



**Cavação e cinema
doméstico: rupturas
e continuidades em
imagens de família**
*“Cavação” and domestic
cinema: ruptures and
continuities in family
pictures*



Thais Continentino Blank¹

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015), e em Histoire Culturelle et Sociale de l'Art pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2015). Professora adjunta da Escola de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da FGV. Coordenadora do Núcleo de Audiovisual e Documentário (CPDOC/FGV) e do Grupo de Trabalho “Outros Filmes” da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM/Portugal). E-mail: thaisblank@gmail.com

Resumo: imagens de cunho familiar são projetadas em tela grande desde os primórdios do cinema. No Brasil, a família burguesa ocupou um lugar de destaque no universo das representações cinematográficas ainda nos primeiros anos do século XX, quando os cineastas cavadores se dedicaram a registrar em película diferentes rituais e celebrações da elite nacional. No entanto, foi a partir da década de 1920, com o desenvolvimento da tecnologia voltada exclusivamente para a produção amadora, que as cenas da vida privada e doméstica passaram para a película capturadas pelo próprio clã familiar. Neste artigo propomos investigar as possíveis relações e as diferentes representações familiares geradas pela cavação dos anos 1910 e pelo cinema doméstico dos anos 1920 e 1930.

Palavras-chave: cinema doméstico; cavação; cinema e história.

Abstract: ever since the beginning of film history, records of family images are displayed on movie screens. In Brazil, the bourgeois family has held a prominent position in the world of the cinematographic representation back to the early years of the twentieth century, when the “cavadores” filmmakers dedicated themselves to register in film a number of rituals and celebrations of Brazil’s upper class. However, it was after the 1920’s, with the development of new technologies aimed directly to amateur productions, that scenes from the domestic and private life began to be registered by the family clan. In this article, we propose to investigate the possible relations and the different representations of families resulting from the “cavação” in the 1910’s and from the domestic cinema between the 1920’s and the 1930’s.

Keywords: domestic cinema; cavação; cinema and history.

Introdução

Imagens de cunho familiar são projetadas em tela grande desde os primórdios do cinema. O curta-metragem *Le repas de bébé* (*O almoço do bebê*, 1895), dos irmãos Lumière, retrata uma cena doméstica em que Auguste Lumière e a esposa Marguerite Winkler dão de comer ao seu filho bebê. O filme foi apresentado na primeira projeção cinematográfica pública e paga da história, ao lado das conhecidas sequências da saída da fábrica e da chegada do trem². Ao longo da história do cinema, a família tornou-se um tema central. O cotidiano, os rituais, os dramas e alegrias vividos pelo núcleo familiar burguês e suas variações foram, e são até hoje, analisados, investigados, celebrados e criticados pelas mais diferentes linguagens e narrativas cinematográficas.

No Brasil, a família burguesa ocupou um lugar de destaque no universo das representações cinematográficas ainda nos primeiros anos do século XX, quando os cavadores – cinegrafistas que filmavam por encomenda e que serviriam como base “de sustentação do cinema brasileiro durante décadas” (SOUZA, 2007, p. 27) – dedicaram-se a registrar em película diferentes rituais e celebrações da elite agroindustrial. Com o passar dos anos, a filmagem dos eventos familiares passou a ser realizada também pelos próprios membros do clã familiar. Como veremos adiante, a prática do cinema doméstico³ começou a se desenvolver no início dos anos 1920 com a invenção das câmeras em pequenos formatos que facilitaram e baratearam os meios de produção.

Nos últimos seis anos temos nos dedicado a investigar essa produção cinematográfica caseira realizada na primeira metade do século XX⁴, e os resultados já alcançados pela pesquisa podem ser encontrados em Blank (2015). Em nossa investigação, traçamos o desenvolvimento do cinema doméstico no Brasil a partir do

² Disponível em <<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/lumiere/lumiere.htm>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

³ Optamos pela utilização do termo “cinema doméstico” em detrimento de expressões mais conhecidas como “cinema amador” e “filme de família”. Para nós, o cinema doméstico brasileiro é um campo constituído por imagens heterogêneas que transitam entre as categorias do cinema amador e familiar amplamente discutidas por Roger Odin em seus estudos sobre essa cinematografia. Para um aprofundamento nesse debate conceitual é possível consultar Blank (2015).

⁴ O recorte temporal adotado pela pesquisa corresponde ao início e ao fim de determinada lógica do cinema amador. Os anos 1920 são os primeiros anos de expansão dessa prática, momento em que as câmeras voltadas exclusivamente para o uso doméstico são lançadas no mercado. A década de 1960, mais especificamente 1965, é o marco da popularização da tecnologia doméstica cinematográfica. Nesse ano é lançado o sistema de gravação e projeção em Super-8, que democratiza o acesso aos equipamentos e abre as portas para um fenômeno que será, a partir de então, aprofundado pelas futuras tecnologias.

estudo de caso de imagens rodadas nesse período por diferentes famílias, e que hoje se encontram depositadas em instituições de guarda de acervo.

Neste artigo, propomos explorar em que medida as imagens em movimento produzidas no seio das famílias brasileiras por cinegrafistas não profissionais dialogam com o gênero da cavação. Tendo como objeto primordial de análise os filmes da família paulistana Alves de Lima, desejamos revelar as redes de continuidades e rupturas que atravessam as representações familiares geradas pela cavação de 1910 e pelo cinema doméstico dos anos 1920. De que forma essas duas produções transitam entre o espaço público e a esfera privada? O que pretendiam as famílias que se faziam representar nessas diferentes práticas cinematográficas? Como se dá a relação entre quem filma e quem é filmado em cada um desses modos de produção? A partir desses questionamentos, propomos também um olhar atento sobre a história, a estética e a linguagem de dois gêneros que foram considerados “menores” e permaneceram por muitos anos às margens dos estudos cinematográficos⁵.

Imagens de família

O desenvolvimento e o uso contínuo da tecnologia caseira de registro de imagem em movimento tiveram início ainda na década de 1920 com o processo de comercialização em larga escala de dispositivos mais simples, que visavam diretamente a produção doméstica. Entre as novas invenções tecnológicas lançadas nesse período, temos as câmeras Cine-Kodak e a Pathé-Baby, equipamentos leves e de fácil manuseio concebidos com o objetivo de possibilitar que pais de família e curiosos sem domínio da técnica cinematográfica, mas com disponibilidade para gastar uma boa soma de dinheiro⁶, pudessem se aventurar na prática da filmagem em seus momentos de lazer.

O lançamento das câmeras amadoras no mercado internacional coincide com um momento crucial da história do desenvolvimento da linguagem

⁵ O cinema doméstico passou a ser tema de interesse de pesquisas acadêmicas apenas a partir dos anos 1990 com a criação de grupos de estudos na França e nos Estados Unidos, dirigidos pelos teóricos Roger Odin e Patricia Zimmermann, e voltados exclusivamente para essa temática. Já o gênero da cavação foi, como veremos adiante no artigo, combatido pelos críticos de sua época e renegado por historiadores e pesquisadores. Em 1979, Jean-Claude Bernardet publicou *Cinema brasileiro: proposta para uma história*, em que dedica um capítulo ao tema. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio Sales Gomes também se debruça sobre o gênero. Apesar dessas importantes referências, estudos mais aprofundados foram desenvolvidos apenas recentemente por pesquisadores que se dedicam à difícil tarefa de recuperar a história do cinema silencioso brasileiro.

⁶ A câmera Cine-Kodak era vendida por U\$ 335,00 na mesma época em que um automóvel Ford poderia ser comprado por U\$ 550,00 (Fonte: *Musée des arts et métiers: les carnets. L'image pour tous: la caméra pathé-baby*).

cinematográfica. A década de 1920 representou para o cinema um marco de importantes transformações. Como afirma a historiadora Sheila Schvarzman, 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 (SCHVARZMAN, 2005).

Essa transformação não se deu apenas na esfera da recepção, mas também na 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 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. No Brasil, esse foi um período de “elitização” da experiência cinematográfica. Segundo Sheila Schvarzman, enquanto nos Estados Unidos a exibição e produção persistiam como uma prática de grande alcance popular e se consolidavam como importante atividade econômica e cultural “que contribuiu para a inclusão social de pobres e imigrantes” (2005, p. 155), por aqui, o modelo de cinema que se queria propagar “era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens como na frequência, procurando incentivar os aspectos artísticos da concepção fílmica, o conforto e a opulência nas salas” (2005, p. 155).

Nesse contexto de consolidação da linguagem e da experiência cinematográfica como parte dos hábitos das classes média e burguesa, homens e mulheres se atraíam pela ideia de registrar em película as cenas da própria vida. No fundo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira, encontramos alguns raros exemplos desses registros. São imagens realizadas ainda nas décadas de 1920 e 1930 com as câmeras Cine-Kodak e Pathé-Baby por cinegrafistas não profissionais. Desprovidos de uma narrativa contínua, esses rolos de filmes são constituídos por fragmentos nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário depois de uma viagem de navio e uma parada militar. Eles testemunham rituais privados e eventos públicos que por algum motivo atravessaram a história familiar. Dentre os nomes das famílias catalogadas na base de dados da Cinemateca, podemos citar os Mattos, os Peixoto Araújo, os Boggio e os Alves de Lima, nomes pertencentes à elite econômica e política do período.

É importante frisar que a escalada mundial do cinema doméstico no começo dos anos 1920 foi impulsionada por uma grande campanha de marketing e por publicações que visavam diretamente esse novo público consumidor. Observando as campanhas publicitárias e as publicações especializadas da época, constatamos que, de uma forma geral, elas se dirigiam a dois públicos distintos. As primeiras se voltavam

sobretudo aos pais de família que acompanhavam com a câmera o crescimento dos filhos, as viagens de férias, as confraternizações, e que davam continuidade à tradição da fotografia familiar substituindo o instante fotográfico pela imagem em movimento. Para estes, o dispositivo cinematográfico era vendido como instrumento de preservação da memória familiar e como catalisador de encontros felizes que a filmagem e a projeção poderiam proporcionar.

Já nas colunas “Um pouco de technica” e “Cinema de Amadores”, que foram publicadas em períodos distintos na revista *Cinearte* (editada no Rio de Janeiro entre os anos 1926 e 1942 sob a responsabilidade de Adhemar Gonzaga e Mário Behring), encontramos um discurso distinto. A revista especializada na sétima arte era “um claro veículo de divulgação e profunda admiração pelos estúdios americanos, o cinema profissional por excelência” (FOSTER, 2010, p. 47), mas abriu espaço para a produção caseira apostando no cinema amador como um meio de formação de futuros profissionais. As colunas investiam principalmente no aprimoramento técnico dos cinegrafistas, sendo o desenvolvimento do cinema de amadores visto pelos jornalistas como uma oportunidade para o desenvolvimento do cinema nacional. Os leitores da revista eram instruídos na gramática cinematográfica, recebiam dicas de como posicionar a câmera corretamente, evitar movimentos bruscos e enquadrar a imagem de forma coerente. O público-alvo dessa coluna não eram as famílias “com sua câmera em punho filmando o crescimento dos filhos”, mas sim “os amadores interessados e engajados na cinematografia [...], aqueles amadores que eram, ou ambicionavam ser técnicos completos” (FOSTER, 2010, p. 48). Na primeira edição da coluna, em 1926, o redator afirma:

O amador deve iniciar a sua prática pela fotografia. Um bom fotógrafo amador, para quem a fotografia não tenha mistérios, com facilidade se iniciará na técnica cinematográfica [...] Um pequeno aparelho fotográfico permitir-lhes-á adquirirem a necessária prática da pose, focalização, estudo dos melhores pontos de vista, tempo, diafragmação e posteriormente os processos de laboratório, revelação, fixagem, reforçamento, enquadramento, copia ou impressão. (UM POUCO..., 1926a, p. 10)

O discurso pedagógico da *Cinearte* tinha como objetivo formar uma nova geração de realizadores brasileiros, que viesse, justamente, substituir a prática da cavação. Como afirmamos anteriormente, o registro em movimento das famílias pertencentes às elites econômicas e políticas do país não teve seu início na década de 1920. Quando as câmeras em pequeno formato foram disponibilizadas no mercado,

o hábito de filmar casamentos, batizados e os mais variados eventos familiares já era praticado pela “nata” da sociedade. No acervo da Cinemateca Brasileira é possível encontrar diversos registros de cerimônias domésticas feitos ainda na década de 1910, protagonizados pelas famílias pertencentes à classe dominante da época. À diferença dos registros depositados no fundo de filmes domésticos, essas imagens foram produzidas por cineastas profissionais que praticavam a cavação.

A cavação, principal modo de produzir documentários no período mudo brasileiro (RAMOS; MIRANDA, 1997), consistia no registro feito por encomenda de cerimônias públicas e privadas. Filmes sobre empresas, fazendas “e distintas famílias que exploravam o espaço da vaidade alheia através da imagem cinematográfica. Em geral trata-se da vaidade de ricos e poderosos que podiam bancar os custos envolvidos” (1997, p. 177). Em termos temáticos, as cavações podem ser divididas, em linhas gerais, no que Paulo Emílio Sales Gomes definiu como “o berço esplêndido” e “os rituais do poder”. Por “berço esplêndido” são entendidos os filmes que se dedicavam à descrição das belezas naturais brasileiras: imagens de cachoeiras, florestas; registros do progresso urbano também são encontrados entre essas produções. A designação “ritual do poder” se refere aos filmes que se voltavam para eventos políticos: visitas e viagens de autoridades, cerimônias oficiais, posses de governadores, entre outras (GOMES, 1986).

Silvino Santos, Aristides Junqueira e Alberto Botelho são alguns cineastas que conseguiram produzir graças ao sistema de cavação. Além das belezas naturais e das posses de governadores, os cavadores eram contratados para realizar registros familiares. Na Cinemateca Brasileira encontramos, por exemplo, o filme de Aristides Junqueira intitulado *A Exma. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913* (1913). Os registros mostram a comemoração do aniversário do governador Júlio Bueno Brandão. O resumo do material no banco de dados da Cinemateca descreve uma típica cena familiar: “Em jardim com caramanchão e pequeno lago artificial com chafariz e patos, circula uma família – homens, mulheres, crianças e bebê, em trajas de passeio, acompanhada de cachorro”⁷.

Produzidas por um cinegrafista profissional, filmadas em 35mm, as imagens de Aristides apresentam algumas diferenças fundamentais em relação aos filmes domésticos⁸. Elas retratam um evento que tem em sua origem um caráter

⁷Texto disponível em <https://bit.ly/2Jq8vjx>. Acesso em: 7 jun. 2018.

⁸Na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM encontramos também filmagens de Aristides Junqueira que mostram a própria família do cinegrafista. Intitulado de *Reminiscências* (1909-1920), o material é mais próximo do registro doméstico, em que há clara interação dos personagens filmados com Aristides.

privado, a comemoração de um aniversário, mas que é realizado e filmado como evento público a ser compartilhado. As imagens encomendadas aos cavadores pelas famílias “ilustres” pertencem mais à lógica da propaganda, do testemunho e da enunciação da riqueza e da autoridade que marcam os “rituais do poder”, do que da perpetuação da memória familiar. No entanto, é interessante notar que, no Brasil dos anos 1920 e 1930, as famílias que se filmam são as mesmas que na década anterior se faziam filmadas.

Imagens em disputa

Não é por acaso que os nomes das famílias identificadas no fundo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira nos remetem às elites brasileiras. Quem estava por trás da câmera eram os mesmos que frequentavam as grandes salas de cinema, a burguesia nacional que sonhava com o progresso do país e levava adiante um projeto modernizador. O poder aquisitivo dos cinegrafistas não é revelado apenas pelos nomes das famílias, mas também pelos planos de viagens de navio, de férias na Europa, de fazendas e passeios de automóveis. Entre a cavação de 1910 e as imagens domésticas de 1920, dá-se um percurso marcado por continuidades e rupturas que não podem ser ignoradas.

A década de 1920 no Brasil representou o alinhamento definitivo do país aos anseios do mundo no esforço de caminhar rumo ao progresso. O centenário da Independência, comemorado em 1922, foi um dos eventos que serviram para deixar claro 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 discurso de abertura da exposição, proclamado pelo Presidente da República, exaltou um Brasil urbano e industrial. Segundo o discurso do Presidente, o país tinha naquele momento cerca de 30 milhões de habitantes espalhados por um território cortado por 30 mil quilômetros de linhas férreas, 50 mil quilômetros de linhas telegráficas e 60 mil quilômetros de linhas telefônicas. Em sua fala, Epitácio Pessoa destacou também a existência de 1.500 quilômetros de linhas de bondes e de cerca de 2.400 jornais e revistas que faziam circular pessoas e ideias nas principais cidades brasileiras. O Presidente louvou a organização sanitária, por ele promovida ao instalar o Departamento Nacional de Saúde Pública, e as condições sanitárias do Rio

de Janeiro, cidade “sem as epidemias dizimadoras, que eram com razão o terror dos estrangeiros”. Citou, por fim, os esforços do país pelo “incremento de sua instrução” (RODRIGUES, 2010, p. 58).

O empenho do Brasil em se tornar moderno, evidenciado no discurso de Epitácio Pessoa, não estava presente apenas nas palavras proferidas pela classe política – os formadores de opinião também se engajaram nesse projeto modernizador. O cinema foi uma das arenas onde essas ideias repercutiram: “as elites e seus letrados estavam em busca de uma identidade e, portanto, de uma fotogenia do Brasil” (SCHVARZMAN, s/d). É nessa direção que aponta a famosa Campanha pelo Cinema Brasileiro, promovida na década de 1920 pelos jornalistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. A campanha tinha como objetivo “elevar o cinema brasileiro através dos filmes de ficção, evitando neles, como havia no documentário e na cavação, imagens de populares, negros, índios [...], imagens que distanciavam o Brasil da ideia de progresso” (SCHVARZMAN, 2005, p. 164-165). Condenando os filmes documentais e de cavação, as imagens “do berço esplêndido” e dos “rituais do poder”, esses jornalistas valorizavam a produção dita “artística”. Para elevar o cinema brasileiro aos padrões internacionais, Lima e Gonzaga pregavam o cinema americano como modelo de produção, acreditando que este atrairia para as salas de exibição um público letrado e com poder aquisitivo. Como afirma Sheila Schvarzman, em suas críticas cinematográficas Pedro Lima e Adhemar Gonzaga

definem as imagens do Brasil que esses filmes deveriam veicular: modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações. (SCHVARZMAN, 2005, p. 155)

Em sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Lila Foster (2010) mostra como, pela coluna “Um pouco de technica”, a Campanha do Cinema Brasileiro chegou ao círculo restrito do cinema doméstico. A pesquisadora afirma que, fazendo uso desse espaço, a revista *Cinearte* apostava na formação e na informação dos cineastas amadores e, propagando conselhos técnicos e artísticos, trabalhava no sentido de distanciar esses novos realizadores das práticas e costumes do cinema de cavação (FOSTER, 2010). Norris Nicholson (2012) mostra que alguns apostavam na ideia de que uma audiência familiarizada com a realização cinematográfica poderia ajudar a sustentar e enriquecer a indústria do cinema, formando um amplo público consumidor de equipamentos, publicações e filmes. Nesse sentido, cinema

amador e cinema profissional não são entendidos como dois mundos apartados, mas como peças de um mesmo mecanismo que possuem como finalidade promover a movimentação da indústria do cinema:

Uma audiência mais informada criticamente sobre a realização de filmes, através da familiarização com a experiência prática de primeira mão de fazer e mostrar seu próprio material cinematográfico, poderia, alguns entusiastas reivindicavam, ajudar a sustentar e melhorar a indústria de cinema britânico. (NICHOLSON, 2012, p. 5)

O interesse por parte da *Cinearte* direcionado ao cinema amador pode ser entendido dentro dessa perspectiva. Contudo, além de visar fomentar a indústria do cinema no Brasil, a *Cinearte* colocava em marcha um projeto ideológico que fazia jus aos anseios “civilizatórios” da elite política nacional. Dentro desse contexto, o cinema amador passou a ser uma estratégia pedagógica que tinha como resultado não só a formação de realizadores, mas a criação de um público de espectadores voltados para o consumo de uma determinada imagem do Brasil. O cineasta amador era mais uma peça que compunha o discurso higienizador da revista *Cinearte*, que atravessava as condições de exibição, recepção e produção das imagens e via nos filmes de cavação “obras de artesanato” que “filmavam com o único escopo da encomenda e do dinheiro” (SCHVARZMAN, 2007, p. 26). Na coluna “Um pouco de technica”, os conselhos dados aos interessados em se aventurar na cinematografia reforçavam a ideia de que para isso era preciso dedicação, aprendizado, domínio da técnica e também da estética cinematográfica. No trecho a seguir, retirado da revista de número 2 publicada em 1926, o colunista da *Cinearte* deixa claro seu descontentamento com a produção nacional. No discurso está presente esse caráter higienizador que ansiava pela produção de uma imagem “limpa” e “estável”:

Um bom operador cinematográfico para “enquadrar” suas cenas tem que estudar o ambiente, surti-lo quase, diríamos, apalpá-lo [...] É mister o artista para descobrir o melhor, o mais favorável, aquilo que só a sua estética foi dado encontrar. É esse o defeito dos nossos operadores nacionais que limitam-se quase sempre a tocar a manivela depois do aparelho focalizado, mecanicamente produzindo por vezes coisas horripilantes, deturpando pontos de vista, mutilando paisagens, apresentando-as sobre o aspecto nada recomendável, quando um exame mais atento mostraria que não era aquele o ponto mais aconselhável para a colocação da câmera. (UM POUCO..., 1926b, p. 9)

Não deixa de ser curioso, que em meio à Campanha do Cinema Brasileiro, os filmes domésticos, produzidos pela mesma elite que promovia política e economicamente o projeto de um Brasil moderno, acabassem por se configurar como um espaço desviante⁹, na medida em que imprimiam na película gestos, temas e formas que fazem parte do repertório imagético combatido pela *Cinearte*. Os registros familiares feitos ao acaso se distanciavam do cinema ideal da *Cinearte* tanto na estética como no conteúdo: essas imagens trepidantes revelam, mesmo que despropositadamente, os contrastes e a diversidade que a revista tanto queria evitar. Nesses filmes, os negros, os animais ou as belas paisagens não são exaltados ou explorados como exemplos do “exótico”, como é o caso da cavação. Eles estão na imagem por fazerem parte da experiência cotidiana dos cinegrafistas e, ainda que a câmera não os procure, atravessam o quadro, entram pelas beiradas, são o contexto e o pano de fundo sobre o qual se desenrolam os sorrisos e o jogo da interação familiar. Os enquadramentos feitos ao acaso, as mãos tremidas e despreocupadas do cineasta doméstico, acabaram por captar o mundo rural e as diferenças sociais que habitavam no seio da estrutura familiar brasileira.

Imagens públicas, cenas privadas

A constituição disso que chamamos de um espaço desviante no campo do cinema doméstico fica evidente quando assistimos ao material da família Alves de Lima, depositado na Cinemateca Brasileira. Nelita Alves de Lima, doadora dos filmes à Cinemateca, era neta de Julita Silva Prado e Antonio Manoel Alves de Lima, casamento que uniu herdeiros de duas importantes famílias paulistas¹⁰. Antonio Manoel Alves de Lima (nome que batiza uma escola estadual em São Paulo e a ponte que cruza o rio Paranapanema) foi uma figura influente na história política e econômica do país. Nascido em 27 de julho de 1873, filho de fazendeiro dono de grandes posses em São Paulo e pioneiro na introdução do café brasileiro no exterior, Manoel Alves de Lima deu continuidade ao legado do pai assumindo

⁹É importante frisar que, ainda que os filmes domésticos sejam produzidos de forma menos controlada, eles não são imagens ingênuas, neutras ou apolíticas. Assim como os filmes feitos por profissionais, essas imagens domésticas são realizadas sob um determinado ponto de vista; no caso dos filmes da família Alves de Lima, o ponto de vista das elites. No entanto, é exatamente por serem realizados dentro da lógica do jogo e por não pretenderem ser mais do que um registro memorial que eles acabam acolhendo em suas imagens outras representações do Brasil, configurando-se dessa forma como o que chamamos aqui de espaço desviante.

¹⁰Na Cinemateca Brasileira não existem mais informações sobre o filme, a origem de Nelita Alves de Lima e as condições de produção do filme. As informações foram coletadas em nossa pesquisa.

o cargo de presidente do Instituto Brasileiro do Café, em 1924. A entidade, criada para defender os interesses dos agricultores do café desempenhava um papel relevante em um momento em que a economia cafeeira se encontrava diante de novos desafios trazidos pela industrialização. Após a Revolução de 1930, que pôs fim à República Oligárquica e à política do “café com leite” (caracterizada pela alternância de poder entre as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais), Manoel Alves de Lima assumiu o cargo de secretário da Agricultura do Estado de São Paulo (SOUSA, 2009).

Julita Silva Prado, nome de solteira, era filha de Martinho da Silva Prado Jr., conhecido também como Martinico Prado. Dono de uma das maiores fazendas cafeeicultoras do país, Martinico é definido pela historiografia como um representante dos novos perfis sociais que surgiram entre o final do Império e o início da República e que empregaram o modelo de desenvolvimento do interior paulista. Nas palavras da historiadora Ana Carolina Vendrusculo de Sousa, Martinico foi “um ativista político que se fez presente contra um sistema de governo que atrapalhava os interesses dos cafeeicultores e, conseqüentemente, seus interesses; um fazendeiro adepto da modernização agrícola” (2009, p. 49). Na esfera política, Martinico ficou conhecido por seu envolvimento na campanha em defesa da substituição da mão de obra escrava negra pela imigrante europeia. Em 1876, tornou-se sócio-fundador da Sociedade Promotora de Imigração, uma entidade sem fins lucrativos que tinha como objetivo introduzir o imigrante europeu nas lavouras brasileiras e que o impulsionaria a atuar nos anos seguintes como deputado na Assembleia Provincial de São Paulo (SOUSA, 2009).

Do casamento de Julita Prado e Antonio Manoel Alves de Lima nasceram quatro filhos: Estela, Jorge, Vera e Antoninho, pai de Nelita¹¹, a responsável pela doação das imagens. A união das famílias Prado e Alves de Lima parece consagrar o modelo patriarcal da família brasileira descrito por Gilberto Freyre, cuja origem remonta ao período colonial. Nesse modelo, as alianças matrimoniais possuem papel fundamental na expansão dos domínios, na preservação do patrimônio e da herança. Reunindo em um “mesmo corpo várias famílias proprietárias” (GODOY, 2009, p. 1), o matrimônio “tinha o objetivo de unir forças familiares, econômicas e políticas” (p. 3). Nas palavras de Gilberto Freyre:

¹¹ Na Cinemateca Brasileira não encontramos uma identificação exata do cinegrafista da família Alves de Lima. Pelas entrevistas com os descendentes, tudo indica que o material tenha sido produzido principalmente por Antoninho, pai da doadora das imagens. No entanto, o próprio aparece diversas vezes no filme. Como é comum nos filmes domésticos, a câmera era provavelmente operada por mais de um membro da família.

Vivo e absorvente órgão da formação social brasileira, a família colonial reuniu, sobre a base econômica da riqueza agrícola e do trabalho escravo, uma variedade de funções sociais e econômicas. Inclusive, como já insinuamos, a do mando político: ou oligarquismo ou nepotismo, que aqui madrugou, chocando-se ainda em meados do século XVI com o clericalismo dos padres da Companhia. [...] Pela presença de um tão forte elemento ponderador como a família rural ou, antes, latifundiária, é que a colonização portuguesa do Brasil tomou desde cedo rumo e aspectos sociais tão diversos da teocrática, idealizada pelos jesuítas – e mais tarde por eles realizada no Paraguai – da espanhola e da francesa. (FREYRE, 2006, p. 22-23)

Filmados entre 1929 e 1936, esses filmes familiares retratam os gestos, os hábitos e o entorno de duas famílias que faziam parte, havia algumas gerações, das elites econômicas, políticas e sociais do país. Apesar de serem residentes de uma luxuosa mansão no bairro de Higienópolis, na capital paulista, os filmes rodados pelos Prado Alves de Lima são ambientados em sua maior parte em um cenário rural, que a partir da entrevista com um descendente da família, identificamos como sendo a fazenda de Guatapará¹², pertencente ao ramo Prado. Essa grande propriedade rural era constituída por 16 mil hectares de terra voltados ao plantio de café, de laranja e à pecuária. Como narra Jorge Alves de Lima, primo de Nelita, em um livro de memórias:

O remanescente das terras era ocupado por plantações sazonais de milho, tomate, batata e algodão, não esquecendo o arroz, que era cultivado nas várzeas e nas terras úmidas que margeavam os brejos. Grandes extensões de florestas virgens abrigavam veados, queixadas, antas, catetos, onças-pardas e ainda umas poucas onças-pintadas. (LIMA, 2014, p. 8)

Nos anos 1920 e 1930, a fazenda Guatapará foi frequentada por alguns hóspedes ilustres, entre os quais o almirante Gago Coutinho, pioneiro da aviação de Portugal e o primeiro aviador a cruzar o Atlântico da Europa para o Brasil, o sultão Hassam II do Marrocos e o rei Alberto I da Bélgica, que veio ao Brasil interessado em conhecer os sinais do “progresso” tropical e as “belezas naturais do país”. Essas visitas

¹²No banco de dados da Cinemateca Brasileira quase não há informações sobre as imagens da família Alves de Lima. A identificação da fazenda e das pessoas que aparecem na filmagem foi feita em uma entrevista realizada pela autora deste artigo em junho de 2013, em São Paulo, com Jorge Alves de Lima, primo irmão de Nelita, que se reconheceu criança nas imagens. A ausência de informações que caracteriza as bases de dados dos acervos consultados fez que as entrevistas com os doadores dos materiais e seus familiares se transformassem em um dispositivo essencial para o aprofundamento da pesquisa que deu origem à já mencionada tese (BLANK, 2015).

não estão registradas no filme da família depositado na Cinemateca. No entanto, pelas imagens que sobreviveram, podemos dizer que a fazenda Guatapará não deve ter decepcionado o rei Alberto I. Nos filmes dessa família vemos cenas da bela sede da fazenda, equipada com um chalé e uma refrescante piscina e imagens de pura “beleza natural”. As lentes do cinegrafista familiar captam com exaustão a flora e a fauna da propriedade: floresta, rios, flores, ovelhas, cachorros, cabritos, veados e até mesmo um jacaré são flagrados pela câmera. Apesar de ser uma das propriedades mais produtivas do país, não há um único plano sequer das plantações de café ou da colheita da laranja. O trabalho e a produção parecem não interessar ao cinegrafista, que registra a fazenda como um grande parque natural, um ambiente de interação familiar em momento de lazer.



Figura 1: Tomadas de Guatapará. Material doméstico Alves de Lima, 1920-1930.
Fonte: Cinemateca Brasileira.

São esses momentos de lazer que vemos na sequência que analisaremos agora. Ela retrata um grupo de jovens adultos que, nos arredores da fazenda, parte em expedição para praticar a caça. Vestidos à moda europeia, com chapéu de feltro, botas de cano alto e calça comprida, o grupo pesca, caça e cozinha nas margens de um rio. Os animais são exibidos como troféus para a lente do cinegrafista, que enquadra também o pôr do sol, a imensidão das árvores e o curso das águas. O “berço esplêndido” é impresso na película com um tom bucólico e desprentensioso. Seguindo a lógica dos filmes domésticos, as imagens da natureza se misturam aos planos fechados sobre rostos envergonhados e corpos extrovertidos que se exibem para a lente fazendo graça e caretas.

O tema dessa sequência nos remete a um dos filmes mais conhecidos do período silencioso brasileiro, por ser também um dos poucos sobreviventes, o curta-metragem *Caça à raposa* (1913), de Antonio Campos. Eduardo Morettin (2005) se debruça sobre esse pequeno documentário e nos mostra que, ao contrário do que é sugerido pelo título da obra, o centro das atenções do filme não é a prática da caça, mas “os indícios de riqueza, como o carro, os funcionários, o cavalo, as vestimentas

de equitação e o pequeno círculo social” (p. 143). Apesar do título e da presença de uma cartela inicial, que informa se tratar do registro da expedição organizada por Olívia Guedes Penteado nos campos do Barro Branco, não há uma única imagem da caça ou do animal caçado. Como mostra Morettin (2005), a prática da caça à raposa na cidade de São Paulo não contava com a participação do bicho: a “raposa” perseguida era na verdade um “cavaleiro habilidoso que partia na frente de todos e era objeto da perseguição” (p. 146). No entanto, nem mesmo esse momento é mostrado por Antonio Campos. O filme não capta nenhuma ação ligada ao esporte da caça: não vemos o cavaleiro perseguido, nem os distintos senhores em sua caçada. O que assistimos são situações que servem de mote para a afirmação de um lugar social: entradas e saídas de senhoritas em automóveis, cavaleiros e amazonas desfilando na Av. Paulista, mas nenhum sinal das “peripécias da caçada” (MORETTIN, 2005, p. 146). O que está colocado neste filme é a demonstração de uma prática restrita a um pequeno círculo de pessoas de “caráter refinado” e que permitia a “representação de um *status* social diferenciado” (SCHPUN, 1999, apud MORETTIN, 2005, p. 147).

Na análise de *Caça à raposa*, Eduardo Morettin reconhece elementos que demonstram que o filme fazia parte de dois registros diferentes: era ao mesmo tempo documentário, exibido nas salas de cinema, e filme familiar para uso doméstico. A partir dessa constatação, o autor descarta a necessidade de classificação do filme em um desses domínios e afirma que “no caso das ricas famílias da oligarquia paulista, a distinção entre público e privado operava sobre limites tênues, esmaecidos pela vontade de ostentar para a população os elementos definidores de sua condição social” (MORETTIN, 2005, p. 143-144). Diante das cenas da caçada protagonizada pelos Prado Alves de Lima, nos resta indagar se essas imagens estariam também inseridas na lógica da ostentação pública. Integrante da elite cafeicultora paulista, a família Alves de Lima partilha com os senhores de *Caça à raposa* o gosto pelo esporte importado e pela filmagem de seus hábitos. No entanto, com exceção dessas duas características, restam poucas semelhanças entre as duas filmagens.

Enquanto no filme de 1913 o esporte aparece apenas mencionado no nome e nas cartelas que acompanham a obra, no filme dos Alves de Lima vemos os caçadores em ação exibindo o corpo e a presa para a câmera. Filmada com uma Cine-Kodak por um cinegrafista da família, a caça dos Alves de Lima não lembra em nada a performance social de 1913. O que assistimos aqui são performances de caráter afetivo, brincadeiras, sorrisos e estripulias feitas não para a câmera, mas para o cinegrafista. Ainda que os cineastas cavadores tenham filmado cenas domésticas e familiares, eles o faziam dentro de uma lógica profissional em que não havia espaço para as interações diretas e descontraídas

com o aparelho cinematográfico, que caracterizam a produção familiar. Na sequência da caça da família Alves de Lima, somos constantemente interpelados pelos corpos filmados que se dirigem sucessivamente para a câmera. A paisagem e os animais disputam nossa atenção com os planos detalhes de olhares fulminantes, que hoje identificamos como uma figura de linguagem difundida pela expressão francesa “*regard caméra*”.



Figura 2: “Tomadas do grupo familiar”. Material doméstico Alves de Lima, 1920-1930.
Fonte: Cinematoteca Brasileira.

A expressão “*regard caméra*” é usada para designar o momento em que a personagem olha diretamente para a objetiva e está no centro de uma dinâmica complexa que se estabelece no ato da filmagem entre o corpo fotografado, o cinegrafista e o espectador. O olhar voltado para a lente denuncia a presença do outro e a consciência do registro pelo sujeito filmado. No cinema clássico de ficção, o olhar para a câmera, ou melhor, a ausência desse olhar é parte constitutiva de uma estética do apagamento, em que a invisibilidade dos meios de produção é entendida como elemento fundamental para a construção da fruição e da identificação do espectador com a obra projetada. É desde Griffith, que sintetizou operações básicas de um modo de narrar e codificou uma linguagem comprometida com a naturalização da realidade, que entendemos o “*regard caméra*” como elemento de quebra da narrativa e de perturbação na experiência de imersão na obra. A ausência do olhar direto para o espectador está, portanto, diretamente ligada à ideia de uma “representação natural”, como mostra o historiador da arte Michael Fried:

Na medida em que o modelo aparece completamente absorto em seus devaneios, ele também parece alheio ao fato de estar sendo observado, que é, em linhas gerais, o que Diderot queria dizer quando insistia, em *O filho natural* (1757) e no *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), seus textos revolucionários sobre o teatro, na necessidade de tratar o observador como se ele não existisse. Não preciso acrescentar que a naturalidade, entendida dessa maneira, tem sido também um ideal da fotografia, baseado na crença universal — na doxa — de que uma pessoa que é pega desprevenida, que não sabe que está sendo fotografada, revelará a “verdade” sobre si, enquanto uma pessoa que tem consciência da câmera inevitavelmente alterará, ou seja, teatralizará sua auto-apresentação. (FRIED, 2010, p. 184)

No caso específico da produção cinematográfica familiar, o “*regard caméra*” acaba por assumir outros papéis. Ao contrário do documentário de observação, que está mais próximo da tradição descrita por Michael Fried, os filmes de família incorporam a teatralização e a autorrepresentação como modo de interação primordial entre filmados e filmadores. Nessa teatralização, o olhar para a câmera, acompanhado na maioria das vezes por acenos, beijinhos e caretas, acaba por se transformar em um cacoete que invariavelmente atravessa a produção familiar e que tem como efeito a imersão do espectador na cena. Aqui, a visibilidade dos meios de produção e a denúncia da presença da câmera não distanciam o espectador do filme; pelo contrário, o olhar para a lente apaga a sensação de mediação, e quem assiste às imagens projetadas acaba por se sentir incluído no momento da filmagem. A teatralização dá lugar à sensação de comunicação direta entre personagem e espectador.

O olhar para a lente transforma o *status* do espectador, que passa de testemunha a cúmplice da ação flagrada. A provocação dessa cumplicidade faz com que ele experimente a ilusória sensação de estar sendo refletido nos olhos dos personagens. É esse estranho sentimento que atravessa a experiência do visionamento das imagens familiares. A profusão de olhares voltados para a lente nos transporta para um mundo onde as imagens enxergam, onde os homens de um outro século são capazes de nos retribuir o olhar. Ilusão que é intensificada pelos olhares carregados de intenção, pois não é a câmera que veem, não é a lente o objeto do olhar. Na *mise-en-scène* do filme doméstico, os olhares cruzam a objetiva e reconhecem atrás dela o marido, a mulher, o pai, o irmão, o amigo. Nós, espectadores que os recebemos agora, somos meros intrusos em uma relação que se deu no momento presente da tomada.

É nessa condição de intrusos que observamos a família Alves de Lima nesse “paraíso perdido” chamado Guatapará. Ao contrário do filme *Caça à raposa*, de Antonio Campos, as imagens dos Alves de Lima foram realizadas dentro do universo

privado e para o consumo interno: sua publicização se deu pelo trabalho do tempo. A relação íntima entre quem filma e quem é filmado transborda em cada plano, característica fundamental que diferencia os filmes de família dos documentários de cavação que possuíam uma relação quase sempre muito respeitosa e cerimoniosa com o objeto filmado. A aproximação entre as caças de 1913 e dos anos 1920 nos permite entender o lugar peculiar ocupado pelos filmes de família na história do cinema brasileiro. Por um lado, se diferenciam da cavação por portarem os vestígios de uma intimidade que estava ausente na primeira produção, por outro, perpetuam a seu modo a representação da classe dominante, do “berço esplêndido” e dos “rituais de poder” que caracterizaram as imagens do cinema brasileiro dos primeiros tempos.

Referências

BLANK, T. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. 2015. Tese (doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro; Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2JnhUbp>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

BLANK, T.; LINS, C. “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21., 2012, Juiz de Fora. *Anais eletrônicos...* Juiz de Fora: UFJF, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2HribbD>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

CPDOC – CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. “Centenário da Independência”. In: *A Era Vargas: dos anos 20 a 1945*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2000. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ht0ad5>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

FOSTER, L. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

_____. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FREYRE, G. *Casa-grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2006.

FRIED, M. “Absorto na ação”. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 87, p. 181-191, jul. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2Jfggge>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

GODOY, J. “A reciprocidade desigual: família e política na história do Brasil”. *Revista Política & Trabalho*, João Pessoa, v. 19, n. 27-30, p. 1-12, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2sCrxdM>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

GOMES, P. E. S. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”. In: CALLIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 323-334.

LIMA, J. A. *O chamado da África*. São Paulo: O Kirongozi, 2014.

MORETTIN, E. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 125-152, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2LolP8o>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. “Cinema como documento patrimonial”. *Revista Contraplano*, Vitória da Conquista, 2013.

NICHOLSON, H. N. *Amateur film: meaning and practice, 1927-1977*. Manchester: Manchester University Press, 2012.

ODIN, R. “La question de l’amateur”. *Communications*, n. 68, p. 47-89, 1999. Disponível em: <<https://bit.ly/2sNqaKC>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1997.

RODRIGUES, M. *O Brasil na década de 1920*. São Paulo: Ática, 2010.

SCHVARZMAN, S. “Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20”. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

_____. “O Brasil de Humberto Mauro”. *Nossa História*, São Paulo, v. 4, p. 76-79, 2006.

_____. “História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador”. *Especiaria*, Ilhéus, v. 10, n. 17, p. 15-40, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2JyvJqN>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

_____. “Humberto Mauro e a memória do cinema nacional”. *Revista Trópico*, s/d. Disponível em: <<https://bit.ly/2I1OIVQ>>. Acesso em: 18 de junho. 2018.

SOUZA, A. “Martinico Prado: um empresário agrícola no interior paulista”. *Histórica*, São Paulo, n. 35, p. 48-62, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2kSyMfl>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

SOUZA, C. R. “Raízes do cinema brasileiro”. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, p. 20-30, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2sFEjKE>>. Acesso em: 7 jun. 2018.

_____. “Estratégias de sobrevivência”. In: PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.) *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. São Paulo: Azougue Editorial, 2011. p. 14-28.

SOUZA, J. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

“UM POUCO de technica”. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 10, 1926a. Disponível em: <<https://bit.ly/2sAxwSv>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 9, 1926b. Disponível em: <<https://bit.ly/2sAxwSv>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 9, 1926c. Disponível em: <<https://bit.ly/2sAxwSv>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

_____. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 9, 1926d. Disponível em: <<https://bit.ly/2sAxwSv>>. Acesso em: 6 jun. 2018.

ZIMMERMANN, P. *Reel families: a social history of amateur film*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Filmografia

A EXMA. família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913. Aristides Junqueira, Brasil, 1913.

CAÇA à raposa. Antonio Campos, Brasil, 1913.

REMINISCÊNCIAS. Aristides Junqueira, 1909-1920.

MATERIAL doméstico da família Alves de Lima (1920 – 1930). Cinemateca Brasileira, 1920-1930.

submetido em: 24 out. 2017 | aprovado em: 31 mar. 2018