



Jornada à origem: os percursos migratórios das imagens de arquivo¹

Thais Continentino Blank²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Nesse artigo traçamos o trajeto percorrido pelas imagens de família que deixam o universo privado para serem depositadas em arquivos públicos e reutilizadas por artistas e cineastas. Realizamos um estudo de caso sobre as imagens produzidas pela família Mattos no início da década de 1920 e que em 2007 foram depositadas no arquivo da Cinema Brasileira, para serem retomadas três anos mais tarde no filme “Babás” (2010), de Consuelo Lins. Investigamos os modos de ressignificação, descobrindo aquilo que se transforma e o que permanece no processo de montagem dessas imagens de arquivo.

Palavras-chave: documentário; arquivo; filmes de família

Introdução

Nos início dos anos 1920 Julio de Mattos, médico bem sucedido do interior paulista, compra sua primeira câmera de filmar. Animado com a nova aquisição se associa ao clube de cinegrafistas amadores com sede em Nova York para se tornar um “*Member of amateur cinema league. The world-wide organization of amateur movie makers*”. Homem das ciências, entusiasta da modernidade e do progresso, Mattos descobre no cinema um delicioso passatempo, filma eventos marcantes em sua cidade e a vida familiar durante quase uma década. Pai afetuoso, Mattos transforma sua filha Marieta na estrela principal de suas filmagens. Acompanha a cada ano as diferentes fases da vida da filha até o fim da década de 1930, quando falece, pouco tempo depois de ter se mudado com a família para a capital paulista.

As imagens de sua infância, o carinho perdido do pai, Marieta conserva cuidadosamente em sua casa como provas em movimento de um amor interrompido prematuramente. Institui como uma espécie de tradição a exibição das imagens para amigos e parentes em suas festas de aniversário, para que todos possam admirar com ela o “documento maravilhoso” produzido por seu pai. Com o passar do tempo as projeções se tornam menos frequentes, os custos envolvidos no aluguel do projetor, da tela e da

¹ Trabalho apresentado no DT de Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Doutoranda do curso de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro thaisblank@gmail.com



contratação de um operador inviabilizam a exibição. Sem uso e guardados no armário com outras recordações familiares, a condição dos rolos de película preocupa Marieta. Até que em 2007, pela televisão, ela fica sabendo que o arquivo da Cinemateca Brasileira aceita doações de filmes amadores e decide depositar os filmes de seu pai.

A trajetória das imagens do cinegrafista Julio de Mattos é semelhante a de muitas outras. Imagens realizadas no âmbito familiar que com o passar do tempo são reconhecidas como documentos históricos e abandonam a esfera da intimidade para ingressar no espaço público. No entanto, o destino dessas imagens reservava ainda uma jornada a ser percorrida. A pequena Marieta, centro das atenções do cinegrafista, deixaria as salas climatizadas do arquivo para retornar ao movimento e ser mais uma vez exibida em tela grande em meio a outras imagens de arquivo no documentário “Babás” (2010), de Consuelo Lins.

Temos assistido nas últimas décadas um renovado interesse pela recuperação de imagens de arquivo e um crescente número de realizações de filmes denominados “*found footage*”. Interesse que vem acompanhado em muitos casos pelo resgate da memória visual particular (CATALA: 2007) através da incorporação de imagens amadoras e familiares. Cineastas como Péter Forgács, Oliver Smolders, Marina Lutz e Alan Berliner são apenas alguns dos exemplos de artistas que se apropriam de filmes familiares para construir narrativas históricas ou individuais.

O documentário brasileiro “Babás” (2010), de Consuelo Lins, acompanha esse movimento e tem em comum com a obra dos cineastas citados acima a ambição de ressignificar as imagens de arquivo com que trabalha, ao invés de usá-las apenas como ilustração ou prova de um determinado acontecimento. Nesse artigo, propomos investigar o caminho migratório percorrido pelas imagens de arquivo amadoras, que de souvenirs familiares se transformam em imagens públicas e ganham novos significados ao serem retrabalhadas por artistas e cineasta. Teremos como objeto principal de análise a imagem da pequena Marieta produzida por seu pai na década de 1920 e retomada por Consuelo Lins em 2010.

Para traçar esse percurso migratório nos inspiraremos no método de análise elaborado pela pesquisadora Sylvie Lindeperg, para quem os filmes de arquivo são como “*palimpsestos*” que guardam as marcas das antigas escrituras. No livro “Noite e Neblina, um filme dentro da história”, Lindeperg se debruça sobre o documentário de Alain Resnais realizando uma “desmontagem” do filme, fazendo o que a autora chama de uma “micro-história em movimento”, para ir em busca do sentido primeiro das



imagens da Segunda Guerra Mundial que foram retomadas por Resnais. Em seu livro, Lindeperg enfatiza que as imagens de arquivo não devem ser entendidas como prova factual da história, mas como documentos em constante devir (LINDEPERG: 2005; 151).

No trabalho de Lindeperg a busca pela origem dos documentos não desvalida o gesto do cineasta que confere à imagem um novo sentido, pelo contrário, é no movimento dialético que nos leva do passado ao futuro que reside a força dessas imagens. Sua pesquisa faz eco ao método benjaminiano de busca pela “origem”. Essa categoria histórica criada por Walter Benjamin não se remete ao imaginário da fonte ou da gênese bíblica, a “origem” benjaminiana não é o que precede o passado, ou o que permanece por cima de tudo, mas aquilo que está a caminho de ser, a matéria que está ainda por via de aparecer. O conceito de “origem” elaborado por Benjamin permite apreender o “tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia” (GANGBEN; 8: 2004). Essa apreensão intensiva do objeto histórico transforma-o em uma totalidade, em uma imagem sintetizada do mundo. Em busca dessa “origem” o pesquisador benjaminiano deve trabalhar como um arqueólogo e pensar o objeto sempre em relação ao solo em que ele foi encontrado – um espaço que sofreu modificações ao ser remexido pelo próprio trabalho de escavação.

Na busca pela origem das imagens, Sylvie Lindeperg se propõe a efetuar uma gênese do filme *Noite e Neblina* penetrando na “caixa negra” de sua realização, para isso, Lindeperg não se debruça apenas sobre as imagens projetadas na tela, mas sobre as diferentes camadas de escritura que constituem o “filme palimpsesto”. Travando um corpo a corpo com a história, a arte e o arquivo, Lindeperg cruza uma série de documentos e entrevistas, trazendo para a superfície outras camadas que não são visíveis na projeção do filme. Nesse artigo propomos seguir o caminho apontado por Lindeperg e reconstituir a jornada percorrida no tempo, no espaço e na memória pelas imagens de Julio de Mattos.

Migrações

O documentário “Babás”, de Consuelo Lins, 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, a diretora monta uma complexa rede de relações onde afeto, dor, individualidades e estereótipos se entrelaçam numa espécie de concha 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 *zoon 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” (pp151-158: 1992). À 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 reproduz esse gesto e deposita sobre a foto histórica a sua própria história, iniciando a construção de uma “espécie de paisagem interior” (BLUMLINGER; 50: 2007) que será explorada ao longo do filme.

No entanto, é importante destacar que “Babás” não se 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 mesmo 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 (55: 2007). 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 as



imagens.

As diferentes imagens de arquivo que constituem o filme não são recuperadas apenas para serem mostradas ou comentadas, como ensaísta Consuelo pensa através delas e com elas (CATALA: 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; 61: 2007).

Em meio a esse entrelaçamento de formas e temporalidades encontramos a imagem de Marieta e que nos interessa investigar nesse artigo. Ela aparece depois de uma série composta por filmes de família feitos pela própria Consuelo. Nessa seqüência 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 de Consuelo. 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”.

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 finalmente a imagem de Marieta com cerca de um ano, ela dança animada e desengonçada os passos dessa 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 mau aprendeu a andar.



Joaquim e Marieta, colocados assim lado a lado, se transformam no filme de Consuelo em imagens gêmeas. A presença das babás das crianças, evidenciada como uma raridade pelo *off* que segue às imagens, é apenas “a pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina de semelhanças” (BENJAMIN; 109: 1996) que unem essas imagens. 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 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.

Ao colocar essas duas imagens lado a lado a diretora funde, pela montagem, a imagem de Joaquim a de Marieta, a de Denise a da jovem negra e a imagem da própria Consuelo a de Julio 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 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 em estado bruto

Na Cinemateca Brasileira os filmes da família Mattos estão 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 dona Marieta afirma, mais de uma vez, que os filmes de seu pai além de mostrarem a família “eram documentários”. Nas suas próprias palavras: “Tem muito da família, mas também é um documentário, ele 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 paulista afim de registrar o bombardeio realizado pelos revoltosos. Sob o letreiro “Uma testemunha muda de 1924”, o cinegrafista apresenta a movimentação na cidade, a aglomeração do povo e uma casa afetada pelo bombardeio. Na revolução de 1930 ele tomou novamente o trem para ir à São Paulo filmar o general Isidoro Dias Lopes sendo aclamado pela multidão. Esses são apenas alguns dos exemplos de imagens comumente consideradas históricas e que chegam na Cinemateca misturadas com as filmagens familiares.

Na conversa com Dona Marieta chama atenção também, as lembranças dos ensaios e das repetidas vezes que seu pai pedia para ela refazer uma determinada cena. Ela narra, por exemplo, a filmagem de uma cena em que ela e outros amigos aparecem completamente fantasiados e fazendo coreografias:

Tinha muita coisa que tinha que ensaiar. Tem uma cena na parte final do filme, lá em Piracicaba, muito boa. Lá na nossa casa tinha um quintal no fundo e tinha havido uma festa lá 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 saiam da caixa e começavam a dançar. Cada uma representando um papel. Eu fiz dois papeis, um era a japonesa, eu fiz também um dueto, então era uma menina e eu fazia o homenzinho. Com roupa a 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 aqui na cabeça, mas no fim saiu bonitinho porque ele só colocou as cenas boas. (MATTOS: 2011)



O que vemos nos relatos de Marieta e nas próprias imagens de Julio de Mattos é que a relação que o cinegrafista mantinha com o cinema era mais próxima a de um cineasta amador do que a de um cinegrafista familiar. 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 essas duas figuras sejam freqüentemente confundidas, elas 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), de Kielowski. 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 continua filmando. “E se ela cair de uma varanda, vai continuar filmando?” pergunta a esposa com raiva. Para Odin, essa seqüência define a distinção radical entre os cineastas familiar e amadores, os últimos sonham no fundo em ser profissionais: “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 em busca dos últimos acontecimentos e que não só os registra mas que os edita, insere cartelas, mostrando ter uma clara noção de que um dia essas imagens seriam vistas por aqueles que não estavam lá. 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 e seus amigos, 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.

Há ainda uma outra característica peculiar nos filmes de Mattos, não encontramos neles o repertório de imagens de viagens de férias, festas de aniversários, casamentos, batizados e todos os tipos de reuniões familiares que costumam aparecer e ocupar a 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; 39). Os filmes familiares são formados por seqüência 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 a prova as transformações do mundo, “fixam em uma imagem sempre perpetuada, sempre reiterada: a cada nova projeção de um filme de família, os membros da família vêem nessa imagem A Família” (DE KUYPER; 11-23: 1995). 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 se comporta como um cinegrafista domésticos, que filma ao acaso os eventos da família, o único tema que lhe parece interessante é a filha. Nos rolos de filmes doados por Marieta para a Cinemateca Brasileira as únicas imagens verdadeiramente domésticas são as que acompanham o desenvolvimento da criança. 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 localizado em meio a uma série de outras imagens da menina fazendo as mais diferentes peripécias, é apenas um plano curto que não dura mais de doze segundos. Quando perguntei para Marieta se ela possuía alguma lembrança especial da babá, ela me disse 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, mas a imagem não parece portar nenhuma carga de excepcionalidade.



Nas lembranças de Marieta essa imagem nunca foi citada, ao contrário da Revolução Paulista de 1924, da construção do prédio Martinelli e do teatrinho de bonecas encenado pelas crianças, 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”.

Sem dúvida alguma Marieta possui uma relação afetuosa com as imagens, o seu grande orgulho é o fato do pai ter produzido “documentos tão preciosos”. O que nos parece, é que nesse caso, as imagens da família Mattos foram dotadas de status de documento mesmo antes da sua chegada nos acervo e são vistas pelos próprios membros da família como portadoras de algo maior do que a memória familiar. Marieta é completamente consciente do valor histórico das imagens de seu pai, que são para ela registros do afeto e do amor paterno e também uma herança a ser cuidada e preservada para as próximas gerações. Marieta não tem filhos nem sobrinhos, o seu 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.

Dessa forma o filme da família Mattos passa por um curioso processo de migração, sai do ambiente doméstico onde era visto como documento histórico e entra no arquivo público, onde passa a ser entendido como memória familiar. Percurso que permite que Marieta e sua babá sejam descobertas e retrabalhadas por Consuelo Lins, que por sua vez percebe na imagem uma singularidade que não lhe era original.

No material original a jovem babá está submersa nas infinitas imagens de Marieta que captam a todo o instante o nosso olhar. Apesar de não pertencer a 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*. Ao chamar a atenção do espectador para a presença da jovem, Consuelo inverte os papéis. O gesto de retirar o plano de seu



contexto original faz com que pela primeira vez a imagem possa contar a história da babá.

Nesse artigo propomos refazer a trajetória da imagem de Marieta e sua babá para investigar as transformações ocorridas no interior da imagem durante as diferentes migrações. Para nós, a imagem de Marieta é um “pequeno momento singular” capaz de condensar a potência e as tensões do “evento total” (LINDEPERG: 2008). Acreditamos que a partir dela podemos compreender um fenômeno mais amplo que atravessa diversas produções contemporâneas, o gesto de reapropriação e ressignificação das imagens de arquivo.

Em a “Câmara Clara” Roland Barthes fala sobre antigas fotografias de família e observa: “Em relação a muitas dessas fotos, era a História que me separava delas. A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos?” (BARTHES: 2000; p96-97). É justamente nesse espaço, no intervalo que separa Consuelo Lins dos filmes de Julio de Mattos que as imagens se abrem para outro usos. É por haver um vazio de significados que o plano da babá pode saltar aos olhos de Consuelo invertendo o seu próprio destino.

Referências bibliográficas

ASTRUC, Alexandre. **Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo** In: Trafic, pp 151-158, n° 3. Paris: 1992

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A doutrina das semelhanças**. In: Walter Benjamin, obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 109.

BLUMLINGER, Christa. **Leer entre las imagenes**. In: La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensaio pp 50 - 63. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007

COLI, Ana Luiza. **A origem como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin**. Minas Gerais: UFMG, sem data de publicação.

DE KUYPER, E. **Aux origines du cinéma : le film de famille**. In: ODIN, R. (ed). Le film de famille: usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p.11-23.



GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

CATALA, J. **Las cinizas de Pasolini y el archivo que piensa**. p.92-110. In *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensaio*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007

LINDEPERG, S. **Nuit et Brouillar: un film dans l’histoire**. Paris: Odile Jacob, 2007

_____. **Le film palimpseste**. In: *Paisgens: o trabalho do tempo*, p.146-150. Doc’s Kingdom, seminário internacional sobre cinema documental. Portugal: 2008

LINS, C. BLANK, T. **Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács**. In: *Péter Forgács: Arquitetura da Memória*, p.110-113. São Paulo: 2012. ISBN: 978-85-85688-49-3

MATTOS, Marieta Camargo. Entrevista concedida a Thais Blank em 2011.

ODIN, R. **Le film de famille dans l’institution familiale**. In: ODIN, R (ed). *Le film de famille: usage privé, usage public*. p.27-39. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

_____. **La question de l’amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion**. In: *Communications*, 68. p.47-89. Paris: 1999