



Experiência, Modernidade e Tradição nos Filmes de Família dos anos 1920 e 1930¹

Thais Blank²

RESUMO

Nossa proposta é analisar de que forma as prática de filmar a família e a intimidade nos anos 1920 e 1930, momento em que começava a se difundir os equipamentos voltados para o consumo doméstico, se relacionam com as transformações ocorridas na própria estrutura da experiência do sujeito moderno. Ao longo do trabalho tentaremos identificar continuidades e rupturas com entre esses filmes de famílias realizados na primeira metade do século XX e o processo de espetacularização da vida íntima característico do contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; história; narrativa; modernidade; experiência

A intimidade revelada

Em 2007, quando trabalhava na montagem do documentário de Eduardo Scorel, “Os Golpes do Estado Novo”, entrei em contato pela primeira vez com uma série de filmes domésticos realizados entre os anos 1920 e 1930. A maior parte desses filmes está depositada na Cinema Brasileira, são mais de cinco horas de filmagens da vida íntima e cotidiana de diferentes famílias brasileiras. Em meio as cem horas de material de arquivo que tínhamos na ilha de edição, essas imagens familiares despertavam a atenção pela espontaneidade com que foram registradas. Sem a rigidez dos filmes oficiais realizados pelo departamento de propaganda do governo (grande parte do nosso material era composto por cinejornais feitos pelo DPCD e mais tarde,

¹ Trabalho apresentado no DT-4 de Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do curso de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro



DIP), elas nos permitiam ver e imaginar um Brasil que ia além das paradas militares, almoços beneficentes, inaugurações de hospitais e discursos de posse.

O que vemos nessas imagens familiares é a vida cotidiana, o almoço de domingo, a brincadeira na praia, aniversários, viagens, férias e idas ao circo. Desfilam para as câmeras inúmeros sorrisos envergonhados e olhares que parecem enxergar o fundo da lente, em uma cumplicidade dificilmente alcançada por cinegrafistas do DIP. Um dos elementos que mais chama atenção nesse material é uma certa “precocidade” das imagens, a experiência de assistir esses filmes vem quase sempre acompanhada pelo espanto de se descobrir que nos anos 1920, famílias brasileiras já registravam sua vida privada de uma forma muito semelhante com a que filmamos os nossos eventos familiares.

A proposta que fazemos nesse artigo é justamente a de tentarmos estabelecer relações de continuidades e rupturas entre os filmes de família dos anos 1920 e 1930 e o processo de espetacularização da vida íntima característico do contemporâneo. O que propomos investigar é em que medida o ato de registrar a banalidade cotidiana com uma câmera 9 milímetros, pode ser reconhecido como estando na origem da obsessão que temos hoje por registrar e mostrar cada momento de nossas vidas privadas. Será que ao gravarmos nossas experiências cotidianas com câmeras digitais estamos reproduzindo o mesmo gesto de nossos avós que filmavam em película seus eventos familiares? Ou o desenvolvimento tecnológico e a proliferação de imagens teria transformado por completo a natureza desse gesto?

Filmar a vida nos anos 1920 e 1930

Para levar adiante nossos questionamentos precisamos, antes de tudo, entender o que significava filmar a vida cotidiana na primeira metade do século XX. Foi a partir da década de 1920, que iniciou-se o processo de comercialização em larga escala de equipamentos mais simples que visavam diretamente a produção amadora. Entre as novas invenções tecnológicas estavam a câmera Cine-Kodak, lançada em 1923 e a Pathé-Baby, câmeras leves e de fácil manuseio. “O começo dos anos 1920 marcou a escalada mundial do cinema doméstico. Isso compreendia a venda de equipamentos de projeção, câmera, venda e aluguel de filmes e uma forte campanha de Marketing” (FOSTER; 2010: p38).

Na dissertação de mestrado intitulada “Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira”, a pesquisadora Lila Foster faz um estudo



sobre a “institucionalização” do cinema de amador no Brasil. A pesquisadora parte das colunas dedicadas aos amadores da revista *Cinearte* editada no Rio de Janeiro entre os anos 1926 e 1942, sob a responsabilidade de Adhemar Gonzaga e Mário Behring. A revista era “um claro veículo de divulgação e profunda admiração pelos estúdios americanos, o cinema profissional por excelência” (FOSTER; p47). A autora destaca em sua análise, que mesmo as colunas dedicadas ao cinema não profissional apostavam no aprimoramento técnico dos cinegrafistas amadores, encarados como futuros profissionais do cinema brasileiro.

Nas colunas da *Cinearte* o cinema aparecia como arma de luta pelo progresso do país. O desenvolvimento do cinema de amadores era visto pelos jornalistas como uma oportunidade para o desenvolvimento do cinema nacional. Os leitores da coluna eram instruídos na gramática cinematográfica, recebiam dicas de como posicionar a câmera corretamente, evitar movimentos bruscos e enquadrar a imagem de forma coerente. O destaque dado aos cinegrafistas amadores pela revista *Cinearte* nos mostra a importância que o aparato cinematográfico adquiria na sociedade brasileira, se tornando, pouco a pouco, objeto de desejo dos mais diferentes perfis de cineastas amadores.

A década de 1920 foi um período de grandes inovações tecnológicas. A eletricidade, a modernização das fábricas, a disseminação do rádio e o desenvolvimento do cinema falado, foram apenas algumas das transformações que modificaram a experiência cotidiana e dos espetáculos. A década que ficou conhecida como “os loucos anos 20”, foi marcada pela prosperidade econômica, pela efervescência cultural e pelo desejo de progresso, “logo após a Grande Guerra se propagou o anseio de fundar um mundo novo, fonte de um novo homem, uma nova mulher e uma nova sociedade” (SCHAPOCHNIK: 1998; p571).

No Brasil, esse também foi um período de grandes mudanças. Sob o regime da Primeira República, o país se alinhava aos anseios do mundo e se esforçava para caminhar rumo ao progresso. O Centenário da Independência, comemorado em 1922, foi apenas um dos eventos que revelaram o desejo da elite e dos dirigentes políticos de colocarem o Brasil ao lado das nações “civilizadas”. O governo do presidente Epitácio Pessoa não poupou esforços para demonstrar com toda a pompa e circunstância que fazíamos parte do mundo “civilizado”. “Mudou a face do Rio de Janeiro, então capital federal, para celebrar a data e sediar um importante evento a Exposição Universal do Rio de Janeiro” (CPDOC: 2000).



O cinema também foi afetado por esse “espírito da época”. Se no final do século XIX ele era visto como um divertimento de feira, essencialmente masculino e popular, passou nos anos 1920 a ocupar espaços de distinção, tomando o teatro e a ópera como paradigma de luxo e organização (SOUZA: p2004). Essa transformação não se deu apenas na esfera da recepção, mas, também, da própria linguagem cinematográfica. Ao longo da década de 1910, o cineasta americano D.W. Griffith realizou diversas inovações que fizeram com que as narrativas cinematográficas assumissem um outro nível de complexidade. Com histórias mais longas e elaboradas, o cinema passou a ser entendido não apenas como divertimento, mas como arte, atraindo o público burguês.

Dentro desse contexto crescia a produção dos “filmes de família”, filmar a própria vida nesse período era estar em sintonia com uma das mais modernas invenções artísticas e tecnológicas, e compartilhar de uma modernidade ao mesmo tempo assustadora e sedutora, que redefinia os modos de experimentar o tempo e o espaço. É importante ressaltar que, apesar da disseminação das câmeras e projetores voltados para o consumo doméstico eram poucos no Brasil os que poderiam se dar ao luxo de possuir esse passatempo. Não é por acaso que os nomes das famílias identificadas na Cinemateca nos remetem às elites brasileiras. Quem estava por trás da câmera eram os mesmos que freqüentavam as grandes salas de cinema, a burguesia nacional, que enquanto sonhava com o progresso do país e levava adiante o projeto modernizador, descobria na imagem em movimento uma nova forma de registrar seus hábitos e tradições, substituído os velhos álbuns de fotografia por vistas cinematográficas:

Os ‘Álbuns de Família’ que eram clássicos e pesadões em cima dos panos de crochê feitos pela Nonoca quando estava no colégio, das mesinhas delicadas das salas de visitas, ao lado daqueles grandes caracóis que as crianças punham no ouvido para ouvir as ondas do mar... passaram a ser cinematográficos. (*Cinearte*: 1928; v.3, n.144, p.17)

Na primeira metade do século XX, filmar a família parece ser um processo natural da evolução tecnológica. Assim como os álbuns fotográficos, as filmagens eram feitas para serem exibidas antes de tudo para um público formado de pessoas próximas das famílias, a função primordial dos filmes domésticos era “eternizar os grandes momentos da vida familiar e reforçar a integração do grupo, reafirmando o sentimento que ele tem de si mesmo e de sua unidade” (SCHAPOCHNIK:1998; p460). Como

afirma Laurant Le Gall, em um artigo intitulado “*Le temps recomposé : films amateurs et la société littorales dans la Bretagne de les années 1920 e 1930*”, os filmes amadores revelam o desejo de fixar as evoluções do universo familiar na duração. A repetição e o acúmulo de seqüência dos aniversários, das férias nas praia, dos casamentos e dos batizados, têm por objetivo imortalizar uma felicidade de ordem privada e permitir atestar ao longo do tempo a evolução dessa felicidade. As imagens dos filmes de família, nos falam dessa vontade de permanência, mostram os mesmos gestos, as mesmas pessoas, os mesmos cenários, para satisfazer um desejo compartilhado: organizar a narrativa familiar e testemunhar sua continuidade (LE GALL: 2010; p127-145) .

Experiência, modernidade e tradição

Ao tentarem organizar a narrativa familiar, os filmes de família dos anos 1920 e 1930 se configuram como um campo de tensões onde se chocam as forças da modernidade e da tradição. No auge da celebração do moderno, seja nos movimentos artísticos de vanguarda, nas inúmeras inovações técnicas, nas criações do *design* ou na força da indústria, onde as coisas e os homens se tornaram incapazes de contar a sua história, o ato de registrar a vida familiar, os hábitos, os gestos e a afetividade desse grupo pode ser entendido como a “reação de um homem cujos seus vestígios sobre a terra estavam sendo abolidos” (BENJAMIN: 1996; p118). O cinema, técnica moderna por excelência, é usado para criar um lugar onde se desdobra a história e a tradição familiar.

Walter Benjamin apontou para dois processos característicos da modernidade, o declínio da aura e a perda da experiência. Assim como a obra de arte perdeu sua aura pelo processo de reprodutibilidade técnica, perdendo aquilo que constituía a sua autenticidade, sua unicidade, o homem moderno perdeu a experiência. Para Benjamin, o capitalismo retirou o homem da esfera da tradição, assim como fizera com os objetos. Esse novo sujeito, marcado por uma sensação avassaladora de fragmentação e efemeridade, não é capaz de estabelecer laços com o passado e se transforma em um indivíduo isolado, para quem “a existência basta em si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu” (BENJAMIN: 1996; p119).

Esse homem, que sonhava acordado com o progresso e o futuro, que se transformou em autômato e que abandonou “uma depois das outras as peças do

patrimônio humano” empenhando-as, “muitas vezes, a uma centésimo de seu valor”, para “receber em troca a moeda miúda do atual” (BENJAMIN; p119) , perdeu também a capacidade de narrar, de relatar a sua própria experiência. Benjamin identifica nos homens que voltam dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial a incapacidade de relatar a experiência vivida nas trincheiras. O choque da guerra teria liquidado a experiência transmissível e conseqüentemente a experiência em si mesma. Para Benjamin,

o que ficou ausente não foi simplesmente o relato do vivido, e sim a própria experiência como fato compreensível: o que aconteceu na Grande Guerra provaria a relação inseparável entre experiência e relato; e também o fato de que chamamos de experiência o que pode ser posto em relato, algo vivido que não só se sofre, mas se transmite (SARLO: 2005; p26).

No entanto, apesar dessa perspectiva melancólica, Benjamin acreditava que o homem moderno não estava fadado ao vazio. Reconhecendo a impossibilidade de resgatar a experiência tradicional e, ao mesmo tempo, se recusando a se contentar com a experiência individual, a humanidade poderia vivenciar um novo tipo de experiência, característica de seu tempo. A reconstrução dessa experiência estaria acompanhada de uma nova narratividade: “assim como o reconhecimento lúcido da perda da aura leva a que se lancem a uma nova prática estética, a perda da experiência e da narração levam para a possibilidade de novos modos de experimentar e narrar” (GAGNEBIN: 1996; p12).

Para nós, o gesto que marca os filmes de família realizados nos anos 1920 e 1930 é o da busca por uma narratividade capaz de traduzir essa nova forma de estar no mundo. Fazendo uma síntese ativa dos elementos da vida moderna, a narrativa cinematográfica era a que melhor podia expressar as novas condições do sujeito moderno. Como afirma Le Gall, os filmes amadores veiculam uma percepção do tempo irregular, o empilhamento dos planos e o ritmo progressivo das imagens se conectam com a “invenção da velocidade”, também por eles fabricada: uma interpretação do mundo nos termos de novos movimentos que tinham sido trazidos pelos meios de transporte e pela sociedade industrial, eles são a imagem da temporalidade moderna (LE GALL: 2010; p127-145). Nos ato de filmar a própria vida, o homem moderno parece encontrar uma nova forma de relatar e transmitir a experiência, é na tensa articulação entre o desejo de se construir uma narrativa linear capaz de testemunhar a

impertubável continuidade familiar e a inerente fragmentação da linguagem cinematográfica, que reside a força desses filmes.

Em “O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea”, Leonor Arfuch investiga o papel que os discursos biográficos assumem na construção do sujeito moderno, para a autora é a partir do século XIX que o gênero biográfico começa a ganhar força, “biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições” (ARFUCH: 2010; p14). No mundo contemporâneo Arfuch enxerga ainda, outras formas narrativas que vão disputar o mesmo espaço: entrevistas, conversas, perfis, retratos, testemunhos, histórias de vida, variantes dos *reality shows*, todos esses discursos formam o que a autora denomina de “espaço biográfico”.

Arfuch afirma que nesse “espaço biográfico”, constituído pelo relato de experiências individuais, há um movimento possível que leva de um “eu” para um “nós”, “um nós não como simples somatória de individualidades ou como uma galeria de meros acidentes biográficos, mas em articulações capazes de hegemonizar algum valor compartilhado a respeito do (eterno) imaginário da vida como plenitude e realização ” (ARFUCH: 2010; p82). Para a autora, as narrativas da intimidade são capazes de proporcionar uma experiência compartilhada, coletiva, ao realizarem uma articulação entre o particular e o geral, entre o “momento” e a “totalidade”.

É essa tentativa de articulação entre o “momento” e a “totalidade” que encontramos nos filmes de família. O cinema capta o instante, fragmentos de vida, que ao serem projetados na tela, juntos, tentam dar conta da trajetória familiar. O objetivo final é que possamos reconhecer os nossos tios, avós, o primo mais novo que cresceu e casou, no entanto, o que vemos projetados na tela são narrativas lacunares, fragmentos dispersivos, depósitos de memórias e de afetos. O projeto de eternizar em película a trajetória da família, na maior parte dos casos, fracassa. Com o passar dos anos as figuras projetadas na parede se tornam cada vez mais estranhas, a unidade dos filmes de família não está nas imagens, reside nas narrativas que o acompanham, nos comentários e explicações e, em geral, só é reconhecida pelos seus personagens. O rolo de película guardado no fundo da gaveta e herdado de uma tia avó vai se tornando com o tempo incapaz de contar a nossa história e, não raramente, acabamos decidindo que ele terá mais uso em um arquivo público.



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) Mas é justamente nesse espaço, no intervalo que nos separa desses filmes, nesse vazio de significados, que essas imagens se abrem para outros usos. Ao serem depositadas em um arquivo, experiências íntimas passam a guardar não apenas a memória familiar, mas a memória coletiva. Apesar de representarem a vivência de um grupo específico de pessoas, esses filmes possuem um estranho poder de arrebatamento, parecem capazes de atualizar o passado e nos transmitir experiências. Fora do domínio familiar, essas imagens se transformam em testemunhas em movimento de um tempo que não conhecemos.

De témoignage de cette vie de famille précise, de ‘garant de l’institution familiale’, de souvenir de famille limité à l’usage des intimes, le film de famille acquiert un tout autre statut: il tombe dans le domaine public e devient alors un document à caractère spécifique, un témoignage sur un certain aspect du quotidien d’une époque. D’objet de famille, il devient fragment de la mémoire collective. Il témoigne maintenant de ce qu’étaient ces autres temps, ces autres moeurs, ces autres vies” (DE KUPYER: 1995; p13).

Beatriz Jaguaribe em seu artigo “Realismo Sujo e Experiência Biográfica”, afirma que nos *realitys shows*, nas novas levas de documentários pessoais e realistas, nos blogs e *fatologs* personalizados e nas biografias, o que está em jogo é a busca pela significação da experiência pessoal. Para autora, se entendermos o conceito de experiência não como o descrito por Benjamin, sedimentada na tradição, mas como aquilo que produz “uma sensação intensa de estar no mundo”, veremos que esses relatos possuem uma função, eles oferecem imagens e narrativas que situam

os impasses e as contradições da vida cotidiana, dotando-os não de um sentimento coletivo ou transcendente, mas de uma subjetividade capaz de revelar nossa busca por significados num tempo profano, quando já não temos utopias do futuro, e nem retemos as sabedorias da tradição (JAGUARIBE: 2007; p169).

Jaguaribe afirma que a cultura capitalista da modernidade, “com suas mercadorias, inovações técnicas, mediações midiáticas e circulação de informações e imaginários”, teria implodido o espaço que sedimentava a experiência pautada na tradição. O que temos hoje, segundo a autora, é uma proliferação de experiências que



traduzem “uma consciência de ser, estruturas de sentimento, formas de viver”. Jaguaribe conclui que a proliferação de narrativas pessoais, de “escritos do eu”, “detalha essa busca pela significação cotidiana como forma de produção de sentido em que os registros contemporâneos do realismo atuaram como uma pedagogia de discernimento da nossa condição de estar no mundo” (JAGUARIBE; p169).

Partindo da reflexão de Jaguaribe podemos reconhecer semelhanças entre os filmes familiares dos anos 1920 e 1930 e os relatos biográficos contemporâneos, essas narrativas são uma tentativa de reter e transmitir uma experiência. No entanto, há uma diferença estrutural entre filmar a família no início do século XX e no início do XXI. Enquanto no século passado as imagens eram realmente destinadas à projeção doméstica, ao uso íntimo e familiar, as imagens da nossa intimidade são, em geral, colocadas em uma grande rede de circulação e abertas a visitação de amigos, de amigos dos amigos e assim por diante. O que tornou os filmes de família dos anos 1920 e 1930 em imagens públicas, foi o tempo e a história, já a nossa intimidade é imediatamente publicada.

Apesar de carregarmos no gesto de filmar a família e a intimidade, as sementes do mesmo desejo que moveu os cinegrafistas amadores dos anos 1920 e 1930, o de dar sentido a nossa experiência no mundo, estamos inseridos em um outro regime de visibilidade do privado. Se no início do século XX a intimidade, apesar de revelada e projetada, possuía ainda uma aura de mistério, de segredo, no século XXI já não temos motivos para “espiar pelo buraco da fechadura”, pois a “tela global ampliou de tal maneira nosso ponto de observação que é possível nos encontrarmos, na primeira fila e em “tempo real”, diante do desnudamento de qualquer segredo” (ARFUCH: 2010, p48).

Bibliografia

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010

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

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin, obras escolhidas volume 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

CHARNEY, Leo e SCHAWARTZ, Vanessa (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004



- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the 19th Century*. EUA: MIT Press; 1992.
- DIOGO, Ligia Azevedo. *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente*. Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre na Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Visual. Niterói: 2010
- DE KUYPER, Eric. Aux Origines du Cinéma : Le Film de Famille. In: ODIN, Roger (ed). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p.11-23.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. L'effet 'film de famille'. In: ODIN, Roger (ed). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p.207-218.
- FOSTER, Lila Silva. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Imagem e Som na Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- JAGUARIBE, Beatriz. *Realismo sujo e experiência autobiográfica*. In: O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007
- LE GALL, Laurent. *Le temps recomposé: films amateurs et sociétés littorales dans la Bretagne de années 1920 et 1930*. França: Presses univ. de Rennes/Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest, 2010. Páginas 127-145.
- MacNAMARA, Peter. Amateur Film as Historical Record: A Democratic History?. *Journal of Film Preservation*, v.25, n.53, pp.41-44, November 1996
- ODIN, Roger (ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: *História da Vida Privada no Brasil, volume 3*. FERNANDO A. Novais, SEVCENKO Nicolau (Org). São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema nos anos 20. In: *Painel Cultura e Pensamento*: 2006.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Minas Gerais: Companhia das Letras; 2005.



ZIMMERMANN, Patricia R. *Reel families: a social history of amateur film*.
Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

_____. Introduction. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts,
Minings. ISHIZUKA, Karen L.; ZIMMERMANN, Patricia R. (orgs) *Mining the home
movie: excavations in histories and memories*. Berkeley e Los Angeles: University of
California Press, 2008. p. 01-28.

Bibliografia Eletrônica:

Anos 20: arte e cultura. Texto publicado no site do CPDOC.
<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/ArteECultura> Consultado dia
29/09/2010