

VÍDEOS “DE FAMÍLIA” COMO GÊNERO: PARTICULARIDADES DOS ARQUIVOS ORIGINAIS E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS VÍDEOS DO *YOUTUBE*

Lígia Diogo *

Resumo: Quando o novo milênio chegou, o fim do vídeo analógico já estava decretado. Em parte, o fato da história desse suporte ter sido tão breve explica a falta de reflexão teórica sobre alguns grupos de obras produzidas em fitas magnéticas. Esse artigo parte de uma pesquisa sobre os vídeos analógicos de família e discute também se os vídeos de família podem ser considerados um gênero; aborda também certas particularidades dos arquivos dessas imagens e sons íntimos.

Palavras-chave: gênero, vídeo analógico, vídeos de família, arquivo, memória.

Resumen: Cuando llegó el nuevo milenio, el fin del vídeo analógico estaba ya decretado. En parte, el hecho de que su historia haya sido tan breve explica la falta de reflexión teórica sobre algunos grupos de obras producidas en cintas magnéticas. Este artículo parte de una investigación sobre los vídeos de familia en soporte analógico y discute si los vídeos de familia pueden ser considerados un género, al tiempo que aborda ciertas peculiaridades de los archivos de esas imágenes y sonidos íntimos.

Palabras clave: género, vídeo analógico, vídeos de familia, archivo, memoria.

Abstract: When the new millennium arrived, the end of magnetic videotape was already decreed. The fact that the history of this support was so brief may explain the lack of theoretical reflection on some groups of works produced on magnetic videotape. This article is a research on family videos made with magnetic videotape discusses whether family videos can be considered a genre and addresses certain peculiarities of the archival of these intimate images and sounds.

Keywords: gender, analog video, family videos; archive; memory.

Résumé: Lorsque le nouveau millénaire est arrivé, la fin de la vidéo analogique avait déjà été décrétée. Le fait que l'existence de ce support ait été si brève explique en partie l'absence de réflexion théorique sur certains groupes d'œuvres réalisées sur une bande magnétique. Cet article est une recherche sur la vidéo de famille sur support analogique: il examine si des vidéos de famille peuvent être considérées comme un genre et traite de certaines des particularités des archives de ces images et sons de caractère intime.

Mots-clés: vidéo analogique, vidéos familiales, archives, la mémoire.

* Doutoranda pela Universidade Federal Fluminense - UFF.
E-mail: ligiadio@gmail.com

Esse artigo resulta da pesquisa de mestrado intitulada: *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente* (2010).

Introdução: 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, 1984.

Em 1984, menos de duas décadas atrás, preocupado com um projeto de preservação da criação cultural brasileira, Candido 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 imagem e som (Almeida, 1984: 10). O autor parecia 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. Para Almeida, naquela época, o uso do vídeo-cassete constituía-se, “indiscutivelmente, na única saída para o exercício do respeito ao conhecimento e à cultura”, 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: 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: 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 seria ultrapassado por um avanço tecnológico ininterrupto e tornado indecifrável em um futuro próximo; ou, ainda, cujo material sensível se estragaria com facilidade. Santoro estimava também que o suporte doméstico¹ teria uma vida útil de cerca de dez anos e, prevenia, “se mal conservadas, uma vida ainda menor” (Santoro, 1989: 20).

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

Hoje, as palavras de Santoro podem ser ouvidas como profecias. Na verdade, cerca de uma década depois do lançamento de seu livro, na virada do milênio, 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 estavam se estragando.

¹ Para as fitas pré-gravadas, que continham filmes ou programas de televisão, Luis Fernando Santoro apontava uma mesma previsão de durabilidade, cerca de dez anos. 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: 20).

De fato, a história do vídeo analógico e, em especial, do vídeo analógico de família foi bem curta. Considerando que alguns desses equipamentos chegaram ao Brasil antes mesmo do lançamento da primeira câmera no país,² em 1983, e que no início do século XXI a tecnologia digital rapidamente desbancou o vídeo analógico de seu lugar nas prateleiras das lojas, podemos sugerir que se produziram registros de família nesse suporte por pouco mais de vinte anos³. Apesar de sua breve história, esse tipo de registro íntimo se tornou bastante popular. Até agora, contudo, essa produção despertou pouco interesse como objeto de pesquisa. Mesmo outros materiais feitos com o objetivo de registrar momentos familiares, captados em película cinematográfica ao longo de todo o século XX, receberam pouquíssima atenção em estudos acadêmicos. Esse artigo propõe uma reflexão sobre os termos e conceitos mais adequados para uma possível diferenciação desse grupo de registros audiovisuais dos demais. Trata-se de um primeiro passo para inserir a produção audiovisual íntima e familiar na arena de estudos sobre a produção cinematográfica e audiovisual contemporânea.

Essa discussão parece ter se tornado particularmente interessante hoje, quando imagens e sons desse tipo podem ser encontrados facilmente em diversos sites da internet e são trocados todos os dias nas redes sociais. Até mesmo nas salas de cinema passou a ser comum nos depararmos com filmes que utilizam vídeos de família como matéria prima para contar suas histórias.

² A empresa Sharp lançou a primeira câmera de vídeo produzida no Brasil em agosto de 1983.

³ Os vídeos de família citados nesse artigo foram produzidos nos primeiros anos da década de 1990; uma época que, com base nessa amostragem, pode ser considerada o ápice de tal produção no Brasil.

“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)⁴

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, 1989:16). Por ser inquestionável o papel da indústria fílmica 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

⁴ O título desse vídeo foi atribuído durante a pesquisa de mestrado “Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente”, assim como a grande maioria dos vídeos de família analógicos que fazem parte do *corpus* analisado.

ou um tema de grande importância para o estudo da narrativa fílmica”, afirma Costa, “constitui uma exigência fundamental do cinema de estúdio” (Costa, 1989: 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 aspetos 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: 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: 47-49).

No que tange ao objeto deste artigo, 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 registros 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 desse tipo de material – e sendo, portanto, impossível demarcar limites rígidos para essa produção – a discussão em torno da ideia 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 (1995), 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. Na introdução do livro *Le Film de famille*, fica 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 (2010), 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: 24). É a prática cotidiana que indica ao arquivista se 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: 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 a esse tipo de material 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 os 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 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 esses diferentes conceitos e comparar tais significados com alguns exemplos de vídeos analógicos de família.

Encontros e desencontros de conceitos

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: 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: 24-25). 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, poderia ser usada de maneira unívoca e generalizada para definir os registros audiovisuais íntimos, segundo mostra tanto a análise de Lila Foster como essa da qual o presente artigo faz parte. O próprio Aristides Junqueira, cinegrafista citado anteriormente, 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: 25). Mesmo sendo produtos comerciais e com requinte de acabamento, ambos são filmes de família. Por sua vez, BORGES, *Bodas de Ouro*, é 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, assim como comentado anteriormente, 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: 22).

No caso do vídeo analógico, é válido destacar que, 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. 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 lembrado. Evidentemente, muitos dos vídeos considerados “de família” 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 previstas para a expressão “não-profissionais” poderia ser aplicada a todos os vídeos considerados “de família”.

Retornando à proposta de conceituação 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: 27-28). 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: 27). Lila Foster, por sua vez, considera necessário refletir sobre o uso do termo “amador”, pois o mesmo tem diversas implicações se for levada em conta a história do cinema no Brasil. No desafio de abordar a questão dos “filmes de família” 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.

Indo um pouco mais além na tentativa de conceituação desse grupo de obras, chegamos ao termo “doméstico”: 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 à ideia de algo doméstico. Entretanto, como essa palavra pode ser usada para fazer referência a outros tipos de produção, 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 filmes 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: 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 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*, respetivamente. 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 contraposição às produções de ficção. Inclusive, é interessante notar que 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 não estaria no fato de o filme de família poder ser considerado um tipo de documentário. Segundo Lila Foster, um documentário “infere numa construção discursiva consciente e também possui uma forte carga como gênero constituído” (Foster, 2010: 25), o que seria motivo suficiente para distanciar tal conceito

dos registros de família. “Existe sim uma autenticidade que os difere de outras formas de expressão cinematográfica”, explica Foster, porém, se ao assistir a 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: 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 “documentais” encontrados em alguns vídeos de família 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 mais “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. Nenhum desses termos poderia substituir a expressão “de família” para definir o gênero dos vídeos que são

o foco deste artigo. 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?

Apenas um filme de família em vídeo? Algumas particularidades do registro magnético

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, 1997.

Quando Roger Odin tenta definir o que é um filme de família, ao lado dessa expressão ele acrescenta, entre parênteses, o seguinte complemento: “ou vídeo” (Odin, 2010: 27). Na Cinemateca Brasileira, os vídeos aparentemente também não foram esquecidos: consta que dentre os 1.577 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 apenas cópias de “filmes domésticos” produzidos em suportes mais nobres feitas para facilitar o acesso ao material

em película e preservá-lo. Nenhum desses vídeos, portanto, contém gravações originalmente realizadas em vídeo. 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 realizados, 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. 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 (Machado, 1997), 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 (1989) reúne, ao final do segundo capítulo de seu livro, as características do vídeo analógico distribuídos em quinze tópicos; a partir de sua lista, destacamos 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. O baixo custo também é um aspeto 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. Outro fator 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 disso, a possibilidade de monitoramento direto do material gravado, assim como a imediaticidade de exibição e a facilidade de cópiagem, 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.

A tecnologia do vídeo permitia bastante independência na produção, assim como na distribuição e, ainda, no controle das condições de exibição. 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.

O vídeo de família deve ser entendido, assim, como um fenômeno de comunicação audiovisual singular, que pode ser considerado mais rico em suas possíveis consequências. 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. 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, 2010:42). 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: 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 exibições 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, possibilita 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, 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.

Casas de família como arquivos e outras características dos vídeos de família

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 definição 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 ultrassonografia 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 ele 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 gravado nessas fitas magnéticas. Nas lojas de aparelhos eletrônicos se vendiam produtos e equipamentos destinados à limpeza das fitas. Como cuidado preventivo ainda, recomendava-se assisti-las 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. Outra medida cautelar, para não perder o conteúdo registrado em uma fita, era fazer uma nova cópia caso esta começasse a apresentar defeitos. 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 de pesquisa. 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 da pesquisa da qual esse artigo é parte, 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 gravação.

A existência de letreiros de início e de final facilitaria a tarefa de separar um vídeo de outro; entretanto, isso é algo bastante raro. Assim, a data mostrada no marcador, os personagens presentes em cada cena ou o local da gravação foram os elementos utilizados para demarcar o começo e o fim de uma gravação. Ao longo dos vídeos, é muito raro o 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 esses momentos nem estão presentes nas filmagens. 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. Noutras vezes a câmera é literalmente esquecida ligada, sem que ninguém a controle. 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 obra. 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 toda maneira, 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.

É verdade que um primeiro olhar sobre esse tipo de material pode perceber 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,

Vídeos de “família” como gênero...

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 ouvem-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 conseqüência, bem menos realista do que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico” (Machado, 1997: 1194). Machado parece não ter considerado os vídeos de família nesse conjunto; pois essas são produções bastante figurativas. Na maior parte das filmagens 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 ideia 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 aqueles 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 traz para a cena e, sem dúvida, têm-se acesso aos diálogos, aos comentários, às brincadeiras e às mensagens que apenas o aspeto 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. Em parte, essa pesquisa objetivava 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. Nos vídeos de família há certas exclusividades estéticas e de conteúdo, que poderiam ser associadas a algumas de suas características técnicas. Contudo, não foram encontrados somente aspetos singulares do vídeo; alguns atributos dessas obras podem ser associados a outros tipos de registros, principalmente à fotografia de família. 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.

Os vídeos do *YouTube*: vídeos de família do século XXI?

Há muita coisa *nova* sobre o *YouTube*,
mas também há muita coisa velha.

Jenkins, 2009: 144.

Este artigo aponta para a necessidade de uma revisão cuidadosa dos conceitos e dos gêneros empregados nos estudos de alguns novos materiais audiovisuais. Acreditamos que esse processo passa, obrigatoriamente, pelo estudo dos vídeos de família. De fato, os gêneros tradicionais dos estudos cinematográficos e culturais, mesmo os mais recentes, não podem ser aplicados diretamente a uma grande safra de produção de conteúdos, especialmente aqueles realizados por amadores e disponibilizados na internet. Mesmo as palavras “amador”, “documentário” e “doméstico”, por exemplo, estão carregados de significados históricos que podem confundir e contradizer as novas práticas e devem ser avaliados (Nichols, Foster). Da mesma forma, o uso da expressão “de família” (tradicionalmente ligada a fotografias, filmes e vídeos analógicos) para os vídeos íntimos do *YouTube* requer cuidado.

Mesmo que não se trate de um gênero legitimado, a filiação a esse grupo de registros pressupunha algumas exigências, tais como, por exemplo: a família deveria ser o núcleo do circuito de produção, exibição e preservação do material em questão. Assim, à medida que se desenvolvem as tecnologias de captação, exibição e armazenamento de imagens, também surgem novas formas de se relacionar com elas e através delas. Com a popularização das câmeras digitais e dos canais disponíveis na internet, um número crescente de pessoas produz, coloca em circulação e consome enormes quantidades de fotografias e vídeos caseiros. De alguma forma, ainda que seja apenas em virtude dessa explosão quantitativa, vivenciamos uma ruptura com respeito àquela tradicional preocupação de registrar e guardar para sempre umas poucas imagens muito bem selecionadas, rumo a um insólito desejo de registrar e exibir rapidamente uma infinidade de imagens.

Antes, esse ato de mostrar não tinha tanta importância e até na maioria dos casos não era desejável porque se tratava de inestimáveis tesouros considerados “privados”. Hoje, porém, cresce descontroladamente

essa ambição de exhibir, enquanto diminui o valor inerente à mera conservação. Trata-se de uma nova dinâmica sociocultural que se configura junto com outros tipos de subjetividades e os registros íntimos desempenham um papel central neste processo porque supõe-se que eles são capazes de revelar aquilo que se é (Sibilia; Diogo, 2010: 9).

A complexidade das novas produções *online* é explícita ainda pela migração de algumas de suas características formais e lingüísticas para produções cinematográficas e televisivas, artísticas ou comerciais. Diversos *reality shows* da televisão e filmes documentários e de ficção se utilizam de seus modos de fazer “cuidadosamente descuidada” para transmitir a ideia de que são retratos da vida real de seus personagens. Mas, além da maneira de fazer, alguns exemplares do novo gênero denominado “documentário autobiográfico”, que têm obtido grande sucesso de crítica⁵ no Brasil e já se consideram uma marca do cinema contemporâneo, adotam mecanismos inerentes aos vídeos de família analógicos e aos íntimos do *YouTube*. Já é extensa a lista de títulos de obras nacionais e estrangeiras, tanto curtas-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”.

Henry Jenkins, no artigo “O que aconteceu antes do YouTube?”, afirma que a história do *YouTube* se estende para muito além do ano de 2005, quando foi inaugurado. Se, por um lado, esse site pode ser considerado o epicentro de um novo cenário midiático, por outro lado, alerta Jenkins, o site “não representa o ponto de origem para qualquer das práticas culturais associadas a ele” (Jenkins, 2009: 145). Seguindo uma perspectiva semelhante, consideramos que os vídeos do *YouTube* não necessariamente

⁵ 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.

inauguram os usos e as relações que associamos a eles até aqui. É preciso frisar que registros íntimos e familiares já há muito tempo haviam se convertido na maneira mais popular de ver a si mesmo e às pessoas conhecidas representadas em imagens e sons e também de se relacionar com os outros superando barreiras geográficas e temporais.

Cabe refletir, por um lado, sobre a maneira como esses vídeos do *YouTube* balizam um modo de interação entre as pessoas, através de imagens e sons, que não é recente e nem exclusivo dessa mídia. Alguns dos recursos estéticos e narrativos desses vídeos já apareciam nas produções realizadas em outros suportes tecnológicos utilizados para registrar momentos íntimos e familiares. Porém, por outro lado, é preciso frisar que o material encontrado no *YouTube* foi originalmente realizado para ser visto por pessoas externas ao círculo familiar – ou até mesmo desconhecidas –, e justamente aí reside uma de suas principais particularidades que os diferencia dos antigos vídeos analógicos, filmes, fotografias ou fitas-cassete de família (Diogo; Sibilia, 2010: 10).

Assim, consideramos que conhecer a tradição ocidental de produção e armazenamento de registros íntimos é fundamental, mas não permite que se trace uma linha de continuidade entre suportes, práticas e sentidos. Pelo contrário, essa revisão histórica possibilita a observação de mudanças ocorridas entre diferentes épocas e a elaboração de hipóteses para entendê-las.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Candido José Mendes de (1984), *O que é vídeo*, São Paulo: Editora Brasiliense
- COSTA, Antonio(1989), *Compreender o cinema*, São Paulo: Editora Globo

- DIOGO, Lígia Azevedo (2010), *Vídeos de Família: entre os baús do passado e as telas do presente*, Dissertação de Mestrado, Niterói: PPGCOM, Universidade Federal Fluminense
- DIOGO, Lígia Azevedo; SIBILIA, Paula (2010), “Imagens de família na internet: fotografias de família na grande vitrine virtual” in SOUZA COUTO, Edvaldo; BRITO, B. Rocha (Org.) *A vida no Orkut: narrativas e aprendizagens*, Salvador: EDUFBA
- FOSTER, Lila Silva (2010), *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*, Dissertação de Mestrado, São Carlos: UFSCar, Universidade Federal de São Carlos
- JENKINS, Henry (2009), “O que aconteceu antes do YouTube?” in *YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transforma a mídia e a sociedade*, Aleph: São Paulo
- ____ (2008), *Cultura da convergência*, Aleph: São Paulo
- MACHADO, Arlindo (1997), *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas: Papyrus
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus
- ODIN, Roger (1995), “Introduction” e “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, pp. 5-9 e pp. 27-41.
- SANTORO, Luiz Fernando (1989), *A imagem nas mãos: O vídeo popular no Brasil*, São Paulo: Summus
- SIBILIA, Paula; DIOGO, Lígia Azevedo (2010) “Vitrinas de la intimidad em internet” in *Clic el sonido de la muerte* Vol. 1. Buenos Aires: La Marca Editora (no prelo).
- ____ (2008), *O Show do eu: A intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira

Filmografia (vídeos de família analógicos)

* Título que consta em etiqueta na própria fita, no disco de DVD ou em créditos.

** Título atribuído durante a pesquisa, de acordo com o tema das gravações.

AMANCIO, Banho de sol** (1990)

AMANCIO, Aniversário Inah* (1994)

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

BORGES, Bodas de ouro* (1994)

DEFANTI, Teatrinho ** (sem data)

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

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

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

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

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

KOLB, Hotel fazenda inverno II – deixa eu filmar? ** (1994)

LIMONGI, Aniversário da vovó ** (1990)

PERAZZO, Dias de piscina II** (1990)

VANINI, *Teatrinho na escola* *(1990)