

DO CINEMA AO ARQUIVO: TRAÇANDO O PERCURSO MIGRATÓRIO DOS FILMES DE FAMÍLIA

Thais Blank *

Resumo: A retomada de imagens familiares e amadoras em diferentes produções audiovisuais é uma prática que se intensificou principalmente no decorrer das últimas duas décadas. Neste artigo, propomos traçar o percurso realizado por essas imagens de arquivo que saem do âmbito privado para ingressar no universo público retrabalhadas pelas mãos dos cineastas.

Palavras-chave: filmes de família, arquivo, documentário, montagem.

Resumen: La reutilización de imágenes familiares y *amateurs* en diferentes producciones audiovisuales es una práctica que se ha intensificado especialmente en el transcurso de las últimas dos décadas. En este artículo proponemos trazar el itinerario seguido por esas imágenes de archivo que salen del universo privado para ingresar en el universo público, reelaboradas por los cineastas.

Palabras clave: películas de familia, archivo, documental, montaje.

Abstract: The use of family and amateur films in different audiovisual productions is a tendency that has intensified specially over the last two decades. In this essay I propose to retrace the course of these archival images that come from the private world and go into a public space, adapted by filmmakers.

Keywords: Home-movies, archival, documentary, montage.

Résumé: La reprise de films de famille et amateurs dans différentes productions audiovisuelles est une pratique qui s'est particulièrement intensifiée au cours des deux dernières décennies. Dans cet article, nous proposons de retracer le trajet de ces images d'archives qui viennent du monde privé pour parvenir dans l'univers public retravaillées par les cinéastes.

Mots-clés: Film de famille, archive, documentaire, montage.

Introdução

Como imagens familiares e pessoais podem ser compartilhadas e desencadear memórias comuns? Que relações podemos estabelecer entre imagens da banalidade do cotidiano e os destinos de uma época? Do cinema experimental realizado pela cineasta americana Abigail Child, aos documentários do canal de televisão *Arte*, filmagens amadoras e familiares

* Doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Université Paris 1.
E-mail: thaisblank@gmail.com

são retomadas para reconstruir narrativas históricas e pessoais. Marca de autenticidade, documento histórico e sociológico, memória afetiva e visual, são diversos os usos e olhares portados sobre essas imagens. Na obra do cineasta húngaro Peter Forgács, os filmes realizados pelas famílias judias de dias de férias, aniversário e casamentos, antecipam a morte e acolhem a experiência trágica do Holocausto. No curta-metragem *The marina experiment*, de Marina Lutz, as fotografias e gravações da infância da diretora são retomadas como pistas, ou provas, do abuso sexual cometido pelo pai. Em *Un instante da vida ajena*, de José Luiz Lopez-Linares, as filmagens caseiras de Madronita Andreu são convocadas para ilustrar não apenas as diferentes fases da vida personagem, mas as tendências políticas e culturais de mais de cinco décadas do século XX.

Extremamente distintos em conteúdos e estratégias, os filmes citados acima possuem em comum o uso do arquivo familiar. Conservadas em melhor ou pior estado, as imagens usadas nessas obras compartilham uma trajetória semelhante: nasceram no seio da intimidade e foram deslocadas para o espaço público, onde perderam ou ganharam novas camadas de sentido pelas mãos dos cineastas. Imagens muitas vezes perdidas, esquecidas, e que ao serem retomadas nos filmes ganham uma nova visibilidade. Neste artigo, propomos traçar o percurso migratório dessas imagens de arquivo – que deixam o universo privado para compor o repertório de uma memória coletiva – tendo como foco de análise as filmagens realizadas pela família Mattos na década de 1920 no Brasil e que quase cem anos depois foram reutilizadas no documentário *Babás* (2010), de Consuelo Lins.

Inspirando-nos no trabalho da historiadora Sylvie Lindeperg, consideraremos as imagens analisadas como “filmes palimpsestos” (Lindeperg, 2008). Originalmente, o palimpsesto se refere aos antigos pergaminhos que em razão da escassez ou do alto preço eram sucessivamente reutilizados e, onde, apesar da raspagem, alguns caracteres

das escritas anteriores continuavam visíveis. Para Lindeperg, considerar uma obra cinematográfica como um palimpsesto é colocar o acento sobre um procedimento que consiste em cavar a superfície do filme para encontrar as camadas sucessivas de escritura que não são facilmente visíveis aos olhos do espectador.

Os “filmes palimpsestos” apresentam as marcas da sua construção e dos seus diferentes usos ao longo do tempo. No caminho que realizaremos no decorrer do texto seguiremos os rastros deixados por essas marcas na tentativa de entender as transformações ocorridas no interior das imagens produzidas pela família Mattos ao longo da trajetória percorrida no tempo e no espaço. Sem desvalorizar o gesto do cineasta que concede ao material um novo sentido e enfatizando que “as imagens de arquivo não devem ser entendidas como prova factual da história, mas como documentos em constante devir” (Lindeperg, 2005: 151), partiremos do filme ao arquivo em busca do sentido primeiro das imagens da família Mattos.

Migrações

Nos início dos anos 1920, Julio de Mattos, médico bem sucedido do interior paulista, comprou sua primeira câmera de filmar. Animado com a nova aquisição logo se associou ao clube de cinegrafistas amadores com sede em Nova York, se tornando um “*Member of amateur cinema league. The world-wide organization of amateur movie makers*”. Homem das ciências, entusiasta da modernidade e do progresso, Mattos descobriu no cinema um prazeroso passatempo, filmou os eventos marcantes em sua cidade e a vida familiar por mais de uma década. Da rotina em família, Mattos produziu principalmente imagens da filha Marieta, acompanhando a cada ano o crescimento e as diferentes fases da vida da menina. A filmagens foram realizadas com regularidade até o fim dos anos 1930, quando Mattos faleceu.

Os rolos de película produzidos por Mattos foram conservados cuidadosamente pela esposa e mais tarde pela filha. Já adulta, Marieta instituiu como uma espécie de tradição a exibição da produção paterna em suas festas de aniversário. A cada ano, ela dividia com amigos e parentes o “documento maravilhoso” feito por seu pai. No entanto, com o passar do tempo, as projeções se tornaram menos frequentes, os custos envolvidos no aluguel do projetor, da tela e da contratação de um operador acabaram por inviabilizar a exibição. Sem uso e guardados no armário com outras recordações familiares, a condição dos rolos de película passou a preocupar Marieta.

Em 2007, a Cinemateca Brasileira, o maior acervo cinematográfico do Brasil, lançou uma campanha para incentivar a doação de filmes familiares. Dona Marieta, já uma senhora de idade, interessada em preservar as filmagens paternas doou seu material para o arquivo público, recebendo em troca um dvd com os filmes digitalizados. Catalogados, identificados, preservados em condições adequadas, os rolos de película da família Mattos passaram a fazer parte da “história oficial” das famílias brasileiras e entraram em uma nova lógica de circulação.

A incorporação do material de Mattos no acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira permitiu que poucos anos mais tarde ele fosse usado pela cineasta Consuelo Lins. A diretora, que procurava na Cinemateca imagens de babás feitas no começo do século XX, encontrou nas filmagens da famílias Mattos um dos raros registros realizados nesse período e incluiu a cena em seu filme.

Retomada

O documentário *Babás* propõe uma reflexão sobre o papel das babás no cotidiano das famílias brasileiras. Misturando elementos autobiográficos, documentos históricos, entrevistas e imagens oriundas de diferentes

arquivos, Consuelo Lins monta uma complexa rede de relações onde afeto, dor, individualidades e estereótipos se entrelaçam numa espécie de colcha de retalhos. *Babás* se inscreve na tradição dos documentários ensaísticos, onde há mais espaço para a busca, para dúvidas e questionamentos do que para respostas concretas. O filme não apresenta ao espectador uma tese sociológica sobre o lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, mas conectando passado e presente, subjetividade e alteridade, Consuelo Lins cria uma imagem ao mesmo tempo singular e plural das babás que atravessaram sua própria vida e possivelmente a nossa.

O filme começa com uma fotografia feita no Recife em 1860, um *zoom out* nos revela aos poucos um menino branco e bem vestido apoiado em sua ama negra. Sobre a imagem uma narração em primeira pessoa comenta: “Quando vi essa foto pela primeira vez pensei que se um dia eu fizesse um filme sobre babás ele começaria com essa imagem”. A voz doce da narradora sobre a dureza da foto histórica anuncia, logo no primeiro plano do filme, o caráter ensaístico da obra.

No conhecido artigo “*Naissance d’une nouvelle avant-garde*”, o crítico francês Alexandre Astruc delinea aquilo que mais tarde chamaríamos de filme-ensaio. Astruc descreve em seu artigo o surgimento de um novo cinema, onde a câmera estaria gradualmente quebrando “as tiranias do visual, as demandas imediatas e concretas da narrativa, para se tornar um meio tão flexível quanto a linguagem escrita” (1992: 151-158). A essa nova fase do cinema ele dá o nome de *câmera-stylo*. Segundo Astruc, esse novo modo de fazer filmes permite que, pela primeira vez, o realizador se liberte da ditadura da fotografia e abra uma passagem para a representação abstrata da realidade, possibilitando a inclusão do “eu” do criador cinematográfico. Ao iniciar *Babás* com uma narração em primeira pessoa que fala de um filme que talvez fizesse e que se faz de fato diante dos nossos olhos, Consuelo Lins reproduz esse gesto e deposita sobre a foto histórica a sua própria história, iniciando a construção de uma “espécie de

paisagem interior” (Blumlinger, 2007: 50) que será explorada ao longo do filme.

No entanto, é importante destacar que *Babás* não trata apenas da exploração de uma “paisagem interior”. Seguindo o modelo ensaístico, o esforço do filme é o de converter a representação da realidade social em uma expressão própria. Nesse percurso a reflexão que a cineasta faz sobre si mesma é a condição necessária para que se dê o trabalho de reflexão sobre o mundo. Em *Babás*, como em outros ensaios fílmicos, vemos se unir a exploração social histórica e a pessoal, a experimentação e o exame (Blumlinger, 2007: 55). A montagem do filme opera construindo vínculos entre passado e presente, entre memória histórica e memória pessoal, entre individualidade e alteridade. O espectador é colocado dentro desse jogo e, indo de um lugar ao outro, é convidado a se entrelaçar às imagens.

As diferentes imagens de arquivo que constituem o filme não são recuperadas apenas para serem mostradas ou comentadas; enquanto ensaísta, Consuelo Lins pensa através delas e com elas (Català, 2007). Pensamento que é também constituído de afeto. Essa talvez seja a principal marca de *Babás*, a diretora se apropria de diferentes imagens de arquivo, fotografias antigas, recortes de anúncio de jornal, filmes de família do início do século XX, como se todas fizessem parte de sua coleção particular. As filmagens feitas pela própria diretora ao longo de sua vida e as imagens recolhidas em sua pesquisa são dotadas igualmente de subjetividade e de afeto. O filme de Consuelo nos passa a impressão de estarmos diante de uma antiga caixa herdada de nossos avós e de onde tiramos todas as imagens do mundo. Dessa caixa saem também os depoimentos das babás entrevistadas no tempo presente, vozes que funcionam como uma “polifonia” e que rompem com a eventual onipotência da narração singular, gerando “um tecido de significados a partir de distintos pontos de vista” (Blumlinger, 2007: 61).

Em meio a esse entrelaçamento de formas e temporalidades encontramos a imagem da família Mattos e que nos interessa investigar neste artigo. Ela aparece depois de uma série composta por filmes de família feitos pela própria Consuelo Lins. Nessa sequência a realizadora reflete sobre as poucas imagens que fez de Denise, babá do filho Joaquim, que trabalha com a diretora há mais de doze anos. Duas cenas revelam Denise: na primeira, a babá na cozinha passa roupa e evita constrangida as investidas cinematográficas da patroa. Na segunda, Denise aparece no canto do quadro enquanto Joaquim aprende os passos de uma nova dança. A narração chama atenção para as poucas imagens de Denise presentes no arquivo familiar de Consuelo:

Filmei muito meu filho desde que ele nasceu, mas muito pouco quem sempre esteve ao lado dele ao longo desses anos. Uma primeira vez em 1998 durante as férias e, ainda nesse mesmo ano, quase fora de quadro, acolhendo Joaquim quando ele hesita. Joaquim se diverte ensaiando os primeiros passos de uma dança que talvez eu não ensinasse (*Babás*, 2010).

Da dança da bundinha, que Joaquim aprende com vergonha e curiosidade, o espectador é transportado para um intertítulo em preto e branco típico dos filmes mudos dos anos 1920 e que anuncia sobre o som de jazz: “Uma aula de *Charleston*”. Após a cartela vemos a imagem produzida por Mattos, nela, a pequena Marieta com cerca de um ano dança animada e desengonçada os passos de uma nova coreografia. Ao seu lado, uma jovem negra aparece no canto esquerdo do quadro sentada sobre uma esteira de palha. A jovem sorri e aplaude Marieta incentivando a menina que mal aprendeu a andar.

Joaquim e Marieta, colocados assim lado a lado, se transformam no filme de Consuelo Lins em imagens gêmeas. A presença das babás das crianças, evidenciada como uma raridade pelo *off* que segue as imagens, é apenas a semelhança mais visível que une esses dois planos. Na imagem

contemporânea de Consuelo vemos seu filho aprendendo a dançar a dança da bundinha, dança de caráter popular que é depois assimilada e reproduzida nas festas de classe média, dança que, como afirma Consuelo, “provavelmente não ensinaria a Joaquim”. Marieta, por sua vez, aprende quase setenta anos antes, a dançar o *Charleston*. Originalmente dançada pelos negros do Sul dos Estados Unidos a dança acabou caindo no gosto de uma elite branca e moderninha, que se sacudia em clubes como o *Cotton Club* ao som de uma orquestra composta de músicos negros. Se Julio de Mattos pudesse falar sobre as suas imagens, talvez dissesse que a filha aprendia uma dança que ele “provavelmente não ensinaria”.

No plano feito por Consuelo Lins vemos Denise agachada no canto direito do quadro, no plano de Mattos vemos a babá também agachada no canto do quadro. As duas mulheres se colocam na altura das crianças e ocupam muito pouco a imagem. Nos dois casos, os cinegrafistas por vezes desviam delas procurando centralizar os filhos. Denise e a babá de Marieta estão entre o dentro e o fora, elas fazem a ponte entre o universo familiar fechado e auto-centrado e o mundo “fora de quadro”, de onde chegam as novidades e as diferenças.



Fotogramas extraídos do filme *Babás*.

Ao colocar essas duas imagens lado a lado a diretora funde, pela montagem, a imagem de Joaquim à de Marieta, a de Denise à da jovem negra e a imagem da própria Consuelo à de Julio de Mattos. Nesse momento, Joaquim não é apenas o filho de Consuelo, as suas filmagens não são só imagens familiares e Denise não é a babá que quase não aparece nas filmagens. No encontro impossível entre Marieta e Joaquim, o que se forma é uma imagem arquetípica das babás e também dos próprios filmes de família; pelo encontro, os filmes familiares de Consuelo Lins e Julio de Mattos encarnam os conflitos da história e ganham uma dimensão pública que nada tem a ver com o apelo voyeurístico que esse tipo de imagem pode oferecer.

A imagem antes do filme

Na Cinemateca Brasileira o material da família Mattos está depositado na sessão “filmes domésticos”, o que, num primeiro momento, pode parecer a classificação mais adequada para filmes que chegam no arquivo vindos do universo familiar. No entanto, uma análise mais minuciosa das imagens produzidas por Julio de Mattos nos revela que havia por parte do cinegrafista um desejo de não se restringir apenas ao campo dos “filmes de família”.

Ao ser entrevistada em 2011,¹ dona Marieta afirmou mais de uma vez, que os filmes de seu pai além de mostrarem a família “eram verdadeiros documentários”. Nas suas próprias palavras: “Tem muito da família, mas também é um documentário, meu pai se interessava pelo que estava acontecendo e não só em Piracicaba”. De fato, as imagens produzidas por Julio de Mattos vão muito além do ambiente familiar. Em 1924, tomado por um ímpeto jornalístico, Mattos correu com sua câmera para a capital

¹ Em 2011, realizamos uma série de entrevistas com Marieta Mattos.

paulista no intuito de registrar o bombardeio realizado pelos revoltosos. Sob o letrero *Uma testemunha muda de 1924*, o cinegrafista apresenta a movimentação na cidade, a aglomeração do povo e uma casa afetada pelo bombardeio.

Na fala de Dona Marieta chama atenção também, as lembranças dos ensaios e das repetidas vezes que seu pai pedia para ela refazer uma determinada cena. Ela descreve, por exemplo, a realização de uma filmagem em que várias crianças aparecem fantasiadas encenando uma coreografia para a câmera:

Tinha muita coisa que tinha que ensaiar. Tem uma cena na parte final do filme lá em Piracicaba que é muito boa. Lá na nossa casa tinha um quintal no fundo e teve uma festa no colégio organizada por uma tia minha. Era uma festa de bonecas, tinha umas caixas de bonecas enormes e as meninas ficavam na caixa, daqui a pouco saíam da caixa e começavam a dançar. Cada uma representando um papel. Eu fiz dois papéis, um era a japonesa, e fiz também um dueto, onde eu fazia o homenzinho. Com roupa à moda antiga... enfim, tudo para o teatro, não é? Fazia muito calor em Piracicaba e aquilo tava esquentando demais, resultado, para que meu pai filmasse ele teve que cortar diversas vezes e refilmar, porque eu não queria ficar com aquele calor da peruca todo na cabeça, mas no fim saiu bonitinho porque ele só colocou as cenas boas. (Mattos, 2011)

Nos relatos de Marieta e nas próprias imagens de Julio de Mattos, fica claro que o cinegrafista representava diferentes papéis, além de ser cinegrafista familiar, flertava também com o cinema amador. A distinção entre os cineastas amadores e familiares é tema recorrente na bibliografia dedicada aos filmes domésticos. O pesquisador Roger Odin afirma que ainda que esses personagens sejam constantemente confundidos, eles possuem uma atitude radicalmente diferente diante da filmagem e das próprias imagens (Odin, 1999). Para Odin, o cineasta familiar se caracteriza por ser um participante, ele funciona como um agente catalisador, um *go-between*, que tem como função primordial reunir o grupo. Antes mesmo de

se tornar um filme, a filmagem já produziu seus efeitos aproximando e criando interações entre as pessoas. Dentro do espaço familiar filmar é um jogo coletivo e não precisa de mais justificativas do que o momento mesmo da tomada de vista (Odin, 1995).

Já para o cineasta amador filmar não é apenas um jogo. O seu maior desejo é dominar a técnica e a estética cinematográfica para fazer “bem feito”. A sua preocupação é com o resultado final. Odin cita como exemplo o filme *O Amador* (1979), do diretor polonês Kieslowski. O filme narra a trajetória de um cineasta familiar que pouco a pouco é tomado pelo desejo de “fazer cinema” e que por causa dessa troca de papéis perde a esposa e a filha. Em uma das cenas citadas por Odin vemos o personagem filmar sua filha se balançando em uma cadeira, quando a cadeira desmonta o cinegrafista pede para a mulher não pegar o bebê e segue filmando. “E se ela cair de uma varanda, vai continuar filmando?”, pergunta a esposa com raiva. Para Odin, essa sequência define a distinção radical entre os cineastas familiar e amador, que sonha no fundo em ser um profissional: “filmar sua vida como cineasta é excluir a si mesmo da família, transformar a vida familiar em espetáculo” (Odin, 1999: 52).

Julio de Mattos parece em seus filmes estar sempre transitando entre essas fronteiras, por vezes ele se coloca como um participante, um membro da família, chegando até mesmo a passar a câmera para sua esposa para se deixar filmar brincando com a pequena Marieta. Em outros momentos, Mattos encarna o documentarista, o repórter que vai a busca dos últimos acontecimentos e que não só os registra, mas os edita, insere cartelas. Há ainda o Mattos diretor de cena, que pede para Marieta repetir diversas vezes a ação até que ele consiga captar o momento de forma satisfatória. Para esse Mattos a estrela principal das filmagens é sem dúvida a graciosa Marieta, mas ele dirige também os amigos realizando pequenas *gags* como em *Surpresas de um pescador*, onde vemos um pescador que é diversas vezes surpreendido pelas coisas inusitadas que puxa em sua vara.



Filmagens feitas por Julio de Mattos (1920-1930) – Cinemateca Brasileira. No primeiro quadro Marieta Mattos no quintal, no segundo a multidão espera pelo General Isidoro dias Lopes na Revolução de 1924, no terceiro Marieta e um amigo fantasiados fazem uma coreografia dirigida pelo pai.

Há ainda uma outra característica peculiar nos filmes de Mattos, não encontramos neles o repertório de imagens de festas de aniversários, casamentos, batizados e todos os tipos de reuniões familiares que costumam aparecer na maior parte dos filmes domésticos. Destinadas em geral ao uso quase exclusivo das famílias, as imagens domésticas têm como função primordial produzir lembranças e possibilitar a recriação mítica do passado vivido e compartilhado (Odin, 1999: 39). Os filmes familiares são formados por sequências e ações justapostas sem ligações causais, que avançam em uma temporalidade fluida e descontínua, embaralhando temporalidades eles permitem aos seus participantes a construção de um passado ficcional. Esses filmes dão à família uma ancoragem mítica, colocam à prova as transformações do mundo, “fixam em uma imagem sempre perpetuada, sempre reiterada: em cada nova projeção de um filme de família, os membros da família vêem nessa imagem A Família” (De Kuyper, 1995: 11-23). As repetidas imagens dos felizes encontros familiares possuem a função de reavivar as lembranças e dar coerência à memória familiar

A construção do passado mítico, da imagem familiar, passa nos filmes de Mattos principalmente pela figura de Marieta. Quando Mattos encarna o cineasta familiar, que filma ao acaso os eventos domésticos, é a filha que

capta sua atenção. Nos rolos de filmes doados por Marieta para a Cinemateca Brasileira, as imagens do cotidiano se concentram sobre as peripécias da menina. Quando Mattos filma a família, na verdade ele filma a filha: Marieta com a mãe, Marieta com os avós, Marieta com as tias, Marieta com a prima, Marieta no galinheiro, Marieta indo para a escola, Marieta aprendendo a andar, Marieta aprendendo a dançar o *Charleston*.

Chegamos aqui mais uma vez ao plano de Marieta com sua babá. No rolo de película original ele está imerso em meio a uma série de outras imagens da criança, é apenas um plano curto que não dura mais de doze segundos. Quando perguntamos para Marieta se ela possuía alguma lembrança especial da babá, ela logo afirmou que não. A jovem negra sentada ao seu lado não foi uma babá especial que tenha marcado sua infância. Essa é a única vez em todo o material filmado por Mattos que a jovem aparece, e a imagem não parece portar nenhuma carga de excepcionalidade.

Nas lembranças de Marieta essa imagem nunca foi citada, ao contrário da Revolução Paulista, do teatrinho de bonecas encenado pelas crianças e de outras tomadas realizadas pelo pai, como a construção do edifício Martinelli e a grande enchente de Piracicaba, que voltam constantemente em suas narrativas sobre o filme. As imagens que impregnaram a memória de Marieta e que são valorizadas em sua fala, são justamente aquelas em que seu pai atuou como documentarista ou diretor de cena. Mesmo nas imagens familiares, Marieta gosta de destacar o valor documental, como no exemplo seguinte, em que comenta as filmagens do seu primeiro dia de aula: “O colégio era muito bonito, tinha uma pátio enorme, um pátio interno. Eu com os coleguinhas no primeiro ano primário, aparece o colégio. Isso é muito bom, é documento também, esse colégio existe até agora” (MATTOS: 2011).

Sem dúvida alguma Marieta possui uma relação afetuosa com as imagens, mas o seu grande orgulho é o fato do pai ter produzido

“documentos tão preciosos”. Notamos que no caso da família Mattos, as imagens da família são consideradas como documentos históricos mesmo antes da sua chegada ao arquivo público e são vistas pelos próprios membros da família como portadoras de algo maior do que a memória familiar. Marieta não tem filhos nem sobrinhos, o gesto de doar as películas para a Cinemateca revela a preocupação e o desejo de que essas imagens não sejam esquecidas quando ela não estiver mais presente. Para Marieta, os “documentos maravilhosos” produzidos pelo pai são testemunhas em movimento de uma época passada, atestam a existência de outras formas de vida, são fonte de conhecimento e porta de entrada para a história que devem ser preservadas para as próximas gerações.

Mapeando o percurso das imagens da família Mattos percebemos que elas passaram por um curioso processo de migração. Saíram do ambiente doméstico, onde eram entendidas como documento histórico, e entraram no arquivo público como memória privada. Uma busca no site da cinemateca com as palavras-chave “Revolução de 1924”, não levará o pesquisador até as imagens de Mattos. Já uma pesquisa contendo as palavras “doméstico” ou “família”, indicará a existência do material. Na Cinemateca Brasileira, as filmagens foram classificadas e valorizadas pelo seu caráter privado.

A entrada no acervo de “filmes domésticos” da cinemateca permitiu que Marieta e sua babá fossem descobertas e retrabalhadas por Consuelo Lins, que por sua vez percebeu na imagem uma singularidade que não lhe era original. No material bruto a jovem babá está submersa nos infinitos planos de Marieta que captam a todo o instante o nosso olhar. Apesar de não pertencer à família, a babá acaba por representar o mesmo papel das tias, avós, primas e de tantos outros adultos que aparecem ao lado da criança. Na visão do cinegrafista encantado por sua filha os adultos são apenas personagens secundários responsáveis por dar suporte e incentivo à menina, dispositivos que atuam no sentido de despertar Marieta para alguma ação, seja sorrir, correr, andar ou dançar o *Charleston*.

A singularidade dessa imagem se faz pelo gesto de montagem de Consuelo Lins. Ao separar o plano da babá do material original e das diversas tomadas de Marieta, a diretora inverte os papéis. Pela montagem, a babá passa a representar o papel principal, que no material bruto é destinado apenas à criança. Repetidos, compostos com imagens vindas de outros arquivos, montados e comentados, esses fotogramas dos anos 1920 passam a falar do lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, não apenas pela babá de Marieta, mas por todas que estão entre o dentro e o fora de quadro. O ingresso das imagens de Julio de Mattos no filme de Consuelo Lins permite que essa personagem possa, pela primeira vez, contar a sua história.

Referências bibliográficas

- ASTRUC, Alexandre (1992), “Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo” in *Trafic*, n° 3, Paris, pp. 151-158
- BENJAMIN, Walter (1996), “A doutrina das semelhanças” in *Walter Benjamin, obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 109
- BLUMLINGER, Christa (2007), “Leer entre las imagenes” in Antonio Weinrichter (ed), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra: Gobierno de Navarra, pp. 50 - 63
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *La ressemblance par contact: archeologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* Paris: Les Editions de Minuit
- DE KUYPER, Eric (1995) “Aux origines du cinéma: le film de famille” in Roger Odin (ed), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck, pp.11-23

- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2004), *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Editora Perspectiva
- GENNETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil
- CATALÀ, José María (2007), “Las cinizas de Pasolini y el archivo que piensa” in Antonio Weinrichter (ed), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensaio*, Navarra: Gobierno de Navarra, pp. 92-110
- LINDEPERG, Sylvie (2007) *Nuit et Brouillard: un film dans l’histoire*, Paris: Odile Jacob
- ____ (2008), “Le film palimpseste ” in *Paisagens: o trabalho do tempo*, Doc’s Kingdom, Seminário Internacional sobre Cinema Documental, Portugal, pp. 146-150
- LINS, Consuelo; BLANK, Thais (2012), “Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács” in *Péter Forgács: Arquitetura da Memória*, São Paulo, pp. 110-113
- MATTOS, Marieta Camargo (2011), Entrevista concedida a Thais Blank
- ODIN, Roger (1995), “Le film de famille dans l’institution familiale” in Roger Odin (ed), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck, pp. 27-39
- ____ (1999), “La question de l’amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion” in *Communications*, 68, Paris: pp. 47-89
- SAMAIN, Etienne (2011), “As ‘Mnemosyne(s)’ de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte” in *Revista Poiésis*, nº 17, Julho, pp. 29-51

Filmografia

Babás (2010), de Consuelo Lins

Família Camargo Mattos (décadas de 1920 e 1930); Acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira.

O Amador (1979), de Krzysztof Kieslowski