolvimento das ferramentas de captura, exibição e armazenamento de imagem e som digitais, e ao uso da internet como plataforma de exibição e espaço de armazenamento.

A hipótese que guia esse percurso é que atualmente estariam em plena transformação os modos como os sujeitos se relacionam com as imagens e, em particular, com as representações de si e das suas famílias. Cabe indagar, por exemplo, se os novos registros de imagens e sons fazem parte do grupo de interações que estão sendo apenas “atualizados” com as novas ferramentas, ou se tudo isso está em plena redefinição, mudando suas formas e sentidos. E, mais especificamente, de que maneira se relacionam essas novas imagens e sons íntimos com os antigos vídeos analógicos?

3.1. Contemporaneidade e dissolução de alguns muros.

Estamos entrando nas sociedades de controle que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea.

Guilles Deleuze

As pessoas estão em toda parte de forma virtual, fazendo vários contatos ao mesmo tempo, e deixam de estar totalmente presentes no local em que de fato se encontram.

“Sob o olhar do Twitter”, Revista *Veja*

São vários os autores que investigam as significativas transformações que afetaram a sociedade moderna a partir da segunda metade do século passado, em especial após o final dos anos sessenta. Se, por um lado, o desenvolvimento tecnológico acompanhou, estimulou e foi guiado no mesmo passo frenético dessas mudanças, por outro lado, porém, para entender certas discontinuidades e reformulações, deve-se partir da observação de algumas manifestações mais abrangentes dos novos tempos. Primeiramente, faz-se sentir o enfraquecimento de algumas fronteiras e pilastras que alicerçavam o projeto histórico moderno. Tanto os muros que delimitavam algumas instituições como a densa parede que havia sido erguida entre a esfera pública e o âmbito privado da existência apresentam, hoje, graves rachaduras, ou já começaram a ruir.

Esse desmoronamento pode ser relacionado ao desequilíbrio de alguns pontos de sustentação erguidos ao longo do século XIX e até a metade do século XX, tais como: a instituição da família nuclear burguesa, a separação entre o espaço-tempo do trabalho e o do lazer, a constituição do lar como espaço de preservação da intimidade, a valorização da vida interior e de um núcleo identitário considerado fixo e estável, o apego ao passado como uma fonte de sentido e, portanto, o cultivo de certo tipo de memória. No ensaio intitulado “Viver em casas de vidro”, Paula Sibilia comenta que a crise e a possível mutação desses pilares se constata no sucesso de alguns *reality shows* e dos espaços virtuais da internet onde muitos jovens habitam: ambos fenômenos não só permitem mas incitam a exposição pública da vida privada, algo que teria sido impensável cem anos atrás (SIBILIA, 2008, p. 4). Se essas e outras novidades midiáticas mostram mais nitidamente que a fronteira público-privado está se tornando

rarefeita, é possível apontar ainda outros exemplos de antigos limites que se apresentam cada vez mais nebulosos.

Uma das características da “sociedade disciplinar”, que vigorou no ocidente ao longo dos séculos XIX e XX, foi fazer da vida dos sujeitos uma experiência de sucessivo confinamento em instituições fechadas e separadas, que normatizavam os cotidianos com padrões impessoais e universais. O tempo de uma vida podia ser subdividido entre os períodos em que se deveria freqüentar a escola, a universidade, o trabalho, a igreja, a fábrica, o sindicato; eventualmente, o hospital, a prisão, o manicômio, ou o asilo; e, sempre, a família. As horas de um dia, contadas rigorosamente pelos relógios mecânicos cada vez mais presentes em todos os lugares, eram segmentadas de acordo com um *entra-e-sai* de espaços que marcavam, por exemplo, quando se devia trabalhar ou estudar, quando se devia descansar e quando se devia comprar. Um modo de *ser* introspectivo e recluso era compatível com esses mandatos. Refugiado entre as sólidas paredes da privacidade, como uma doce prisão, o *eu* moderno abrigava sua densa essência – aquilo que constituía sua personalidade singular – “dentro” de si, no cerne da sua interioridade.

Nesse contexto, a experiência humana se entendia como algo inextricavelmente vinculado às relações extra-pessoais, mais ou menos íntimas e mais ou menos “autênticas”. Se a família era o grupo que constituía o eixo vital de cada sujeito, a cada uma dessas instituições também podia ser associado um circuito social durador, pois uma medida temporal estabelecia aquele convívio como parte do cotidiano ou da vida; alguns exemplos seriam o círculo de colegas de escola, o grupo de vizinhos do bairro e os companheiros de trabalho. Portanto, se a interioridade armazenava a identidade singular de cada sujeito, esse núcleo só podia ser construído e alimentado no contato com os outros, especialmente aqueles com os quais se mantinham laços afetivos e, de preferência, de intimidade ou parentesco. Por fim, vale lembrar que a construção de si era tematizada como uma sorte de artesanato cuidadosamente trabalhado em longo prazo, pois o eixo temporal que ligava o passado, o presente e o futuro conduzia os sujeitos no sentido de sua trajetória existencial. Por um lado, essa vivência da duração possibilitava o contínuo disciplinamento dos corpos e das subjetividades; por outro lado, concedia certa espessura aos planos, anseios, decisões e atitudes de cada indivíduo.

Já faz algum tempo, porém, que estamos atravessando certas mudanças no desenvolvimento capitalista, como diagnosticou Gilles Deleuze, que nomeou a nova ordem emergente como “sociedade de controle” (DELEUZE, 1992, p. 223). Esse regime de poder ainda está se instaurando mas, sob as novas regras do jogo, perdeu utilidade o confinamento perpétuo dos sujeitos entre os muros rígidos das instituições educadoras e reguladoras. Em virtude dessas mudanças, os tempos do aprendizado, do trabalho e do lazer já não estão nitidamente separados; vive-se cada vez menos confinado e cada vez mais conectado, ou mesmo “endividado”, como sugeriu Deleuze. Além disso, a coesão dos grupos sociais é instável, fugaz e muitas vezes indefinida. Por exemplo, cabe mencionar os contratos temporários de trabalhos; as funções cada vez mais comuns em empresas, que podem ser exercidas de longe com o uso do computador e da internet, muitas vezes a partir do próprio lar; os cursos superiores realizados também à distância; a possibilidade de efetuar compras pela internet ou pelo telefone, etc.. Assim, pode-se passar uma vida sem precisar cumprimentar os colegas de trabalho e da universidade, os professores ou as vendedoras das lojas ou das feiras – caso essas pessoas realmente existam.

Mas não mudaram apenas as relações extra-pessoais: também perdeu força a antiga divisão das atividades em horários nos quais se devia exercer uma determinada função e outros períodos em que se devia realizar outra tarefa igualmente definida. Tanto durante as horas do dia e da noite, como ao longo da vida, tornou-se confuso saber quando se está apenas aprendendo, trabalhando, consumindo, divertindo-se, relaxando; pois todas essas atividades estão juntas e emaranhadas, costumando ocorrer simultaneamente no dia-a-dia de mais e mais pessoas. A nova sociedade que se constitui e se fortalece a cada dia está associada a uma economia que inibe o que é estável. Deleuze explica que “o controle é de curto prazo e de rotação rápida”, porém, trata-se de algo “também contínuo e ilimitado” (DELEUZE, 1992, p. 224). A única permanência estimulada é a das mudanças e, de preferência, mudanças cada vez mais rápidas.

A idéia de fluxo está intimamente ligada a esta nova dinâmica: sejam os de capital, que migram à velocidade da luz de um continente para outro, sejam os de informações – textos, imagens e vídeos – que abarrotam o espaço virtual da internet com vozes efêmeras emitidas aos quatro cantos do mundo e esquecidas quase em seguida. O fato de não estarmos obrigados a permanecer no trabalho ao longo da

jornada laboral ou a ter aulas dentro de uma instituição, podendo realizar essas atividades em horários alternativos, sugere que estamos diante de uma sociedade que nos premia com maior liberdade, mas essa idéia pode ser ingênua e equivocada. Embora não se esteja mais enclausurado nos prédios das instituições modernas, está-se permanentemente ligado a redes de produção e consumo de informações em tempo integral. Por isso, o que vem ocorrendo nas últimas décadas seria, antes, “uma implantação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação”, mais do que uma libertação total das amarras do poder (DELEUZE, 1992, p. 225).

Paula Sibilia aponta também para o desmoronamento de outros laços e certezas nesse novo contexto histórico: a crise das instituições de confinamento não tornaria os sujeitos contemporâneos mais independentes, pois essas amarras não apenas “o sujeitavam e sufocavam, mas ao mesmo tempo o protegiam e guarneciam dos perigos exteriores” e, ainda, podiam dar sentido às suas práticas e à sua existência (SIBILIA, 2008, p. 274). As novas forças de poder permeiam também as paredes e os muros, invadindo até mesmo aquela interioridade que constituía o cerne dos indivíduos modernos, numa entidade antes tão valiosa e protegida. Por isso, os antigos ideais ligados a essência una de si e aos valores de família, trabalho, classe ou nação, também parecem se diluir neste turbilhão. Segundo Jurandir Freire Costa, porém, não se deveria simplificar questões tão complexas, pois não há indícios de que se tenha abdicado completamente de todos esses valores mais tradicionais. (COSTA, 2004, p. 185-186) A pátria, o trabalho, a família, as futuras gerações e a intimidade, por exemplo, continuam tendo importância neste novo quadro, embora agora estejam regidos por padrões menos universais e impessoais, tornando-se cada vez mais singulares, moldáveis e instáveis.

3.2. Família, *eu* visível e mania de real

Os pais não mais se sentem superiores aos filhos. Assim, pais e filhos discutem sobre a hora de comer e dormir, da mesma forma que, mais tarde, discutirão sobre a utilização do carro da família.

David Riesman

Não sejamos pessimistas. A família de outrora, com sua disciplina rigorosa, o devido respeito e obediência aos pais (ou seja, ao passado), tinha algo de sufocante. (...) Não sejamos otimistas. O desnorteio de alguns pais é tamanho que, nos últimos anos, surgiram escolas particulares para pais.

Gérard Vincent

Já faz algum tempo que as reformulações acima comentadas vem sendo delineadas. Há algumas décadas, por exemplo, o sociólogo norte-americano David Riesman parece ter percebido certos sinais que apontavam para importantes mudanças na sociedade norte-americana. Em seu livro *A multidão solitária*, publicado em 1950, esse autor diagnostica uma “transformação do caráter” que estava começando a acontecer naquele momento histórico, e que podia ser percebida na função social da família como “agente de formação do caráter”. Riesman classifica a maneira como a família intervém na constituição dos sujeitos em três diferentes estágios historicamente constituídos: o da direção tradicional, o da introspectiva e o da alterdireção. Apesar de ser um estudo focado nos Estados Unidos, podem-se considerar esses estágios analisados pelo autor de uma maneira mais genérica, coincidindo com a sociedade medieval, a moderna e a contemporânea. Para abordar as mudanças que Riesman aponta, vale retomar mais atentamente a forma de “construção do caráter” associada à família nuclear burguesa que caracterizou a modernidade, ou relativa ao estágio da “direção introspectiva”.

Para além do “sentimento de família” associado ao “sentimento de infância”, que foram tratados no primeiro capítulo, deve-se considerar também que na era moderna cabia a essa instituição, mais do que qualquer outra, a responsabilidade de criar as crianças; ou seja, de ensinar aos mais novos como deviam se construir em sua condição de sujeitos. Algo bem diferente do que ocorrera na era medieval, quando as crianças aprendiam observando e convivendo com os adultos, pois naquela época não havia a separação de paredes domésticas. Aos pais das famílias modernas, por sua vez, cabia a função de dar limites claros, objetivos e estáveis a seus filhos, indicando o caminho que deveriam seguir em suas vidas. Era preciso mostrar o certo e o errado, se não com base em preceitos religiosos, sustentando-se nos princípios morais que envolviam as noções de família, sucesso no trabalho, segurança, crescimento financeiro e prestígio pessoal.

Assim, o destino de uma criança podia ser facilmente traçado, descrito como uma sucessão de instituições às quais devia-se ingressar ao longo da vida, nos moldes já vividos pelos pais anteriormente. Como conheciam o caminho, os adultos eram bastante seguros para exercer essa função. A fim de que estivessem melhor preparados para a vida naquela sociedade, em casa se impunha às crianças e aos jovens a separação entre

os horários para estudar, alimentar-se, brincar e fazer as tarefas do lar; e, também, eram transmitidos desde cedo os hábitos de higiene e autodisciplina. Assim, preparavam-se para a maturidade; ou seja, para o gradativo auto-disciplinamento em suas próprias vidas e famílias. Se a hierarquia entre pais e filhos era clara, a educação só podia se completar ao se ensinar o sentimento de responsabilidade pessoal. Com isso, fazia-se do filho um indivíduo, independentemente de qualquer organização social – inclusive da própria família –, e assim era criado e fortalecido como um ser cuja essência é “internalizada”.

Há cerca de sessenta anos, porém, o papel da família já podia ser expresso de uma maneira diferente, pois uma nova sociedade dava sinais de erupção. Nesse novo contexto, segundo David Riesman “o papel dos pais diminui de importância quando comparado com o mesmo papel entre os introdirigidos” (RIESMAN, 1971, p.119). Quando a vida deixa de ser representada como a previsível sucessão de entradas e saídas das instituições de confinamento, que podia ser decalcada da experiência dos próprios pais no passado, estes não se sentem mais seguros na eleição dos métodos para educar seus filhos. Com as novidades nas formas de trabalho e educação, novas profissões e tecnologias inovadoras, tudo passa a indicar que o melhor para as crianças e jovens não está mais sob o controle dos adultos. “Falta aos pais não só a confiança em si que a introdução bem sucedida acarretava”, mas além disso, completa Riesman, “a perda das antigas certezas na esfera do trabalho e das relações sociais é acompanhada pelas dúvidas sobre o modo de criar os filhos” (RIESMAN, 1971, p.113). Assim, os pais começaram a delegar parte de suas antigas funções às escolas e aos outros grupos de influência das crianças, “mas mesmo essas autoridades se expressam vagamente” (RIESMAN, 1971, p. 111). Por isso, outros agentes são solicitados a ajudar os pais “voltam-se também para os meios de comunicação de massa” e ainda, “voltam-se, com efeito, para as próprias crianças” (RIESMAN, 1971, p.112). Os adultos não se sentem mais superiores em relação aos filhos, e estes agora não enfrentam apenas a exigência de proceder bem e seguir os caminhos traçados por aqueles, mas lutam também com o problema de definir o que seria agir certo no novo contexto.

Com a falta de estabilidade no trabalho, a necessidade constante de formação e de especialização, as relações sociais menos previsíveis, o enfraquecimento dos casamentos e dos círculos de amigos, tornou-se mais difícil para os adultos ter estabilidade em suas próprias vidas e segurança de si. Precisa-se cada vez mais da

aprovação de outras pessoas, em espaços não mais privados, que ocorre quando a pessoa é aceita. Os novos pais, segundo David Riesman, não seriam capazes de esconder dos filhos o pouco que passaram a depender de si e o quanto dependem dos outros. Portanto, o modo mais seguro de definir a maneira de proceder na suas vidas não será mais apreendido pela observação e nem pelo disciplinamento: as crianças de finais do século XX e inícios do século XXI passaram a se constituir em função da aceitação de suas atitudes e seus pensamentos, não apenas pelos membros da sua família, mas também pelos colegas da escola, pelos professores e até mesmo pelos desconhecidos. Caso não sejam aceitos, esses novos tipos de sujeitos podem sempre procurar “outras companhias preferidas” nos meios de comunicação de massa, por exemplo (RIESMAN, 1971, p. 112).

Vale frisar que Riesman entende a mídia de uma maneira bem ampla: o rádio, a televisão, o cinema, as histórias em quadrinhos, as revistas, os livros, os panfletos do governo. Para este autor, “nesta mudança de atitude parental, os meios de comunicação de massa têm papel duplo”, pois todos esses meios são consultados pelos pais como oráculos de orientação de suas condutas, pois já não são mais capazes, sozinhos, de efetuar tamanha empreitada (RIESMAN, 1971, p.112). Por sua vez, esses mesmos meios possibilitam aos filhos apreenderem as normas de comportamentos dos pais, e encontrar contextos de identificação e aceitação diversos do lar. Ao analisar as transições e interferências no espaço privado Antoine Prost, também ressalta a influência dos meios de comunicação no cotidiano das famílias. Segundo esse autor, a entrada do rádio e da televisão no universo doméstico “constitui uma mutação social de primeira importância”, não só porque “o rumor do planeta se faz ouvir no recôndito da intimidade”, mas também porque “ele é invadido de todos os lados por uma publicidade que, junto com os objetos de consumo, veicula um novo modo de vida e talvez uma ética” (PROST, 2009, p.126 e 130).

Cabe esclarecer, contudo, que tanto David Riesman como Antoine Prost ainda não haviam se deparado com a internet e com as imensas possibilidades de aconselhamento, informação e identificação que esse canal permite aos sujeitos contemporâneos. Sem dúvida, porém, suas idéias sobre a maneira como os diversos meios de comunicação passaram a assumir parte da função de orientar pais e filhos, pode ser estendida à rede de computadores.

A “transformação do caráter” que estava começando a acontecer na sociedade norte-americana na época em que Riesman escreveu seu livro, apontava para um deslocamento dos eixos em torno dos quais cada sujeito edifica o que é. Um deslizamento de “dentro” de si (*introduzido*) para “fora”, ou melhor: para tudo aquilo que os outros podem enxergar (*alterado*). As subjetividades estavam deixando de ser desenvolvidas no âmago daquela profunda e sólida “vida interior”, construída e alimentada por exercícios de introspecção, tendo a família como um de seus pilares mais seguros, protegida dos olhares alheios pelas resistentes e opacas paredes do lar. Quando o âmbito interior passa por um processo de dissolução, o que resta é o “fora”, e sobretudo a imagem que cada um produz de si. Essa dobra para fora, que estimula uma visibilidade de si, foi profundamente estudada por Paula Sibilia, focalizando as práticas autobiográficas que habitam a internet. Essa autora observa que uma nova forma de construção dos sujeitos estimula a auto-exposição na rede mundial de computadores. Portanto, novas formas de ser e estar no mundo estariam se estabelecendo, muito diferentes daquelas que foram hegemônicas nas sociedades ocidentais ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX.

Nesse contexto em mutação, a família e outras instituições a ela relacionadas foram perdendo sua força reguladora sobre os sujeitos, atribuindo a eles próprios a função de se constituir, não mais seguindo normas e padrões universais, mas em função da aprovação pelos outros. A essência do que se é também já não está mais cristalizada no interior de si, e não se acredita na consolidação de uma personalidade una e consistente ao longo de toda uma vida. A imagem pessoal é uma substância bem mais moldável. Segundo Sibilia, esse novo tipo de personalidade que se estabelece como modelo hegemônico na contemporaneidade credita suas forças às aparências: nos efeitos que suas palavras, sua imagem e o seu próprio corpo físico podem causar nos outros (SIBILIA, 2008, p.1). Para isso é preciso se mostrar, deixar-se ver e submeter-se ao risco de ser avaliado pelo olhar alheio. Não há mais motivos para preservar a intimidade reclusa e protegida, quando a aceitação e o reconhecimento visual passam a ser os termômetros que regem o que cada um é, o que se deve fazer e o que é valorizado. Caso alguém não seja aprovado, por não se enquadrar nos padrões correntes ou bem cotados, diferentemente do que acontecia com as antigas personalidades introduzidas, agora se pode mudar com mais facilidade e rapidez aquilo que se é. E, em oposição ao que ocorria dentro das solidas instituições modernas com seus rígidos regulamentos e

normas, agora não se está mais confinado nem comprometido a longo prazo: pode-se sempre migrar para outras comunidades, tanto reais como virtuais.

Essa exposição da intimidade pode ser associada a outro aspecto característico desta nova formação social: há, hoje, uma ânsia enorme em exibir e consumir histórias consideradas “reais”. De preferência, histórias íntimas, cotidianas e consideradas privadas. Alguns exemplos dessa tendência são os *reality-shows* produzidos e veiculados pelas emissoras de televisão, e o surgimento dos *blogs* e *fotologs* “confessionais” na internet. Percebe-se, também, que a produção de documentários – gênero que costuma ser definido pela exposição do real no cinema –, inclusive aqueles considerados “autobiográficos”, tem experimentado um crescimento tanto quantitativo como qualitativo. A “autenticidade” dos sujeitos e de suas vidas íntimas não está mais enclausurada nos espaços privados de antigamente; agora, ela transparece nas telas e é solicitada em âmbitos onde antes regia a encenação e o uso de máscaras protetoras.

Essa ênfase no “real” vem contaminando também certos territórios até pouco tempo considerados exclusivos para a veiculação de relatos fictícios. Dois exemplos podem ilustrar esse fenômeno. Primeiro, destaca-se toda uma safra de filmes de ficção – inclusive brasileiros – que, entre outros artifícios para parecerem mais “verdadeiros”, recorrem a um novo processo de escolha de atores e a uma concepção diferente da tradicional para os ensaios das cenas. Esses métodos são associados, no Brasil, à atuação de Fátima Toledo, uma diretora de elenco bastante conhecida, mas também é percebido como uma tendência no trabalho de outros profissionais da área. Essa nova maneira de dirigir os atores funciona, do seguinte modo: os atores são escolhidos por “serem” os personagens que o diretor procura, e não por possuírem o talento interpretativo suficiente para encarná-los. Nos ensaios são utilizados mecanismos para que os atores “vivenciem” passagens da vida dos personagens, algo muito diferente de um trabalho de composição e criação dos papéis fictícios. É comum, inclusive, que os personagens desses filmes herdem os nomes de seus atores, e que as “experiências” por eles vividas durante os ensaios contribuam ativamente para uma reescrita do roteiro do filme. *Cidade Baixa* (2004), de Sérgio Machado, *O Céu de Suely* (2006), de Karin Ainöuz, *A Casa de Alice* (2006), de Chico Teixeira, são apenas alguns dos exemplos bem-sucedidos, dessa tendência, considerando apenas o cinema nacional como ilustração.

O segundo exemplo diz respeito a uma novidade apresentada em duas novelas televisivas brasileiras. Tida como um exemplar legitimamente latino-americano da indústria cultural televisiva, a tele-novela tem inovado em diversos aspectos narrativos e dramáticos nos últimos anos. Uma dessas novidades foi trazida às telas por uma obra escrita por Manuel Carlos, intitulada *Páginas da vida* (2006), e voltou a ser utilizada pelo mesmo autor em *Viver a vida* (2009). Transmitido no horário mais nobre da televisão brasileira, após o noticiário do *Jornal Nacional*, cada episódio dessas novelas era encerrado com a narração, por uma pessoa desconhecida, de um episódio de sua própria vida. Na primeira vez que esse recurso foi utilizado, tanto a experiência como seu sucesso foram bastante comentados na mídia e pelos espectadores, inclusive por fornecer um ingrediente que tornava a trama fictícia da novela mais valiosa, pois desse modo era remetida aos fatos emocionantes ou corriqueiros da vida real de qualquer um. Assim, por meio desse uso de material documental, transformava-se a trama apresentada diariamente em uma história não apenas mais realista, mas também mais “verdadeira”.

Esse aumento de interesse do público contemporâneo por gêneros documentais e por informação considerada verídica, especialmente quando focalizam pessoas “reais” e “comuns” – e sobretudo quando se revelam suas intimidades –, percebe-se também em canais que veiculam produções audiovisuais e em espaços de exposição de imagens e informações pessoais na internet. Um grande número dos vídeos disponibilizados no *Youtube* e das fotografias publicadas nos perfis do site de relacionamento *Orkut*, por exemplo, apresenta características que remetem àqueles registros de família mais antigos, inclusive aos realizados em vídeo analógico. Por isso, também costumam ser definidos como “vídeos de família” e “fotografias de família”. Trata-se, em geral, de produções realizadas por não-profissionais, que apresentam membros da própria família como personagens e se debruçam sobre temas íntimos. E, como acontecia com a produção em vídeo de outrora, raramente apresentam algum requinte estético ou conceitual. Essas imagens e gravações hoje postadas na Web, na maioria dos casos, são captadas pelas novas câmeras digitais disponíveis no mercado, inclusive por aquelas acopladas aos celulares.

Recentemente a revista *Veja* publicou a matéria intitulada “Quando não há mais segredos”, assinada por Carlos Graieb, sobre a exposição da intimidade na grande rede de computadores. Segundo o texto, as maneiras de se expor no espaço virtual vão desde

as trocas de arquivos pela internet até a adesão aos sites *Orkut, Facebook, Youtube e Twitter*, dentre outros, nos quais os usuários “revelam uma larga fatia de suas vidas em fotos, vídeos e depoimentos” (GRAIEB, 2009, p.81). O surgimento dessas novas tecnologias justificaria essa “violação” da privacidade, que “não raro é realizada pela própria vítima” (GRAIEB, 2009, p.81). Dois especialistas que depõem na revista fortalecem esse argumento: a antropóloga Anne Kirah, ex-chefe de pesquisas da Microsoft, acredita que “as pessoas fazem o que fazem porque as ferramentas estão ao seu alcance”; enquanto o engenheiro Demi Getschko, conselheiro do Comitê Gestor da Internet no Brasil, afirma que “a arquitetura da internet foi traçada para permitir o compartilhamento de dados, ferramentas, sistemas; portanto era só uma questão de tempo para que surgissem sites de compartilhamento de experiência”.

Esse tipo de explicação meramente tecnológica, porém não parece bastar para compreender os impulsos que levam as pessoas a mudar tão radicalmente a forma de lidar com suas intimidades e, também, com seus registros familiares. A tecnologia é um fator importante, mas deve-se considerar também a dissolução das fronteiras entre os âmbitos públicos e privados da existência, que ainda está em andamento, e as mudanças na maneira em que as instituições agem sobre os corpos e as subjetividades, bem como o enfraquecimento da família na formação dos indivíduos, o deslocamento do eixo de “dentro” para “fora” na construção do *eu* e uma valorização do *real* nos relatos e imagens cotidianos. Destaca-se, portanto, que em toda a longa tradição da prática de produzir imagens e sons íntimos traçada até aqui, jamais foi usual a exposição desses materiais para um público maior do que aquele que cabia na sala de estar; e, de maneira alguma, considerava-se desejável a abertura das portas da privacidade para permitir a entrada de estranhos.

3.3. Uma nova faxina: tempo, memória e descartabilidade

Higiene mental: Quando estamos no sufoco, precisamos fazer uma faxina geral na cabeça para mudar de atitude diante da vida e colocar sentimentos e energia em equilíbrio.

Organize os sentimentos, os papéis, as contas, capriche na faxina. Os assuntos que a incomodam devem ser dimensionados com mais frieza, sem drama.

Revista *Cláudia*

A papelada, a casa, os armários estão numa verdadeira bagunça e você também se sente um tanto desarrumado por dentro. É isso mesmo: a organização externa muitas vezes revela a ordem interna. Então, vamos começar a arrumação geral.

Livrar-se do peso do passado e da ilusão do futuro. Estar, de fato, no único momento real, ou seja, no presente.

Revista Feng-Shui

Imersos em uma lógica de curto (ou melhor, curtíssimo) prazo, solicitados a nos adequarmos à rapidez dos fluxos, à dissolução de perspectivas de continuidade, ao imediatismo produtivista também expresso na imediatez da produção e circulação de informação, somos cada vez mais tragados pelo esquecimento.

Maria Cristina Franco Ferraz

Uma observação da maneira como lidam os sujeitos contemporâneos com o material – sejam os bens duráveis, sejam aqueles pouco duráveis – e com o imaterial – os sentimentos, as crenças, as lembranças – pode suscitar uma reflexão fértil para se pensar a função da memória, bem como nossa relação com a duração e com a passagem do tempo. Uma digressão a respeito da idéia de “faxina”, por exemplo, apesar de parecer pitoresca, pode fornecer um atalho interessante para iniciar essa análise, e certos clichês da “imprensa feminina” podem apontar algumas pistas nesse sentido. Segundo Antoine Prost, as revistas voltadas para mulheres – algumas delas inclusive surgidas às vésperas da Segunda Guerra Mundial, como a *Marie Claire*, que foi fundada em 1937 – podem ser consideradas “novas autoridades morais”, pois “dão conselhos semanais mais ou menos íntimos a milhões de leitoras, que nem precisam pedi-los” (PROST, 2009, p. 129).

As revistas impressas e suas versões on-line, voltadas para o público feminino, tais como *Cláudia*, *Nova*, *Criativa*, *Estilo* e *Bons Fluídos*, publicam com frequência matérias de temas variados que recomendam a prática regular da faxina. Tanto em artigos sobre a procura de um novo emprego ou sobre a superação da perda de um grande amor, como em reportagens específicas sobre a organização do lar, o público dessas revistas é estimulado a fazer faxina nos armários, nas geladeiras, nas gavetas das escrivaninhas e nos arquivos do trabalho. Essas receitas não objetivam apenas a limpeza e a higiene, mas aconselham também “fazer a energia circular melhor”, para aprimorar a vida pessoal, profissional e espiritual de quem convive nesses ambientes.

Entre oito significados encontrados para a palavra faxina¹⁴ em uma versão digital e muito atual do dicionário o único que se aproxima ao uso que fazemos da palavra no dia-a-dia seria “limpeza geral”. Mas mesmo essa acepção não dá conta do tipo de faxina prescrita nessas matérias jornalísticas. Portanto, esses textos parecem sugerir que o conceito de faxina mudou: hoje não bastaria fazer uma limpeza geral – ou seja, tirar poeira, lavar e organizar –, mas uma boa faxina englobaria também a atividade de jogar fora, livrar-se de coisas, *deletar* o velho que já não serve mais. “Desde quando jogar coisas fora passou a ser parte da faxina?” perguntariam injuriadas algumas senhoras octogenárias cujas casas estão repletas de armários e gavetas abarrotados de objetos. É bem verdade que até pouco tempo uma coisa tinha pouco a ver com a outra; no entanto, se os mais velhos têm muita dificuldade de se desfazer de papéis, móveis ou roupas, já para os mais novos, o ato de se livrar periodicamente de alguns pertences é considerado natural e até mesmo necessário.

“Livre-se da bagunça. Ela afeta a sua energia”, é o título de uma das matérias sobre o tema que foi publicada em 2002 na revista *Bons Fluídos*. Entre outras recomendações, prescreve-se que tudo aquilo que estiver quebrado, sem uso, ultrapassado, juntando poeira ou, simplesmente, tudo aquilo que estiver ocupando espaço deve ser descartado. A receita é clara: “se tiver dificuldade em se desfazer de roupas e acessórios, faça o seguinte exercício: ao comprar uma camiseta nova, tire a mais velha do armário”. Mas a recomendação vai ainda mais longe, pois o mesmo método deve ser aplicado a qualquer tipo de pertence: “só tirando o velho sobra espaço para o novo”. Fazer a nova faxina e livrar-se de algumas coisas, portanto, não é contraditório com a idéia de adquirir novos produtos. Estimula-se uma troca constante de objetos, mantendo em casa ou na mesa do escritório apenas aqueles mais úteis e mais usados habitualmente.

Em um texto muito bem humorado, intitulado “Por qué todavía no me compré un DVD”, o escritor uruguaio Eduardo Galeano comenta sua dificuldade em se desfazer

¹⁴ Faxina - fa.xi.na -sf (*ital fascina*) 1 Feixe de ramos ou de paus, usado na construção de diques, fixação de margens de rios e em fortificações militares de campanha. 2 Feixe de lenha miúda. 3 Ramagem cortada. 4 Unidade de peso para lenha em achas, com aproximadamente sessenta quilogramas. 5 Estrago, desfalque. 6 *Bot* Planta agreste rubiácea de Pernambuco (*Canthium alongatum*). 7 Limpeza geral. 8 *V faxinal* (acepção 2). *sm* Soldado encarregado de limpeza e pequenas tarefas nas casernas. *Estar de faxina*: fazer o serviço de faxina nos quartéis. *Tocar a faxina*: chamar, por toque de corneta ou de tambor, os soldados que estão de faxina no quartel. In: *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos, 2007.

de seus objetos mais antigos para trocá-los por novos modelos, e se questiona: “como querem que se entenda essa gente que se desprende de seu celular poucos meses depois de comprá-lo?” (GALEANO, 2010, p.2). O autor admite que os membros de sua geração se defrontam com um grande problema, pois jamais foram alertados para o fato de que “algumas coisas podiam servir e outras não”, tanto que na ânsia de preservar tudo, chegavam a guardar “o umbigo do primeiro filho, o dente do segundo (...) e não sei como não guardamos o primeiro cocozinho” (GALEANO, 2010, p.2). Além de guardar tudo, as pessoas tinham dificuldade de se livrar das coisas, e mesmo sugerindo que é mais provável que agora se lide melhor com os objetos do que na sua época, não deixa de esclarecer a sua indignação:

O que digo é que em algum momento me distraí, caí desse mundo e agora não sei por onde se entra (...). O que acontece é que não consigo trocar o equipamento de música uma vez por ano, o celular a cada três meses e o monitor do computador todo Natal (GALEANO, 2010, p.2)

Realmente, até pouco tempo, as coisas eram consideradas guardáveis e não “descartáveis”. Uma possível explicação para essa mudança na rotina e na própria idéia de faxina pode estar na observação de uma questão mais ampla: as transformações do capitalismo. A importância de ter, acumular e guardar bens nas sociedades de consumo está desaparecendo ou, mais precisamente, está mudando. Imóveis, jóias, automóveis, dispensas e armários cheios eram sinônimos de riqueza, assim como a capacidade de acumular e guardar, conservar e polir equivalia à sabedoria. Entretanto, segundo o economista Jeremy Rifkin, agora a noção de propriedade está sendo substituída pela de *acesso*, pois “possuir coisas, muitas coisas, é considerado fora de moda ou sem propósito na economia mais efêmera, em ritmo acelerado do novo século” (RIFIKIN, 2001, p.4). Numa economia em que a mudança em si é a única constante, usar, usufruir, experimentar e depois descartar o máximo de coisas e serviços, determina hoje aquele que é rico e aquele que é sábio. O mesmo autor comenta que as instituições e leis devem apresentar mudanças profundas em função dessas transformações socioculturais e econômicas, e que um tipo bem diferente de ser humano deverá ser produzido num mundo estruturado em torno dessas novas relações de acesso. (RIFIKIN, 2001, p.6)

Contudo, cabe notar que os objetos antigos não perderam seu valor. Brechós, antiquários, mercados de pulga e sites de leilão on-line são cada vez mais populares. Adquirir uma roupa dos anos 1920 ou um criado-mudo muito antigo, por exemplo, é uma atitude valorizada e até aplaudida: reciclagem e práticas sustentáveis estão em alta, desde que seja para ser usado de imediato. Entretanto, no momento em que um objeto

ficar adormecido no armário, ou abandonado em um canto do quartinho dos fundos, significa que deve ser doado, vendido, trocado ou jogado fora. É assim que, na *era do acesso*, a nova faxina se encarrega da tarefa de fazer circular os objetos, a energia e tudo o mais.

Porém, no caso dos suportes tecnológicos, aquilo que é velho nem sempre pode ser recuperado ou reutilizado: os antigos disquetes, por exemplo, não só deixaram de ser usados, como os computadores mais modernos são incapazes de lê-los. Não há mais nada a fazer com esses pequenos objetos se não, realmente, jogá-los fora. Sobre esse tema, em 2009, Umberto Eco escreveu um ensaio intitulado “Sobre a efemeridade das mídias”, no qual comenta a fugacidade dos diversos suportes de informação que surgiram nos últimos tempos, e diagnostica que todos esses novos meios de transmissão e conservação de textos, imagens e sons, são mais perecíveis do que o livro. O escritor sustenta sua teoria com alguns exemplos, tais como as fitas de vídeo analógico: “pouco tempo depois a fita se enrolava toda, tentávamos desemaranhá-la enfiando um lápis no carretel, geralmente com resultado nulo”, mas não era apenas esse o risco, as fitas também “perdem as cores e a definição com facilidade”; e o CD-ROM, que, “saudado como a invenção que substituiria o livro, saiu rapidamente do mercado porque podíamos acessar online os mesmos conteúdos por um custo muito menor” (ECO, 2009, p.1). Todos “os suportes modernos parecem criados mais para a difusão da informação do que para a sua conservação” (ECO, 2009, p.1). Por isso, apesar de não se considerar um conservador reacionário – e de possuir em suportes informáticos, com centenas de gigabytes, as maiores obras-primas da literatura universal e da história da filosofia – o autor admite estar feliz porque todos “esses livros continuam em minha biblioteca”. Assim, previne-se com “uma garantia da memória para quando os instrumentos eletrônicos entrarem em pane” (ECO, 2009, p.2).

Tanto Eco como Galeano parecem pertencer a uma época, cujo apogeu vigorou até não muitos anos atrás, em que se demorava para descartar não só os objetos, mas também a memória e os elos com o passado. Deve-se considerar que também a noção de tempo muda historicamente, e tudo indica que agora essa instância se configura de outra forma em comparação àquela traçada para os já antiquados “tempos modernos”. O olhar retrospectivo se enfraquece e a necessidade de guardar objetos para o futuro perde a importância em uma sociedade que perdeu a crença na linearidade do tempo e que vive a experiência subjetiva e social presa a um presente perpétuo, sempre mutante. No

ensaio intitulado “Esquecer em tempos de tecla ‘save’”, Maria Cristina Franco Ferraz comenta que “a lógica da produtividade, do curto-prazo, tanto nas relações de trabalho quanto nas relações pessoais, tende a curto-circuitar o sentimento de continuidade do vivido” (FRANCO FERRAZ, 2008, p.1). Assim, não surpreende que o fato de ter, guardar e preservar coisas tenha perdido boa parte do seu sentido, principalmente porque esses objetos deixaram de ter valor como pontos de conexão com outros tempos, com as lembranças e com a memória.

Ao viver num presente eterno e pontual, depara-se com uma equivalência quase total entre presente e futuro, o que exclui a importância e até mesmo a possibilidade de construir ou registrar um passado. Essa lógica do instantâneo influencia decisivamente a maneira como os sujeitos contemporâneos lidam com imagens e sons íntimos que produzem e consomem. A mesma autora aponta, em outro ensaio, que esse “esvaziamento do horizonte do futuro” e a sensação de se viver em um presente contínuo corroem “mesmo o sentido de *duração*, afetando, portanto, nossa relação com a memória” (FRANCO FERRAZ, 2005, p. 8 e 9). Cabe indagar, então: como e para que dedicar-se à construção e manutenção de registros de memória, se o passado e o futuro são instâncias que perderam seu peso na sociedade contemporânea?

Afirmar que a relação com a memória foi afetada não implica a suposição de que ela esteja em declínio, mas sim que ocorreram transformações na forma de percebê-la e entendê-la. De fato, o debate em torno da memória é amplamente tratado nos meios de comunicação, que divulgam também as mais recentes pesquisas científicas que tendem a desvendar os seus mistérios. A neurociência é um campo considerado tão importante atualmente, que o governo federal dos Estados Unidos destina um quinto do seu financiamento em pesquisas médicas apenas para esse setor, e “os estudos sobre a memória têm um lugar destacado nesse esforço científico” (SHELP, 2010, p.79). Uma variedade grande de filmes também constrói seus enredos investindo nos mistérios da memória; basta citar alguns deles: *Amnésia*, *O homem sem passado* e *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*. Seria difícil, portanto, imaginar um tema tão efervescente como esse hoje em dia.

Muitas dessas referências costumam recorrer a metáforas computacionais para aludir ao funcionamento do cérebro e da memória humana: usam-se conceitos originalmente criados para tratar de computadores, programas e aplicativos das máquinas, para aludir ao cérebro e à memória. Muitas das maneiras de intervir, de tratar

e estudar a memória, abordadas nas pesquisas e matérias sobre o assunto, adequam-na à lógica própria do funcionamento das novas tecnologias. Essa memória, assim como as de computador, parecem ser facilmente localizáveis, pois elas estariam armazenadas no cérebro: fixadas nas células cerebrais. Essa memória permitiria editar, organizar e até *deletar* informações. O recorrente anúncio e mesmo a crença na verossimilhança das técnicas para implantar memórias nos cérebros humanos, ou para apagar lembranças ruins por meio de dispositivos eletrônicos ou drogas, caracterizaria uma concepção nova de memória capaz de ultrapassar os limites daquela memória moderna, considerada meramente humana e pessoal, e portanto, falha e imprecisa.

Além disso, para pensar a memória com essa nova lógica, acreditando ser possível visualizar sua ação nas imagens do cérebro fornecidas pelos aparelhos de ressonâncias magnéticas, precisa-se abandonar aquela idéia que Maurice Halbswachs sustentava, de que a memória é uma faculdade coletiva, construída e moldada na experiência dos sujeitos. Algo que definitivamente não estaria localizada no corpo e que não poderia ser manipulado com a ajuda de ferramentas técnicas. Essa maneira tão atual de tratar a memória parece deixar de conectá-la à sociabilidade, as relações humanas e à história de cada um, o que constitui mais um indício de que a construção de subjetividade está deixando de ser sustentada na vida “interior” dos indivíduos, uma esfera invisível e imaterial. Entender a memória como algo acessível pelas imagens e localizável no cérebro, assim como um emaranhado de dados traduzíveis na lógica das máquinas informáticas, pressupõe o fim de qualquer dualidade entre corpo e alma, inconsciente, não por unificar as duas partes, mas por eliminar a parte que correspondia ao componente “imaterial” da condição humana.

Sabemos que dentro de muitas casas, fotografias, slides, discos, filmes e vídeos de família continuam a juntar pó nas estantes, em caixas e baús, ficando por bastante tempo intocados. Não são objetos necessariamente úteis, mas parecem estar imunes à nova faxina, não correndo o risco de serem descartados ou trocados. O motivo é que os suportes de imagens de família não eram tratados como simples objetos: esses pedaços de papéis, rolos de filmes, fitas de vídeo ainda seriam, para as famílias que os conservam, dotados de algo mágico. Já as câmeras fotográficas e de vídeo digitais, as pastas virtuais com arquivos de imagem e vídeo, os blogs e os sites pessoais na internet trouxeram as imagens de família para um outro âmbito: um lugar “imaterial”, virtual e informático. Nesses novos territórios, o termo “memória” curiosamente é tido como um

sinônimo de “espaço”. Organizar e, principalmente, *deletar* arquivos, é uma forma de liberar espaço e fazer a máquina funcionar melhor, mais rápido e mais eficientemente. Da mesma forma, ao fazer um *upgrade* nos discos rígidos dos computadores, ganha-se mais memória para armazenar ainda mais arquivos e programas. Tudo isso, em conjunto com outras reconfigurações na dinâmica social, as transformações do capitalismo, as novas formas de subjetividades que estão surgindo e o conceito de uma nova memória, possibilitou mudanças profundas na maneira das pessoas lidarem com os registros de família. Embora ainda pareçam protegidos por uma redoma de saudade, ao que tudo indica os novos registros em imagens e sons de família estão permanentemente na mira das vassouras, ou correm o risco de acabar na “lixeira eletrônica”.

3.4. *Youtube* e *Orkut*: grandes baús virtuais?

Os bons momentos estão aí para serem vividos, fotografados, gravados em DVD e enviados para todo mundo por e-mail.

Publicidade de modelo de notebook Positivo.

Núbia, sua teta vai aparecer no Youtube. (...) Tá filmando. Registrado as perninha, os pezinho.

Pai do Enzo¹⁵, *Youtube*.

Foi nos anos 1960, durante a Guerra Fria, que nasceu a internet. Pesquisadores e militares norte-americanos, a pedido do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, debruçaram-se sobre os problemas das comunicações, na hipótese de as ligações entre os centros de comando serem destruídas. Mesmo antes do computador pessoal surgir, essa rede já conectava muitos usuários naquele país, pois passou a ser usada como ferramenta de comunicação universitária, primeiramente na Califórnia e depois em outros estados. Em 1992, a internet abre-se para o grande público, mas suas páginas eram pálidas e quase não continham imagens. Hoje, segundo a matéria da revista *Veja* intitulada “Computação sem fronteiras”, a rede mundial de computadores possui 1,5

¹⁵ Parte do diálogo do pai e da mãe do bebê Enzo do vídeo *Enzo Protta 19.01.08*, que registra a mãe amamentando o pequeno bebê e alterna planos próximos da mãe e do bebê com planos apenas do bebê mamando. Este vídeo está disponível para visualização no site *Youtube*. (www.youtube.com)

bilhão de computadores conectados, sendo uma entidade onipresente na vida de bilhões de pessoas.

Abstraindo-se da tarefa de definir em detalhes o que seria a internet, é importante atentar para uma de suas particularidades: a maneira como os computadores se interligam e se identificam. Segundo explica o mencionado artigo assinado pelo jornalista Carlos Rydlewski, as máquinas são identificadas individualmente por um número de IP, sigla que pode ser traduzida como protocolo de internet. Esse número é capaz de identificar o endereço de rede do usuário, o tempo que esse computador passou conectado na rede, o uso de recursos como blogs e redes sociais, e mesmo a lista de sites que foram visitados. Vale enfatizar que “nenhum outro meio anterior à internet exigiu do usuário a entrega de tantas informações para permitir o acesso a uma rede de comunicação” (RYDLEWSKI, 2009, p. 63). Nesse novo universo é possível perceber que várias reconfigurações que estão acontecendo na sociedade contemporânea, assim como o desenvolvimento tecnológico, podem ser relacionadas a algumas transformações sofridas pelos registros íntimos que hoje estão disponíveis para acesso na internet. Por isso, serão abordados aqui dois exemplos de sites que possuem esse tipo de material e são bastante populares entre os usuários da rede: o *Youtube* e o *Orkut*.

Em 2005, os amigos Steve Chen, Chad Hurley e Jawed Karim criaram o *Youtube*. Foi o impulso de compartilhar entre si, e com outros amigos, as fotografias e vídeos realizados em uma festa na noite anterior, que resultou nessa invenção. Em maio daquele mesmo ano, o site já estava disponível para acesso público, atraindo cerca de trinta mil visitantes por dia¹⁶. Após um ano de funcionamento, o *Youtube* foi vendido pela quantia de um bilhão e seiscentos milhões de dólares para a empresa proprietária do *Google* (OLIVEIRA, 2009, p. 35).

De fato, em se tratando do *Youtube*, só os números podem contribuir para se ter uma dimensão aproximada do movimento quase infinito que esse fenômeno interativo provocou no que tangia à produção de material audiovisual em todo o mundo. Desde o início do seu funcionamento, aproximadamente oitenta milhões de vídeos já foram disponibilizados em seus domínios, e cerca de 240 mil novas produções, com cerca de

¹⁶ O domínio do *Youtube* foi registrado em fevereiro de 2005 e o primeiro vídeo do site chamava-se *Eu no zoológico*, de autoria de um dos criadores do site, Jawed Karim. Disponibilizado para acesso desde abril de 2005, esse vídeo já recebeu 529.497 acessos. Para mais dados sobre o histórico do *Youtube* ver OLIVEIRA, Daniela F. *Navegando pelo tubo: a comunicação individual de massa e os vídeos transmitidos pelo usuário comum*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-RJ, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

três minutos cada uma, são publicados diariamente. Isso seria equivalente a nove mil horas de material veiculado todo dia, uma capacidade de emitir conteúdos audiovisuais comparável com uma emissora de televisão que dispusesse de quatrocentos canais com vinte e quatro horas de programação durante os sete dias da semana¹⁷. Trata-se do site que lidera o segmento de compartilhamento de vídeos, o terceiro mais acessado do mundo, perdendo apenas para o *Yahoo!* e para o *Google*. O Brasil é o oitavo país que mais acessa o site e o sétimo que mais o utiliza para disponibilizar materiais (OLIVEIRA, 2009, p. 36).

Muitos desses dados foram extraídos da dissertação de mestrado de Daniela Oliveira intitulada “Navegando pelo tubo: a comunicação individual de massa e os vídeos transmitidos pelo usuário comum”, uma pesquisa sobre o *Youtube* e seus “usuários ‘comuns’ (...) que filmam a si mesmos e disponibilizam este material na internet para acesso livre por qualquer outro usuário e espectador” (OLIVEIRA, 2009, p. 8 e 9). Sem problematizar o que é considerado como “usuário comum”, Oliveira destaca que seu trabalho se centra exclusivamente nesse tipo de produção, que representa 80,3% dos vídeos que habitam o *Youtube*, em oposição à 14,7% de vídeos profissionais e 5% vídeos de comerciais. A partir dessa primeira diferenciação, a autora elabora três categorias de análise: vídeos virais, filmes de família e videobiografias. Por razões óbvias, interessa aqui observar com mais cuidado os dois últimos grupos, aos quais a autora reservou capítulos específicos.

A escolha de Oliveira pela denominação de “filme de família” para se referir a um dos tipos de produção disponíveis no site, rejeitando o uso do termo “vídeo”, causa certo estranhamento. Porém, parece se tratar de uma associação direta desse tipo de registro aos filmes de família em suportes cinematográficos estudados pelo pesquisador francês Roger Odin. Esse autor, também parece desconsiderar as diferenças de circuitos de produção, recepção e armazenamento entre ambos os suportes audiovisuais e, provavelmente, por tal motivo tenha sido a referência básica para a análise efetuada por Oliveira. Algumas diferenças entre a produção videográfica disponibilizada na internet e os filmes de família, entretanto, chamaram a atenção da pesquisadora, como mostra o trecho a seguir:

¹⁷ Daniela F. Oliveira efetua cálculo intrigante, comparando o site *Youtube* com a televisão: as três emissoras norte-americanas mais antigas, NBC, CBS e ABC, em seus sessenta anos de história, teriam veiculado menos material que o referido site em seus poucos cinco anos de existência.

Originalmente, a exibição dos vídeos desta categoria se resumia ao núcleo integrante da família: pais, mães, irmãos, avós e avôs, tios, tias, primos, amigos mais próximos e etc. ... Hoje, com a internet e a possibilidade de dividir essas imagens com o mundo, isso mudou (OLIVEIRA, 2009, p. 77)

É preciso frisar, porém, que tais vídeos foram originalmente realizados para serem vistos por pessoas externas ao círculo familiar, e é justamente aí onde reside uma de suas principais particularidades, que os diferencia tanto dos antigos vídeos de família analógicos como dos filmes estudados por Roger Odin. Esses novos materiais funcionam “como a realização do sonho de se ver e ver os seus na tela”, tal como comenta a própria autora (OLIVEIRA, 2009, p. 27). Esse é também um anseio expresso pela maior parte dos realizadores de vídeos da categoria “videobiografias”, um tipo de produção que também foi objeto de análise do pesquisador Bruno César Simões Costa, mas que a definiu como “videografia de si”. No artigo “Personagens de si nas videografias do *Youtube*”, esse autor esclarece que “as videografias de si constituem-se como pequenas autobiografias em vídeo do *Youtube*, nas quais a enunciação de si é de fortes tons midiáticos” (SIMÕES COSTA, 2008, p. 1). Trata-se de um grande número de pequenas obras audiovisuais nas quais, em geral, os próprios realizadores são os personagens principais. Há algumas variações de temas e formatos: existem vídeos em que as pessoas cantam, dançam, atuam ou declamam poemas, e também aqueles em que relatam verbalmente suas vivências ou apenas agem “naturalmente” diante das câmeras: comem, dormem, arrumam a casa ou fazem sexo.

Apesar de parecer uma grande novidade, vale observar que algumas das características desses vídeos já apareciam nas produções realizadas em vídeo analógico: dirigir-se à câmera, exibir dotes esportivos e artísticos nos moldes midiáticos para a câmera, falar de si, agir como se a câmera não estivesse presente, etc. Para Simões Costa, os exemplares disponíveis no *Youtube* constituem tanto “um modo de representação como uma expressão de subjetividade”. Sustenta-se aqui que se trata, também, de um novo modo de subjetividade, diferente do que se considerava usual há poucos anos atrás. Essa nova subjetividade se constrói a partir de certas reconfigurações da contemporaneidade, segundo as quais “a identidade deixa de ser uma qualidade inerente” e precisa da aprovação do outro para se realizar, pois essas produções são norteadas por dois objetivos: “atrair simpatia e promover a identificação”, em um processo no qual “o outro é sempre solicitado através da chamada para a interação” (SIMÕES COSTA, 2008, p. 3-13).

Comentando esse artigo, Maria Cristina Franco Ferraz compara esse tipo de produção e a maneira como os sujeitos contemporâneos lidam com as idéias de interioridade e alma, com o modo que isso se fazia na modernidade, a partir da análise de um conto de Machado de Assis. Tanto Simões Costa como Franco Ferraz apontam que essas videografias de si podem ser relacionadas com produções cinematográficas recentes, que se utilizam de seus modos de fazer “cuidadosamente descuidada” para transmitir a idéia de que são retratos da vida real de seus personagens, tanto no caso de documentários como em filmes de ficção. Mas além da maneira de fazer, alguns exemplares do novo gênero denominado “documentário autobiográfico”, que têm obtido grande sucesso de crítica¹⁸ e já se consideram uma marca do cinema contemporâneo, utilizam-se de mecanismos inerentes aos registros familiares, ou inclusive recorrem à exibição de fotografias e trechos de filmes e vídeos desse tipo. Já é extensa a lista extensa de títulos de obras nacionais e estrangeiras, tanto curta-metragens como longa-metragens, que utilizam registros pessoais e até familiares de seus realizadores ou de terceiros, e que narraram episódios e vivências de vidas “verdadeiras”.

Os primeiros exemplares dessa linhagem parecem ter sido dois curta-metragens de diretores bastante premiados. Por um lado, *Enbrassing* (1992) da japonesa Naomi Kawasi, que retrata belissimamente a tentativa de reencontro da diretora, então com dezoito anos de idade, com seu pai biológico, que ela não via desde muito pequena. Além de imagens de família, o filme retrata a viagem de Naomi à cidade onde supostamente seu pai mora e o áudio da primeira conversa pelo telefone entre os dois. O brasileiro Karim Ainouz, que dirigiu o filme *Seams* (1993), construiu um filme extremamente delicado sobre sua peculiar criação e sua infância, rodeado apenas por muitas mulheres, sua mãe, sua avó e suas muitas tias. Apesar de misturar tanto relatos como imagens documentais e fictícias, ao final do filme o diretor deixa entender sua homossexualidade, marcando essa confissão o clímax e o desfecho do filme. Os mais novos exemplares de curtas e longas-metragens desse gênero participam de festivais de cinema e também são, por vezes, exibidos nos circuitos comerciais, nem sempre são tão sutis como esses dois filmes realizados na década de 1990. Um exemplo extremo é *Tarnation* (2003), dirigido por Jonathan Caouette, que surpreendeu e chocou muitos expectadores, ao extravasar para as telas os detalhes pessoais de sua vida íntima, de seus

¹⁸ Apenas para citar alguns títulos de longa-metragens nacionais lançados recentemente nas salas de cinema: *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Person* (2007), de Marina Person; *33* (2005), de Kiko Goiffmam; *Um Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut.

parentes, suas relações e o ambiente doméstico em que foi criado, retratando-o – ou construindo-o – como o mais caótico, conturbado e bizarro que se possa conceber.

Cabe, agora, focar a atenção nas fotografias de família digitais expostas na internet. Com essa intenção, será abordado um dos sites de relacionamentos onde essas imagens podem ser acessadas de maneira mais direta. Trata-se do *Orkut*, um site que oferece aos seus usuários a possibilidade de interagir entre si através de páginas pessoais denominadas “perfis”, que cada participante constrói ao se cadastrar. Segundo a revista *InfoExame*, em 2008 esse site perdeu o posto de maior rede de relacionamentos do mundo ao ser “atropelado” pelo *Facebook*, hoje com mais de 300 milhões de usuários cadastrados¹⁹ (BARRETO, 2009, p. 116). Entretanto, é bastante curioso que o *Orkut*, que existe desde 2004 e embora não tenha sido criado no Brasil, tenha se transformado basicamente num espaço de sociabilidade para pessoas dessa nacionalidade: os brasileiros representam a metade do total de usuários, cerca de 23 milhões de pessoas. Em sua página de abertura, mesmo quem não está cadastrado pode ler um texto que explica qual é o objetivo do site:

O *Orkut* é uma comunidade on-line criada para tornar a sua vida social e a de seus amigos mais ativa e estimulante. A rede social do *orkut* pode ajudá-lo a manter contato com seus amigos atuais por meio de fotos e mensagens, e a conhecer mais pessoas. (...) Nossa missão é ajudá-lo a criar uma rede de amigos mais íntimos e chegados. Esperamos que em breve você esteja curtindo mais a sua vida social.

Geralmente, quando os próprios usuários explicam os motivos da sua participação no *Orkut*, os argumentos também costumam seguir a linha do trecho acima: afirma-se que o site é uma excelente maneira de conhecer pessoas, conhecer melhor as pessoas já conhecidas no mundo “real”, re-conhecer pessoas conhecidas, mas afastadas por uma distância espacial ou temporal, ou conhecer pessoas novas. No entanto, cabe a pergunta: para que tamanho interesse em conhecer pessoas? Existem várias motivações possíveis e, segundo dados fornecidos pelo site, os dois principais interesses dos usuários que se cadastram no *Orkut* são a amizade – motivo explicitado por 53,20% dos participantes –, e o namoro, manifestado por 17,69%.

Algumas questões são cruciais para entender o funcionamento desse site e seu súbito sucesso. Como alguém pode se tornar conhecível, por que e para quê? Como alguém se torna o que é na nossa sociedade? Como ser autêntico ou, pelo menos,

¹⁹ A revista *Veja*, na matéria intitulada “Quando não há mais segredos”, assinada por Carlos Graieb, confirma a informação ao anunciar que “na maior rede de relacionamentos do mundo, mais de 250 milhões de usuários disponibilizam informações pessoais em seus perfis”. 12 de agosto de 2009: 79-83.

parecê-lo? Essas perguntas podem ser muito difíceis de se responder, ou podem suscitar múltiplas respostas, principalmente se não for proposto um recorte espacial e temporal que lhes dê sentido. Por isso, talvez seja mais correto começar questionando o seguinte: como se fazer conhecer e como conhecer alguém pelo *Orkut*? Como expor quem se é no estreito espaço de um perfil? Como conseguir, através de uma página na internet, que os outros percebam – e admirem – o que há de diferente ou especial em cada um?

Para que os participantes possam conhecer, re-conhecer ou conhecer melhor alguém, o *Orkut* disponibiliza diversas ferramentas. Primeiramente, existe um extenso questionário pré-formatado que permite a cada usuário manifestar e publicar, em sua página pessoal, várias informações e algumas opiniões pessoais sobre si. É importante ressaltar que ninguém é obrigado a escrever em todos os campos e nem mesmo a dizer a verdade: cada usuário decide o que quer “confessar”, o que deseja mostrar e a quem deve ser mostrado. Nesse questionário, o espaço mais interessante para ser preenchido por quem deseja se fazer “conhecido” talvez seja o quesito “quem sou eu”. Entre os que optam por utilizar esse campo, as maneiras escolhidas para se definir variam muito: há aqueles que são mais diretos e aludem às suas características físicas e psicológicas; e aqueles que escolhem uma poesia ou uma letra de música que, como uma espécie de enigma, sugere quem é ou como é o dono daquele perfil, mas deixa nas mãos do visitante a livre interpretação.

A pasta de recados, o quadro de depoimentos, as mensagens recebidas, as comunidades às quais cada usuário pertence, os links para os vídeos disponíveis no perfil, tudo isso também ajuda a revelar a “personalidade” de cada participante. Seria possível se ater mais demoradamente, descrevendo essas e outras ferramentas disponíveis para se tornar conhecível ou re-conhecível pelo perfil pessoal no *Orkut*, mas o interessante é que entre todos os recursos – tanto escritos como visuais ou audiovisuais – utilizados para construir uma página capaz de refletir a identidade dos usuários (ou a maneira como eles querem ser vistos, ou aquilo que eles desejam parecer), a maioria dos participantes do *Orkut* decide usar a fotografia como principal ferramenta. Para tanto, nos perfis pré-formatados existem duas modalidades: uma consiste em colocar uma foto no espaço para a imagem que identifica o perfil junto com o nome, e a outra é a pasta de fotografias.

Qualquer imagem pode ser escolhida para identificar um perfil: pode-se escolher uma foto de outra pessoa, como por exemplo a de um astro de cinema, um desenho ou,

inclusive, pode-se não publicar imagem alguma. Entretanto, a grande maioria dos usuários do *Orkut* opta por mostrar uma fotografia de si mesmo. Essa imagem é inserida no canto superior esquerdo da página de cada usuário e costuma ser o primeiro elemento a ser visualizado por qualquer um que entrar nesse perfil. Além disso, a fotografia será exibida em todas as formas de interação que o usuário realizar por meio do site: sempre que enviar uma mensagem, um depoimento ou um recado para outra pessoa, essa imagem acompanhará o texto. Por tal motivo, normalmente, esses textos nem são assinados: basta ver a foto para saber de quem se trata. Do mesmo modo, se alguém procurar no site pelo nome do dono de algum perfil, encontrará primeiro essa fotografia, que o ajudará – mais que qualquer outra ferramenta – a decidir se quer ou não entrar na respectiva página, ou se deseja ou não conhecer essa pessoa.

Apenas uma única imagem pode ser usada para identificar um perfil; o que, sem dúvida, é muito pouco. Porém, para aqueles que desejam mesmo se tornar conhecidos, conhecidos ou re-conhecíveis, em diversos ângulos e situações, há ainda uma “pasta virtual” com bastante espaço para colocar uma quantidade praticamente infinita de fotografias. Há cerca de dois anos, essa pasta pode ser organizada dividindo as fotografias em subpastas intituladas “álbuns”, que podem ser nominadas pelos usuários de acordo com o tema comum a um grupo de fotos. Ao bisbilhotar os álbuns de fotografias recheados de imagens dos participantes do *Orkut*, é possível encontrar imagens de seu passado pessoal, sua última viagem, seus amigos do trabalho, seu rosto em primeiro plano ou seu corpo inteiro. De acordo com as premissas que parecem vigorar nesse tipo de redes de relacionamentos, tendo acesso a todas essas imagens, torna-se difícil não reconhecer alguém, ou duvidar acerca do próprio desejo de ser amigo dessa pessoa ou mesmo de namorá-la.

Nesses espaços publicam-se, com frequência, fotografias de família dos usuários, embora existam muitas fotos e inúmeros álbuns nas páginas do *Orkut* que não possuem esse caráter, mas não é difícil identificar aqueles cujo conteúdo é familiar. O próprio título dado pelo usuário ao seu álbum, por exemplo, já pode ser uma boa pista. Porém, apesar de chamarmos os objetos da mesma maneira, recorrendo a vocábulos e expressões semelhantes, o que se deseja saber aqui é se esses “álbuns de fotografias de família” são apenas versões mais atuais daqueles que costumamos – ou costumávamos – guardar em nossas casas. As ferramentas de sites como *Orkut* e *Youtube*, que permitem aos seus usuários a organização das fotos de suas próprias famílias em pastas

diferenciadas ou a reunião e exibição de vídeos íntimos, apresentam certas características marcantes. Entre elas, cabe citar algumas particularmente interessantes para relacioná-las e eventualmente contrapô-las aos registros de família mais antigos.

Tanto as fotografias armazenadas nesses álbuns da internet e os próprios álbuns, assim como os vídeos do *Youtube*, são arquivos de dados digitais que não ocupam espaço algum nas casas das famílias e nem sequer nos computadores dos usuários. Além disso, por circularem no espaço intangível da internet, talvez seja possível afirmar que são fotografias, álbuns e vídeos “virtuais”, pois embora de fato existam no mundo real, estão em outra dimensão espacial e, por exemplo, jamais juntarão pó ou mofarão. Também não “envelhecerão” se tornando amarelados e nem suas cores desbotarão. Podem deixar de existir, não serem mais compatíveis com as novas tecnologias que logo surgirão, mas diferentemente de qualquer outro utensílio, não receberão as marcas do tempo em sua textura material. Além disso, assim como acontece com a maioria dos dados disponíveis on-line, tanto as fotografias de família disponibilizadas na internet e os álbuns que as contêm como os vídeos que circulam pelas redes, podem ser facilmente descartados pelos donos dos perfis ou canais. Com efeito, descartar fotografias, álbuns, recados, links ou amigos, e depois criar outros, são ações bastante comuns entre os usuários desse tipo de ferramentas.

As fotografias e os vídeos de família expostos nesses sites da internet são criados para que, preferencialmente, um grande número de pessoas possa acessá-los: a grande maioria desses álbuns e vídeos está aberta para a visualização de qualquer um. No caso do *Orkut*, diferente do *Youtube*, apenas os usuários cadastrados no site podem visualizar os conteúdos, mas ainda assim isso significa um público potencial de quase cinquenta milhões de pessoas. Embora desde 2008 alguns donos de perfis desse site de relacionamentos tenham passado a limitar a visitação de seus álbuns apenas aos amigos de seus amigos, ou mesmo a seus próprios amigos, convém esclarecer que o mais habitual é que cada participante possua centenas de pessoas cadastradas como “amigos”. Portanto, essas opções de limitação de público também deixam margem para que as fotografias sejam vistas por gente que certamente extrapola o círculo familiar ou íntimo. E ainda se, por um lado, deve-se considerar a existência de vídeos íntimos no *Youtube* com poucos acessos – apenas umas dezenas, por exemplo, ou pouco mais de uma centena – assim como alguns que receberam apenas comentários de pessoas da própria família ou amigos, por outro lado, vale frisar que todos sabem da possibilidade de

acesso por qualquer um. Isso é de consciência de quem postou o vídeo, e muitas vezes também de quem estrela a produção, como é o caso de Núbia, mãe que amamenta um bebê no vídeo *Enzo Prota 19.01.08*, cuja frase de aviso do pai da criança é a segunda sentença usada como epígrafe no início deste tópico.

A visibilidade é um ingrediente fundamental desse modo de interagir através de imagens íntimas. Tais registros de família pretendem trazer a “personalidade” dos participantes para a tela, mostrá-la aos olhos dos outros. De acordo os deslocamentos que estão ocorrendo nos limites entre os espaços públicos e privados, hoje em dia, a importância de se preservar a intimidade de cada um parece estar em declínio. Algo bem diferente do que ocorria nos velhos tempos modernos, quando era primordial a proteção das quatro paredes do lar para poder exercitar a própria individualidade e para construir uma subjetividade singular no âmago da própria interioridade. Nos espaços virtuais da internet, ao contrário, os sujeitos precisam ser vistos para poder realmente existir e para serem aceitos: precisam conquistar a visibilidade para “ser alguém”. Por isso, no perfil dos usuários dessa rede de relacionamentos, cada um só é aquilo que mostra de si.

3.5. Novos registros de família e novas formas de ser

Onde você ainda se reconhece: na foto passada ou no espelho de agora?

Vanessa²⁰, *Orkut*.

Quando foram evocadas as palavras de Roland Barthes sobre a fotografia, e especialmente sobre uma fotografia de sua falecida mãe, sinalizou-se um ponto crítico de seu argumento que foi deixado em aberto para ser retomado agora. Barthes afirmou que havia reencontrado a sua mãe naquela imagem de uma menina de cinco anos, mesmo que na data em que essa foto foi realizada ele ainda nem havia nascido. Então, como poderia encontrá-la e reconhecer sua “essência” naquele pedaço de papel? À luz do trajeto percorrido até aqui, a explicação parece relativamente simples: a complexa substância que definia o que tinha sido sua mãe era considerada algo exclusivo dessa

²⁰ Vanessa é um pseudônimo para preservar o nome verdadeiro da usuária do *Orkut*, cujo perfil foi analisado como exemplo nesta dissertação.

pessoa e, de algum modo, imutável; um núcleo duro que permaneceu guardado “dentro” dela ao longo de toda sua vida e que, ainda depois, a fotografia continuou conservando. Indiferente da idade daquela mulher, seja na época de sua morte ou quando tinha apenas cinco anos, para registrar sua verdadeira personalidade, a câmera tinha que captar aquilo que emanava do “interior” de sua pessoa e se expressava em seu aspecto visível. E como a lente havia captado e logo revelado em seu papel toda a verdade “interior” da mãe de Barthes, então esse objeto tão valioso devia ser preservado, não apenas para resguardá-lo dos perigos do tempo, mas também para protegê-lo do olhar alheio. Assim, para ser alguém na modernidade era necessário dispor de um refúgio protegido no espaço privado e, para manter essa essência, também era preciso se resguardar.

Hoje, porém, parece que aquela transformação apontada por David Riesman há mais de cinquenta anos, com o deslocamento daquilo que constitui o cerne de cada sujeito de “dentro de si” para “fora de si”, está alcançando o seu auge e sua plena consumação com a ajuda da internet e da tecnologia da imagem digital. Vanessa, uma usuária típica do *Orkut*, tem 23 anos de idade e possui um perfil bastante visitado: 986 amigos, 7795 recados e 245 fãs. A jovem disponibiliza 176 fotografias em sua página pessoal, divididas em nove álbuns, dos quais dois – intitulados “83 anos da vovó” e “Momentos: Pessoas: Histórias” – possuem imagens que, se fossem impressas em papel, certamente estariam guardadas nas prateleiras ou nos baús da casa de sua família.

Chama a atenção, especialmente, uma das fotografias do álbum “Momentos: Pessoas: Histórias” e a sua legenda. Na foto é possível ver Vanessa sozinha, com aproximadamente cinco anos de idade — curiosamente, a mesma idade da mãe de Barthes naquela fotografia essencial. Trata-se de uma foto que outrora foi material e palpável, impressa em papel, e que certamente já fez parte de um álbum de fotografias familiares na casa da retratada. Na legenda dessa imagem, encontra-se a frase usada como epígrafe no início deste tópico: “onde você ainda se reconhece: na foto passada ou no espelho de agora?”. Se o *Orkut* é um espaço para se fazer conhecer, re-conhecer ou conhecer melhor determinadas pessoas, a pergunta sobre como, verdadeiramente, se fazer reconhecer, vinda de uma garota possuidora de um perfil bastante conhecido, é intrigante. De um lado, Vanessa coloca a fotografia antiga de sua infância com a legenda “foto passada”; de outro, vê-se sua imagem atual e instantânea, abaixo da qual se lê a inscrição: “o espelho”. Diferente da mãe de Barthes, que se manteve sempre reconhecível, Vanessa sabe que em uma dessas duas imagens já não é mais possível

reconhecê-la. Se ela mostra a qualquer momento, para milhares de pessoas conhecidas e desconhecidas, a imagem do que ela é, o reflexo mais fiel da sua personalidade, através de sua página e de todas as ferramentas do *Orkut*, o que a torna alguém não é mais uma essência rígida e imutável, e certamente isso não está mais guardado “dentro” de si.

A internet, com seus sites de relacionamentos e compartilhamento de fotografias e vídeos, com seus blogs, fotologs e páginas pessoais, permite conhecer pessoas, e se fazer conhecer, mas também possibilita e estimula que seus usuários mudem, que se criem e recriem constantemente, que deixem de ser aqueles que eram, que se reinventem o tempo todo. Ao atualizar o perfil no *Orkut* ou os vídeos arquivados no canal pessoal do *YouTube*, o usuário atualiza a sua própria personalidade: o próprio sujeito muda e se re-faz. Esse espaço virtual promove, assim, o encontro entre personalidades instantâneas e mutantes. Nesse contexto, torna-se mesmo difícil conseguir se reconhecer em algo fixo e estável como uma fotografia antiga de papel ou uma fita analógica. Assim como não há estabilidade e durabilidade para as personalidades contemporâneas, também não faz sentido haver essas qualidades no registro de família.

Por tudo isso, não surpreende que as novas fotografias e os novos vídeos de família tenham deixado de ser objetos materiais duráveis e se tornaram uma espécie de vitrine. Algo bem diferente daqueles baús densos e opacos, tão analógicos, que ficavam fechados e mantinham esses registros íntimos protegidos do olhar alheio. Agora são visíveis para o máximo de pessoas possíveis, e além disso se encontram em constante transformação. O internauta não seria mais um sujeito dotado de uma essência interior concisa, que o marcará e a individualizará ao longo de toda sua vida, mas alguém que é o que aparenta ser “por fora”, uma silhueta ou um perfil definido pela sua imagem moldável.

Curiosamente, Vanessa é um dos usuários que optou por preencher o campo “quem sou eu” do seu perfil, colocando um enigma como definição do que ela é. A jovem escolheu o dramaturgo Bertold Brecht como seu porta-voz, e cita um parágrafo do escritor. Para além das aspas da citação, porém, Vanessa dá uma importante pista a quem quiser conhecê-la. Ela enfatiza uma frase do trecho citado, repetindo-a: “Nada é impossível de mudar”. De fato, para além das antiquadas ressonâncias revolucionárias e dos velhos sonhos de utopias coletivas que ecoam nessas palavras, é pouco provável encontrar, nas imagens dessa usuária do *Orkut*, algo estável que a torne um caráter

sólido e imutável: nada disso emana das 176 fotografias disponíveis em sua pasta virtual, incluindo as diversas fotos de família de seus álbuns on-line. Talvez porque Vanessa é como aquilo que ela mostra ser: algo que pode e deve mudar, um ser instantâneo e fugaz como seu próprio reflexo no espelho.

Conclusão

Mostrar sem guardar

Podem ser muito variados os pontos de partida para o início de uma pesquisa. Assim como também podem ser variados os caminhos escolhidos para seu desenvolvimento e as maneiras de sua conclusão. No caso desta dissertação, partiu-se da curiosidade acerca de um objeto bastante peculiar para a posterior proposição de um ângulo de observação, de questões e hipóteses e, assim, de um caminho que permitisse uma aproximação e um aprofundamento de suas peculiaridades. Se tanto os ângulos como as questões, as hipóteses e os rumos mudaram ao longo deste estudo, o objeto se manteve como um elemento dado: uma matéria-prima preciosa, da qual não se queria abrir mão.

Ao direcionar um olhar “científico” sobre o vídeo de família analógico, foram encontrados poucos aspectos lógicos e objetivos que convidassem a um determinado tipo de investigação empírica. Entretanto, pulsava nesse material uma inquietude, uma incompletude, uma contradição, algo misterioso e mágico que enfeitiçava o observador e que não parecia ser traduzível em números e medidas, que recusava confinar-se em gráficos ou tabelas. Mesmo as palavras não pareciam capazes de abordar o que emanava desse objeto. Enquanto suscitava a ânsia por uma explicação, ao passo que mais se buscava quantificar e classificar esse material, mais esses vídeos se fechavam em seus segredos e preservavam as suas essências prisioneiras em uma outra ordem de sentido. Estava-se diante de um enigma que a mera análise de imagem e som parecia incapaz de solucionar.

Tanto que, diante de registros audiovisuais íntimos de uma dezena de famílias, captados em suportes analógicos de vídeo, quanto mais difícil se mostrava a definição de “o que é”, mais fácil foi apontar aquilo “o que certamente não é” o vídeo de família. Essa produção não pode ser entendida como um material não-profissional, mal feito, documental, pouco-padronizado, tampouco se pode afirmar que seja o oposto: algo profissional, bem feito, padronizado, fictício. Sabe-se agora que muitos vídeos de família retratam apenas parentes e amigos íntimos, especialmente crianças; que as comemorações e rituais de passagem são temas comuns; que o lar é o ambiente preferido de gravação. Entretanto, não se pode negar que existem produções nas quais

os estranhos se mostram em primeiro plano, ou cuja câmera se volta com atenção para um retrato das ruas e dos prédios anônimos das cidades, ou para o horizonte nas paisagens do campo e do mar. Não é possível dizer se são vídeos curtos ou longos, lentos ou frenéticos, espontâneos ou artificiais e posados. As pessoas que realizavam esse material também não podem ser o núcleo da sua definição; pois desconhecidos também invadiam a intimidade de várias famílias para registrar momentos importantes de suas vidas de maneira fria, distante e burocrática.

Nem perguntas e nem muito menos respostas se apresentavam ao concentrar a atenção apenas na análise dos vídeos de família. A descrição sistemática dos usos ou desusos de diálogos, sons, ruídos, músicas, planos próximos ou gerais, panorâmicas ou câmeras fixas, recursos de edição e finalização, equipamentos de maquinaria ou iluminação, ou até mesmo a avaliação do requinte narrativo, entre outros aspectos, se mostrava infrutífera em um tipo de material tão heterogêneo. Apesar de infinitamente mais óbvia e mais segura – mesmo que possivelmente mais trabalhosa –, depois de algum tempo, abandonou-se uma metodologia descritiva e numérica, optando-se neste trabalho por embrear-se em um sombrio caminho exploratório, não mais sustentado sobre os materiais audiovisuais analisados mas flutuando em um mar de idéias, teorias e estudos, mais ou menos próximos do objeto em questão, que poderiam iluminar os significados ocultos e valiosos que os vídeos de família preservavam.

Residia, justamente, em um sinônimo para o verbo *preservar* a chave para desvendar a essência do vídeo de família analógico. Esses registros íntimos, que não são mais recentes, porém ainda não são antigos, eram feitos para guardar e para serem guardados. Para conservar pessoas queridas, momentos de celebração, a rotina feliz, o passar dos anos, os sentimentos, a verdade; tudo isso inscrito em uma base material que deveria durar. Aos vídeos de família cabia a função de proteger, do inexorável passar do tempo, aquilo que mais valia para as famílias. Se essa chave foi encontrada, porém, o enigma ainda não estava solucionado, pois faltava percorrer um caminho que se abriu a partir daí. Vale destacar que nem sempre se encontra um atalho, e no caso deste trabalho a trajetória foi mais longa, tortuosa e imprecisa do que se gostaria. Felizmente, à conclusão cabe apenas um resumo dessa viagem que se deu através de anos, décadas, séculos.

Primeiramente, tentou-se mapear o território social, político, econômico e cultural em que fermentou uma sociedade que, dentre muitas outras particularidades,

guardava não só registros de imagens e sons, mas objetos, sentimentos e outras verdades. Ao guardar, por um lado, protegia-se, por outro lado, conservava-se. Sólidos muros ajudavam nessa tarefa. Ao longo do século XIX e durante boa parte do XX, devido a diversos fatores, configurou-se uma formação social que presenteou a família e a memória com uma importância especial para a vida das pessoas, e os registros familiares – primeiramente as fotografias, mas depois também outros suportes – tinham a função de manter e preservar essas duas preciosidades modernas no seguro abrigo do lar. Os registros de família fortificavam os laços de pertencimento, eternizavam pessoas e sentimentos, preservavam aquilo que era essencial para significar o mundo e dar sentido à vida. Se esses objetos conseguiam cristalizar o que de mais valioso existia, era preciso também cuidar e esconder esses materiais.

Eduardo Galeano, na crônica antes comentada, que trata da sua incapacidade de não guardar, lamenta o descompasso entre as suas práticas, assim como daqueles de sua geração, e as novas dinâmicas que se estabelecem ao seu redor. “Hoje não só os eletrodomésticos são descartáveis, também o matrimônio e até a amizade é descartável”, proclama, “mas não cometerei a imprudência de comparar objetos com pessoas”. O autor continua assim: “me mordo para não falar da intimidade que se vai perdendo, da memória coletiva que se vai tirando, do passado efêmero. Não o vou fazer. Não vou misturar os temas”. E conclui: “esta é apenas uma crônica que fala de coisas e celulares” (GALEANO, 2010, p. 4).

Apesar de afirmar o oposto, tal como faz Galeano, ousa-se aqui misturar objetos e pessoas, corpos e almas, coisas materiais e coisas imateriais. Quando os pilares da sociedade moderna se enfraqueceram e uma nova maneira de ser se legitimou, associada a diversas novas práticas ou a reformulações de práticas antigas, parece que as coisas, as pessoas, os sentimentos, as lembranças se tornaram, de fato, descartáveis. A família e a memória não perderam importância, mas mudaram seus sentidos e aplicações na formação dos novos sujeitos. Já não é necessário se esconder para desenvolver a si mesmo, pelo contrário, faz-se necessário mostrar: tornar-se visível para exercitar o novo *eu*. Também não se aconselha conservar as coisas: deve-se trocar, jogar fora, adquirir mais, transformar, reciclar. Quanto menos estável for o sujeito, será mais forte e mais adaptado aos novos modos de vida. Os registros íntimos continuam sendo importantes, são valorizados e possuem certo poder, mas não por manterem e protegerem a essência dos sujeitos, e sim por torná-los visíveis, permitindo assim que se seja alguém e que se

seja aceito. Assim como também exibindo as muitas faces do que se é e a própria capacidade de mudança, explora-se a possibilidade de adaptação dos novos sujeitos. Em um contexto em que a superfície dos corpos e das imagens devem ser constantemente trabalhadas, para retratar as mudanças nas personalidades e permitir a aprovação dos indivíduos, os registros íntimos e familiares continuam sendo especiais e mágicos. Eles mostram a essência do que se é de “verdade”, parecem ser mais reais do que qualquer outra forma de auto-construção. Deve-se mudar e mostrar as mudanças, mostrar quem se é a cada momento, pois ser é uma ação que se dá no presente e só tem sentido no agora e já. Por isso, aos registros de família não cabem mais a função de *guardar* o que se é (ou era), e assim contribuir para a construção de si, mas de *mostrar* o que se é. E também, numa lógica bastante diferente, ajudar a constituir os novos sujeitos.

Sem dúvida as mudanças tecnológicas são importantes e influenciam nessa mutação, podem também fornecer indícios valiosos para o seu entendimento, mas são incapazes de explicar rearranjos tão complexos. Os usos da fotografia e a sua própria invenção podem esclarecer sobre um contexto de significados amplos, mas apenas ao serem a ele relacionados; assim, também, acontece com a internet, com as imagens digitais e mesmo com sites como *Youtube* e *Orkut*. Que tipo de sujeitos, que crenças, que verdades podem conceber e se tornar compatíveis com determinadas máquinas em um dado contexto? Com isso não se pretende afirmar que andem juntos sujeitos e máquinas e verdades, pois há desencontros: às vezes um chega primeiro, às vezes pega-se atalhos, às vezes erra-se o caminho. E os sujeitos se desencontram também.

O enigma do vídeo, por exemplo, depois de todo esse trajeto, talvez possa ser desvendado. Apesar de ter sido utilizado pelas famílias, ainda imbuídas de valores, sentimentos e maneiras de ser um tanto “antigas”, como ferramenta para fazer durar as lembranças e a memória, sua tecnologia já apontava para um novo tempo: para uma era onde o sólido, o durável e o eterno deixaram de ser uma “realidade”. Os sujeitos e as famílias ainda não haviam percebido que não era mais possível, preciso ou mesmo útil preservar momentos especiais em suportes materiais para que durassem, usando o vídeo como seus pais e avós fizeram com a fotografia e outras tecnologias. Isso logo, na nova lógica de fluxos e acessos, não iria mais fazer sentido. Registraram e guardaram, sim, registraram horas e horas, muitas fitas, mas o tempo passou e em vez de ver e rever esses registros, a tecnologia ficou velha e eles tiveram que jogar tudo fora. Não foi, porém, tão difícil aceitar essa tragédia.

Talvez se viva uma era mais livre, onde se desmancham algumas das amarras morais, dos padrões e das regras que acorrentavam os sujeitos bem como os sólidos muros que mantinham suas essências aprisionadas. O sujeito moderno voltava-se muito mais para seu interior, e acreditava-se que apenas as relações íntimas tinham valor. Sabe-se, como afirma Jurandir Freire Costa, que “o mundo que antecedeu a nossa era estava longe de ser o melhor dos mundos” (COSTA, 2004, p. 188). Porém, as novidades trazidas no final do século passado não devem ser encaradas como maravilhas da nova época sem um olhar mais cuidadoso. “A certeza de que o antes não era bom não é razão para a afirmação de que o agora é melhor”, conclui Costa (COSTA, 2004, p. 188).

Esse autor sustenta que se a religião, primeiro, e depois a família, perderam o posto de “formadores de caráter”, como fontes de recomendações morais de teor universal, esse lugar passou a ser ocupado por outras entidades. O mito científico se tornou a instância central na vida dos novos sujeitos. Por isso, questionamentos cruciais para a busca da felicidade na contemporaneidade, tais como “o sentido da existência, a origem das obrigações éticas, as escolhas dos estilos de vida”, seriam hoje “agregados ao rol de perguntas que a ciência, cedo ou tarde, vai responder” (COSTA, 2004, p. 191). Uma faceta dessa busca de lógicas tecno-científicas para explicar a experiência humana também poderia ser associada ao valor que as novas tecnologias parecem ter em nossas vidas, e ao papel de destaque que os meios de comunicação, inclusive a internet, exercem no nosso cotidiano.

Logo no início de seu livro *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*, Maurício Lisovsky comenta que toda investigação nasce com uma pergunta, e que acredita haver uma aura em torno delas. Esse autor cita as interrogações que inauguraram algumas das célebres contribuições de pensadores como Albert Einstein e Antoin Artaud, e em seguida nos revela a pergunta original de seu próprio trabalho. De modo semelhante, então, se no início desta conclusão, apontou-se o objeto desta pesquisa como ponto de partida, agora é possível compreender que, realmente, além do objeto, havia uma pergunta naquele primeiro momento de encanto e estranhamento: “por que e para que eram feitos esses vídeos de família?”. De maneira talvez um tanto pretensiosa, acredita-se ter descoberto algumas pistas do mistério do vídeo de família analógico. No entanto, por conta da abordagem genealógica proposta, possivelmente o principal valor deste trabalho provém da transformação daquela questão inicial em outra: “o que mudou nos registros de família com o passar dos

anos?”. Não se pode deixar de admitir que os sentidos, os valores e a magia sejam arrastados, como por uma correnteza metafísica que não deixa vestígios. Entretanto, não se pretendeu com este trabalho “protestar” contra as mudanças que vêm ocorrendo na sociedade, e panfletar para um retorno aos áureos tempos modernos, pois como constata Jurandir Freire Costa: não adianta ter saudade do que “caducou pela própria insistência de se tornar imortal” (COSTA, 204, p. 201).

Portanto, mais do que apontar respostas fáceis, redondas e lógicas, este trabalho encerra deixando como contribuição – além daquelas questões iniciais, de várias idéias ainda em construção e de algumas pistas a serem investigadas – uma séria de perguntas que ainda cintilam sem respostas: o que será desses novos tipos de sujeitos que hoje se desenvolvem em torno das novas imagens e dos novos sons íntimos publicados na internet? Como serão as novas relações sociais? Que valores darão sentidos a essas vidas? Que tipo de família será o modelo do porvir? Se por um lado estas dúvidas podem confundir, por outro lado, elas também podem guiar. É preciso estar atento aos sinais de novos inícios, e tomá-los para uma reflexão acerca de como e por que determinados movimentos se estabelecem. Assim, pode ser possível agir de uma forma mais crítica no novo cenário em que vivemos.

Referências bibliográficas

- ACCIOLY, Maria Inês e BRUNO, Fernanda. Second Life: vida e subjetividade em modo digital. In: FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M. *Novos rumos da cultura da mídia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007: p. 291-309.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Candido José Mendes de. *O que é vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- ARMES, Roy. *On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 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.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985: p. 91-107.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985: p. 163-196.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BEZERRA Jr., Benilton. O caso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica. In: PLASTINO, C.A. (Org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002: p.229-239.
- BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos; comunicação preliminar, 1893. In: A edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. II (1893-1895): p.1-14.
- BRUNO, Fernanda. Tecnologias da informação e subjetividade contemporânea. In: *ComCiência: Revista eletrônica de jornalismo científico*. Campinas: LabJor UNICAMP, 2008: p. 1-5.
- _____. Três linhas de hibridação entre corpo e tecnologia. In: *Contracampo: Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação*. Vol. 4. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social, 2000: p. 75-90.
- BOTH, Elizabeth. *Família e rede social*. Papéis, normas e relacionamentos em famílias urbanas comuns. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.
- BUENO, Silveira. *Minidicionário*. São Paulo: Editora Lisa, 1989.

- CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail (orgs.). *Cinematoteca Imaginária*. Cinema e memória. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- _____. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). Introdução. *In: O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Cine contemporâneo*. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Barcelona: Salvat Editores, 1979.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- _____. A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX. *In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. In: O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004: p. 67-94.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- COSTA, Jurandir Freire. A personalidade somática de nosso tempo. *In: O Vestígio e a Aura: Corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2004: p. 185-202.
- DE LUCA, Luís Gonzaga Assis. *Cinema digital: Um novo cinema?* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fundação Padre Anchieta, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIOGO, Lígia Azevedo; FURLONI, Alvaro Fernandez. Cadê o passarinho? A ameaça de extinção da pose na imagem de família. Rio de Janeiro: *Contemporânea*, Vol. 12, 2009/1.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- FELDMAN, Ilana. “Santiago” sob suspeita. *In: Trópico*, São Paulo, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio*. Curitiba: Editora Positivo, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- _____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 1996.
- _____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2009.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. Esquecer em tempos de tecla “save”. *In: Trópico*, São Paulo, 2008.
- _____. Interioridade na atual cultura somática. XVIII Encontro da Compós. Belo Horizonte, PUC-MG, 2009.

- _____. Tecnologias, memórias e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade. Compós 2005. In: *Famecos*, vol. 27. Porto Alegre: PUC-RS, 2005.
- _____. Sociedade tecnológica: de prometeu a Fausto. In: *Contracampo*: Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. Vol. 4. Niterói – RJ: Instituto de Artes e Comunicação Social, 2000: p. 117-124.
- FREUD, Sigmund. Fragmento da análise de um caso de histeria. In: *Obras completas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1987:16-115.
- _____. Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa. In: *Obras completas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1987: p.154-173.
- FOSTER, Lila Silva. Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. Dissertação de mestrado. São Carlos: UFSCar, Universidade Federal de São Carlos, 2010.
- GABLE, Neal. *Vida, o filme*: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001: p. 33-66.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HEDGECOE, John. *Curso de Fotografia: O manual mais prático para fotografar melhor*. São Paulo: Takano Artes Gráficas, 1979.
- JAGUARIBE, Beatriz e LISSOVSKY, Maurício. O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social. In: JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do Real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007: p. 42-96.
- LIMA, Guilherme Cunha; LESSA, Gerson. Fotografia, cinema, registro sonoro: seu surgimento e introdução no Brasil. In: *Infodesign*, Revista Brasileira de Design da Informação. Vol. 5, 2008: p. 49-61.
- LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: Origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- MACFARLANE, Alan. *Família, propriedade e transição social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. Arquivos íntimos na tela: os filmes de família no documentário *Person*. In: *Doc On-Line*. Nº 05, 2008: p 36-49.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.
- MARTINS, Hermínio. Hegel, Texas: temas de filosofia e sociologia da técnica. In: *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*. Lisboa: Edições Séclo XXI, 1996: p. 167-198.

- _____. Tecnologia, modernidade e política. *In: Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*. Lisboa: Edições Século XXI, 1996: p. 199-249.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e história interfaces. *In: Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, nº 2, 1996: 73-98.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- NOGUEIRA, Luís. O cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet. *In: Doc On-Line*. Nº 05, 2008: p. 4-23.
- O cinema, arte e indústria*. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.
- ODIN, Roger. Introduction. *In: ODIN, Roger (org). Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, 1995: p. 5-9.
- _____. Le film de famille dans l'institution familiale. *In: ODIN, Roger (org). Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, 1995: p. 27-41.
- OLIVEIRA, Daniela F. Navegando pelo tubo: a comunicação individual de massa e os vídeos transmitidos pelo usuário comum. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-RJ, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.
- OLIVEIRA, Renata Cruz. Fotografia, memória e identidade: os álbuns da família Lima. Dissertação de mestrado. Niterói: PPGCOM, Universidade Federal Fluminense, 2007
- ORTEGA, Francisco. Do corpo submetido à submissão do corpo. *In: O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008: p. 18-53.
- Os segredos de uma família feliz*. Tatuí, SP: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1996.
- PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos: surgimento, evolução e os principais elementos de impacto tecnológico. *In: Revista Sonora*. Vol.1. Nº2. Campinas: UNICAMP: p. 1-25.
- PRIMO, Alex. *Interação mediada por computador*. Porte Alegre: Sulina, 2007.
- PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. *In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (orgs.). História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das letras, 2009: p. 13-136.
- RABINOW, Paul. Artificialidade e iluminismo: da sociobiologia à biossociabilidade. *In: BRECHL, João Guilherme. Antropologia da razão, ensaios de Paul Rabinow*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999: p. 135-155.
- RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- RIFKIN, Jeremy. *A era do acesso: A transição de mercados convencionais para networks e o nascimento de uma nova economia*. São Paulo: Makron Books, 2001.

- RONILK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.) *Cultura e subjetividade*. Saberes Nômades. Campinas: Papirus, 1997: p. 19-24.
- ROSADO, Eliana Martins da Silva; ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza. *O vídeo no campo da educação*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1993.
- ROSE, Nikolas. *The politics of life itself*. Biomedicine, power and subjectivity in the twenty-first century. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2007.
- RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- SAID, Edward W. *Representações do Intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANZ, Cláudia Linhares. Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital. Dissertação de mestrado. Niterói: PPGCOM, Universidade Federal Fluminense, 2005.
- _____. Advento fotográfico: marca epistemológica da temporalidade moderna. XXIX INTERCOM. Brasília, 2006.
- SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: O vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- SARTORE, Joel. *Fotografe sua família*. E todas as crianças, os amigos e os animais que a sua câmera flagrar. São Paulo: Abril, 2009
- SENNETT, Richard. *Autoridade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *O declínio do homem público: As tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SIBILIA, Paula. Clique aqui para apagar más lembranças: A digitalização do cérebro em busca da felicidade. In: FREIRE FILHO, João; PAIVA, Raquel; COUTINHO, Eduardo (orgs.). *Mídia e poder: Discurso, ideologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- _____. Mania de real. *Trópico*, São Paulo, 2008.
- _____. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. *O Show do eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. Viver em casas de vidro. *Trópico*, São Paulo, 2008.
- SIMÕES COSTA, Bruno César. Videografias de si: registros do novo ethos da contemporaneidade. Compós 2008.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001: p. 95-123.

- SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. *In: Educação & Sociedade*. Nº 71, 2000: p. 166-193.
- TONIN, Juliana. A imagem em Guy Debord. *In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; SILVA, Juremir Machado da (orgs.). Guy Debord: Antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2007: p. 43-60.
- VICENTE, Tânia Aparecida de Souza. Metodologias de análise de imagens. *In: Contracampo: Revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação*. Vol. 4. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social, 2000: p.147-158.
- VINCENT, Gérard. A dificuldade de escolha. *In: PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das letras, 2009: p. 7-12.
- _____. Posfácio. A relação com o tempo. *In: PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das letras, 2009: p. 567-610.
- _____. Uma história do segredo? *In: PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (orgs.). História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das letras, 2009: p. 137-364.
- XAVIER, Ismail. A janela do cinema e a identificação. *In: O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984: p.11-18.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Referências jornalísticas:

- ABOLAFIO, Roberto Jr. **Para deixar a rotina mais organizada.** Revista *Feng Shui*, março de 2007.
- ALVES, Liane Camargo de Almeida. **Livre-se da bagunça. Ela afeta sua energia.** Revista *Feng Shui*, março de 2007.
- BARRETO, Juliano. **6 segredos do Facebook:** conheça as funções legais que estão escondidas na interface da rede social. Revista *Info Exame*. Editora Abril, dezembro de 2009.
- BLANCO, Gisela. **Memória: porque esquecemos cada vez mais.** Revista *Super Interessante*. São Paulo: Editora Abril, Abril, 2009.
- CASCIARI, Hernán. **Síndrome de Acumulación Compulsiva.** *La Nacion*, 18 de janeiro de 2009.
- _____. **Volver a pensar la fotografía.** *La Nacion*, 14 de fevereiro de 2010.
- CAVALCANTE, Rodrigo. **O fim da psicanálise? Será que alguém (incluindo você) ainda precisa de Freud?** Revista *Super Interessante*. São Paulo: Editora Abril, outubro de 2002.
- DIP, Paula. **A bagunça é inimiga da prosperidade.** Revista *Feng Shui*, março de 2007.
- ECO, Umberto. **Sobre a efemeridade das mídias** (Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves). *The New York Times*, 26 de abril de 2009.
- GUEDES, Denise. **Terapia funciona? Sim. O autoconhecimento é capaz de fazer você uma pessoa mais feliz, mas Freud talvez não tenha nada a ver com isso.** Revista *Super Interessante*. São Paulo: Editora Abril, julho de 2008.
- GALEANO, Eduardo. **Por qué todavía no me compré um DVD.**
- GRAIEB, Carlos. **Quando não há mais segredos.** Revista *Veja*, 12 de agosto de 2009.
- LIMA, Pedro Jorge Cruz de. **Primeiro rango: como é produzido o leite materno?** Revista *Mundo Estranho*. Rio de Janeiro: janeiro de 2005.
- LOBO, Márcia. **Equilíbrio de A a Z.** Revista *Cláudia*. São Paulo: Editora Abril.
- MARTINS, Ivan e LEAL, Renata. **Sob o olhar do Twitter.** Revista *Época*. Março, 2009:.
- ROBERTS, Dan. **A cura pelo sexo: estudos mostram ganhos para longevidade, defesas naturais e forma física.** *Jornal O Globo*, Caderno de ciência. Rio de Janeiro, 13 de julho de 2008.
- RYDLEWSKI, Carlos. **Computador sem fronteiras.** Revista *Veja*, 12 de agosto de 2009.
- SCHELP, Diogo. **A conquista da memória.** Revista *Veja*, 13 de janeiro de 2010.
- WEINGRIL, Nina. **Manual do sobrevivente: Como chegar aos 100 anos.** Revista *Super Interessante*. São Paulo: Editora Abril, setembro de 2007.
- Como nasce a MORAL. O que nos torna bons ou maus? A ciência começa a responder.** Revista *Galileu*. Rio de Janeiro: Editora Globo, fevereiro de 2008.
- Faxina de Ano Novo: em casa, na vida a dois, no trabalho.** Revista *Cláudia*. Dezembro, 2006.
- Uma vida bem sucedida também se aprende.** Revista *Feng-Shui*, junho de 2002.

Referências filmográficas:

Longas Metragens:

- *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993).
- *Minha vida* (Joel Bruce Rubin, 1993).
- *Los rubios* (Albertina Carri, 2003).
- *Na captura dos Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003).
- *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003).
- *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003).
- *Cidade baixa* (Sérgio Machado, 2005).
- *33* (Kiko Goiffman, 2005).
- *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006).
- *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007).
- *Gracie* (Davis Guggenheim, 2007).
- *Mutum* (Sandra Kogut, 2007).
- *Person* (Marina Person, 2007).
- *Santiago* (João Moreira Salles, 2007).
- *Sem reservas* (Scott Hicks, 2007).
- *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008).
- *Linha de passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008).
- *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009).

Curtas Metragens:

- *Cenas da vida de Andy Warhol* (Jonas Mekas, 1982).
- *Embracing* (Naomi Kawase, 1992).
- *Seams* (Karim Ainouz, 1993).
- *Natal* (Marcelo Ikeda, 2006).
- *Saba* (Gregório Graziosi e Thereza Menezes, 2006).
- *A curva* (Salomão Santana, 2007).
- *Flutuando* (Ivi Roberg, 2007).
- *Phiro* (Gregório Graziosi, 2008).
- *Retratos da avó Ana* (Patrícia Francisco, 2008).

Novelas:

- *Páginas da vida* (Manuel Carlos, 2006/2007).
- *Viver a vida* (Manuel Carlos, 2009/2010).

Referências videográficas (vídeos de família analógicos):

- AMANCIO, Banho de sol** (1990)
AMANCIO, Carnaval** (1991)
AMANCIO, Elisa lê filosofia** (1991)
AMANCIO, Aniversário de Elisa** (1991)
AMANCIO, Aula de natação** (1991)
AMANCIO, Aniversário Inah* (1994)
BERY, Aniversário de Tally I ** (sem data)
BORGES, Bodas de ouro* (1994)
DEFANTI, Festa junina** (1992)
DEFANTI, Irmãos brincando** (sem data)
DEFANTI, Cinderela ** (sem data)
DEFANTI, ouvindo rádio – cozinha ** (sem data)
DEFANTI, Teatrinho ** (sem data)
DEFANTI, Natal ** (sem data)
DEFANTI, Desfile Central * (1994***) – gravado da televisão.
DEFANTI, Especial Back Street Boys ** (sem data) – gravado da televisão.
DEFANTI, Brincadeira de teatro I ** (sem data)
DEFANTI, Brincadeira de teatro II ** (sem data)
FURLONI, Pão de açúcar ** (1990).
FURLONI, Brincadeiras e desfile ** (1990)
FURLONI, Shows de talentos e TV ** (1990)
FURLONI, Cristo redentor ** (1991)
FURLONI, Programa sobre o Oscar ** (sem data) – gravado da televisão.
KOLB, Aniversário Davi – Salão de festas ** (1992)
KOLB, Hotel fazenda verão I – charrete ** (1992)
KOLB, Dezembro de 1993 I – televisão e mariposa ** (1993)
KOLB, Dezembro de 1993 II – vídeo-cacetada na televisão ** (1993)
KOLB, Réveillon 1993 ** (1993/1994)
KOLB, Hotel fazenda inverno II – deixa eu filmar? ** (1994)
KOLB, Campeonato de futebol de salão ** (1994)
LIMONGI, Campeonato de judô ** (1990)
LIMONGI, Aniversário da vovó ** (1990)
LIMONGI, Lambada ** (1990)
LIMONGI, Almoço dos garotos ** (1990)
PERAZZO, Dias de piscina II** (1990)

PERAZZO, Noite de Natal** (1990)
PERAZZO, Jogo de vôlei, piscina e queimado** (1990)
PERAZZO, Café da manhã de aniversário** (1990)
PERAZZO, Jogo de cartas** (1990)
ROMERO, Mensagem para vovó I** (sem data)
ROMERO, Mensagem para vovó II** (sem data)
ROMERO, Praia da Urca** (1988)
VANINI, Teatrinho na escola* (1990) ***
VANINI, Soninho** (sem data)
VANINI, Aniversário de Júlia* (1990)***
VANINI, Aniversário vovô* (1990) ***

Referências da internet (fotografias e vídeos disponibilizados na rede):

BLOG: "Para Francisco"

URL: <http://parafrancisco.blogspot.com>

FOTOLOG: "Festa Junina 2009 II"

URL: <http://fotolog.terra.com.br/festajunina20091>

FOTOLOG: "Giovanna"

URL: <http://fotolog.terra.com.br/giovannahonorio:A>

YOUTUBE: "Aniversário Graci e Daniel 2009"

URL: http://www.youtube.com/watch?v=w8mJZYll_z4

YOUTUBE: "Aniversarios 2009"

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=XgfPLdmSkA4>

YOUTUBE: "Enzo Protta 19.05.08"

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=SAI-mjuPdco>

YOUTUBE: "Batizado Livia"

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=j1XGUovtIJo>

YOUTUBE: "Batizado Henrique Lucas Lindo"

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=HUBy9IBcwpI>

YOUTUBE: "Momento inesquecível dia 01/09/2006 meu casamento"

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=h257BJPw5m0>

YOUTUBE: "Crianças brincando"

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=VFY6bx27Ihs>

YOUTUBE: "Papai dando papinha para o Gabriel"

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=HOfPLnvGWss>

YOUTUBE: "Eu gosto de..."

URL: <http://www.youtube.com/watch?v=r8c9Jn8vbOs>

VIDEOLOG: "Casamento Osair & Valber"

URL: <http://videolog.uol.com.br/video.php?id=241814>

VIDEOLOG: "Natal de Família"

URL: <http://videolog.uol.com.br/video.php?id=400479>

VIDEOLOG: "Cade o meu papaI?"

URL: <http://videolog.uol.com.br/video.php?id=212632>

APÊNDICE A

DADOS DE UMA BREVE PESQUISA EMPÍRICA:

Nota sobre corpus da análise

Lista de títulos de vídeos de família analógico

Nota sobre corpus da análise

Foram analisados dezoito DVDs, vinte e cinco horas e seis minutos de material gravado e um total de cento e cinquenta e quatro vídeos de família durante essa pesquisa. Não foi tarefa fácil localizar e ter acesso aos acervos familiares que compõem a pesquisa deste trabalho. Esses vídeos captaram uma realidade que se desenrola, primordialmente, nos lares e não nas ruas ou nas universidades, clínicas, escolas, igrejas, empresas, ou em qualquer outra instituição de mais fácil acesso para os pesquisadores. Quem se encontra fora das casas dessas famílias, não tem como apreender essa produção de vídeos. E pode-se supor que a maior parte das famílias não goste de ceder esses registros para um estudo sobre conteúdos considerados de ordem íntima.

Devido a algumas particularidades desse peculiar objeto e, em parte, por se tratar de um olhar pioneiro sobre esse material, este trabalho se engaja como um estudo exploratório. Por isso, ao se iniciar esta pesquisa, não houve uma preocupação por se ter um caminho bem traçado para seguir, ou uma metodologia rígida com técnicas de campo e uma sistemática de análise pré-definida. Ao contrário, o estudo foi se moldando de acordo com a maneira como foram se apresentando tanto o material de pesquisa como as especificidades dos acervos. A partir dos vídeos reunidos, percebeu-se a necessidade de desenvolver uma metodologia para a obtenção dos dados necessários ao avanço deste trabalho. Entre outras decisões, optou-se por produzir um estudo intensivo de um pequeno grupo de vídeos. Algumas hipóteses acerca das características dos vídeos de família tinham sido levantadas no início da pesquisa; portanto, então buscou-se validar ou desqualificar essas impressões. A análise do material e a revisão bibliográfica trouxeram surpresas e permitiram interpretações mais consistentes.

Depois de reunir todo o material disponibilizado pelas dez famílias, foi preciso estabelecer alguns padrões para quantificar, catalogar e descrever os conteúdos de imagem e som assim reunidos. Definir e demarcar uma unidade de análise, apesar de constituir uma medida um tanto arbitrária, era um pré-requisito para o tipo de abordagem que se pretendia desenvolver para examinar tal material. No entanto, como determinar o que é um vídeo de família e de que maneira delimitá-lo? Trata-se do conteúdo de uma fita VHS ou de um DVD? Ao longo do trabalho, ao fazer referência à expressão “vídeo de família” considera-se, de um lado, como uma prática que engloba

tanto uma técnica como um circuito específico e delimitado, que pressupõe o uso de alguns equipamentos e que possui agentes, dinâmicas e processos comunicativos próprios. Porém, a mesma expressão também pode aludir a um vídeo de família específico, ou ainda a uma das obras ou a algum dos produtos analisados durante a pesquisa.

Essa delimitação seria fundamental para separar um vídeo de outro. Seguindo esse propósito, foram encontrados apenas três casos nos quais o conteúdo de um DVD correspondia exatamente a um vídeo de família, o que representou uma minoria dentro do corpus da pesquisa. A maioria das fitas VHS e dos DVDs possuía diversas gravações agrupadas e, em muitos casos, estas registravam eventos, temas ou lugares bem diversos, ou inclusive eram temporalmente desconectados. As fitas VHS costumam possuir, com grande frequência, diversos registros reunidos numa ordem cronológica de gravação, mas nem sempre conectados por uma mesma temática. Já no caso dos DVDs, a delimitação é ainda mais trabalhosa. Diferentemente de um filme, de um show ou de uma temporada de uma série de televisão, que são alguns dos conteúdos mais comuns nos DVDs vendidos nas lojas, os capítulos de um DVD de família nem sempre dividem logicamente o material gravado ou demarcam os diferentes “vídeos” gravados no disco, de maneira análoga à divisão de seqüências, músicas ou episódios dos DVDs comerciais.

Além disso, são raríssimos os vídeos de família que possuem alguma demarcação de começo e fim, como o uso de créditos iniciais e/ou finais, de vinheta ou de trilha sonora indicativa da proximidade do desfecho; principalmente, no caso daqueles agrupados numa mesma fita ou disco. Embora, normalmente, para cada fita digitalizada seja produzido um DVD, encontramos casos em que foi preciso mais de uma unidade de DVD para contemplar todo o material de uma fita ou que, ao contrário, o conteúdo de diversas fitas tenha sido reunido para fazer um único disco. Também notou-se que algumas empresas “organizaram” os registros que foram gravados em cada DVD na hora de digitalizar o material, reunindo em um único disco vídeos de um mesmo tema, mas de datas diferentes – como aniversários de uma mesma criança, por exemplo –, que originalmente estavam disponíveis em fitas diferentes.

Vale a pena citar aqui dois exemplos distintos desses agrupamentos de vídeos de família diversos em apenas um DVD. Um dos acervos analisados contou com o trabalho de organização acima mencionado, e um desses discos possui três vídeos de família

com aniversários de uma mesma criança. Esse DVD possui um menu com o título “minhas imagens” e o espectador pode escolher para assistir entre dois capítulos: o primeiro, curiosamente, contém duas festas, e o segundo apenas uma. As três festas foram realizadas em espaços totalmente diferentes, e estão separadas entre si por pelo menos um ano. Já um segundo caso é um DVD intitulado “Elisa II”, que parece reunir diversos registros de uma mesma criança, mas que possivelmente estavam gravados numa mesma fita VHS, já que a distância temporal entre os registros não é tão grande, mas os temas das gravações são bastante diversos.

Como parece não existir nenhuma regra para orientar a maneira como as famílias e as empresas utilizam a extensão de fita magnética ou o espaço de memória de um DVD, para efeito deste trabalho foi preciso estabelecer alguns critérios próprios para demarcar os limites do que é considerado “um vídeo”. Isso não exclui, é claro, a possibilidade de existência de vínculos entre várias unidades. Existem certas coletâneas de vídeos de família, que reúnem vídeos independentes, mas que compartilham um mesmo tema, por exemplo, ou foram registrados em um mesmo ambiente. Esses vídeos com aspectos afins serão diferenciados por possuírem um desses dois atributos: recorte narrativo ou motivação independente. São registros com um acontecimento diferenciado ou que foram realizados impulsionados por uma razão específica. Caso um dos vídeos de uma mesma coletânea seja retirado do grupo, isso não afetaria a compreensão dos demais. Outros fatores também serão observados para esse recorte, tais como: a data de gravação, quando indicada no mostrador eletrônico; o tema; as roupas usadas; os personagens presentes e a locação. Acredita-se que, para os fins desta pesquisa, cada vídeo pode ser observado como uma célula independente e autônoma, que pode prescindir da existência dos episódios anteriores ou posteriores para seu entendimento. Podem ser articulados a outros vídeos e dessa articulação podem provir outros significados, mas cada um existe independentemente, e possui temas e motivações próprios.

No início desta trajetória de pesquisa, foi assistido todo o material empírico reunido. Criaram-se os mencionados parâmetros para a separação dos vídeos em unidades independentes, e os materiais foram divididos segundo esses critérios. Para a maioria foi atribuído um título preferencialmente de acordo com o tema ou a motivação da gravação. Para evitar confusões entre os materiais das diversas famílias, os títulos também incluem os sobrenomes de cada uma. Alguns já possuíam títulos, informados

em etiquetas nas próprias fitas ou no menu dos DVDs. A lista de títulos faz parte deste apêndice.

Há uma gama de dados objetivos, mas é importante ressaltar que boa parte do que foi apreendido na observação desses vídeos se relaciona às impressões de um único ponto de vista, como acontece em qualquer análise. Esse olhar é construído a partir da posição de um observador de fora do circuito, de alguém estranho e sem intimidade com o material nem com os personagens e eventos registrados. Para algumas pesquisas, talvez, essa distância do pesquisador com relação a seu objeto de análise seja mais habitual. No caso dos vídeos de família, entretanto, que constitui um circuito de comunicação bem delimitado, esse aspecto deve ser frisado, pois sua importância é fundamental para o tipo de questões e hipóteses aqui formuladas. Convém esclarecer ainda que não foi utilizada nenhuma fonte secundária, como entrevistas com familiares e documentos. As informações e toda a descrição dos vídeos durante o estudo, portanto, partiram exclusivamente dos dados contidos nos próprios vídeos, apreendidos a partir da relação entre eles ou impressas nas próprias fitas e DVDs, ou mesmo nos menus de abertura de algumas coletâneas, bem como das suposições que alguém estranho àquele grupo familiar possa tecer. Alguns aspectos apontados nesta dissertação talvez não tivessem sido observados por pessoas envolvidas afetivamente com o material e, sem dúvida, algumas peculiaridades que poderiam ser relevantes não foram detectadas devido à falta de familiaridade decorrente da própria metodologia.

Lista de títulos dos vídeos analógicos de família

* Título que consta em etiqueta na própria fita, na capa do DVD, no próprio disco ou em créditos iniciais.

** Título atribuído durante a pesquisa, de acordo com tema e acontecimentos registrados.

*** Data não presente no vídeo, mas fornecido em etiqueta na própria fita.

1) Família AMANCIO

Total de material analisado: 4 DVDs, 25 vídeos, 5 horas e 44 minutos.

Títulos:

- DVD1: “Elisa II” (10 vídeos, 2 horas de material gravado).

AMANCIO, Banho de sol** (1990)

AMANCIO, Um dia de Elisa** (1990)

AMANCIO, Quintal da vovó** (1990)

AMANCIO, Aprendendo a engatinhar** (1990)

AMANCIO, Elisa ouve jazz** (1990)

AMANCIO, Último dia do ano** (1990)

AMANCIO, Banho de piscina no quintal** (1991)

AMANCIO, Carnaval** (1991)

AMANCIO, O almoço de Elisa** (1991)

AMANCIO, Elisa lê filosofia** (1991)

- DVD2: “Elisa III” (13 vídeos, 2 horas e 3 minutos de material gravado).

AMANCIO, Show de talentos infantis** (1991)

AMANCIO, Elisa recebe visitas** (1991)

AMANCIO, Feriado na casa da vovó** (1991)

AMANCIO, Um dia de Elisa II: primeiras palavras e dança** (1991)

AMANCIO, Dia dos namorados** (1991)

AMANCIO, Aniversário de Elisa – só família** (1991)

AMANCIO, Aniversário de Elisa** (1991)

AMANCIO, Família no quintal da vovó – goiabas e conversas** (1991)

AMANCIO, Dia de Elisa III – caminha, brinca e não dorme** (1991)

AMANCIO, Dia de visita do primo Vitor Hugo – estórias em discos** (1991)

AMANCIO, Brincadeiras no jardim** (1991)

AMANCIO, Catapora** (1991)

AMANCIO, Aula de natação** (1991)

- DVD3: “Família Amancio Maricá” (1 vídeo, 44 minutos de material gravado).

AMANCIO, Família Amancio Maricá* (1992)

- DVD4: “Aniversário Inah” (1 vídeo, 57 minutos de material gravado).

AMANCIO, Aniversário Inah* (1994)

2) Família BERY

Total de material analisado: 1 DVD, 3 vídeos, 1 hora e 25 minutos.

Títulos:

- DVD1: “Tally, minhas imagens 2” (3 vídeos, 1 hora e 25 minutos de material gravado)

BERY, Aniversário de Tally I ** (sem data)

BERY, Aniversário Tally II** (sem data)

BERY, Aniversário Tally III** (sem data)

3) Família BORGES

Total de material analisado: 1 DVD, 1 vídeo, 48 minutos.

Títulos:

- DVD1: “Bodas Avós Alê” (1 vídeo, 48 minutos de material gravado)

BORGES, Bodas de ouro* (1994)

4) Família DEFANTI

Total de material analisado: 4 DVD, 42 vídeos, 3 horas e 48 minutos.

Obs.: material originalmente entregue em VHS e digitalizado para a pesquisa.

Títulos:

- DVD1: “Festa junina A. Bittencourt (1992)” (18 vídeos, 1 hora e 30 minutos de material gravado).

DEFANTI, Festa junina** (1992)

DEFANTI, Historinha** (sem data)

DEFANTI, Historinha II** (sem data)

DEFANTI, Dançando de biquíni** (sem data)

DEFANTI, Brincadeiras na sala** (sem data)

DEFANTI, Cadê o microfone? ** (sem data)

DEFANTI, Aniversário do Angelo** (sem data)

DEFANTI, Irmãos brincando** (sem data)

DEFANTI, Quem é o Tiago? ** (sem data)

DEFANTI, Interfone ** (sem data)

DEFANTI, Impeachment ** (sem data)

DEFANTI, Velocípede ** (sem data)

DEFANTI, ouvindo rádio - sala ** (sem data)

DEFANTI, Cinderela ** (sem data)

DEFANTI, imagens na escola ** (sem data)

DEFANTI, ouvindo rádio – cozinha ** (sem data)

DEFANTI, Teatrinho ** (sem data)

DEFANTI, Natal ** (sem data)

- DVD2: Sem título (3 vídeos, 25 minutos de material gravado).

DEFANTI, Flash aniversário “Mega-drive” * (1991)

DEFANTI, Abertura Abelíada * (1991)

DEFANTI, Celebração “Meu Cristo Amigo” Sant. Das Almas * (1991)

- DVD3: Sem título (11 vídeos, 1 hora e 47 minutos de material gravado).

DEFANTI, Bárbara Jun/94 4 anos e % *. Bárbara e o espelho ** (1994***)

DEFANTI, Bárbara ensaio ** (1994)

DEFANTI, Copa do mundo* (1994***)

DEFANTI, Festa Junina * (1994***)

DEFANTI, Bárbara canta ** (sem data)

DEFANTI, Bárbara no banho ** (sem data)

DEFANTI, Bárbara pula na cama ** (sem data)

DEFANTI, Brincadeira de teatro I ** (sem data)

DEFANTI, Brincadeira de teatro II ** (sem data)

DEFANTI, Desfile Central * (1994***) – gravado da televisão.

DEFANTI, Especial Back Street Boys ** (sem data) – gravado da televisão.

- DVD4: “Curso de propaganda” (10 vídeos, 6 minutos de material gravado).

DEFANTI, Memorizon I ** (sem data)

DEFANTI, Memorizon II ** (sem data)

DEFANTI, Revista Moda Moldes Infantil ** (sem data)

DEFANTI, Quem será a dona do meu coração? ** (sem data)

DEFANTI, Sorvetes ** (sem data)

DEFANTI, Utensílios do lar ** (sem data)

DEFANTI, Castigo? I ** (sem data)

DEFANTI, Artista de cinema ** (sem data)

DEFANTI, Castigo? II ** (sem data)

DEFANTI, Ceninha ** (sem data)

5) Família FURLONI

Total de material analisado: 1 DVD, 11 vídeos, 1 hora e 32 minutos.

Títulos:

DVD 1: “Sem título”(11 vídeos, 1 hora e 32 minutos de material gravado)

FURLONI, Pão de açúcar ** (1990).

FURLONI, Casa dos avós ** (1990)

FURLONI, Brincadeiras e desfile ** (1990)

FURLONI, Shows de talentos e TV ** (1990)

FURLONI, Almoço em família ** (1990)

FURLONI, Réveillon 1990 ** (1990/1991)

FURLONI, Campeonato de dança: meninos x meninas ** (1991)

FURLONI, Dia no clube ** (1991)

FURLONI, Lambada e pé engessado ** (1991)

FURLONI, Cristo redentor ** (1991)

FURLONI, Programa sobre o Oscar ** (sem data) – gravado da televisão.

6) Família KOLB

Total de material analisado: 3 DVDs, 30 vídeos, 6 horas e 2 minutos.

Títulos:

DVD 1: “Sem título” (9 vídeos, 2 horas e 15 minutos de material gravado)

KOLB, Aniversário Davi – Salão de festas ** (1992)

KOLB, Hotel fazenda verão I – charrete ** (1992)

KOLB, Aniversário Daniel – Apartamento ** (1992)

KOLB, Casa de veraneio I – telhado, futebol, vista da praia ** (1992)

KOLB, Casa de veraneio II – quarto e jornal nacional ** (1992)

KOLB, Casa de veraneio III – gaveta quebrada ** (1992)

KOLB, Casa de veraneio IV – praia, rio e telhado ** (1992)

KOLB, Casa de veraneio V – praia e reggae, ondas e banho de chuva ** (1992)

KOLB, Banho de recém nascido ** (1992)

DVD 2: “Sem título” (18 vídeos, 3 horas e 14 minutos de material gravado).

KOLB, Aniversário de Daniel – Salão de festas ** (1993)

KOLB, Dezembro de 1993 I – televisão e mariposa ** (1993)

KOLB, Dezembro de 1993 II – vídeo-cacetada na televisão ** (1993)

KOLB, Dezembro de 1993 III – passando roupa ** (1993)

KOLB, Réveillon 1993 ** (1993/1994)

KOLB, Aniversário de Davi – Apartamento ** (1994)
 KOLB, Mico come banana no telhado ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda verão II – gangorra e city tour ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda verão IV – borboleta e cachoeira ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda verão V – jogo de futebol adultos ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda verão VI – dia de piscina ** (1994)
 KOLB, Hotel Fazenda verão VII – pólo aquático e malas ** (1994)
 KOLB, Viagem de fim de semana I – piscina ** (1994)
 KOLB, Viagem de fim de semana II – festa ** (1994)
 KOLB, Viagem de fim de semana III – hotel e malas ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda inverno I – quarto e jogo de futebol na TV ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda inverno II – deixa eu filmar? ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda inverno III – pedalinho e jogo de futebol ** (1994)
 DVD 3: “Sem título” (5 vídeos, 33 minutos de material gravado)
 KOLB, Campeonato de futebol de salão ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda ** (sem data)
 KOLB, Hotel fazenda verão III – cavalo e vídeo-cacetada ** (1994)
 KOLB, Hotel fazenda verão IV – borboleta e cachoeira ** (1994) (repetido)
 KOLB, Hotel fazenda verão V – jogo de futebol adultos ** (1994) (repetido)

7) Família LIMONGI

Total de material analisado: 1 DVD, 11 vídeos, 1 hora e 15 minutos.

Títulos:

DVD 1: “Sem título” (11 vídeos, 1 hora e 15 minutos de material gravado)
 LIMONGI, Campeonato de judô ** (1990)
 LIMONGI, Crianças no parque ** (1990)
 LIMONGI, Aniversário da vovó ** (1990)
 LIMONGI, Hotel fazenda I – piscina ** (1990)
 LIMONGI, Hotel fazenda II – quarto, café da manhã, charrete, piscina ** (1990)
 LIMONGI, Hotel fazenda III – acordar, jogos com monitores, tucano ** (1990)
 LIMONGI, Hotel fazenda IV – parquinho, clube, jogos ** (1990)
 LIMONGI, Playground ** (1990)
 LIMONGI, Lambada ** (1990)
 LIMONGI, Futebol, bicicleta e skate ** (1990)
 LIMONGI, Almoço dos garotos ** (1990)

8) Família PERAZZO

Total de material analisado: 1 DVD, 18 vídeos, 2 horas.

Títulos:

DVD 1: “Férias 1990” (18 vídeos, 2 horas de material gravado)

PERAZZO, Dias de piscina ** (1990)

PERAZZO, Churrasco de aniversário** (1990)

PERAZZO, Dias de piscina II** (1990)

PERAZZO, Natal** (1990)

PERAZZO, Jogo de vôlei, piscina e queimado** (1990)

PERAZZO, Café da manhã de aniversário** (1990)

PERAZZO, Jogo de cartas** (1990)

PERAZZO, Crianças sobem nas árvores** (1990)

PERAZZO, Réveillon 1990** (1990/1991)

PERAZZO, Bebê na piscina** (1991)

PERAZZO, Conversas e causos de adultos** (1991)

PERAZZO, Churrasco, piscina e vôlei** (1991)

PERAZZO, Crianças na piscina** (1991)

PERAZZO, Sarau em família I** (1991)

PERAZZO, Mais um dia de piscina** (1991)

PERAZZO, Tio roqueiro? ** (1991)

PERAZZO, Sarau em família II** (1991)

PERAZZO, Passeio pela cidade** (1991)

9) Família ROMERO

Material disponibilizado: 1 DVD, 3 vídeos, 52 minutos.

Títulos:

- DVD 1: “Vídeo São Carlos” (3 vídeos, 52 minutos de material gravado)

ROMERO, Mensagem para vovó I** (sem data)

ROMERO, Mensagem para vovó II** (sem data)

ROMERO, Praia da Urca** (1988)

10) Família VANINI

Total de material analisado: 1 DVD, 10 vídeos, 1 hora e 40 minutos.

Títulos:

DVD1: “Sem título” (10 vídeos, 1 hora e 40 minutos de material gravado)
VANINI, Dia das mães* (1990) ***
VANINI, Carnaval** (sem data)
VANINI, Natal – entrega de presentes** (sem data)
VANINI, Pic-nic* (1990) ***
VANINI, Teatrinho na escola* (1990) ***
VANINI, Soninho** (sem data)
VANINI, Menina vê televisão** (sem data)
VANINI, Cozinha do apartamento** (sem data)
VANINI, Aniversário de Júlia* (1990)***
VANINI, Aniversário vovô* (1990) ***